



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE ARTES VISUALES

**UNA MIRADA CRÍTICA SOBRE EL TERRITORIO Y SU
REPRESENTACIÓN**

ROSARIO PHILLIPS LARRAÍN

Ensayo crítico presentado a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae para
optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Escultura

Profesor(es) guía Taller de Grado Elisa Aguirre y Felipe Loyola
Profesor(es) guía Presentación de Proyecto Ignacio Nieto y Sofía Guzmán

Santiago, Chile

2025

ÍNDICE

RESUMEN.....	1
ABSTRACT.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
1. ENTRE CAPAS Y FALLAS.....	5
1.1 Omisión cartográfica.....	5
1.2 Crítica.....	7
2. EROSIÓN Y HUELLA.....	10
2.1 Abstracción artística y relectura del territorio.....	10
3. TERRITORIO COMO DISCURSO.....	13
3.1 Teoría: Poder, conocimiento y territorio según Foucault.....	13
4. DESARROLLO DE OBRA.....	17
4.1 Metodología.....	17
4.2 Montaje.....	22
4.3 El ruido.....	24
CONCLUSIÓN.....	27
BIBLIOGRAFÍA.....	29

RESUMEN

La representación del territorio ha sido históricamente una herramienta de poder y control. Los mapas, además de delimitar espacios físicos, construyen narrativas complejas sobre lo que debe ser visto, habitado o ignorado. Esta selección no es neutral, lo que se omite también comunica, define prioridades, refuerza ideologías dominantes y margina otras realidades posibles. En este ensayo se abordará cómo la omisión de elementos geográficos críticos, como la Falla de San Ramón en Santiago de Chile, evidencia una desconexión peligrosa entre el paisaje natural y la vida urbana, lo cual, pone en riesgo tanto la comprensión del entorno como la seguridad de quienes lo habitan diariamente. Frente a esta ignorancia deliberada institucional sostenida en el tiempo, el arte emerge como un espacio de resistencia simbólica, reflexión crítica y reapropiación activa del territorio. Desde las primeras pinturas rupestres hasta la fotografía contemporánea del paisaje, la naturaleza ha sido un tema constante en el arte, lo que evidencia su influencia continua y profunda en la cultura visual. Incorporar lo geológico a la representación artística permite no solo recuperar lo omitido, sino también generar una crítica activa, abrir preguntas, visibilizar conflictos y ofrecer nuevas formas de vincularnos con el territorio, su historia y sus capas ocultas.

Palabras clave: Geografía - Abstracción – Mapas – Falla geográfica

ABSTRACT

The representation of territory has historically been a tool of power and control. Maps, in addition to delimiting physical spaces, construct complex narratives about what should be seen, inhabited, or ignored. This selection is not neutral; what is omitted also communicates, defines priorities, reinforces dominant ideologies, and marginalizes other possible realities. This essay will address how the omission of critical geographical elements, such as the San Ramón Fault in Santiago, Chile, evidences a dangerous disconnection between the natural landscape and urban life, which endangers both the understanding of the environment and the safety of those who inhabit it daily. Faced with this sustained institutional blindness over time, art emerges as a space for symbolic resistance, critical reflection, and active reappropriation of the territory. From the first cave paintings to contemporary landscape photography, nature has been a constant theme in art, which evidences its continuous and profound influence on visual culture. Incorporating the geological into artistic representation allows not only for the recovery of what has been omitted, but also for the generation of active criticism, opening questions, making conflicts visible, and offering new ways of linking ourselves with the territory, its history, and its hidden layers.

Key words: Geography - Abstraction - Maps - Geographic fault

INTRODUCCIÓN

El interés nace de una mirada crítica sobre el territorio que habitamos y cómo las representaciones visuales, especialmente los mapas, construyen una idea de estabilidad que no siempre es real. Los mapas suelen entenderse como herramientas objetivas que muestran la forma del mundo, pero en realidad también expresan decisiones humanas: qué se muestra, qué se omite y desde qué punto de vista se representa. Por eso, más que simples dibujos del territorio, son construcciones culturales que reflejan formas de poder y conocimiento. Desde esta idea surge la investigación, que busca entender cómo el arte puede intervenir en esos discursos, ofreciendo nuevas formas de mirar y pensar el territorio. A través del arte es posible cuestionar lo que parece fijo, abrir espacio a lo subjetivo y a lo sensible. Es interesante cómo el arte puede hacer visible lo que ha sido silenciado o ignorado, y cómo puede transformar una representación rígida en algo vivo, cambiante y lleno de memoria.

Se trabaja desde una metodología práctica centrada en la escultura, entendida como una herramienta para pensar con las manos y la materia. En el proceso, la escultura no es solo un medio formal, sino una forma de investigar, el contacto con los materiales permite explorar el territorio desde otra perspectiva, más cercana y corporal. La arcilla, en particular, es el material que conecta directamente con la tierra, es maleable, frágil y resistente al mismo tiempo, a través de su manipulación se pueden sentir los movimientos, pliegues y tensiones que existen también en el paisaje real.

La investigación toma como punto de partida la Falla de San Ramón, una fractura geológica que atraviesa la zona oriente de Santiago que cada vez se va expandiendo y transformando más. A pesar de su importancia, esta falla ha sido borrada o minimizada en la cartografía oficial, generando una falsa sensación de seguridad y permanencia. Esa ausencia parece significativa, esto muestra cómo los mapas no solo representan el territorio, sino que también deciden qué verdades se muestran y cuáles se ocultan. A partir de este caso, se busca reflexionar sobre cómo el arte puede recuperar esas zonas de silencio y devolverles presencia, transformando la invisibilidad en materia visible. La falla se convierte en una imagen central, tanto geológica como simbólica, representa la fragilidad de lo que parece estable, la línea donde el suelo se rompe su movimiento interno. Trabajar con esta idea permite pensar en el territorio no

como algo fijo, sino como un cuerpo vivo en constante transformación. También es interesante entender la falla como metáfora de lo social y lo político, como un espacio de tensión donde se cruzan distintas fuerzas y el equilibrio siempre es precario.

La investigación combina teoría y práctica artística, desde la teoría, se apoya en autores como Michel Foucault y J. B. Harley, quienes analizan cómo el conocimiento y el poder se relacionan en los sistemas de representación, permiten reconocer que los mapas no son neutrales, sino que responden a intereses y estructuras de control. Desde la práctica, se busca que la escultura funcione como una forma de pensamiento material, capaz de poner en cuestión y de construir otras maneras de habitar y representar el territorio, a través del proceso se intenta abrir nuevas formas de lectura, convertir la representación plana del mapa en un relieve lleno de capas, texturas y huellas, esas capas reflejan también el paso del tiempo, la erosión e historia del lugar. Cada corte o marca sobre la materia se convierte en un gesto que reescribe el territorio, transformando el acto artístico en un modo de conocimiento. En este sentido, el arte se convierte en una herramienta política y poética al mismo tiempo, política porque cuestiona los discursos dominantes, y poética porque propone una mirada más sensible y humana sobre el entorno.

Este ensayo busca pensar el territorio desde el arte, entendiendo que representar también es una forma de construir realidad, a través de la escultura y la reflexión crítica, se propone una lectura del paisaje que reconozca su inestabilidad, fracturas y silencios. No se trata de ofrecer respuestas cerradas, sino de abrir preguntas, ¿cómo puede el arte revelar lo que no se ve en los mapas?, ¿cómo podemos volver a mirar el territorio desde la experiencia, la materia y la memoria?. Este trabajo se sitúa entre el arte, la geografía y política, propone la práctica artística como un modo de conocimiento que desarma la idea de territorio estable y que invita a pensar el espacio como algo vivo, en constante transformación. La escultura, a través de la materia, se convierte en un lenguaje que permite volver visible lo invisible y que nos recuerda que bajo la superficie que habitamos siempre hay movimiento, historia y vida.

1. ENTRE CAPAS Y FALLAS

1.1 Omisión cartográfica

Chile es un país donde los terremotos son frecuentes, de norte a sur, debido a su ubicación sobre el Anillo de Fuego del Pacífico, que es una extensa y peligrosa zona con alta actividad sísmica que rodea gran parte del Océano Pacífico.

El Anillo de Fuego del Pacífico o también llamado Cinturón de Fuego del Pacífico, es el nombre que se le da a un área con forma de herradura que se encuentra en el Océano Pacífico y que se extiende desde América del Sur y América del Norte hasta Asia oriental, Australia y Nueva Zelanda. (Univisión, 2018)

En el estudio de la estructura de la Tierra, las fallas geológicas ocupan un lugar fundamental, ya que permiten comprender los movimientos y transformaciones del terreno a lo largo del tiempo. Una falla geológica según el Servicio Nacional de Geología y Minería se define como,

Una fractura en las rocas en la que ocurre un desplazamiento relativo entre los bloques que separan la falla. El origen de las fallas y los movimientos relativos de los bloques se debe a las fuerzas que generan los movimientos de las placas tectónicas. (Servicio Nacional de Geología y Minería, 2017)

En el caso de la Falla de San Ramón, se trata de una falla inversa, es decir, un tipo de falla donde los bloques de roca se mueven de forma que uno superpone al otro. Esta se puede definir como, “Un producto de fuerzas de compresión.” (Griem, W., 2020)

La Falla de San Ramón, aunque es una amenaza geológica activa y documentada, ha sido históricamente poco visible en los mapas oficiales y en la memoria colectiva de las personas (Figura 1 y 2) en comparación con la Falla de San Andrés de California en Estados Unidos que es la más investigada en el mundo, hasta el momento, por su importancia tectónica, peligrosidad y gran parte está en superficie terrestre (Rockwell, Scharer, & Dawson, 2016). Esta omisión refleja una tendencia del urbanismo chileno a ocultar elementos que contradicen el ideal de progreso y seguridad de la ciudad. La negación también es legal, las normas de edificación permiten construir sobre zonas de riesgo sísmico sin regulaciones específicas (MINVU, 2025), a diferencia

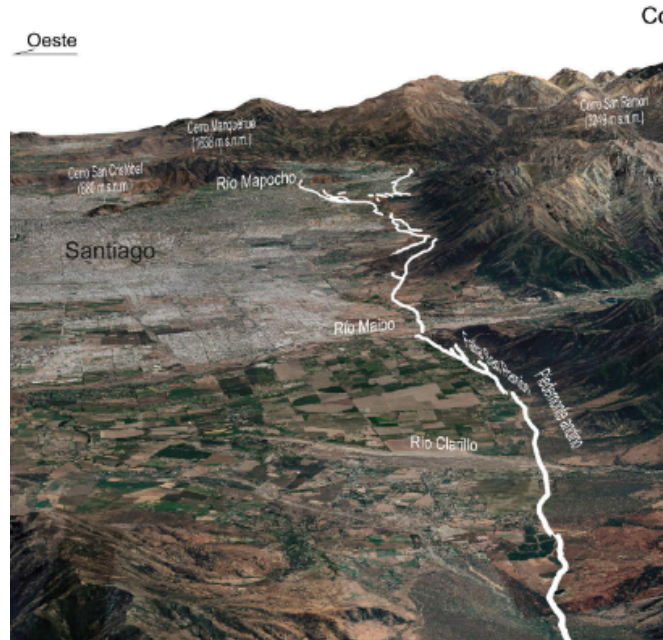


Figura 2. Easton, G., Boroschek, R., Rebolledo, S., Inzulza, J., Ejsmentewicz, D., Vergara, P. y Giesen, E. (2022, p5) *Policy Brief: La falla de San Ramón y la sostenibilidad del piedemonte de Santiago: recomendaciones para la política pública*. Imagen cortesía de Vicerrectoría de investigación y desarrollo.

Frente a la problemática, este proyecto propone una abstracción visual basada en formas esenciales que revaloriza la presencia de la falla en la geografía local. A través del lenguaje escultórico, se plantea una crítica a las representaciones oficiales y se invita a reconocer la fragilidad del territorio habitado como parte de nuestra realidad cotidiana. El ocultar estas formas geológicas como la Falla de San Ramón, condiciona nuestra percepción del entorno y debilita la preparación ante riesgos naturales, estos son fenómenos propios de la naturaleza que, al interactuar con las personas, sus actividades o infraestructuras, pueden generar daños, pérdidas humanas, económicas o ambientales. Es importante destacar que el fenómeno natural por sí mismo no es un desastre, se convierte en desastre cuando afecta a una comunidad vulnerable. Específicamente los terremotos representan uno de los riesgos naturales más significativos por su imprevisibilidad, su capacidad destructiva y los múltiples efectos secundarios que pueden desencadenar, la reducción del riesgo depende más de cómo se preparan las sociedades que del fenómeno natural en sí (Keller & DeVecchio, 2016).

Esta invisibilización no solo implica un olvido físico del territorio, sino también una desconexión emocional y política con el paisaje que habitamos. Caminar, como arte, proporciona

una manera simple para explorar las relaciones entre el tiempo, la distancia, geografía y medida, activando un conocimiento sensible del paisaje. La experiencia del cuerpo en movimiento se transforma en una forma de leer el terreno, de registrar sus capas y abrir espacio a lo que ha sido silenciado. Frente a la simplificación cartográfica tradicional, la práctica artística permite reconfigurar el territorio desde una mirada crítica y afectiva que se construirá desde la práctica como un ejercicio de relectura del territorio, es decir, se materializa mediante la observación atenta del paisaje, el registro de sus huellas y la traducción de esas impresiones al trabajo escultórico. El proceso de modelar, erosionar y recomponer la materia funciona como una metáfora del propio territorio, donde cada gesto manual busca revelar tensiones y transformaciones invisibles. A través de este diálogo entre cuerpo, material y paisaje, la obra propone una forma de conocimiento que emerge desde la experiencia directa y sensible.

1.2 Crítica

La crítica se manifiesta al cuestionar las representaciones oficiales que han invisibilizado elementos geográficos esenciales como la Falla de San Ramón, poniendo en evidencia las estructuras de poder y los discursos institucionales que determinan qué se muestra y qué se omite, responde a una falta de interés sostenida por instituciones públicas y privadas que han privilegiado relatos territoriales más convenientes, minimizando deliberadamente ciertos riesgos naturales. Así, la ausencia de la falla en mapas, estudios o normativas no solo evidencia una negligencia técnica, sino también una decisión estratégica que influye en cómo se construye, habita y comprende el territorio.

A través del lenguaje escultórico, el trabajo propone tensionar estas narrativas, recuperando aquello que ha sido desplazado de la percepción colectiva y abriendo un espacio para la reflexión sobre la fragilidad del territorio habitado. Por otro lado, la mirada afectiva surge desde la experiencia corporal y material del proceso creativo, trabajar directamente con el terreno, las texturas y las capas de la arcilla permite un acercamiento sensible del paisaje, donde la acción manual y el gesto se transforman en formas de conocimiento. Este vínculo con la materia activa una comprensión emocional del territorio, caminar, pulir, desgastar y reconstruir se convierten en actos de empatía con la tierra y su historia. Por el contrario, la artista Maya Lin lo demuestra en sus obras topográficas, donde la memoria del paisaje se convierte en forma escultórica (Lin, 2023), o Úrsula Von Rydingsvard, cuya aproximación a la materia y la

repetición orgánica evocan procesos naturales invisibles pero persistentes (Von Rydingsvard, 2009). Tony Cragg y Otobong Nkanga, por su parte, abordan la relación entre cuerpo, materia y territorio, resaltando lo oculto y lo fragmentado (Lisson Gallery, 2008 y 2023). De manera similar, el trabajo de Mijaíl Rybakov en “Visualización de la complejidad” plantea formas visuales que revelan las estructuras invisibles del mundo, como si trazara las capas profundas de una realidad normalmente oculta (Rybakov, 2021). De esta manera, se hace visible lo que la narrativa oficial ha omitido, reconectando a los habitantes con su geografía subterránea y su historia invisible.

En años recientes, por la presión constante de geólogos, académicos y comunidades organizadas, se ha comenzado a discutir la urgente necesidad de normativas específicas para las zonas que atraviesa la Falla de San Ramón (Easton et al. 2022). A pesar de estos importantes avances, su representación visual en los medios, mapas urbanos y materiales educativos sigue siendo escasa, simplificada o incluso omitida, lo que contribuye al desconocimiento colectivo y refuerza la desconexión con el territorio natural y cultural. Frente a esta notable carencia, las prácticas artísticas ofrecen alternativas potentes, como instalaciones, esculturas topográficas e intervenciones gráficas que actúan como mapas no convencionales, proponiendo nuevas maneras de percibir y habitar el paisaje de forma crítica y sensible. Artistas como Joyce Kozloff, que reinterpreta mapas históricos desde una mirada crítica y feminista, cuestionando estructuras de poder que definen qué es visible y qué no (Kozloff, 2011), también está Trevor Paglen, quien por su parte, trabaja desde una cartografía especulativa que revela lo oculto, como bases militares y tecnologías invisibilizadas (Paglen, 2001). Entendiendo que la cartografía, según la RAE es, “Arte de trazar mapas geográficos” (RAE, s.f.). Por otro lado, Paula Scher utiliza el diseño tipográfico para saturar mapas con información personal y cultural, desafiando la supuesta objetividad geográfica (Scher, 2017). Estas estrategias muestran cómo el arte puede recuperar lo borrado, abrir debates necesarios y resignificar la manera en que entendemos el espacio que habitamos, haciendo visibles las capas de historia, memoria y poder que permanecen escondidas en el paisaje, invitando a una reflexión profunda sobre nuestra relación con el territorio y la memoria colectiva.

Algunos podrían argumentar que la omisión de la Falla de San Ramón en los discursos públicos y en la planificación territorial busca evitar el pánico social y fomentar una percepción

de seguridad para el desarrollo urbano. Esta lógica, aunque comprensible desde una perspectiva de estabilidad, ha favorecido históricamente la expansión inmobiliaria en zonas de alto riesgo sísmico, priorizando intereses económicos por sobre la seguridad real y el bienestar de la ciudadanía. Sin embargo, invisibilizar amenazas geológicas no solo no elimina el peligro, sino que además debilita las capacidades de prevención y respuesta de la población ante posibles desastres. Cuando se niega o minimiza la existencia de una falla activa se dificulta la implementación de políticas públicas preventivas y se perpetúa una relación frágil y desinformada con el entorno natural. Frente a esta visión negativa, la representación crítica de la geología desde el arte no busca generar miedo o alarmar a la ciudadanía, sino más bien promover una conciencia territorial profunda que conecte a las personas con los procesos naturales que dan forma y significado al paisaje que habitan cotidianamente. Desde esta perspectiva, el arte se convierte en un acto de responsabilidad, una herramienta poderosa para imaginar y construir formas más justas de habitar y representar el territorio, que reconozcan tanto su vulnerabilidad como su riqueza. Así, el arte permite abrir espacios de diálogo y reflexión colectiva que fortalecen el vínculo entre las comunidades y el territorio donde viven, fomentando una cultura de prevención y cuidado ambiental imprescindible en contextos sísmicos como el chileno.

2. EROSIÓN Y HUELLA

2.1 Abstracción artística y relectura del territorio

Representar lo geológico a través de un lenguaje escultórico permite abordar de manera crítica y sensible aquello que la cartografía oficial omite o simplifica. A diferencia de los mapas técnicos, que tienden a reducir la complejidad del territorio a símbolos y líneas abstractas, la escultura ofrece una posibilidad de registrar la riqueza del interior terrestre, sus múltiples capas, erosiones, fracturas y procesos invisibles que modelan constantemente el paisaje. Al trabajar con materiales como la arcilla de alta temperatura, no solo se reproduce una forma, sino que se activa un proceso de memoria material donde cada elemento lleva consigo una huella de transformación, tanto natural como humana, que dialoga con el tiempo y espacio. Esta estrategia material permite que la obra funcione como un archivo vivo del paisaje, capaz de revelar tanto lo que permanece estable como aquello que cambia constantemente. Lejos de ser un simple objeto decorativo, la escultura se convierte en un dispositivo de lectura crítica y sensible del territorio, que visibiliza las tensiones y contradicciones entre lo que se habita, ignora o invisibiliza. De este modo, la obra no evade el riesgo inherente al territorio geológico, sino que lo enfrenta desde una dimensión sensible, abriendo nuevas formas de conciencia espacial que pueden ser tanto políticas como poéticas, invitando al espectador a reflexionar sobre su relación con el entorno natural, fragilidad y dinamismo. Así, la escultura funciona como un puente entre el conocimiento científico y la experiencia emocional del paisaje.

Se busca representar no solo la forma del territorio, sino también su tiempo interno, las transformaciones geológicas, las huellas de la erosión, los rastros del humano y efectos acumulativos del tiempo sobre la materia. En este proceso, el material elegido no es un simple material, sino que es un agente activo que contiene en sí mismo un registro de cambio, desgaste y memoria en ellos. La arcilla de alta temperatura revela texturas, grietas y matices que emergen durante la cocción; soporta el fuego y se transforma, adquiriendo dureza y permanencia, pero también conserva huellas y marcas que hablan del proceso y tiempo (Figura 3). Este elemento actúa como cuerpo con memoria, capaz de manifestar procesos lentos, que escapan a la mirada superficial o a los registros técnicos tradicionales.



Figura 3. Phillips, Rosario. 2025. Modelado en arcilla. Fotografía cortesía del artista.

En este sentido, la escultura no se entiende como una forma estática o decorativa, sino como un pensamiento material, una forma de investigar y traducir la transformación desde lo táctil, visual y temporal. Al incorporar lo geológico desde una sensibilidad encarnada, la obra se convierte en un cruce entre el tiempo natural y tiempo humano, entre lo que cambia lentamente y lo que cambia con violencia. Así, se abre una vía crítica, poética y afectiva para reconstruir vínculos con un territorio frecuentemente invisibilizado, permitiendo nuevas formas de lectura del paisaje, sus memorias materiales y procesos que configuran lo que habitamos.

La abstracción artística de la Falla de San Ramón no solo denuncia una omisión cartográfica, sino que también propone modos alternativos de percibir el territorio. Frente a una planificación urbana que históricamente ha ignorado la geología activa del paisaje en nombre del progreso, el orden y la expansión inmobiliaria, en el caso chileno evidencia cómo la especulación del suelo ha permitido construir en zonas de alto riesgo, como las cercanas a la falla, priorizando la valorización económica sobre la seguridad y sostenibilidad urbana (Easton et al. 2018). Esta lógica ha borrado la huellas geológicas y debilitado la conciencia territorial, incrementando vulnerabilidad de las comunas involucradas, entre ellas Vitacura, Las Condes, La Reina, Peñalolén, La Florida y Puente Alto. A pesar de su potencial sísmico, que podría generar terremotos de magnitud superior a 7.5 en la escala de Richter, su presencia ha sido históricamente

ignorada en la planificación urbana (Departamento de Geología - FCFM - Universidad de Chile, s. f.). Estudios indican que aproximadamente el 55% de la traza de la falla está urbanizada, evidenciando la desconexión entre el conocimiento geológico y las decisiones urbanísticas, mostrando cómo la planificación urbana favorece los intereses del mercado inmobiliario por sobre la seguridad de la población (Easton et al. 2018). En el contexto chileno, la especulación inmobiliaria ha jugado un papel crucial en la expansión urbana desmedida. El modelo de “ciudad compacta” promovido en las últimas décadas ha incentivado la construcción en áreas de alto valor, muchas veces sin considerar las características geológicas del terreno. Esto ha llevado a la construcción de viviendas y edificios en zonas de alto riesgo sísmico, como las cercanas a la Falla de San Ramón. La abstracción artística puede intervenir en este proceso al representar la falla no solo como una línea geológica, sino como un símbolo de las tensiones entre desarrollo urbano y sostenibilidad.

El arte ofrece una herramienta crítica y sensible para visibilizar lo silenciado. Reincorporar lo geológico a la representación cultural es un acto de reconocimiento profundo, es aceptar tanto la fragilidad de nuestro suelo, como la fuerza ineludible de los procesos naturales que lo modelan constantemente. Esta conciencia del territorio no pretende paralizar a la gente por miedo, ni alimentar discursos catastróficos, sino más bien impulsar nuevas formas de pensar la ciudad desde una relación más respetuosa, empática y atenta con su base física y simbólica. El arte, desde esta perspectiva, no es sólo expresión estética, sino una forma de conocimiento situada, un lenguaje que interpela, conecta y transforma. A través de él, es posible restituir lo borrado, resignificar el paisaje y comenzar a sanar la desconexión histórica entre cultura y naturaleza. El gesto artístico se convierte así en una acción política y poética a la vez, capaz de abrir paso a futuros urbanos más conscientes, resilientes y justos. En contextos de crisis climática, riesgo sísmico y una acelerada urbanización, estas propuestas adquieren aún más relevancia, recordándonos que el territorio no es un fondo neutro, sino un cuerpo vivo que también nos habla y nos sostiene.

3. TERRITORIO COMO DISCURSO

3.1 Teoría: Poder, conocimiento y territorio según Foucault

Cuando hablamos de mapas, tendemos a pensar que son una herramienta objetiva, científica y neutral, sin embargo, desde la teoría crítica es posible entender que los mapas nunca son completamente inocentes. Michel Foucault plantea que el poder y el conocimiento están siempre entrelazados, quien tiene el poder de producir conocimiento también tiene la capacidad de ordenar, vigilar, castigar y controlar la realidad (Foucault, 1977, p.67). Los mapas son un ejemplo claro de esta idea, ya que al representar un territorio no solo lo describen, sino que también lo organizan, jerarquizan y hacen funcionar de acuerdo con intereses específicos. En este sentido, la cartografía puede ser vista como un dispositivo de poder. No es solo un dibujo de un territorio, sino una construcción que refleja qué se muestra, qué se omite y bajo qué criterios. Como señala el historiador J.B. Harley, los mapas no son meras imágenes técnicas, sino representaciones cargadas de ideología, cada mapa es el resultado de decisiones, qué elementos se destacan, qué límites se marcan, qué nombres se asignan y qué queda fuera del registro. Esa selección nunca es neutral, sino que responde a intereses políticos, sociales y culturales (Harley, 1989). Un ejemplo concreto de este fenómeno se puede ver en la manera en que se ha representado el territorio de Santiago de Chile. El caso de la Falla de San Ramón es clave, un accidente geológico que atraviesa gran parte de la ciudad y que, sin embargo, no aparece en la mayoría de los mapas oficiales ni en los planes de urbanismo. Esta omisión no es un simple error técnico, sino que muestra cómo los mapas también pueden funcionar como instrumentos de silenciamiento. Lo que no se dibuja parece no existir, y lo que no existe en los planos tampoco se integra en la planificación ni en la conciencia colectiva. Aquí se puede observar cómo el poder actúa a través de la cartografía, invisibilizando un riesgo natural en beneficio de intereses inmobiliarios y económicos.

La teoría de Foucault sobre la relación entre poder y conocimiento ayuda a comprender cómo el mapa no es solo una herramienta de orientación, sino también un mecanismo de control social (Foucault, 1977). Al decidir qué se incluye y qué se deja afuera, se definen las formas en que habitamos y entendemos el territorio. Un ejemplo de esto se encuentra en los trabajos de Claudio Gay, quien, durante el siglo XIX, realizó mapas y estudios geográficos de Chile que no solo documentan el territorio, sino que también reflejan las prioridades del Estado en términos de

explotación de recursos y administración del espacio. Al seleccionar ciertos datos y omitir otros, los mapas de Gay configuraban una visión del territorio que reforzaba intereses políticos y económicos, evidenciando cómo el conocimiento geográfico se entrelaza con el poder (Gay, 1844–1848/2009). Claudio Gay era un naturalista francés que realizó la monumental obra “Historia física y política de Chile”. Gay no solo documentó la geografía, flora y fauna del país, sino que también organizó y jerarquizó la información de manera que reflejaba las prioridades del Estado chileno en el siglo XIX, especialmente en términos de administración del territorio y explotación de recursos. Al seleccionar qué datos geográficos y culturales incluir en sus mapas y descripciones, Gay contribuyó a construir una visión del territorio que no era neutral, sino impregnada de decisiones políticas y simbólicas. De esta manera, sus mapas y estudios funcionan como instrumentos de poder, al definir cómo debía interpretarse y organizarse el espacio chileno. Este ejemplo evidencia cómo el conocimiento científico y cartográfico participa activamente en la construcción social del territorio, reforzando la idea de que no basta con pensar el espacio en términos físicos, sino también en términos simbólicos, políticos y culturales. Esta idea se relaciona con el concepto de territorio como construcción social, donde no basta con pensar el espacio en términos físicos, sino también en términos simbólicos, políticos y culturales.

En la investigación y práctica artística es interesante tomar esta perspectiva crítica sobre los mapas, si la cartografía oficial selecciona y omite información en función de intereses de poder, el arte puede ser un espacio para reintroducir. A través del trabajo escultórico con arcilla, se intenta reconstruir una representación del territorio que ponga en evidencia aquello que se ha invisibilizado, como la falla geológica que atraviesa la ciudad. La arcilla, con sus capas y fisuras permite trabajar de manera material estas tensiones, así como el mapa oficial borra, la obra busca revelar. Esta intención se despliega de manera instalativa, las piezas de arcilla se disponen en el espacio expositivo formando un recorrido que el espectador puede atravesar y explorar a través de la vista todo el recorrido (Figura 4 y 5). Las capas y estratos se proyectan tridimensionalmente, invitando a mirar desde distintos ángulos y percibir la profundidad de lo oculto (Figura 6). Con la iluminación dirigida y la disposición de los volúmenes, se crean juegos de sombras y luces que enfatizan las fracturas y discontinuidades del terreno, promoviendo una experiencia sensorial que refuerza el contenido conceptual de la obra. De este modo, la instalación no solo representa, sino que convoca al espectador a vivenciar la tensión entre lo cartográfico oficial y lo que ha sido silenciado.

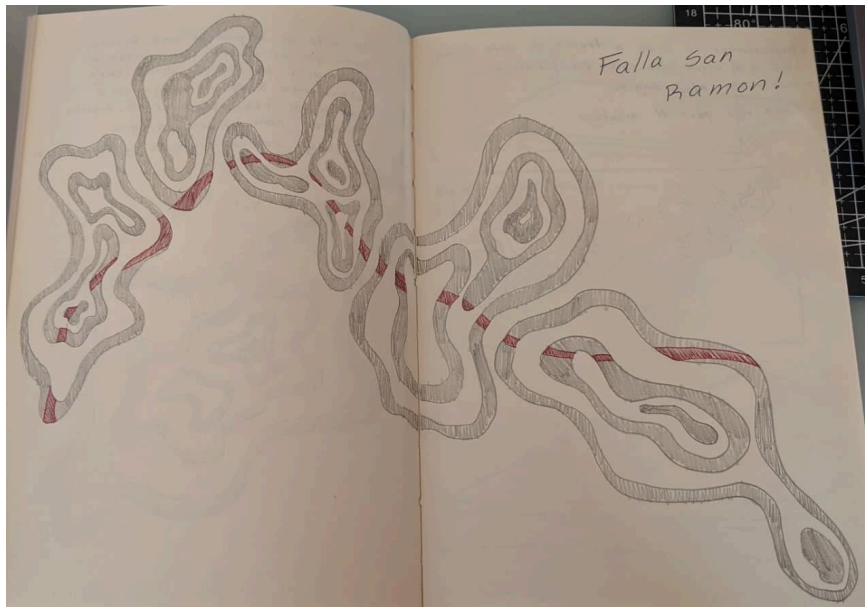


Figura 4. Phillips, Rosario. 2025. Boceto inicial Falla de San Ramón. Fotografía cortesía del artista.



Figura 5. Phillips, Rosario. 2025. Pieza de cerámica. Fotografía cortesía del artista.

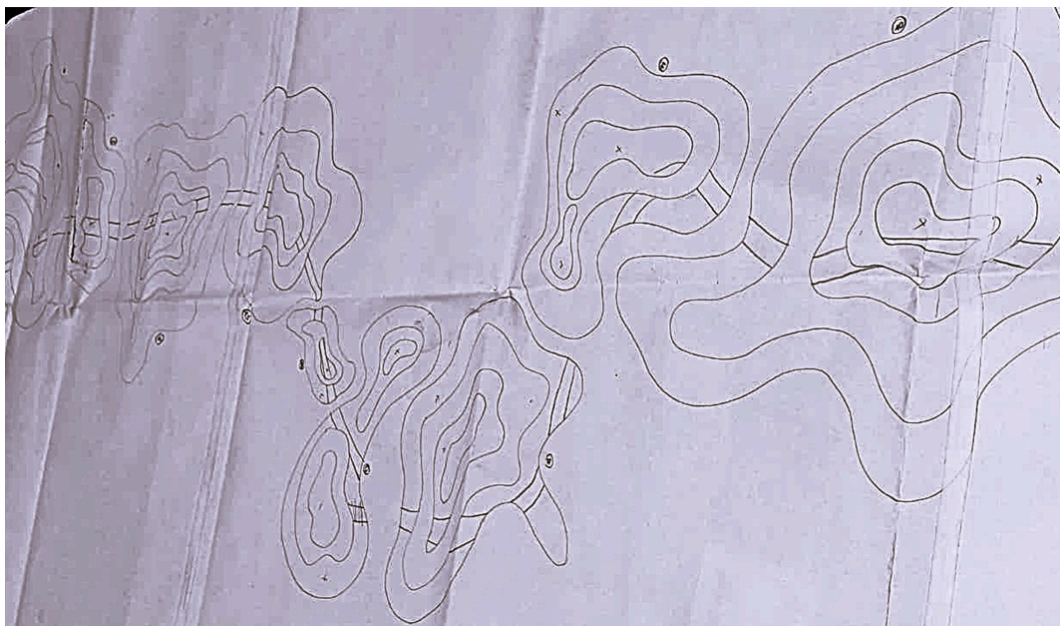


Figura 6. Phillips, Rosario. 2025. Plantilla del mapa. Fotografía cortesía del artista.

Por lo tanto, la teoría que sustenta este proyecto se apoya en la idea de que todo mapa es una construcción política y cultural, y que la representación del territorio no puede entenderse sin considerar el poder que la atraviesa. A la vez, se abre la posibilidad de pensar el arte como una forma alternativa de cartografía, capaz de mostrar lo que los mapas oficiales ocultan. En síntesis, tanto Foucault como Harley se plantean que la cartografía nunca es neutral, sino que siempre responde a intereses específicos. Esta mirada crítica permite cuestionar la forma en que entendemos y representamos el territorio, y al mismo tiempo da un marco para desarrollar la propuesta artística, que busca poner en diálogo la geología, la ciudad y memoria visual a través de la escultura.

4. DESARROLLO DE OBRA

4.1 Metodología

La metodología de este proyecto se fundamenta en la idea de que la representación del territorio nunca es neutral, sino que está atravesada por relaciones de poder, como lo plantea Foucault. Desde esta base teórica, el proceso metodológico se organiza en torno a dos ejes principales, por un lado, el análisis crítico de los mapas y registros oficiales que representan el territorio, y por otro, la práctica artística con arcilla como medio central de investigación y creación. El trabajo con este material no se limita a la producción de un objeto estético, sino que se concibe como una práctica que permite registrar, cuestionar y transformar las formas en que el territorio ha sido representado e invisibilizado. El problema de la omisión de la Falla de San Ramón en los mapas oficiales no se reduce a un hecho técnico o cartográfico, sino que implica un conjunto de silencios, selecciones y exclusiones que responden a intereses políticos, sociales y económicos.

El primer paso consistió en el análisis de mapas, planos y registros oficiales vinculados al territorio de Santiago y, en particular, a la zona donde se encuentra la falla. Este trabajo no se centró únicamente en recopilar datos técnicos o geológicos, sino en observar los mapas como discursos cargados de poder. El objetivo fue identificar qué elementos aparecen destacados, cuáles se repiten de manera insistente y, sobre todo, qué se omite de manera sistemática. Esta observación permitió reconocer cómo opera la invisibilización de la falla dentro del discurso cartográfico. Así, los mapas se entienden no solo como instrumentos de información, sino también como construcciones culturales que deciden qué debe ser mostrado y qué debe ser borrado. El segundo paso fue la observación y registro directo de la zona donde se encuentra la Falla de San Ramón (Figura 7). Este trabajo consistió en recorrer el lugar, tomar fotografías, realizar anotaciones y observar las formas del suelo, las grietas, los cortes naturales y las texturas de la tierra.



Figura 7. Phillips, Rosario. 2025. Parque Aguas de Ramón. Fotografía cortesía del artista.

El objetivo de esta observación no fue hacer un levantamiento técnico, sino experimentar la presencia del territorio a nivel visual y sensorial. Se buscó contrastar lo que el territorio muestra de manera evidente con lo que los mapas oficiales ocultan (Figura 8). Al no tratarse de un levantamiento técnico, fue necesario estudiar la geografía de Santiago desde una mirada más amplia y sensible. Para ello, se observó mapas y fotografías aéreas (Figura 9), que permitieran comprender las formas generales del relieve, sus texturas, pendientes y cortes naturales. A partir de estas observaciones, se realizó una abstracción del territorio, dejando de lado la precisión técnica para concentrarse en las líneas, volúmenes y ritmos que conforman el paisaje. Este proceso permitió reconocer la geografía, no sólo como un dato físico, sino como una superficie viva que guarda memoria y movimiento, y que podía ser reinterpretada a través de la materia y el gesto artístico.



Figura 8. Phillips, Rosario. 2025. Pieza de cerámica. Fotografía cortesía del artista.



Figura 9. Undurraga, Pablo. 2025. Fotografía aérea de Santiago. Fotografía cortesía de Piloto Comercial.

Este ejercicio permite poner en tensión dos dimensiones distintas, el territorio físico, material y su representación simbólica. De esta forma, la observación del terreno enriquece la reflexión sobre la omisión de la falla, al mostrar que lo que no se dibuja en los mapas sí existe en la experiencia corporal y visual del espacio. El tercer paso corresponde al trabajo práctico en taller, en el que la arcilla de alta temperatura se convierte en un medio de investigación. La elección de este material no es casual, la arcilla proviene directamente de la tierra y contiene en sí misma una memoria geológica. Su maleabilidad permite trabajar con formas orgánicas, simular pliegues, erosiones y fracturas que remiten a los procesos del paisaje natural. El uso del horno y la cocción a alta temperatura incorpora además una dimensión temporal y de transformación. Así como la geología modifica el suelo a través de largos procesos, el barro pasa de lo maleable y frágil a lo sólido y definitivo.

Cada etapa del trabajo con arcilla, desde el modelado hasta la cocción fue documentada con fotografías y anotaciones que permiten reflexionar sobre las decisiones formales y conceptuales (Figura 10 y 11). Este registro no se entiende como un simple anexo, sino como parte integral de la investigación. La documentación muestra cómo las ideas teóricas se transforman en gestos materiales y cómo el hacer manual genera nuevas interpretaciones sobre el problema. El registro, entonces, funciona como puente entre la reflexión crítica y la producción artística. En lugar de producir mapas convencionales, el proyecto propone la creación de piezas escultóricas que funcionen como mapas tridimensionales. Estos objetos no buscan ser exactos ni científicos, sino críticos, capaces de mostrar aquello que los mapas oficiales callan, las fallas, las fracturas, lo inestable y lo que se encuentra en permanente transformación. Las piezas de arcilla son, por lo tanto, representaciones alternativas del territorio. A través de ellas, el mapa deja de ser un dibujo técnico para convertirse en una experiencia material y visual, que invita a pensar de otra manera la relación entre ciudad, geología y poder.



Figura 10. Phillips, Rosario. 2025. Piezas en el horno de cerámica. Fotografía cortesía del artista.

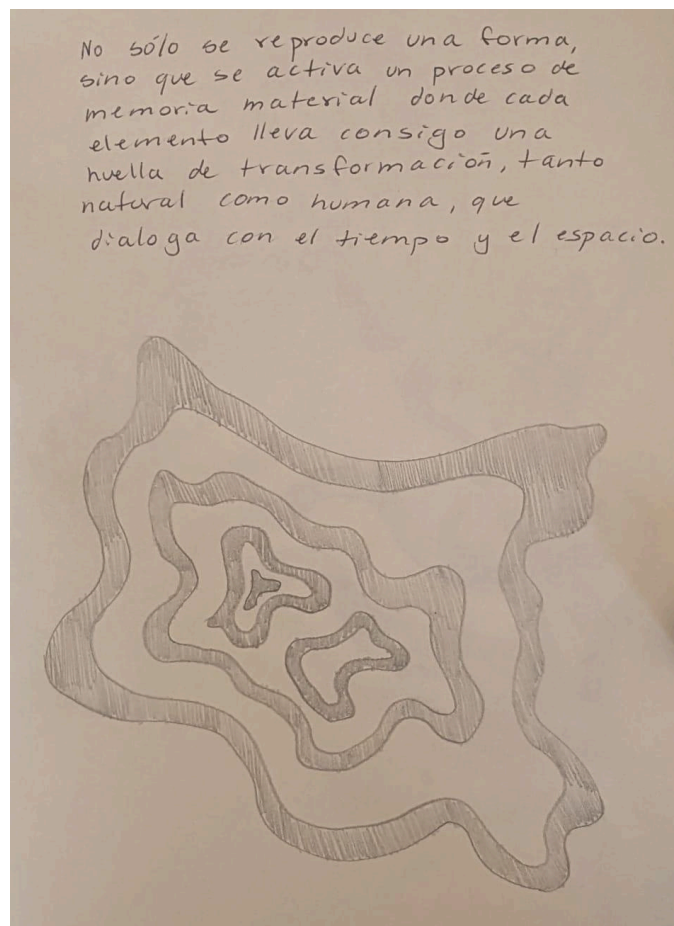


Figura 11. Phillips, Rosario. 2025. Anotaciones en la bitácora. Fotografía cortesía del artista.

4.2 Montaje

El montaje se compone de una base principal en forma de “L” (Figura 12 y 13), pensada para invitar al espectador a ingresar en este mapa y recorrerlo desde dentro, transformando la experiencia visual en una corporal. Esta disposición busca generar una relación inmersiva entre el cuerpo del espectador y la obra, donde el acto de recorrer el territorio se convierte en una metáfora de la observación crítica y la apropiación del espacio. El espectador no solo mira el mapa, sino que se sitúa dentro de él, reconociéndose como parte del territorio y de las tensiones que lo atraviesan. Sobre esta base se dispondrán 55 piezas de cerámica de distintos diámetros, la más grande de 50 cm y la más pequeña de 4 cm (Figura 14). Cada pieza ha sido elaborada a partir de arcilla reciclada, un material que carga con historias previas y que, al ser reconfigurado, adquiere una nueva identidad. Esta decisión material no es casual, sino que responde a una reflexión sobre la circularidad y la transformación, tanto de los recursos naturales como de los procesos humanos que moldean el paisaje. El uso de arcilla reciclada permite que cada pieza conserve una huella única, expresada en variaciones de color, textura y densidad, las cuales evidencian la diversidad del territorio y sus múltiples estratos simbólicos. Todas las piezas estarán conectadas por una línea roja que recorrerá el conjunto, representando la Falla de San Ramón (Figura 15), esta actúa como eje simbólico de la obra, una herida geológica y social que atraviesa el territorio, recordando su fragilidad, historia sísmica y constante transformación. Más allá de su referencia geográfica, la línea roja puede leerse también como una metáfora de la memoria y del vínculo, como un trazo que une lo fragmentado, pero que también evidencia las rupturas. El uso de pigmentos para trazar refuerza la integración entre el gesto y el material, haciendo que la falla no sea un elemento añadido, sino parte estructural de la composición.

La base del montaje estará recubierta con tierra roja, un elemento que unifica el conjunto y lo conecta directamente con la idea de territorio. Esta capa de tierra genera nuevas texturas y matices cromáticos, evocando la materialidad de la tierra y su dimensión orgánica. Al incorporar este elemento, la obra busca un diálogo entre lo natural y construido, entre el gesto artístico y paisaje que lo inspira. La estructura será sostenida por soportes verticales ensamblados del mismo material y color que la base (Figura 16), aunque con una textura más simple y contenida. Este contraste sutil permite que el soporte no distraiga la atención del conjunto, sino que actúe como una prolongación silenciosa de la obra, manteniéndola suspendida y destacando su carácter de

paisaje intervenido. De este modo, la instalación se presenta como un cuerpo vivo, un mapa tridimensional que condensa capas de memoria, materia y territorio, invitando a reflexionar sobre la relación entre la naturaleza, el tiempo y las huellas humanas.

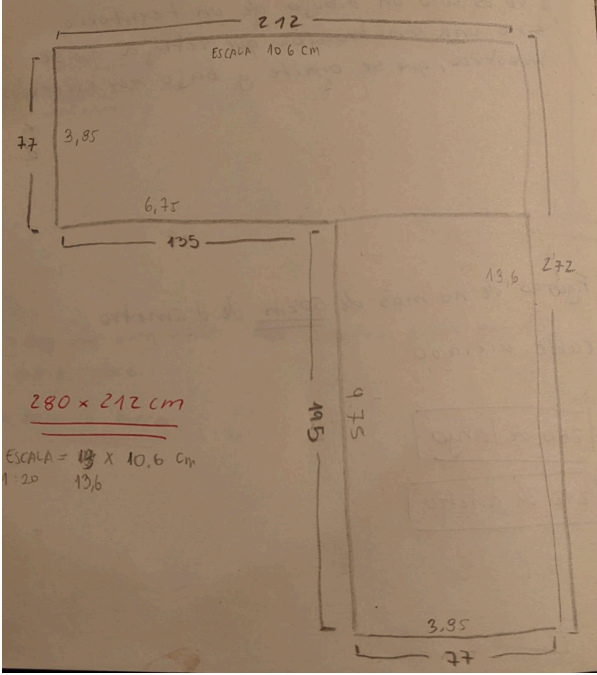


Figura 12. Phillips, Rosario. 2025. Medidas de la base. Fotografía cortesía del artista.

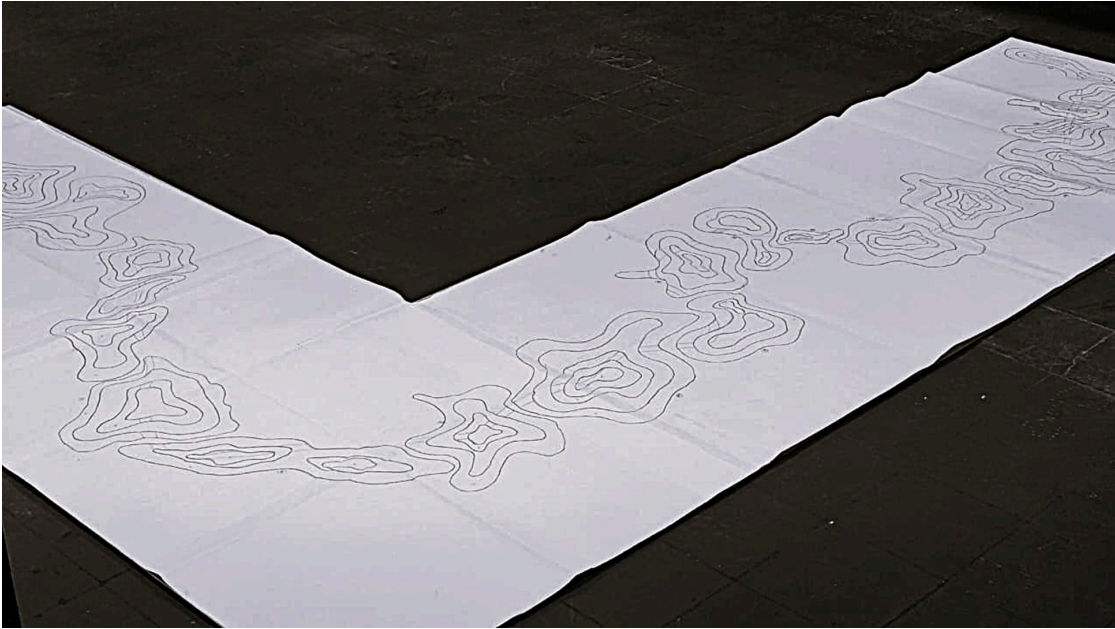


Figura 13. Phillips, Rosario. 2025. Plantilla del mapa. Fotografía cortesía del artista.



Figura 14. Phillips, Rosario. 2025. Piezas de cerámica. Fotografía cortesía del artista.

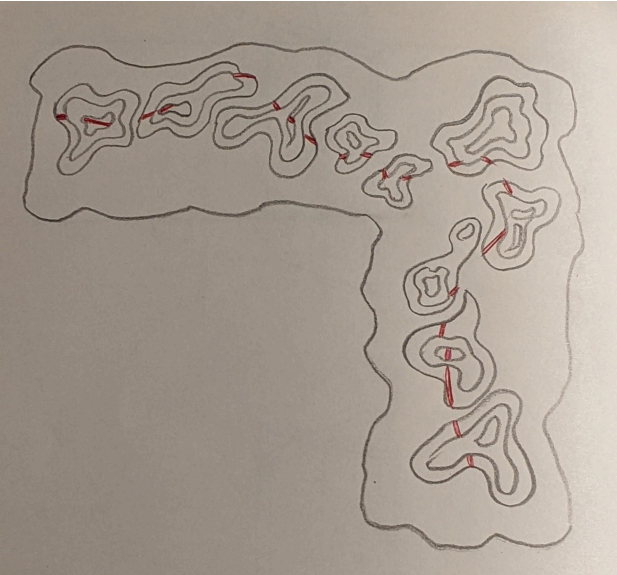


Figura 15. Phillips, Rosario. 2025. Boceto de la base. Fotografía cortesía del artista.

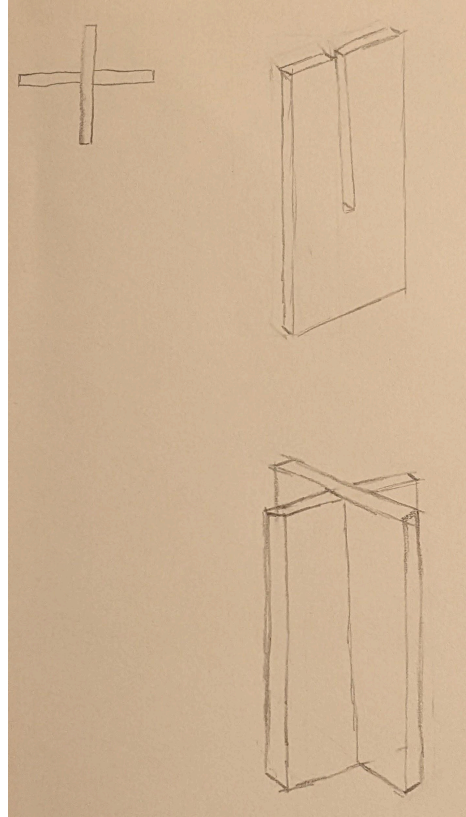


Figura 16. Phillips, Rosario. 2025. Boceto ensamble de la base. Fotografía cortesía del artista.

4.3 El ruido

En la obra estará incorporado un paisaje sonoro compuesto por sonidos provenientes de la tierra. Estos ruidos, vibraciones, crujidos y movimientos surgen de grabaciones que capturan lo imperceptible, lo que normalmente queda fuera de nuestra percepción cotidiana. Al inicio se presentan casi como un murmullo, un sonido leve que apenas se distingue del silencio. Con el paso del tiempo, su volumen e intensidad aumentan, envolviendo progresivamente el espacio y al espectador. Esta decisión no busca generar una narrativa sonora, sino producir una experiencia corporal, donde el oído y el cuerpo se vuelvan los principales mediadores entre la obra y el territorio. El paisaje sonoro actúa como una presencia invisible que habita la sala. Su comportamiento es orgánico, se asemeja al latido interno de la tierra, a esa energía constante que sostiene todo lo que existe sobre ella. En este sentido, el sonido no solo complementa la instalación visual, sino que la activa desde adentro, transformando el espacio expositivo en un cuerpo vivo que emite señales, ritmos y tensiones. El espectador, al ingresar en este ambiente, se

enfrenta a una materia sonora que no puede controlar, y que lo obliga a detenerse, escuchar y sentir.

El oído, a diferencia de la vista, no delimita ni fija, el sonido atraviesa, se mezcla, invade y envuelve. Esa cualidad de expansión convierte al paisaje sonoro en una herramienta para hablar de lo que está en movimiento constante, de lo que resiste ser representado o definido. Escuchar se vuelve entonces, un modo de conexión sensorial y emocional, una manera de reconocer la presencia del territorio como algo vivo, dinámico y en permanente transformación. A través de esta vibración, la tierra parece manifestarse, recordando que no es una superficie inmóvil ni un contorno dibujado en un mapa, sino un cuerpo que respira, que se contrae y expande con cada cambio y cada fractura. El territorio sonoro plantea además una reflexión sobre cómo percibimos y comprendemos el espacio, mientras los mapas intentan fijar límites, estabilizar las formas y ordenar el territorio desde una mirada racional, el sonido se escapa de toda contención. No puede ser medido ni acotado, cambia con el tiempo, con la posición del cuerpo y con la resonancia del entorno. Esa condición inasible lo vincula directamente con la idea de proceso, flujo y transformación, nociones centrales en la investigación. El paisaje sonoro se convierte así en un contrapunto al mapa visual, si el dibujo de contornos representa la superficie y la estructura, el sonido revela su profundidad, movimiento interno y dimensión temporal.

El sonido también permite romper la distancia entre el espectador y la obra, a diferencia de la observación visual, que puede mantenerse a cierta distancia, escuchar implica estar inmerso, ser atravesado por las ondas, no hay una posición exterior posible; el sonido te involucra, te incluye. De este modo, el paisaje sonoro transforma la experiencia de la instalación en un acto de inmersión sensorial, donde el espectador ya no contempla un territorio ajeno, sino que se convierte parte de él. Escuchar, en este contexto, es una forma de habitar, de dejar que el cuerpo se ajuste al ritmo del entorno. Como plantea R. Murray Schafer, escuchar el entorno es también una forma de conocerlo (Schafer, 1994). Desde esta perspectiva, el paisaje sonoro no solo acompaña visualmente la obra, sino que abre un campo de conocimiento sensible. El sonido revela aquello que no puede verse, pero que puede sentirse, los movimientos invisibles de la tierra, sus tensiones internas, su memoria acumulada. En la instalación, estos ruidos se vuelven una voz del territorio, una manifestación audible de su vitalidad e historia. Escuchar se transforma en un acto de atención y de encuentro, una práctica que invita a estar presente, a

reconocer que el territorio no es un objeto externo, sino un organismo del que también formamos parte. El paisaje sonoro, en definitiva, propone una nueva relación entre arte, cuerpo y territorio. A través de él, el espacio se vuelve permeable y activo; el espectador, al escucharlo, participa de un intercambio energético con la obra. La instalación se convierte así en un ecosistema sensorial, donde el sonido, la materia y el cuerpo coexisten, recordándonos que toda forma de vida, humana o terrestre, está tejida por vibraciones, por ritmos que se comunican más allá de las palabras.

CONCLUSIÓN

A lo largo del proceso se aprendió a observar el territorio desde un lugar más sensible y humano, al inicio resultaba interesante comprender cómo se representa el paisaje y cómo los mapas construyen una idea de estabilidad, pero con el tiempo surgió la conciencia de que el territorio es un organismo vivo, cambiante y cargado de memorias. Este aprendizaje amplió la mirada, invitando a abandonar la búsqueda de verdades fijas para abrirse a experiencias que se construyen desde la relación directa con la materia.

El trabajo con los materiales, la arcilla en transformación, la aparición de nuevas texturas, el sonido de la tierra, reveló formas de conocimiento que no provienen sólo de la teoría, sino también del cuerpo, gesto y oído. La práctica mostró que la reflexión puede surgir desde la acción y que los materiales poseen una capacidad expresiva que guía el pensamiento. Observar la geografía de Santiago, atender sus texturas y transformarlas en materia permitió comprender el paisaje como una huella activa. El proceso se convirtió en un ejercicio de tiempo, paciencia y atención, donde cada etapa profundizó la relación entre arte, territorio y memoria. En ese tránsito, la práctica artística se consolidó como un espacio donde las ideas teóricas adquirieron visibilidad. Conceptos como poder, representación o silencio cartográfico se materializaron en capas, formas, sonidos y gestos que hicieron que la teoría dejara de ser un discurso distante para convertirse en experiencia inmediata. Se comprendió que pensamiento y materialidad están profundamente entrelazados, la tierra, arcilla, madera y sonido no funcionaron sólo como medios, sino como lenguajes capaces de expresar aquello que las palabras no alcanzan. Crear se volvió una forma de pensar con las manos, permitiendo que el territorio hablara a través de la materia. Los materiales adquieren una dimensión simbólica, la arcilla y madera remiten a la tierra física, mientras que el sonido señala su energía invisible y constante. El tiempo de trabajo, lento y repetitivo, pasó a ser parte del proceso de comprensión, demostrando que el hacer también es una forma de conocimiento. Así, la práctica dejó de ser únicamente resultado para convertirse en pensamiento situado, permitiendo un acercamiento al territorio desde la empatía, atención y conciencia de su fragilidad y fuerza.

La propuesta busca ofrecer una mirada crítica sobre la manera en que se representa el territorio, evidenciando que existen formas de conocer que exceden la ciencia o técnica. A través del arte, es posible revelar aspectos del paisaje que han sido omitidos o silenciados, estableciendo

diálogos con problemáticas contemporáneas vinculadas a la naturaleza, memoria y poder. En un contexto donde el territorio suele ser tratado como recurso, la obra invita a escucharlo nuevamente, a reconocerlo como un cuerpo vivo cuya presencia merece cuidado. Si esta investigación pudiera sintetizarse en una imagen, sería un territorio que parece estable, pero que se mueve, se transforma y conserva en su interior múltiples memorias. La intención es que el espectador pueda percibir ese pulso subterráneo, no desde la distancia del mapa, sino desde el cuerpo y el oído. En este proceso se descubrió que la función del arte no es representar el territorio, sino permitir que se exprese, confiar en los materiales, procesos lentos e intuición condujo a comprender que crear es también escuchar, habitar y cuidar.

BIBLIOGRAFÍA

- Art — Maya Lin Studio. (2023). *Maya Lin Studio*. <https://www.mayalinstudio.com/art>
- Biblioteca Nacional de Chile. (2009). *Historia física y política de Chile: Agricultura*. Recuperado de https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/colecciones/BND/00/SM/SM0000573_0001.pdf
- Easton, G., Boroschek, R., Rebolledo, S., Inzulza, J., Ejsmentewicz, D., Vergara, P. y Giesen, E. (2022). *Policy Brief: La falla de San Ramón y la sostenibilidad del piedemonte de Santiago: recomendaciones para la política pública*. Universidad de Chile, Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, Unidad de Redes Transdisciplinarias. Disponible en <https://uchile.cl/publicaciones/183941/policy-brief-la-falla-san-ramon-y-la-sostenibilidad-del-piedemonte>
- Easton, G., Inzulza Contardo, J., Pérez Tello, S., Ejsmentewicz Cáceres, D., & Jiménez Yáñez, C. (2018). *¿Urbanización fallada? La Falla San Ramón como nuevo escenario de riesgo sísmico y la sostenibilidad de Santiago, Chile*. *Revista De Urbanismo*, (38), 1–20. <https://doi.org/10.5354/0717-5051.2018.48216>
- Foucault, M. (1977). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Griem, W. (2020). *Apuntes geología estructural: Tipos de fallas tectónicas*. Geovirtual2.cl. <https://www.geovirtual2.cl/Geoestructural/gestr04a.htm>
- Harley, J. B. (1989). Deconstructing the map. *Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization*, 26(2), 1–20. <https://doi.org/10.3138/E635-7827-1757-9T53>
- Kozloff, J. (2011). *Joyce Kozloff*. <https://www.joycekozloff.net>
- Keller, E. A., & DeVecchio, D. E. (2016). *Natural hazards: Earth's processes as hazards, disasters, and catastrophes* (4th ed.). Routledge.
- Lisson Gallery. (2008). *Tony Cragg*. <https://www.lisongallery.com/artists/tony-cragg>

- Lisson Gallery. (2023). *Otobong Nkanga*. <https://www.lissongallery.com/artists/otobong-nkanga>
- Ministerio de Vivienda y Urbanismo (MINVU). (2025, 10 junio). *Ministerio de Vivienda y Urbanismo*. <https://www.minvu.gob.cl/>
- Paglen, T. (2001). *Trevor Paglen*. <https://www.paglen.com>
- Rybakov, M. (2021). *Visualizing complexity*. https://rybakov.com/project/visualizing_complexity/
- Rockwell, T., Scharer, K. M., & Dawson, T. E. (2016). *Earthquake geology and paleoseismology of major strands of the San Andreas Fault system*. U.S. Geological Survey.
- Real Academia Española. (s.f.). Diccionario de la lengua española. Recuperado el 21/10/2025, de <https://dle.rae.es/cartograf%C3%ADa?m=form>
- Servicio Nacional de Geología y Minería (SERNAGEOMIN). (2017, 22 junio). *SERNAGEOMIN*. <https://www.sernageomin.cl/>
- Scher, P. (2017). *Paula Scher – Pentagram*. <https://www.pentagram.com/about/paula-scher>
- Schafer, R. M. (1994). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, VT: Destiny Books.
- Ursula von Rydingsvard. (2009). *Ursula von Rydingsvard*. <https://ursulavonrydingsvard.net/>
- Univision. (2018). ¿Qué es el anillo de fuego y por qué tiene la mayor actividad sísmica del planeta? *Univision*. <https://www.univision.com/explora/que-es-el-anillo-de-fuego-y-por-que-tiene-la-mayor-actividad-sismica-del-planet>