

Entre o gesto e a correspondência: práticas transdutivas nas formas expressivas da matéria viva¹

Fabio Luiz Silva de Oliveira
Universidade de São Paulo (USP), Brasil

Palavras-chave: Antropologia da Técnica; Cocriação Multiespécie; Escultura

Introdução

Este trabalho nasce do cruzamento entre as teorias apresentadas na disciplina *Teorias Antropológicas Modernas*, ministrada pelo Prof. Dr. Guilherme Moura Fagundes no PPGAS-USP em 2025, e uma experiência etnográfica vivida no *Museo Parque de las Esculturas*, em Providencia - Chile. As visitas, realizadas entre setembro de 2025 e janeiro de 2026, com meu companheiro, um escultor e professor de artes chileno, despertou uma série de inquietações sobre os modos de fazer e os processos criativos que envolvem tanto o gesto do artista quanto a ação contínua de outros agentes: o tempo, o clima, os fungos, as aves, os visitantes humanos e não humanos. Ao observar as obras, percebi que as esculturas não se encerravam no instante da criação: elas se mantinham vivas, abertas às forças que as atravessavam.

Essa percepção dá origem a uma reflexão sobre o gesto como operador ontológico entre corpo, técnica e mundo, tomado aqui como forma de conhecimento incorporado e como processo de transdução, no sentido proposto por Gilbert Simondon. Essa perspectiva, aplicada à antropologia, rompe com o esquema hilemórfico, criticado também por Tim Ingold, segundo o qual a forma seria imposta de fora sobre uma matéria passiva. Em *Making* (2013), Ingold propõe justamente o contrário: as formas não são dadas, mas emergem de processos de correspondência entre o corpo e os fluxos materiais do mundo. Fazer é acompanhar a gênese das coisas, e não moldá-las a partir de modelos prévios.

De modo convergente, André Leroi-Gourhan, em *O gesto e a palavra II* (1990 [1964]), havia mostrado que a técnica não é apenas instrumento, mas *expressão da vida*,

¹ Trabalho apresentado na 35ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2026). A presente pesquisa é realizada com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – Processo nº 2025/00423-6.

um prolongamento do corpo que integra gesto, ritmo e pensamento. O corpo é, para ele, o “primeiro lugar da significação”, e cada gesto carrega uma memória invisível que liga o presente à história filogenética e social da humanidade. O gesto, portanto, é simultaneamente técnico, simbólico e afetivo.

Ingold retoma e expande esse argumento, propondo uma *antropologia do fazer* na qual pensar, mover e conhecer são dimensões de um mesmo processo vital. Em *Estar Vivo* (2015), ele afirma que o conhecimento não é algo que se tem, mas algo que se pratica, um “crescer junto com o mundo”. O antropólogo, nesse contexto, é também um praticante, alguém que aprende *de dentro*, por correspondência e atenção. Essa ideia dialoga com a antropologia das formas expressivas, para a qual o saber se encarna em gestos, texturas e ritmos materiais.

A contribuição de Anna Tsing aprofunda e desloca esse quadro ao propor uma ecologia mais-que-humana do fazer. Em *O cogumelo no fim do mundo* (2022), ela descreve a vida como uma rede de “contaminações produtivas”, onde espécies e elementos diversos colaboram na criação de mundos possíveis. O gesto, aqui, é multiespécie: envolve fungos, árvores, ventos e humanos em relações de co-formação. Essa noção de colaboração precária e transformativa oferece uma chave para compreender as esculturas do *Museo Parque de las Esculturas* como organismos em processo, formas vivas que continuam a ser feitas após sua instalação.

Criado em 1986, o parque é um espaço onde arte, técnica e ambiente se entrelaçam. As esculturas, de ferro, pedra, concreto ou bronze, são continuamente reescritas por fungos, musgos, intempéries, presenças animais e humanas. Cada peça atua como um campo de forças em correspondência com o entorno, transformando-se ao longo do tempo. O que se vê, portanto, não são objetos fixos, mas composições abertas, atravessadas por gestos múltiplos: o gesto inicial do artista, o gesto atmosférico da chuva, o gesto químico da oxidação, o gesto biológico do fungo.

Nesse contexto, o parque se torna um laboratório transdutivo, onde matéria e forma se constituem mutuamente. A antropologia, ao acompanhar esse processo, deixa de ser apenas observadora e torna-se coparticipante do fazer, uma arte de atenção e correspondência. Assim, o ensaio que proponho combina observação etnográfica, registros visuais e análise teórico-material, explorando a gênese das formas em interação com as forças que as compõem. Com isso, busco evidenciar que o gesto, humano e não humano, é o ponto de convergência entre conhecimento, afeto e

transformação. Fazer, conhecer e viver são três dimensões de um mesmo movimento: o de estar vivo junto com o mundo, participando de sua contínua criação.

Processos que pediram tempo: oxidação, retorno e atenção

Algumas esculturas do *Museo Parque de las Esculturas* não se deixam apreender em um único encontro. Não se trata de um enigma simbólico a ser decifrado, mas de uma temporalidade própria do fazer escultórico em ambiente aberto. Essas obras operam menos como formas concluídas do que como processos em continuidade, cuja inteligibilidade depende da duração e do retorno.

As grandes estruturas metálicas verticais do parque exemplificam esse regime temporal. À distância, apresentam-se como volumes geométricos estáveis, recortando o céu com linhas precisas (fig.1; fig.2; fig.3). No entanto, a aproximação desloca progressivamente o olhar para zonas menos evidentes da forma: a base em contato direto com o solo, as manchas irregulares de oxidação, os escorrimentos deixados pela água da chuva, as variações cromáticas entre faces mais e menos expostas ao sol. As esculturas, inicialmente percebidas como unidades formais, revelam-se atravessadas por processos materiais vivos.

Essa experiência empírica permite tensionar o modelo hilemórfico clássico, segundo o qual a forma seria imposta de fora sobre uma matéria passiva. Tim Ingold (2013), critica esse esquema ao propor que as formas não são resultados finais, mas emergem de processos de correspondência entre materiais, gestos e ambientes. Nessa perspectiva, o fazer não consiste em moldar uma matéria inerte, mas em acompanhar a gênese das coisas em meio a fluxos de forças. As esculturas metálicas (fig. 1 – 3), observadas no parque tornam visível essa crítica: o metal responde continuamente à umidade, à gravidade, à temperatura e ao contato com o solo, reconfigurando a forma ao longo do tempo.

O retorno reiterado ao parque foi condição para que esses processos se tornassem perceptíveis. Em visitas sucessivas, realizadas em dias e horários distintos, as esculturas não se apresentavam como idênticas a si mesma. A oxidação avançava de modo desigual, a água deixava marcas variáveis, a base acumulava resíduos orgânicos. O diário de campo registra, nesse ponto, menos uma interpretação do que uma suspensão do juízo: a percepção de que as obras não poderiam ser descritas adequadamente sem considerar suas transformações contínuas. O tempo, portanto, não

aparece como pano de fundo neutro, mas como agente constitutivo da forma.

Essa atenção à duração aproxima-se do que Ingold denomina uma antropologia do estar vivo, na qual conhecer não significa extrair informações de um objeto, mas crescer junto com ele em um processo de correspondência contínua (Ingold, 2015). A observação reiterada dessas esculturas desloca o gesto analítico do reconhecimento formal para a atenção às variações materiais, exigindo uma postura etnográfica baseada na espera e na convivência.

A ação do tempo sobre o metal pode ainda ser pensada à luz da noção de “contaminações produtivas” proposta por Anna Tsing (2022). A oxidação, longe de representar uma falha ou degradação das obras, integra uma rede de co-presenças que envolve água, solo, ar, microrganismos e práticas humanas de manutenção ou abandono. As esculturas não se conservam intactas; elas vivem em um regime de colaboração precária com o ambiente, no qual a transformação é condição de existência.

Esse prolongamento do gesto para além da intenção inicial do artista encontra ressonância na obra de Leroi-Gourhan. Ao analisar a técnica como prolongamento do corpo, o autor mostra que o gesto técnico carrega uma memória incorporada, inscrita tanto nos corpos quanto nos materiais (Leroi-Gourhan, 1990 [1964]). No caso das esculturas do parque, o gesto não se encerra no momento da fabricação: ele continua a operar por meio da gravidade que tensiona a estrutura, da química da oxidação e da ação climática cotidiana. O gesto humano inicial torna-se apenas um entre outros, humanos e não humanos, que seguem produzindo a forma.

Portanto, o objetivo aqui não é isolar as esculturas como objetos autônomos, mas descrever um regime de atenção etnográfica que só se tornou possível pelo retorno e pela duração. Ver novamente não significou confirmar uma forma estável, mas reconhecer a instabilidade como condição constitutiva das obras. Nesse sentido, o tempo não é um dado externo à análise, mas uma dimensão fundamental do conhecimento antropológico, que se produz na relação prolongada com materiais em transformação.

Processos que pediram conversa: gesto técnico, sustentação e mediação

Certas esculturas não exigiram apenas tempo e retorno, mas convocaram explicitamente a conversa como condição de inteligibilidade. Diferentemente das obras cuja transformação se impõe pela ação lenta do ambiente, essas esculturas apresentaram problemas visíveis de sustentação, equilíbrio e tensão estrutural que não se esgotavam na

observação silenciosa. Elas pediram mediação.

Esse foi o caso das esculturas suspensas e elevadas (fig. 3 – 4), nas quais o corpo, ainda que figurativo, repousa ou não no chão, dependendo de um sistema técnico de sustentação claramente visível. A elevação não aparece como efeito de leveza, mas como resultado de um arranjo material que concentra peso, tensão e risco. Aproximar-se dessas obras desloca a atenção do corpo representado para os dispositivos que o mantém suspenso: hastes metálicas, pontos de apoio reduzidos, concentrações de carga. O que se observa não é um corpo autônomo, mas um corpo tecnicamente mantido.

Foi nesse ponto que a conversa se tornou necessária. A presença de um interlocutor escultor, Sebastián Gaete, introduziu um regime de atenção distinto daquele que orientava a observação inicial. A conversa não teve como objetivo identificar intenções autorais nem explicar o “significado” da obra, mas nomear gestos técnicos possíveis: por que sustentar por um único eixo, por que afinar a base, por que aceitar a visibilidade da estrutura em vez de ocultá-la. Essas perguntas não produzem respostas definitivas, mas deslocam a leitura do plano simbólico para o plano do fazer.

André Leroi-Gourhan (1990 [1964]), oferece aqui um ponto de apoio fundamental. Para o autor, a técnica não é um conjunto de instrumentos exteriores ao corpo, mas um prolongamento gestual que articula ritmo, postura e memória incorporada. As esculturas suspensas evidenciam esse prolongamento: o gesto do escultor permanece legível não apenas na forma final, mas na solução técnica adotada para sustentar o peso, distribuir tensões e negociar com a gravidade. Os corpos figurados tornam-se secundários diante do gesto técnico que o mantém no ar.

Essa mediação técnica também pode ser pensada a partir da noção de correspondência desenvolvida por Tim Ingold (2013). Ao invés de conceber o fazer como a execução de um plano prévio, Ingold propõe entendê-lo como um processo de ajuste contínuo entre corpo, material e ambiente. A conversa em torno das esculturas suspensas não revela um projeto fechado, mas a possibilidade de múltiplos caminhos técnicos, cada um implicando diferentes relações com o peso, o risco e a duração. A forma, nesse sentido, é o resultado provisório de uma negociação material, não a realização de uma ideia abstrata.

O diário de campo registra que essa conversa produziu um deslocamento perceptivo imediato. Após discutir a concentração de peso na base e a escolha de um ponto único de sustentação, o olhar retorna às esculturas já informado por outra

gramática: a da tensão estrutural. O que antes aparecia como postura corporal passa a ser percebido como solução técnica; o que parecia equilíbrio torna-se visivelmente instável. Esse deslocamento não invalida a observação inicial, mas a reconfigura.

Esse regime de atenção mediado pela conversa aproxima-se do que Ingold descreve como aprendizado “a partir de dentro” dos processos de fazer, no qual o conhecimento emerge do envolvimento prático e da troca situada, e não da aplicação externa de categorias analíticas (Ingold, 2015). A conversa com o escultor não funciona, portanto, como instância de autoridade interpretativa, mas como fricção entre modos de perceber: o olhar antropológico e o olhar técnico-artístico.

Ao mesmo tempo, essa fricção impede que as esculturas sejam estabilizadas como mero problema formal. A visibilidade das estruturas de sustentação, a aceitação do risco e da instabilidade, e a recusa em ocultar os dispositivos técnicos produzem uma forma que permanece aberta à ação do tempo e do ambiente. As esculturas suspensas não são apenas elevadas; elas estão expostas. Sua permanência depende da continuidade da negociação material que as constitui.

Aqui, a contribuição de Anna Tsing ajuda a deslocar novamente o foco. Se, no núcleo anterior, a noção de contaminação produtiva iluminava a ação do tempo e do ambiente, neste núcleo ela permite pensar a colaboração involuntária entre gesto técnico, manutenção humana, clima e desgaste material (Tsing, 2022). As esculturas suspensas vivem de uma precariedade compartilhada: dependem de inspeções, de reparos, da resistência dos materiais e da ausência de eventos extremos. Suas formas são inseparáveis dessa rede de cuidados e riscos.

Este núcleo permanece deliberadamente aberto. Essa abertura não é uma lacuna metodológica, mas uma escolha coerente com a perspectiva adotada: compreender a escultura como processo implica aceitar que o conhecimento produzido sobre ela também permanece em processo.

Processos que pediram corpo: atravessamento, escala e percepção situada

Por outro lado, outras materialidades não se deixam apreender prioritariamente pelo retorno no tempo nem pela mediação da conversa técnica. Elas exigem, antes de tudo, o corpo em movimento. Não se trata apenas de observar a obra a partir de diferentes ângulos, mas de experimentar deslocamentos de escala, de posição e de orientação que reconfiguram a própria percepção do espaço. Nessas esculturas, o

conhecimento não emerge da contemplação, mas do atravessamento.

Esse regime de atenção tornou-se particularmente evidente diante das esculturas vazadas e circulares (fig.5; fig.6; fig.7; fig.8), cuja forma não se impõe como volume compacto, mas se organiza como estrutura porosa. Essas obras não bloqueiam o olhar: elas o canalizam. Fotografar através da escultura, caminhar em seu interior visual, alinhar o corpo aos vazios e às grades tornou-se parte constitutiva da experiência etnográfica. O que se observa não é apenas a escultura, mas a relação continuamente reconfigurada entre corpo, forma e ambiente.

Essa experiência empírica permite mobilizar diretamente a noção de malha proposta por Tim Ingold. Para o autor (2015), o mundo não é composto por objetos isolados em um espaço homogêneo, mas por linhas de vida entrelaçadas em contínuo movimento. As esculturas vazadas materializam essa concepção: elas não delimitam um dentro e um fora de modo rígido, mas produzem zonas de passagem, interseção e continuidade. O corpo do observador torna-se uma linha entre outras, atravessando a malha formada pela escultura, pela vegetação, pela luz e pelo solo.

Diferentemente das esculturas maciças, que tendem a estabilizar um ponto de vista frontal, essas estruturas exigem deslocamento constante. A percepção varia conforme a posição do corpo: aproximar-se, afastar-se, olhar de baixo para cima, alinhar-se às aberturas. O diário de campo aponta que a compreensão da obra não se acumulava por adição de informações, mas por mudanças sucessivas de postura corporal. O conhecimento produzido aqui é cinestésico antes de ser conceitual.

Essa centralidade do corpo encontra respaldo na crítica de Ingold à separação entre percepção e movimento. Para o autor (2013), conhecer não é um ato mental que se segue ao deslocamento físico, mas algo que se produz no próprio movimento. As esculturas que pediram corpo tornam explícita essa indissociabilidade: é caminhando, desviando e atravessando que a forma se torna inteligível. A escultura não é um objeto a ser observado de fora, mas um ambiente parcial que incorpora o corpo do observador em seu funcionamento.

Esse envolvimento corporal também desloca a noção de escala. Em algumas imagens, a escultura aparece monumental; em outras, fragmentada; em outras ainda, quase desaparece diante da vegetação ou do céu. Essas variações não resultam apenas de enquadramentos fotográficos distintos, mas de mudanças reais na posição do corpo no espaço. A escala não é uma propriedade fixa da obra, mas uma relação contingente

entre corpo, forma e entorno.

Anna Tsing (2022), permite ampliar a análise para além da relação humano–escultura. As estruturas vazadas acolhem a passagem de plantas, insetos, sombras e fluxos de ar, compondo um ambiente compartilhado no qual múltiplas formas de vida se entrelaçam. O corpo humano que atravessa a escultura não ocupa uma posição privilegiada, mas se soma a outras presenças que também modulam a experiência da forma. A escultura funciona, assim, como um dispositivo de coabitação mais-que-humana.

Esse regime corporal de atenção também encontra ressonância em Leroi-Gourhan (1990 [1964]), para quem o gesto e a percepção são inseparáveis das posturas e dos ritmos do corpo em movimento. Embora o autor tenha se dedicado principalmente às técnicas corporais humanas, suas reflexões ajudam a compreender que o conhecimento não se produz em um corpo abstrato, mas em um corpo situado, atravessado por forças, limites e orientações espaciais. Nas esculturas analisadas, o corpo do observador não apenas reage à forma: ele é reorientado por ela.

Se, nos núcleos anteriores, o tempo e a conversa apareciam como mediadores privilegiados do conhecimento, aqui é o corpo que assume esse papel. A escultura não se apresenta como algo a ser interpretado, mas como algo que reorganiza a posição do observador no espaço. O conhecimento produzido é inseparável dessa reorganização.

Esse deslocamento prepara o terreno para uma questão metodológica decisiva, que será desenvolvida no próximo núcleo: se o corpo é condição de possibilidade da experiência escultórica, como pensar a presença inevitável do pesquisador no campo? Em que momento o corpo deixa de ser apenas meio de percepção e se torna também superfície de inscrição? A introdução do autorretrato como acontecimento etnográfico responde a essa questão, não como fechamento, mas como desdobramento lógico do regime de atenção aqui descrito.

O autorretrato como acontecimento etnográfico: corpo, sombra e co-formação

Ao longo dos aportes textuais anteriores, a análise deslocou-se progressivamente da escultura enquanto objeto para os processos que a constituem: o tempo, a técnica, o ambiente, a conversa e, por fim, o corpo em movimento. Esse percurso torna metodologicamente inevitável enfrentar uma questão de fundo: o que acontece quando o

corpo do pesquisador deixa de ser apenas condição de percepção e passa a aparecer como parte visível do campo?

Essa pergunta emerge de maneira não planejada durante uma das visitas ao *Parque de las Esculturas*, quando a incidência direta da luz projeta no chão a sombra do meu próprio corpo, junto à base de uma das obras e à placa institucional que a identifica (fig.9). O registro fotográfico desse momento, posteriormente reconhecido como um autorretrato, não foi concebido como gesto artístico deliberado nem como estratégia de autoinscrição narrativa, mas como índice de uma situação etnográfica específica: a impossibilidade de desaparecer completamente do campo.

O autorretrato, aqui, não opera como expressão de interioridade nem como busca de reconhecimento de si. Como observa Melo (2022), autorretratar-se não se reduz ao narcisismo, mas implica um processo de autoinvestigação mediado pelo olhar. No contexto desta pesquisa, esse gesto assume uma forma particular: o corpo não se apresenta frontalmente à câmera, mas surge como sombra, como rastro projetado, produzido pela relação entre luz solar, postura corporal e superfície do solo.

Essa forma de aparição desloca o autorretrato de um regime representacional para um regime relacional. A sombra não fixa identidade, não restitui traços fisionômicos, não garante reconhecimento. Ao contrário, ela dissolve contornos e inscreve o corpo como presença contingente, dependente de condições externas. Trata-se menos de um “eu que se vê” do que de um corpo que é momentaneamente inscrito no mesmo plano material que o chão, a placa, o concreto, a grama e os vestígios institucionais do parque.

Esse acontecimento permite retomar, de modo decisivo, a noção de correspondência proposta por Tim Ingold. Para o autor (2015), os seres não existem como entidades autônomas que interagem a partir de limites estáveis, mas como linhas de vida que se entrelaçam em processos contínuos de co-formação. O autorretrato, nesse sentido, não representa um sujeito observando um objeto, mas materializa uma relação: corpo, luz, escultura e instituição compondo, por um instante, uma mesma malha perceptiva.

A presença da placa identificatória da obra, com nome, data, autoria, logotipos institucionais e QR code (fig.9.1.2) reforça esse caráter situado do autorretrato. A sombra do pesquisador atravessa não apenas o solo, mas também os dispositivos de mediação cultural que organizam a experiência do parque. O corpo não aparece isolado;

ele surge implicado em uma rede que inclui políticas públicas de arte, regimes de patrimonialização e tecnologias de informação. O autorretrato torna-se, assim, um acontecimento atravessado por escalas diversas, do sensível ao institucional.

A leitura desse gesto pode ser aprofundada a partir das reflexões de Leroi-Gourhan (1990 [1964]), para o autor, o gesto não é apenas uma ação intencional, mas uma inscrição corporal situada, dependente de postura, ritmo e orientação no espaço. Neste autorretrato no parque, o gesto não é o de “fazer uma imagem”, mas o de estar ali, em determinada posição, sob determinada luz. A fotografia registra a convergência momentânea entre corpo, ambiente e dispositivo técnico, e não uma decisão estética autônoma.

Esse deslocamento é fundamental para evitar uma armadilha recorrente em abordagens autoetnográficas: a centralização excessiva do sujeito pesquisador. Aqui, o corpo não aparece como fonte soberana de sentido, mas como mais um elemento implicado na situação. Ele é afetado tanto quanto afeta. A sombra não reivindica protagonismo; ela testemunha uma condição de envolvimento inevitável.

Com Anna Tsing (2022), podemos compreender esse envolvimento sem recorrer a uma narrativa de controle ou reflexividade totalizante. Ao enfatizar a noção de *colaboração precária*, Tsing mostra que os encontros entre agentes humanos e não humanos produzem efeitos não planejados, frequentemente fora do alcance de qualquer intenção. O autorretrato pode ser lido, assim, como um efeito colateral da pesquisa de campo: um vestígio de co-presença que emerge das condições materiais do lugar.

Dessa forma, o autorretrato não encerra o ensaio, mas o reabre. Ele explicita que a antropologia, quando levada a sério como prática de atenção, não pode manter intacta a fronteira entre observador e observado. O corpo do pesquisador não é um obstáculo metodológico a ser eliminado, mas uma superfície de inscrição que também participa dos processos descritos. O gesto de “esculpir-se” no parque não foi uma ação intencional, mas o reconhecimento de que o campo também molda quem o percorre.

Por fim, busco explicitar uma consequência lógica dos regimes de atenção mobilizados ao longo do ensaio. Se as esculturas continuam a ser feitas pelo tempo, pela técnica, pelo ambiente e pelos corpos que as atravessam, o pesquisador não pode se colocar fora desse processo. O autorretrato não afirma uma identidade; ele registra uma correspondência.

Bibliografia

FUENTES WENDLING, Manuel; RETAMAL MATURANA, Carmen. *Museo Parque de las Esculturas: crónica de una iniciativa pionera*. Santiago: Ediciones del Instituto Cultural de Providencia, 2008.

INGOLD, Tim. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge, 2013.

———. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

LEROI-GOURHAN, André. 1990 [1964]. *O gesto e a palavra*. Lisboa: Edições 70.

MELO, Yandra Suyane Fontineles. *Autorretrato e o olhar de si*. Brasília: UnB, 2022.

SIMONDON, Gilbert. *Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Paris: PUF, 2005 [1958].

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TSING, Anna Lowenhaupt. *O Cogumelo no Fim do Mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: n-1 edições, 2022.

Anexo



Fig1.1.1 – Cristina Pizarro. *Nubes Cósmicas*, 2008.



Fig1.1.2 – Cristina Pizarro. *Nubes Cósmicas*, 2008.



Fig.2.1.1 – Carlos Ortúzar. *Aire y Luz*, 1989.



Fig.2.1.2 – Carlos Ortúzar. *Aire y Luz*, 1989.

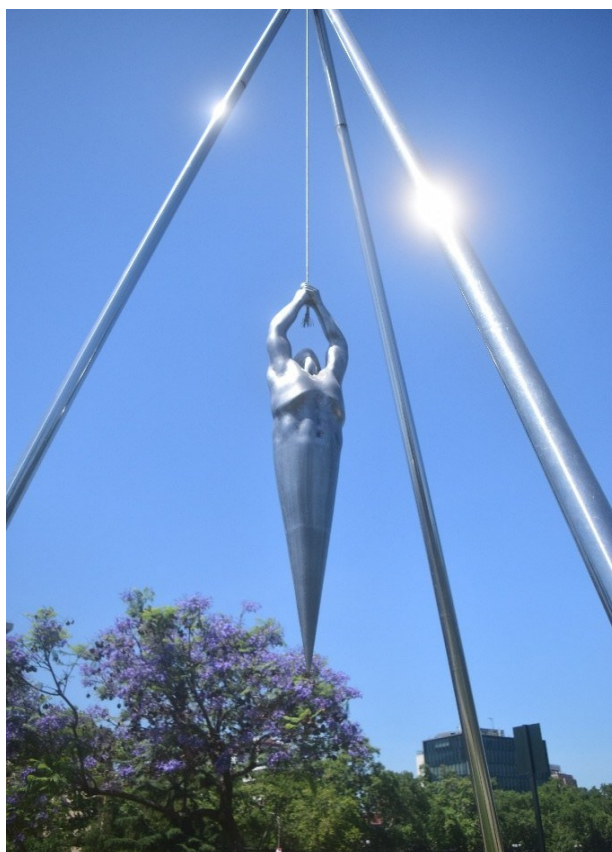


Fig.3.1 – Fernanda Cerda. *Recurso Humano*, 2010.



Fig.4.1 – Lisi Fox. *Percepción*, 2006.



Fig.4.1.2 – Lisi Fox. *Percepción*, 2006.



Fig.5.1.1 – Marta Colvin. *Pachamama*, 1986.



Fig.5.1.2 – Marta Colvin. *Pachamama*, 1986.



Fig.6.1.1 – Cristián Salineros. *Semillas*, 2005.



Fig.6.1.2 – Cristián Salineros. *Semillas*, 2005.



Fig.7.1.1 – Ignacio Bahna. *Oda al aire*, 2007.



Fig.7.1.2 – Ignacio Bahna. *Oda al aire*, 2007.



Fig.8.1.1 – Aura Castro. *Yantra Mandala*, 2005.



Fig.8.1.2 – Aura Castro. *Yantra Mandala*, 2005.



Fig.9.1.1 – Fabio L. S de Oliveira. *Autorretrato 1*, 2025.



Fig.9.1.2 – Fabio L. S de Oliveira. *Autorretrato 2*, 2025.