

INTRODUCCIÓN

El camino de la conciencia: Mira Schendel – Víctor Grippo – Cecilia Vicuña

Por Carolina Castro Jorquera

Este escrito comienza orientado por mis experiencias personales, por la visión del mundo que me dieron mis padres en Chile, en un ambiente alejado de lo intelectual, por mis motivaciones por descubrir el secreto de las religiones, los mitos divinos en la historia y, principalmente, por el encuentro de mis experiencias místicas con la naturaleza y el arte. Asimismo tengo la convicción de que mi generación está experimentando un cambio de conciencia del mundo y de los demás. Luego de haber estudiado yoga y tras largos meses de leer y estudiar los *Sutras* de Patanjali (s.III a.c.) y los diferentes caminos para alcanzar el Samadhi (elevado estado de conciencia), me hice una pregunta que aún recuerdo con total claridad: ¿Existirán artistas que hayan transitado este camino?. Fue ahí cuando comenzó mi búsqueda. Para mi sorpresa no sólo Kandinsky y otros artistas cercanos habían estado profundamente atraídos por el lugar de *lo espiritual en el arte*, sino que había un mundo de artistas contemporáneos, de mi generación y anteriores, que estuvieron y están actualmente en un camino artístico que fue y es inseparable de sus búsquedas existenciales y cuyas obras revelan en muchos casos significados espirituales y místicos. Pese a la existencia de este impulso, también comprobé que, en la mayor parte de los casos, no era fácil acceder a estos aspectos de la vida y obra de los artistas. A pesar de ser algunos de ellos piedras angulares en la historia del arte contemporáneo, hablo de artistas como Georgia O'Keeffe, Mark Rothko, Josef Albers, John Cage o Agnes Martin, la lectura espiritual de sus obras era superficial y la crítica se mostraba esquiva a mencionar aquello que careciera de objetividad. Así surgieron más preguntas ¿Qué tipo de obra se origina cuando un artista persigue el camino de la conciencia?, ¿Existe una *estética* de lo espiritual? Planteadas estas interrogantes se reveló un potencial tema de investigación que surgía como un gran desafío y que requeriría una lectura entre líneas, un cuestionamiento historiográfico importante y un gran esfuerzo por sacar a la luz un asunto que parecía latente, pero invisible, como parte de su propia condición subjetiva. Así, la pregunta central fue evidente: ¿Cómo romper con la historiografía formalista y plantear una tesis basada en las búsquedas espirituales de un grupo de artistas.

El primer reto era descubrir si ya existía bibliografía en torno a estos asuntos. Buscando en las bibliotecas del Museo Reina Sofía en Madrid y el MoMA en Nueva York, aparecieron varios títulos, entre ellos un libro llamado *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Su autora, Linda Dalrymple Henderson, figuraba como profesora titular del Departamento de Arte e Historia del Arte de la

Universidad de Austin en Texas, así que me puse en contacto con ella. En su email de respuesta a mis preguntas, la profesora Henderson contestó con una claridad y certeza que yo nunca imaginé. Primeramente me dijo: “Un tema de tesis, en mi opinión, tiene que estar estrechamente enfocado más que ser un estudio amplio de la cuestión de la espiritualidad o intangibilidad en el arte y la forma en que estos temas han sido marginados”. En esta breve sentencia ella confirmaba mis sospechas sobre la marginación de estos asuntos a lo largo de la historia del arte. Luego continuó diciendo: “En estos días hay tantas becas en el modernismo europeo que sería muy bueno que usted fuera capaz de trabajar este tema en América Latina. Sería muy original si usted pudiera asumir el tema de lo espiritual o inmaterial en el contexto del arte latinoamericano... Xul Solar viene a la mente, por ejemplo”. Ya en ese momento gran parte de mi problema respecto el lugar y período donde enfocar mi tesis estaba resuelto. Confiaba en las palabras de la profesora Henderson, ya que su investigación era totalmente pionera en estos asuntos y es, en la actualidad, un referente en la materia. El tema de lo espiritual en el contexto europeo estaba siendo profundamente estudiado por otros doctorandos y además era evidente que respecto a Latinoamérica existía un vacío. Pero, ¿qué pasaba en Estados Unidos? A mi pregunta, la Profesora Henderson insistió: “Es demasiado tratar de tomar el modernismo europeo y su historiografía en términos de espiritualidad como una tesis de doctorado. Aprecio mucho su reconocimiento de este problema. Espero que haya una manera para que usted venga a él desde una base específica en el arte latinoamericano”. Después de leer esto mi intuición me decía que mi dilema estaba zanjado.

Xul Solar (1887-1963) era uno de los artistas que más había capturado mi atención en el tiempo que viví en Argentina, luego de haber estudiado Bellas Artes en Chile. Me interesó su cercanía a la cosmovisión indígena latinoamericana, su conocimiento de la astrología, su completa comprensión del lenguaje, que lo había llevado a crear lenguas como el Neo Creole (que unía lenguas ibéricas, germanas, inglesas y precolombinas), su cercana relación a figuras como el mago Aleister Crowley, con Jorge Luis Borges y otros místicos de la época. Solar se unió a la sociedad teosófica en 1919, leyendo los textos de Helena. P. Blavatsky, atendió a conferencias de Rudolf Steiner entre 1922-1923 en Alemania y, al año siguiente, comenzó sus investigaciones sobre los hexagramas del *I Ching*, cuyas visiones bautizó como San Signos. Era muy tentador dedicar esta investigación a la figura de Solar, ya que estos aspectos están aún por ser estudiados en profundidad, pero, a pesar de la cercanía a mis propios intereses, este artista me parecía demasiado alejado históricamente a mi tiempo, y quería poder trabajar con las fuentes directas o, al menos, tener la posibilidad de haber experimentado un momento histórico cercano a los artistas que analizo en esta tesis. Motivada por esto decidí buscar un grupo de artistas que

hubiesen vivido en la segunda mitad del siglo XX y cuyo periodo histórico me permitiera trazar una línea más directa al presente y a mi propia vida. Con estas motivaciones y con los ojos puestos en América Latina, encontrar artistas fuera de las etiquetas del arte conceptual y político se planteaba ya como una de las primeras dificultades, dado que bajo los parámetros de la historia del arte en la que yo había sido educada, los llamados artistas conceptuales y políticos eran los únicos que “abordaban los problemas reales del presente”.

Las dictaduras ocurridas en América Latina entre los años sesenta y ochenta parecían haber dado como resultado tan solo un tipo arte que, mediante sus estrategias conceptuales, había sido capaz de enfrentar, traducir y contar lo que allí ocurrió. Me aproximé al tema con lecturas de autores que habían sido fundamentales en la construcción del relato del arte latinoamericano como Luis Camnitzer, Mari Carmen Ramírez y Gerardo Mosquera, entre otros, y entendí que el arte conceptual de la región se presentó en su momento como vehículo hacia dos direcciones. Por un lado, encontrando estrategias de denunciar sin ser descubierto por los organismos de censura, por otro, como manera de acceder al lenguaje internacional y ser incorporado al discurso hegemónico del arte contemporáneo. Si bien nociones como la de conciencia figuran en muchos de los escritos de los autores, ésta se refiere a la conciencia política, entendida como un darse cuenta y actuar en contra de la realidad política cruda, para conseguir un cambio social y el fin de esa realidad. Así, el arte latinoamericano salió al mundo como el arte político de la resistencia, tiñendo el panorama de las artes visuales producidas en la región y también la obra de aquellos artistas de origen latino que habitaban otras latitudes. Entonces surgieron más preguntas ¿Existieron otros modos de resistencia artística en América Latina? ¿Podía el arte, en ese contexto, a la vez que incentivar una conciencia política, despertar una conciencia espiritual? ¿De qué manera el artista puede contribuir a la integración del ser humano con su entorno social, cultural y ecológico, más allá de lo político?

Quizá lo que hacía falta no era buscar artistas fuera de las etiquetas, sino hacer un esfuerzo mayor y ver qué artistas, enmarcados en la tendencia conceptual y política, habían utilizado otros modos de resistencia, guiados por caminos de conciencia y espiritualidad. Esto me empujó a buscar en fuentes menos ortodoxas. Mientras en América Latina comenzaba a resurgir un interés por las fuentes místicas ancestrales precolombinas, predominantemente la Maya y la Inca, con sus sistemas numerológicos, métodos de siembra, actividades rituales o conocimiento geográfico, en Europa y Estados Unidos, se abría un creciente interés por fuentes místicas como el taoísmo, el budismo zen y otras filosofías venidas de oriente, y cómo estas habían influenciado profundamente el arte. A lo largo de toda América, los cruces de ambas fuentes, orientales y precolombinas, fueron tejiendo nuevos mitos y relaciones. Me

interesó el sentido y propósito de la historia como disciplina científica, los acontecimientos que ocurren de forma paralela y nunca llegar a narrarse y, sobre todo, las posibilidades que existen en la actualidad de escribir una historia diferente a la conocida. Comencé a entender que esta investigación plantea más de un problema. En primer lugar, la obsolescencia de la linealidad del sistema historiográfico. En segundo, la marginación de los asuntos espirituales en la historia del arte del siglo XX. En tercer lugar, la distorsión discursiva que había generado el arte político y conceptual en el escenario del arte latinoamericano y todas las consecuencias asociadas al mismo. Y por último, la ausencia de marcos de referencia bajo los cuales analizar estas cuestiones.

Parecía necesario, pues, plantear una nueva forma de entender y escribir la historia, ya no como un cronograma de sucesos ocurridos uno tras otro, y a consecuencia de otro, sino como estudio de las transformaciones que sufren las sociedades desde el origen, como un juego de cambios y permanencias que debería hacer que todo el devenir de las sociedades humanas se pueda ver en constante dinamismo. Por ello, necesitaba encontrar a artistas que plantearan como base de sus propias obras este cuestionamiento de la historia y cuyas fuentes espirituales bebieran de una fuente de origen que estuviera más allá de las fronteras políticas y geográficas. Desde este nuevo punto de vista, temas como transformación y conciencia debían estar naturalmente vinculados a los relatos históricos, asumiendo el curso de la vida humana como un proceso de constante transformación y cambio en múltiples direcciones. Reorientando mis fuentes y haciendo un esfuerzo por destilar los artistas que habían estado surgiendo durante los primeros meses de investigación, descubrí que pocos artistas golpeados por un tiempo de circunstancias políticas y sociales han encontrado caminos tan únicos y poéticos para responder a los vientos de terror, cambio y desesperanza como Mira Schendel (1919, Suiza–1988, Brasil), Víctor Grippo (1936–2002, Argentina) y Cecilia Vicuña (1948, Chile).

Estos tres nombres no surgieron de manera simultánea, y si bien sus obras capturaron mi atención de manera inmediata, tuvieron que pasar varios filtros para decidirme a trabajar con ellos. Uno de los primeros era saber cuánto conocimiento había de sus obras en la escena local y qué nivel de reconocimiento tenían hoy en el circuito artístico internacional. Tanto Schendel como Grippo se perfilaban como interesantes casos de estudio, por cuanto que habían tenido cierto reconocimiento en sus escenas locales, con lo cual había bastante material de estudio y sus nombres apenas comenzaban a oírse internacionalmente, ofreciéndome la posibilidad de ver la recepción de su obra desde una crítica más amplia. Al contrario, Cecilia Vicuña despertó mi curiosidad por el casi total desconocimiento de su obra en la historia del arte de mi país, así como en la historia del arte latinoamericano, reduciendo las

fuentes a la literatura publicada en Estados Unidos, donde su obra ha sido mayormente conocida. Cabe decir que ha sido tan solo en los últimos tres años que su obra ha tenido mayor visibilidad a nivel global.

Desde el comienzo, a pesar de que Grippo y Schendel ya habían muerto, las fuentes de investigación se presentaban muy cercanas. Nidia Olmos, viuda de Grippo, me ofreció su ayuda y puso a mi disposición la vida, la obra y el archivo de su marido con total generosidad. Ada Schendel, hija de la artista, contestó a mis primeros requerimientos de manera muy abierta y me puso en contacto con las personas adecuadas para seguir adelante. Cecilia Vicuña se mostró entusiasmada al instante y puedo decir que esta tesis no hubiese sido posible sin las largas conversaciones que sostuvimos a lo largo de los últimos años. Los testimonios de Vicuña ayudaron a expandir las fronteras de lo que yo esperaba de esta tesis ya que, por un lado, había conocido a Grippo en los años noventa y por otro, como artista, mujer e inmigrante, en un escenario de alta marginación de género, me dio las pautas de la complejidad que significó para ella, como posiblemente para Schendel, desarrollar su obra en el escenario latinoamericano. Los tres comparten la marginalidad, la experiencia de las dictaduras que afectaron a sus países Brasil (1964-1985), Argentina (1976-1983) y Chile (1973-1989). Los tres han sido circunscritos por diferentes historiadores al conceptualismo y mostraban, a primera vista, una profunda fe en el arte como herramienta de transformación.

Decidí aproximarme a sus obras lentamente. Pude ver algunas de Grippo y Schendel en vivo gracias a personas que abrieron sus colecciones para permitirme un contacto directo con ellas, experiencia que no estuvo exenta de historias de profunda emotividad por parte de sus dueños. Me di cuenta de que, como respuesta a una de las preguntas del comienzo, las obras de ambos no hablaban necesariamente de una vida espiritual o de una búsqueda de conciencia mayor o diferente, pero que sí lo hacían los relatos que las acompañaban y de que quedarme en la superficie de esas obras sería repetir el ejercicio que anteriores investigadores, críticos y curadores habían realizado. Junto con esto, me encontré con Cecilia Vicuña en el montaje de su segunda individual en Londres, después de que hubiesen pasado casi cuarenta años de la primera en 1973. Las piezas de esos años estaban expuestas junto a otras nuevas que ella creaba mientras hablábamos. Me contó de los años en que había vivido en Londres, del documental que había realizado la BBC sobre su trabajo cuando era una veinteañera, de la influencia de Leonora Carrington en su pintura y de las acciones que había realizado en Chile en los años sesenta, de las que yo poco o nada sabía. En realidad, todo lo que me contó era nuevo para mí. No había libros en Chile que contaran la historia como ella me la estaba contando. Entendí la necesidad de ir a otras

fuentes, buscar a personas que hubiesen conocido a estos artistas, sus diarios, sus referentes, los libros que leían o los artistas que admiraban.

[Hilando cada vez más fino, pude tener acceso a las fuentes bibliográficas básicas de cada uno. Me sorprendió encontrar en el archivo de Schendel libros religiosos como la Biblia o la Cábala y a un autor como Jean Gebser con *Origen y presente*, un completo tratado sobre la relación entre la conciencia y la construcción de la historia, o más específicamente sobre las diferentes estructuras de conciencia que ha experimentado el hombre desde su origen hasta el presente. En la biblioteca de Grippo encontré autores interesados en el mito y la conciencia, como Mircea Eliade o Carl Gustav Jung, este último también en la biblioteca de Schendel, aunque, como cuenta su viuda, él se deshizo de gran parte de ellos, entre los cuales había diferentes tratados alquímicos. También encontré entre los intereses de Vicuña, una gran colección de libros sobre el mundo indígena, algunos poetas, libros sobre física cuántica, ecología, formas de arte y rituales ancestrales, por mencionar solo algunos y, al igual que en las bibliotecas de Grippo y Schendel, el *Tao Te Ching*. En conjunto, los referentes de los tres mostraban un gran interés por la relación de la transformación, tanto del espíritu, como de la materia, por su presencia efímera, su ausencia, su aparición y su persistencia. Me pareció que la obra de arte como proceso de convertir lo inmaterial del pensamiento en materia o en gesto establecía indirectamente una relación con la alquimia como proceso místico, creador y curativo, y como disciplina pseudo-científica presente en toda civilización. Es muy posible que los tres compartieran más de un interés y, seguro, más de un libro, pero hubo una coincidencia que capturó mi atención y dio claridad al curso de esta investigación: su común interés por el *I Ching*.

Este libro ha estado en mi biblioteca desde que lo descubriera por primera vez en 2002 y se ha transformado en uno de mis principales oráculos y fuentes de sabiduría. En él se encuentran pensamientos sobre los secretos del origen del mundo y de las cosas, los principios éticos de toda espiritualidad y las múltiples posibilidades de la existencia. Para hacer uso de este oráculo, también conocido como *Libro de las mutaciones*, hay que seguir ciertos principios taoístas que conducen por el camino recto de la vida o lo que los orientales llaman el camino del Tao. Consultarlo significa tener una visión del mundo donde el pasado, futuro y presente existen como temporalidad simultánea, y entender la vida como un proceso de diálogo entre las entidades humanas y no humanas que conforman el universo. Confiar el destino al *I Ching* implica un acto de fe y una creencia absoluta en que la conciencia del hombre está interconectada con la conciencia de las cosas. Como libro taoísta, éste refleja la sabiduría popular, aquello que es accesible a todos, a pesar de su aparente complejidad. Sus escrituras cuentan historias cotidianas de la vida y la muerte,

moralejas encarnadas en hombres comunes y corrientes, en episodios, objetos y lugares que podrían ser parte de cualquier escenario, en cualquier tiempo. La naturaleza de sus enseñanzas se puede encontrar en personas que quizá nunca han leído este libro, porque están encarnadas en el origen de las relaciones humanas, en el orden y el equilibrio de las energías del universo. De allí que sea posible asociar naturalmente la sabiduría oriental con la precolombina y con la sabiduría popular de campesinos y artesanos. Continué haciendo asociaciones y pensé que así como estos tres artistas tienen una importante influencia del *I Ching* y el *Tao*, durante los comienzos del arte abstracto en Europa un gran grupo de artistas, con Kandinsky a la cabeza, recibieron influencia de las lecturas teosóficas de Madame Blavatsky y la antroposofía de Rudolf Steiner, dando origen a uno de los movimientos más influyentes en el arte del siglo XX. Entonces me pregunté si era posible trazar una relación entre lo espiritual en el arte de Kandinsky y los orígenes místicos del arte abstracto, con el camino de consciencia que habían experimentado Schendel, Grippo y Vicuña. Volví a mirar el panorama de forma general y retomé mis lecturas sobre los orígenes del arte abstracto y los vínculos espirituales en Kandinsky y sus pares, y crucé junto con algunos de ellos a Estados Unidos, en el momento en que muchos artistas abstractos y surrealistas emigraron a Nueva York, estableciendo una nueva capital del arte. Revisé los vínculos espirituales que se habían originado en Estados Unidos, en especial las enseñanzas budistas de D.T. Suzuki, las influencias de Europa y el surgimiento de nuevos movimientos como el expresionismo abstracto, minimalismo, conceptualismo, Land Art y performance, y a los principales teóricos del arte como Alfred Barr o Clement Greenberg, responsables en gran medida del formalismo imperante en la crítica del arte vinculada al movimiento abstracto y la omisión de toda forma de espiritualidad. Di una importante revisión a los ensayos que conformaron la exposición *The Spiritual in art Abstract Painting 1895-1985*, donde encontré un buen número de artistas europeos y americanos cuyas obras mostraban un claro vínculo con el *I Ching*, la alquimia, el *Tao* y la Teosofía. Luego de tener un panorama más claro del escenario de Estados Unidos hasta los años setenta, comencé el mismo viaje con América Latina hasta llegar a los artistas escogidos.

Nuevas preguntas surgieron. ¿Quiénes habían sido los curadores, críticos o testigos de la obra de estos artistas? ¿Bajo qué marcos de referencia habían sido analizados? ¿Habían contemplado la relación de estos artistas con la sabiduría oriental del *I Ching* u otras fuentes de conocimiento ancestrales? ¿Cuáles eran las principales características materiales de estas obras? ¿Se podía establecer un análisis comparativo entre ellos? Comencé a juntar una mayor bibliografía sobre cada uno. Los catálogos de las exposiciones en que habían participado, prensa, archivos, entrevistas, etc. y empecé descubrir que no sólo era posible contar una otra historia del arte

latinoamericano, sino que mi propuesta de un arte de conciencia espiritual requería una puesta en cuestión de lo que se entendía por conciencia política, para así mostrar que la existencia de una conciencia espiritual –mayor e inexplicable- era inclusiva de la conciencia política que la había marginado. En otras palabras, que para contar la historia del camino de la conciencia en la obra de Schendel, Grippo y Vicuña, no hacía falta desmentir el vínculo de estos artistas con el arte político, sino aclarar que, aunque fue parte fundamental de su pensamiento y de su visión, la conciencia que los tres perseguían y que, en muchos casos manifestaron en sus escritos y obras, no eran una conciencia simple, sino una conciencia compleja y profunda, sobre la fragilidad de la vida y el abismo que los seres humanos estamos tejiendo hacia nuestra desaparición. Fueron las experiencias de vida de cada uno de ellos las que marcaron el devenir de sus obras. Schendel, de familia judía-católica, había escapado de la Segunda Guerra Mundial para poco tiempo después vivir la dictadura en Brasil. Grippo, hijo de inmigrantes italianos había crecido cultivando papas en La Plata y desarrollado parte de su obra en plena dictadura argentina. Vicuña había crecido en un Chile aún fértil, y vivido la desgracia del golpe de estado chileno mientras estudiaba en Londres. Los tres entendieron desde muy temprano que el poder del arte radicaba en la posibilidad de despertar conciencias y mediante esto salir de las trampas y paradigmas que les había impuesto una sociedad herida y atrapada.

Para hacer transitable la inserción de esos artistas en un marco distinto, en el desarrollo de esta tesis he necesitado hacer un apartado específico que resuma las principales ideas respecto a la conciencia. Pero, ¿cómo explicar la conciencia? En este punto, quiero referirme a las enseñanzas del maestro Gurdjieff, cuando le dice a Ouspensky:

La conciencia y los diferentes niveles de conciencia deben comprenderse en nosotros mismos por la sensación, el sabor que tenemos de ella. Ninguna definición nos puede ayudar y no es posible ninguna definición, mientras no comprendamos *lo* que debemos definir. La ciencia y la filosofía no pueden definir la conciencia porque quieren definirla donde no la hay. Es necesario distinguir *la conciencia* de la *posibilidad de conciencia*. Nosotros no tenemos sino la posibilidad de conciencia, y raros vislumbres de conciencia. Por consiguiente, no podemos definir qué es la conciencia (...) En realidad, la conciencia es una propiedad que cambia continuamente.

Esta tesis no busca explicar la conciencia, sino llevar a los lectores a un lugar desde donde poder recordarse a sí mismos en las experiencias de conciencia que han tenido

o pueden tener a través del arte. Esas experiencias de transformación o mutación del espíritu, en que ya no es posible volver atrás, en que por breves segundos somos capaces de observar u oír la presencia de otras dimensiones del tiempo, de otras formas de conocimiento y subjetividad. Esto presenta sus riesgos, dado que la tendencia en los marcos de investigación establecidos es explicar las cosas y llegar a conclusiones definitivas.

Para hacer más fácil el desarrollo de esta investigación, la presente tesis está ordenada en seis capítulos, los tres primeros dedicados al marco historiográfico general y algunas propuestas que ayuden a ampliar nuestras ideas sobre la conciencia. Los tres últimos están dedicados a analizar la obra de cada uno de los artistas escogidos. El primer capítulo “Abstracción, espiritualidad y nuevas formas de subjetividad” está organizado cronológicamente, comenzando en Europa con la publicación de *Lo espiritual en el arte* (1912). En él se establece la influencia de las filosofías anti-materialistas en el origen de la abstracción en Europa, las relaciones entre la abstracción simbólica y expresionismo abstracto en Estados Unidos, los orígenes de la crítica cultural latinoamericana con la literatura fantástica y su incursión en la teoría del arte a través de ideas como universalismo y antropofagia. En este mismo capítulo se establecerá una crítica a la historiografía del formalismo norteamericano de Alfred Barr, Clement Greenberg y Harold Rosenberg y, como modo de conectar con el presente, se plantearán otras formas de subjetividad y la posibilidad futura de una nueva concepción de arte de la mano de innovadoras teorías como la ecoteología de Bruno Latour, presentadas por la curadora de la pasada Documenta 13, Carolyn Christov Bakargiev.

En el capítulo dos, “Arte, mutación y conciencia”, veremos cómo algunas prácticas estrechamente vinculadas a lo espiritual, como lazo entre nuestro ser y su origen, pueden actuar como puente hacia el arte. Estableceremos filiaciones entre los conceptos de *arte*, *mutación* y *conciencia* tomando como objeto de investigación dos formas de conocimiento arcaicas con importante validez en el mundo contemporáneo, la alquimia y el *I Ching* o *Libro de las mutaciones* y su vínculo con el *Tao*, para terminar con una noción más completa de lo que es la conciencia de la mano de autores como C. G. Jung y J. Gebser.

En el capítulo tres profundizaremos algunas ideas planteadas en el capítulo uno sobre la escena de arte en Latinoamérica, con el fin de ampliar las conexiones posibles entre conciencia espiritual y conciencia política, buscando cuestionar las concepciones binarias de pensamiento, y así poder dar un panorama general de cómo estos tres artistas han sido abordados por la historiografía del arte en América Latina, donde han predominado las etiquetas del arte conceptual y arte político. Utilizaremos como referencia a autores canónicos como Gerardo Mosquera, y sus ideas sobre el arte

latinoamericano, las utopías invertidas de Mari Carmen Ramírez, las didácticas de la liberación de Luis Camnitzer, y la abstracción latinoamericana y sus diferentes intenciones, mediante los escritos de Gabriel Pérez Barreiro.

Los últimos tres capítulos están dedicados al análisis de la vida y obra de los tres casos de estudio de esta tesis. Comenzando por Schendel y sus años en Europa, su formación filosófica y su llegada a Brasil en 1949, expondremos brevemente y de forma cronológica el desarrollo de la obra de la artista desde su primera exposición en 1950 hasta las obras realizadas antes de su muerte en 1988, intentando iluminar la complejidad de relaciones que ella estableció durante estos años con la escena intelectual brasileña y su polémica participación en la Bienal de Sao Paulo de 1969. Analizaremos las exposiciones realizadas después de su muerte y finalizaremos con la revisión de una selección de sus obras las cuales han sido escogidas de acuerdo a las relaciones que éstas establecen de forma más directa con la mutación y la conciencia. En el capítulo dedicado a Grippo ahondaremos en una primera parte en la carrera del artista, en la producción de sus obras y de su escritura, tan ligada a cada una de ellas. Avanzaremos de la mano de los críticos que acompañaron su trabajo. Veremos también las exposiciones póstumas desde su participación en la Documenta de Kassel, para la cual preparaba cuatro piezas en el momento de su muerte y cuando su viuda Nidia Olmos se hizo cargo de su legado. Y al igual que con Schendel, analizaremos una selección de sus obras bajo las ideas de conciencia y mutación.

A Cecilia Vicuña, cuya vitalidad nos concede la posibilidad de atender a sus performances, lecturas y exposiciones hasta hoy, podremos desarrollar la relevancia que tiene para Vicuña la transformación de la conciencia y cómo cada una de sus obras ha ido tejiendo esta red de conocimiento y experiencias orientadas hacia la transformación, la desaparición y el futuro. A lo largo del capítulo seguiremos con especial atención la multidimensionalidad de su pensamiento, exploraremos en las dimensiones ancestrales que la han guiado hasta hoy y en especial su trabajo en torno al *arte precario*, el quipu y las semillas. También nos acercaremos más al período de su vida en Estados Unidos, a la recepción de su obra allí y sus trabajos más recientes, en especial los referidos a los glaciares y el agua. Cabe destacar que en el caso de Vicuña, esta investigación implicó uno de los primeros esfuerzos por compilar una parte importante de su obra en un mismo documento.

Grippo, Schendel y Vicuña no sólo compartieron un periodo histórico del arte en América Latina, compartieron una visión, que hoy más que nunca cobra sentido. Veremos a lo largo de las próximas páginas como las obras de estos tres artistas han buscado incansablemente recordarnos el vínculo sagrado que nos une a otros seres, y que hace posible la vida, haciéndonos ver que tomar conciencia es lo único que puede salvarnos de la desaparición.