

A RELIGIOSIDADE NA ARTE VISIONÁRIA DE ALEX GREY: UMA COMPREENSÃO JUNGUIANA¹

Fernando Rocha Beserra²

Resumo: Alex Grey é um artista contemporâneo que faz parte de um movimento de artistas que autodenominou sua produção artística como Arte Visionária. Em 2001, Laurence Caruana publicou o Manifesto da Arte Visionária. O objetivo do artigo foi investigar as relações entre as artes visionárias e as experiências de religiosidade narradas por integrantes do movimento artístico, em especial o pintor Alex Grey. Para compreensão da religiosidade na Arte Visionária foi utilizado, para fundamentação interpretativa, a psicologia analítica. Analisou-se, através dos relatos do próprio Alex Grey, que o uso do psicodélicos e outras catalisadores de Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC) modificou radicalmente sua vida e obra, fomentando uma cosmovisão religiosa e um estilo singular de realizar suas obras.

Palavras-chave: Alex Grey; Arte Visionária; Religiosidade; Estados não ordinários de consciência; Psicologia Analítica.

Abstract: Alex Grey is a contemporary artist who is part of a movement of artists who called themselves artist production as Visionary Art. In 2001, Laurence Caruana published the Manifesto of Visionary Art. The aim of the article was investigate the relations between visionary arts and the religious experiences narrated by members of the artistic movement, notably Alex Grey. For understanding of religiosity in Visionary Art, was used for interpretative reasoning, analytical psychology. Analyzed through the Alex Grey's own reports, the use of psychedelics and other catalysts of Non Ordinary States of Consciousness (NOSC) radically changed his life and work, promoting a religious worldview and a unique style of performing his works.

Keywords: Alex Grey; Visionary Art; Religiosity; Non Ordinary States of Consciousness; Analytical Psychology.

Introdução

Arte Visionária foi um nome dado a um estilo particular de arte na qual o artista visa produzir sua obra relacionando-a diretamente a visões provenientes de Estados Alternativos

¹ Este artigo é, parcialmente, fruto da pesquisa para dissertação de mestrado intitulada “*Experienciando a Arte Visionária: uma compreensão junguiana da interação de estudantes com a obra de Alex Grey*”, orientada pela Profa. Dra. Liliana L. Wahba no Núcleo de Estudos Junguianos - PUC-SP.

² Mestre em Psicologia Clínica (PUC-SP). Psicólogo do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ). Professor de Psicologia do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro (ISERJ). fernando.beserra@hotmail.com

de Consciência (EAC), também chamados de Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC), incluindo neste rol os provenientes de sonhos, induzidos por meditações, substâncias psicodélicas, doenças, jejuns ou provenientes de transe diversos. Os ENOC são, em muitos contextos, associados a experiências religiosas ou, como expõe Grof (1987), transpessoais. Os estados psicodélicos podem conduzir o psiconauta³ a experiências nas quais transcende-se a pronunciada divisão entre matéria e energia, entre passado, presente e futuro (tempo cronológico ou linear) e experencia-se outras modalidades de tempo e espaço (GROF, 1987).

O objetivo do artigo foi investigar as relações entre as artes visionárias e as experiências de religiosidade narradas por integrantes do movimento artístico denominado como Arte Visionária, em especial o pintor Alex Grey. Foi realizada a revisão de literatura relativa à temática, em especial a partir das pesquisas que realizei para conclusão do mestrado em Psicologia Clínica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde defendi minha dissertação de mestrado: “Experenciando a Arte Visionária: uma compreensão junguiana da interação de estudantes com a obra de Alex Grey”, orientado pela Professora Doutora Liliana Liviano Wahba. Após a realização das pesquisas bibliográficas, as informações foram analisadas pela perspectiva da psicologia analítica. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, caracterizada como uma “abordagem interpretativa e compreensiva dos fenômenos, buscando seus significados e finalidades” (PENNA, 2004, p. 80).

A jornada do artista visionário é tensionada pela busca da “visão”, que é parte da procura de acesso a experiências entendidas comumente como espirituais (CARUANA, 2001). Com esse intento muitos optam pelo uso de substâncias psicoativas nomeadas enteogênicas ou psicodélicas. O termo enteógenos foi cunhado em 1979 pelos pesquisadores Carl A. P. Ruck e Danny Staples, Robert Gordon Wasson, além dos etnobotânicos Jonathan Ott e Jeremy Bigwood, para caracterizar um grupo de substâncias psicoativas utilizadas originariamente com finalidades espirituais e significa volver-se divino interiormente (OTT, 2004). Já psicodélico foi sugerido em 1956 pelo psiquiatra Humphry Osmond em uma entusiástica conversa com o literato e visionário Aldous Huxley. A palavra, que provém do grego, significa manifestação da alma, e deriva de psyche (alma) mais delein (fazer manifesto) ou deloun (mostrar, revelar) (STAFFORD, 1983). Ambos os termos, aqui utilizados, foram propostos com a finalidade expressa de obter terminologia mais adequada

³ Termo proposto por Ernst Junger. Segundo Juanjo Piñeiro (apud BESERRA, 2011, p.13): A definição do próprio Juanjo Piñeiro é a seguinte: “pessoas que mediante o uso de substâncias enteodélicas ‘navega’ por distintas dimensões da realidade, explorando assim a consciência humana; ou, mais brevemente, psiconautas = explorador/a da realidade via enteodélicos”

para estas substâncias, evitando o uso das terminações alucinógeno e psicotomimético, que igualavam os efeitos visionários catalizados por estas substâncias com os de cunho psicopatológico.

As experiências visionárias e religiosas requerem uma análise complexa para sua compreensão, de forma a não patologizar sua forma e conteúdo. A religiosidade sempre foi um tema caro ao psiquiatra Carl Gustav Jung [1875-1961] e, de acordo com Main (apud MARTINS, 2014) os escritos de Jung sobre religião ocupam importante parte de sua obra completa.

No livro *Presente e Futuro* o pesquisador suíço distingue religião de confissão. Trata-se de uma distinção mal esboçada, pois o vernáculo confissão é excessivamente voltado as crenças religiosas cristãs, logo, há um limite em sua generalização. A distinção fenomênica, todavia, é judiciosa. Por religião confessional Jung entende uma tradição estabelecida, voltada excessivamente aos seus códigos e tradições instituídos. Nas palavras de Jung (1957/1999, p.10):

As confissões, enquanto compromissos com a realidade mundana, evoluíram, conseqüentemente, para uma crescente codificação de suas visões, doutrinas e usos. E assim se exteriorizaram de tal maneira que o elemento religioso verdadeiro nelas – a relação viva e o confronto imediato com o ponto de referência extramundano delas – foi posto, na verdade, num plano secundário. O ponto de vista confessional toma a doutrina tradicional como parâmetro para o valor e o significado da referência religiosa subjetiva.

. Os ENOC podem ser conceituados, através da psicologia junguiana, como mudança transitória da consciência, com mudanças qualitativas na dinâmica psíquica, particularmente na atenção e no afeto, através das quais ocorre maior abertura para conteúdos do inconsciente, notadamente com a presença de imagens arquetípicas, caracterizadas por afeto numinoso. Para Jung, a consciência é um dado peculiar, um fenômeno intermitente, caracterizado por certa estreiteza; esta estreiteza, capaz de apreender poucos dados simultâneos em um dado momento, no entanto, é a única através da qual temos acesso ao vasto campo do inconsciente (JUNG, 1935/1986). A consciência é como uma “superfície ou película cobrindo a vasta área inconsciente, cuja extensão é desconhecida” (JUNG, 1935/1986, par. 11).

A Arte Visionária busca este conjunto de experiências religiosas não confessionais. Segundo o Manifesto da Arte Visionária, a arte, em grande parte de sua história, preocupou-se com a produção de objetos considerados sagrados. Caruana (2001) analisa que parte das religiões instituídas não deram valor a experiência que os xamãs localizavam como fundamental: a experiência religiosa imediata. Haveria uma necessidade, atendida pela Arte Visionária, de interiorizar, visualizar e mitologizar.

A maneira pela qual o artista visionário evoca o Sagrado pode diferir de pintor para pintor. De fato, ela pode diferir de uma pintura para outra na obra de um único artista. O que importa é a visão subjacente. No caso de muitos artistas, está é uma visão da Unidade: o Sagrado apresenta-se ele mesmo como a fonte secreta, mas solitária de todas as coisas. É uma experiência de unidade compartilhada – difícil de descrever em palavras sozinhas e mesmo de encontrar vazão em imagens (CARUANA, 2001, S/p).

Alex Grey foi marcado ainda jovem por uma experiência com grande dose de LSD, em uma festa, no ano de 1976. Nesta mesma festa encontrava-se sua futura esposa, Allyson, que viria a ser sua companheira e uma grande artista visionária. Naquela festa apenas os dois haviam tomado LSD. Grey (2001a) relatou a experiência de um estado além do nascimento e morte, além do tempo, considerado por ele como um encontro com sua verdadeira natureza. Nesta experiência Grey (2001a) narrou a perda de clareza/consciência de seu corpo ou realidade física, no sentido que convencionalmente designamo-las, de forma diversa, o artista acessou a interconexão com todos os seres e coisas em uma vasta e brilhante treliça da mente universal. Grey pintou a treliça que irradiava uma fonte-iluminadora de energia amorosa, que desfazia toda dualidade em sua luz infinita e espiritual. A mesma experiência foi vivida, ao mesmo tempo, por Allyson e, de acordo com Grey (2001a) esta experiência forneceu um tema que se tornou o foco da arte e da missão de ambos. A missão da arte, para Grey, trata-se justamente de trazer para as pessoas a experiência do numinoso. “A missão do artista é semelhante a tarefa do alquimista. O grande trabalho do alquimista era a transformação do material bruto em substância espiritual” (GREY, 2001a, p.200). Para que isso ocorra o artista deveria libertar-se do seu referencial egoico limitado e acessar um Outro que o habita no momento da criação ou na experiência do que será expresso. No entendimento psicológico, por meio do acesso do conteúdo inconsciente coletivo, o artista tem acesso a alteridade e a ligação entre si-mesmo e mundo. De acordo com Warren Colman (2006), a psicologia do Si-mesmo é, para Jung, também uma psicologia da experiência religiosa. O autor (2006, p.153) considera que Jung: “[...] observa as imagens de Deus como representações simbólicas do Si-mesmo”.

1. Movimento da Arte Visionária: Estados Não Ordinários e Religiosidade

Embora a Arte visionária possa ser tomada como um movimento artístico, nascido no século XX, com um manifesto escrito no início do século XXI, muitas foram as influências deste movimento. Mais do que influências, alguns pesquisadores da Arte Visionária (CARUANA, 2001; MIKOSZ, 2009; RUBIN, 2010) acreditam que exista uma arte de características visionárias que aparece em vários momentos da história, da arte pré-histórica

às artes modernas. Como exemplos de uma linha histórica, no âmbito das artes visuais modernas, pode-se identificar sem dificuldades obras de arte do Simbolismo, Arte Nova, Surrealismo, Arte Psicodélica e Realismo Fantástico, com as tendências visionárias do movimento contemporâneo.

Particularmente sobre o movimento contemporâneo denominado Arte Visionária, trata-se de um estilo particular de arte na qual o artista visa produzir sua obra relacionando-a diretamente a visões provenientes de sonhos ou Estados Alternativos de Consciência (EAC), também chamados de Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC).

Conceituar estados de consciência é, certamente, um desafio e envolve grande dificuldade (SHANON apud MIKOSZ, 2009). Desafio que aumenta na busca de uma compreensão satisfatória de um fenômeno muito evidente: os Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC). Os ENOC são definidos como uma negativa, isto é, não são estados ordinários de consciência.

Em 1929, William James já se encontrava concentrado na pesquisa de estados de consciência qualitativamente diferentes dos estados ordinários. Shanon (2003) seguiu as sugestões iniciais de pioneiros nos estudos da consciência, a saber, William James e Aldous Huxley, para ressaltar a necessidade, já destacada pelos autores, do estudo dos ENOC. De acordo com Shanon (2003), nenhuma pesquisa geral da consciência ordinária, dos estados normais em que as pessoas se encontram vigilantes, dormindo ou sonhando, é suficiente, pois as pesquisas sobre a consciência devem contemplar os estados ordinários e não-ordinários de consciência.

Muitos ENOC catalisam experiências religiosas ou espirituais, que promovem ao indivíduo, experiências altamente transformadoras, positivas e, até mesmo, prazerosas, aproximando estas experiências ao que Abraham Maslow chamou de experiências de pico (*peak experiences*). Um exemplo pode ser dado pelo sinal expresso no Compêndio de Psiquiatria como *unio mystica*, definido como “sensação imensa de unidade mística com um poder infinito; não é considerada um transtorno do pensamento se for congruente com o meio religioso ou cultural da pessoa” (SADOCK e SADOCK, 2007, p. 315). O teólogo e psiquiatra Walter Pahnke (1966), orientado pelo psicólogo Timothy Leary, conduziu um experimento com 20 participantes da pesquisa, estudantes-voluntários de teologia. Metade destes receberam capsulas com 30mg de psilocibina, princípio ativo de diversos, assim chamados, cogumelos mágicos; os outros 10 estudantes receberam um placebo também psicoativo, mais particularmente, capsulas com ácido nicotínico. Esta experiência foi conduzida em uma capela, a Capela Marsch na Sexta-feira Santa. Tratou-se de um estudo randomizado, com

duplo cego e seguimento de follow up. Foram aplicados questionários aos estudantes após o uso das substâncias e seis meses após o experimento. Pahnke (1966) observou que o grupo experimental, que recebeu psilocibina, experienciou, em maior extensão, o fenômeno místico descrito em sua tipologia da experiência religiosa.

No ano de 2001, Laurence Caruana⁴ [1962-] publicou o *First Draft of a Manifesto of Visionary Art*⁵, expressando as raízes deste movimento. A Arte Visionária procura uma nova linguagem visual, uma linguagem supra-visual (*sur-visuel*), visitando o não-visível. A questão: “O que é Arte Visionária?”, Caruana (2001, s/p) responde da seguinte forma:

Onde surrealistas tentaram elevar o estado de sonho em uma realidade ampliada (e se opuseram ao uso de narcóticos) o artista Visionário usa todos os meios a sua disposição – mesmo quando existe grande risco para si-mesmo – para acessar diferentes estados de consciência e expor as visões resultantes. Arte do Visionário procura mostrar o que está além do limite de nossa visão. Através de sonhos, transe, e outros estados alterados, o artista procura ver o não-visto – atingindo um estado visionário que transcende nossos modos regulares de percepção. A tarefa que o espera, a partir daí, é comunicar sua visão numa forma reconhecível para o campo de visão cotidiana.⁶

Enquanto princípio, o artista visionário valoriza o caminho da experimentação, realizada, primordialmente, através da indução de estados não ordinários de consciência (ENOC), procurando conduzir essas visões a si e ao público através dos processos de expressão. O artista, em sua busca da visão, na Arte Visionária, atenta para o numinoso ou para o que o literato Aldous Huxley [1894-1963] (1965) chamou, conforme expresso no *Manifesto of Visionary Art*, de visão sacramental da realidade. A pintura seria um canal privilegiado para a expressão do acesso a outros níveis de realidade, provenientes do inconsciente, e acessadas através de estados alternativos de consciência.

Os ENOC ao não limitarem-se a consciência ordinária, permitem transformações, normalmente temporárias, nos modos de compreensão e sentir o mundo, nas percepções de identidade, espaço-tempo (SANIGA, 1998), sensibilidade, intuição, de modo a permitir novas formulações de sentido. O ENOC temporário, no entanto, pode levar a mudanças duradouras na cosmovisão da pessoa que passou pelo estado.

Em 2001, L.Caruana considerou como o mais antigo artista visionário vivo o pintor Ernst Fuchs, também responsável pela corrente artística denominada “Arte fantástica”. De acordo com Caruana (2001), Fuchs sempre praticou um tipo de arte que retrata coisas que o

⁴ Bacharel em Arte e especialista em filosofia pela Universidade de Toronto.

⁵ Primeiro rascunho de um manifesto da arte visionária

⁶ Todas as referências literais de obras em línguas distintas da portuguesa são traduções livres do autor do artigo.

homem poderia ver apenas em sonhos ou alucinações. Caruana (2001) classifica Alex Grey como artista independente⁷ da segunda geração na Arte Visionária.

A intenção da Arte Visionária não é absolutamente original, na medida em que é possível observar diversos movimentos artísticos ao longo da História da Arte, que possuíam preocupações semelhantes ao que, contemporaneamente, se entende por Arte Fantástica e, finalmente, Arte Visionária (SCHURIAN, 2005).

Desde a escultura de marfim de um teriantropo (fera humana), encontrada na Alemanha, em Hohlenstein-Stadel, datando de 31.000 a.C, os objetos de arte humanos escapam à naturalidade, revelando as proximidades do mito e da expressão do imaginário. Embora muitas das formas expressivas deste momento histórico fossem naturalistas, isso não explica porque os povos nativos escolhiam os locais longe da luz solar em passagens escuras, frias e, milênio após milênio, retornavam aos perigosos locais para praticar aquela arte. Tudo indica que se trata de um ritual com muitos participantes (BELL, 2008), com mãos impressas ou estampadas na superfície de rochas e pigmentos soprados com a boca, revelando também a presença de crianças. Destaca-se, deste contexto, que a pouca luz estimula o devaneio, a imaginação.

É provável que estes rituais envolvessem alteração da consciência e estados de transe. Retomando o motivo das pinturas no espaço das cavernas, muito estudiosos julgaram que se tratava de um ritual de caça (BELL, 2008) de cunho animista, entretanto, os animais que desenhavam não eram os mesmos que comiam. Uma linha de pesquisa recente considera que as formas pintadas em superfícies rochosas ou paredes, no paleolítico, como padrões isolados de pontos, grades, zigue-zagues e espirais, assemelham-se a formas que o sistema visual do cérebro envia, fazendo-as como danças diante dos olhos do sujeito em transe, como resultado de jejum ou uso de substância psicoativa (BELL, 2008). À conclusão muito semelhante chega Mikosz (2007, p.8):

As espirais estão presentes em representações visuais desde eras muito remotas. Podem ter sido usadas apenas como elementos decorativos em muitos casos, mas seu uso indica paralelos com os estudos de DAVID LEWIS WILLIAMS sobre os estados não ordinários de consciência, suas representações e sua provável associação com passagens para o mundo espiritual. Encontramos as espirais e elementos similares nas obras de artistas que realizam obras baseadas em suas visões em estados não ordinários de consciência.

A formalização escrita desta modalidade de arte, tão antiga e tão contemporânea, ocorreu no ano de 2001, através do lançamento do Manifesto da Arte Visionária. Segundo Caruana (2001), a ideia da produção de um Manifesto proveio da conversa com Guy

⁷ Isto é, que não proveio de uma escola específica, distinto de muitos artistas visionários que provieram da Escola de Viena.

Livenstong, um amigo, quando perguntado sobre “o que é a arte visionária”, Caruana percebeu a dificuldade de articular uma resposta, embora tivesse praticado aquele tipo de arte por toda sua vida. Muito do Manifesto proveio de suas conversas e aprendizados com o pintor austríaco Ernst Fuchs.

O primordial na Arte Visionária não é a primazia da técnica, embora exista, em um grupo específico de artistas, um uso rigoroso da técnica para criação desta modalidade de arte. O que identifica a Arte Visionária é, antes, a busca de expressão dos estados alternativos de consciência, a arte de retratar visões e apresentar o que permanece oculto no âmbito da realidade compartilhada. A principal busca na Arte Visionária não é propriamente a da inovação, da criação de combinações de formas e jogos visuais, como nas intenções surrealistas, mas a busca de retratar as visões, que provém de fenômenos percebidos como mensagens ou instruções (MIKOSZ, 2009).

A Arte Visionária se situa na expressão de um fenômeno socialmente marginal, nas sociedades ocidentais modernas: os estados alternativos de consciência. Este fenômeno não se coaduna, de acordo com Grof (1987), com o paradigma científico, estabelecido pela ciência ocidental moderna. A imagem do universo, criada pela ciência ocidental, é um constructo útil, pragmático, que contribui para a organização das observações e dados atualmente disponíveis. No entanto, tem sido confundida com a única descrição acurada e compreensiva da realidade. Como consequência desse erro epistemológico, a congruência percepto-cognitiva com a visão de mundo newtoniana-cartesiana é considerada condição para a saúde mental (GROF, 1987).

Considerando o problema epistemológico, nomeado por Grof, cabe questionar de que forma é percebida a alteração de estado de consciência, em uma cultura que adota essa postura. De acordo com Grof (1987, p.17):

Nesse contexto, os estados não-ordinários de consciência, com poucas exceções, são considerados como sendo desordens mentais. O próprio termo ‘estados alterados de consciência’ sugere claramente que eles representam versões distorcidas ou bastardas da percepção correta da ‘realidade objetiva’. Sob tais circunstâncias, pareceria absurdo presumir que tais estados alterados tivessem qualquer relevância ontológica ou gnosiológica.

Embora a Arte Visionária conflua diversos estilos, provenientes da academia ou não, não se pode dizer, simplesmente, que o movimento não congregue valores hierárquicos, mais do que apenas estéticos. O valor hierárquico que pode ser levado em consideração:

[...] entre o objeto e a obra de Arte Visionária, está principalmente na capacidade e na habilidade do artista em conseguir traduzir e materializar em trabalhos visuais as suas experiências em estados não ordinários de consciência, ou seja, as visões obtidas nesses estados. (MIKOSZ, 2009, p.5)

O *Manifesto of Visionary Art* de Caruana discute no apêndice “*The question of technique*”. Do ponto de vista técnico, segundo Caruana (2001), os artistas visionários são surpreendentemente unificados em seus gostos, temperamentos e preferências, embora seus métodos difiram, todos concordam com a necessidade de exatidão na interpretação dos trabalhos induzidos por visões. Isso, entretanto, pode ser observado apenas parcialmente, especialmente quando entramos na seara dos artistas *outsiders, folks* e autodidatas. O grupo de artistas a que Caruana (2001, s/p) predominantemente se refere optam por uma grande ênfase na acurácia:

Porque essa ênfase na acurácia? Falando pelo Realismo Fantástico, Fuchs relata que “Desde o início nós queremos re-animar a arte dos Antigos Mestres. Mas, mais do que isso, nós queremos representar a imagem fantástica de uma maneira como se ela tivesse sido pintada, não pela mão, mas pelo próprio sonho, não deixando traços de arte para trás”.

O artista estabelece, na Arte Visionária, uma espécie de busca da visão, que é parte da procura de acesso a experiências entendidas comumente como espirituais (CARUANA, 2001). Nessa busca muitos optam pelo uso de substâncias nomeadas enteogênicas ou psicodélicas. O termo enteógeno foi cunhado em 1979 por dois filólogos, Carl A. P. Ruck e Danny Staples, o pioneiro no estudo dos enteógenos, Robert Gordon Wasson, além dos etnobotânicos Jonathan Ott e Jeremy Bigwood, e significa, etimologicamente, volver-se divino interiormente (OTT, 2004). Jonathan Ott esclarece o sentido do neologismo:

Este termo substitui as palavras pejorativas “psicotomimético” e “alucinógeno” com suas conotações de psicose e alucinação ou a palavra “psicodélico” que se associa a cultura popular dos anos sessenta (música, arte psicodélica, etc), o qual faz que seja inapropriado para referir-se ao uso chamânico de uma planta. (OTT, 2004, p.20).

Outros artistas optam pela expressão de visões provenientes de sonhos, estados alternativos de consciência produzidos ou experimentados através de meditações, tranSES ou ocorrência espontânea.

O uso de enteógenos, portanto, não pode ser considerado como primário ou determinante na produção de Artes Visionárias, embora seja recorrente. O próprio Laurence Caruana, autor do *Manifesto da Arte Visionária*, até os 33 anos, produziu suas obras sem o uso de enteógenos, tendo como, principal fonte de inspiração, seus sonhos. Em troca de emails com Mikosz, Caruana considera:

[...] *Cannabis* sendo minha planta aliada primária, uma vez que me permite participar em dois mundos simultaneamente: o mundo visionário e o mundo de nossas percepções compartilhadas. Sob sua influência, eu posso mover e avançar entre percepção alterada e percepção ‘normal’, a qual é essencial para um artista enquanto pinta ou visualiza um trabalho (CARUANA apud MIKOSZ, 2009, p.151).

Ainda é preciso destacar que a Arte Visionária não contém apenas uma busca da expressão de uma felicidade, com conotações espirituais julgadas positivas, oriunda de experiências com estados alternativos de consciência, mas encontram-se obras obscuras no seio deste movimento. Obras que traduzem os horrores e a dimensão nefasta da experiência humana. As pinturas de Peter Gric e Hans Rudolf Giger [1940-2014] exemplificam muito bem a intensidade das experiências no campo obscuro, que também podem ser experimentadas em estados alternativos de consciência.

O interesse na reação do receptor da obra também é destacado por alguns artistas visionários. O pintor peruano Alexei Farfán Pino, por exemplo, em uma entrevista, realizada com José Eduardo Carvalho para o Jornal *A Tarde*, de Salvador, o pintor respondeu, dentre outras, a seguinte pergunta: “mudou sua relação com a arte desde quando não realizava trabalhos sob efeito das plantas? O que mudou?”, ao que o Pino respondeu:

Sim, me fez muito mais consciente da mensagem que quero transmitir e porquê e para quê pinto. Entendo agora que não pinto para mim, e sim para as outras pessoas, e minha tarefa é a de ser um canal de comunicação, despertando no público uma abertura de pensamento às dimensões e sensações de energias através do uso de cores e imagens. A “*anima mundi*”, ou alma do mundo, se comunica ao mundo através de seus artistas e sou feliz de ser um deles, tratando de ser responsável por isso (PINO, JORNAL A TARDE, s/p, 2012).

2. Alex Grey: arte sacra psicodélica



Grim Reaper, Alex Grey (age 10), gouache on paper, 8.5 x 11 in

Alex Grey é o nome artístico de Alex Velzy, que nasceu em Columbus, Ohio, em 1953, filho de Walter e Jane Velzy. Ainda muito novo, Alex iniciou seus estudos na pintura e lembra que sua primeira experiência com arte foi a de ver seu pai desenhando. O pincel lhe parecia uma varinha mágica para criar objetos que até aquele momento não estavam presentes (GREY, 2001a). Seus primeiros desenhos não eram mais que garranchos com pernas, feitos aos três anos, mas, sentindo-se enfeitiçado pela habilidade do pai, já se sentia como um artista. O pai de Alex, Walter Velzy, foi um artista gráfico e Alex teve sua assistência para o aprendizado precoce do desenho e pintura. Sua mãe salvou desenhos de sua infância como o *skeleton* e o *grim reaper*, feitos na idade de aproximadamente cinco e dez anos (GREY, 2001a). Já se observa nestes desenhos da infância o tema dos esqueletos ou da morte/mortalidade, um tema que foi um dos seus objetos centrais de trabalho em diferentes fases da sua obra, passando pela performance

até as pinturas recentes. Nas palavras de Grey (2001a, p.4): “Minhas pinturas incluem imagens detalhadas da anatomia humana e esqueletos continuam sendo a fundação de minha arte”.

Aos dezessete anos matriculou-se na escola de arte e uma de suas tarefas, sua favorita, foi estudar anatomia. Nesta época já possuía grande habilidade técnica e, em seus autorretratos, feitos aos 16 e 18 anos, já é possível observar conflitos interiores do jovem Alex e uma divisão dolorosa na idade de 17.

Num primeiro momento, Grey foi atraído pela performance e, mesmo, pela arte abstrata (LARSEN, 2001) a exemplo da influência exercida pelo artista Jackson Pollock. Foi através de arte abstrata, em seus trabalhos sobre polaridades, que produziu, entre os anos de 1973 e 1974, a filmada *Value Structure*, uma pintura performática, na qual Grey encontrou o cinza que daria origem ao seu nome artístico.

Esta pintura ritual de ação providencia um link entre pintura e trabalho de performance. A documentação fotográfica de Grey de *Value Structure* cruamente ecoam as fotografias de pintura de ação que Hans Namuth fez de Jackson Pollock (LARSEN, 2001, p 10).

As performances de Grey, ainda um jovem artista, voltaram-se ao sombrio actionismo do artista austríaco Otto Muehl, uma das principais figuras do actionismo vienense, e a arte de instalação (*instalation art*). Otto foi conhecido pelo uso de animais mortos e ações corporais transgressivas em suas performances catárticas (LARSEN, 2001). Como exemplo da influência de Muehl a Alex, podemos citar o *Cachorro Secreto (Secret Dog)*. Enquanto estava numa avenida, Grey atropelou um cachorro com seu carro, pegou o cachorro, colocou uma sacola de lixo e o deixou à beira de um rio. Durante um período de seis semanas, Grey retornou ao local inúmeras vezes para fotografar o processo de decomposição. (GREY, 2001b). Outras performances incluem, por exemplo, os trabalhos: *Brain Sack* onde o artista vomitou em um cérebro humano, e *Sala dos Idiotas (Idiot's Room)*, durante o qual ele permaneceu em urina e excremento por horas (LARSEN, 2001). Em uma entrevista para o portal online do San Francisco Chronicle, com David Ian Miller, Grey relata, que no ano de 1975, ele permaneceu um ano no Boston Museum School, realizando bizarros trabalhos de performance. O último deles incluiu ir ao polo magnético do Norte e gastar todo seu dinheiro, retornando de uma tentativa de busca de sentido, cansado e levemente suicida (GREY e MILLER, 2008).

O próprio Grey (2001a) considera que lidou, neste momento, com as fronteiras da polaridade, a vida e a morte, e lhe parecia que estava descobrindo a própria falta de valores e distinção entre bom e mau. Realizou uma série de performances com corpos de pessoas

mortas. Em uma peça “Inner Ear”, ele cortou a cabeça de uma mulher morta, despejou chumbo quente em seu ouvido, como forma de fazer um modelo de um delicado labirinto espiral. Era uma forma, reconhecida como violenta por Alex, de fazer contato com o espírito da mulher, de modo que ela pudesse falar a seu ouvido interior. Grey (2001a) conta que a experiência teve repercussões e ela o confrontou raivosamente em um sonho. Em 1976, sentado em seu estúdio uma noite, teve uma visão de um tribunal sinistramente ameaçador. Diante de um juiz raivoso, uma mulher acusava-o de ter invadido seu corpo em seu trabalho com cadáveres. Ele tentou explicá-la que estava fazendo arte, mas não havia perdão. O juiz falou para ele que, daquele momento em diante, ele deveria fazer trabalhos mais positivos, colocando-se em provação. Grey (2001a) considerou esta experiência um ponto de ruptura que o ajudou a perceber que estava gastando sua vida em um foco negativo e sombrio, observando suas performances como uso equivocado de pessoas inocentes e que não haviam dado consentimento ao trabalho. Grey (2001a) associa esta fase como sua participação no que os alquimistas denominaram de nigredo, uma fase necessária na produção do ouro filosofal, pois a putrefação simbólica produz regeneração. Trata-se de uma fase necessária no processo de individuação, no qual o sujeito é capaz de identificar seu próprio complexo da sombra. Por meio desta identificação, abre-se a possibilidade de sua integração. Quando a pessoa integra um conteúdo ego-dissonante, ocorre um tensionamento psicológico que permite que os opostos produzam um novo termo, o símbolo.

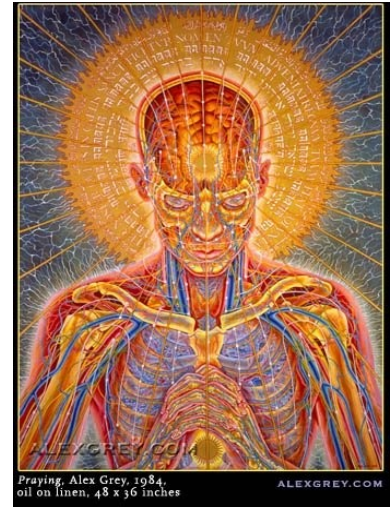
Grey passou por profundas transformações que modificaram radicalmente a estrutura de suas obras e sua visão de mundo.

Os aproximadamente cinquenta ritos performáticos, conduzidos ao longo dos últimos vinte e cinco anos, moveram, através de transfigurações de um egocêntrico, para uma mais sociocêntrica, mundocêntrica, e crescente identidade teocêntrica (LARSEN, 2001, p.11).

Em 1976, Alex Grey teve uma experiência que o transformou significativamente: tratou-se de uma experiência com LSD junto a uma jovem que conheceu e que viria a ser sua esposa até os dias atuais, a artista Allyson Rymland. Na experiência, Grey (2001a) relatou um estado além do nascimento e morte, além do tempo, considerado por ele como um encontro com sua verdadeira natureza.

Em 1976, minha esposa Allyson e eu tivemos uma experiência que mudou nossas vidas e nossa arte: nós, sacramentalmente, ingerimos uma larga dose de LSD e permanecemos quietos. Eventualmente, um estado de consciência mais elevado emergiu, no qual eu não estava mais consciente (*aware*) da realidade física ou do meu corpo, em qualquer sentido convencional. Eu vi e senti minha interconexão com todos os seres e coisas em uma vasta e brilhante Treliza Mente Universal. (GREY, 2001a, p.21).

Posteriormente, Grey ficou muito impressionado, quando Allyson lhe descreveu sua experiência, que havia sido igual à dele. Nesse momento, Grey encontrou, não apenas um sentido e uma nova meta em sua arte, mas também a artista que viria a ser sua esposa até os dias atuais (GREY e MILLER, 2008). A arte de Grey ficou posteriormente associada à cultura psicodélica ou enteogênica (LARSEN, 2001). Alguns químicos *underground* chegaram a utilizar a arte de Grey em blotters de LSD. O próprio Grey contribuiu para a aproximação com a cultura psicodélica, dando uma série de conferências e fazendo pinturas ao vivo em grandes festivais de música eletrônica ou em espaços característicos da cultura psicodélica (LARSEN, 2001).



Foi no ano de 1984 que Grey desenhou e pintou o que ficou conhecido como uma das principais marcas de seu trabalho, a pintura do corpo em Raio-X. Trata-se de uma figura em oração com os ossos cercados por carne e energias vitais, denominada *Praying*. De acordo com o Grey (2001a), a figura rezando, pintada, expressa uma visão de mundo mais espiritualmente orientado do que em suas obras mais jovens, aludindo a uma dimensão mais elevada de luz sutil interior, que chamou de linguagem sagrada. Pode-se entender a expressão “dimensões mais elevadas”, psicologicamente, como metáfora, que remete a uma realidade ou experiência caracterizada pela numinosidade das imagens arquetípicas. Como realidades simbólicas, as imagens arquetípicas são associadas ao mistério e uma das características centrais do símbolo é, não apenas, sua plurissignificação, mas, igualmente, a impossibilidade do observador de captá-lo como um todo.

[...] uma palavra, uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto ‘inconsciente’ mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a idéias que estão fora de alcance de nossa razão. (JUNG, 1961/1964, p.20-21).

A temática da relação entre “corpo-mente-espírito” é uma constante na obra de Alex Grey. Do ponto de vista histórico-artístico, existem grandes referências e aproximações. Em 1923, Frantisek Kupka pintou *Fantaisie Physiologique* e, em 1939, Claude Bragdon pintou *Man as Seen by Clairvoyant*; ambas as obras retrataram humanos vistos por dentro de suas

peles e com conotações espirituais. Grey sentiu uma profunda afinidade com estes pintores, que exploraram a visão da carne vítrea (LARSEN, 2001).

De acordo com Larsen (2001) encontram-se pinturas já no primeiro período paleolítico em um estilo de Raio-X, no qual esqueletos e órgãos internos de animais são representados. Estas pinturas foram associadas ao xamanismo e encontradas em países tão distintos como na Rússia, Noruega, Índia, na arte nativo-americana, nas estórias pintadas dos Huichol, nas pinturas em casca de árvore dos aborígenes australianos [*bark paintings*], até em locais da Oceania (LARSEN, 2001).

Grey preocupa-se em sua obra, paralelamente, tanto com a produção de visões ou sua recepção, quanto com os aspectos éticos. Quanto à questão das visões, Grey (2001a) expõe que, embora estudante e praticante do budismo tibetano, sua produção artística é orientada em direção a exemplos colocados por cristãos como Michelangelo, Bosch e Blake e conta com sua própria revelação visionária ao fazer arte destas visões. Esta pode ser chamada de tradição visionária” (GREY, 2001a, p.130). Quanto à questão ética, argumenta que, quando o artista dá forma à sua revelação, sua arte pode aprofundar-se, avançar e, potencialmente, transformar a consciência de sua comunidade (GREY, 2001a).

Nesse contexto, a obra de Grey tem pretensões sócio-religio-culturais evidentes:

A corrente situação cultural é chamada por indivíduos a transcender a visão fraturada do pós-modernismo e acordar para alguma base espiritual coletiva e transpessoal, de verdade e consciência (GREY, 2001a, p.15).

Segundo Albert Hoffman (2001, p.VI):

O trabalho de arte de Alex Grey traz junto os tangíveis mundos exteriores investigados pelos cientistas – cheio de moléculas, corpos e estrelas – e os intangíveis mundos visionários interiores – cheios de luzes, sombras e seres espirituais – conhecidos principalmente pelos místicos. [...] Informado por suas próprias meditativas e psicodélicas experiências, ele criou uma arte contemporânea sagrada que promove a integração transformadora do corpo e da alma. Seu trabalho ricamente descreve a infinitude, terror, e majestade da divina imaginação misteriosa.

A arte de Grey, portanto, visa transformar não apenas o artista ou produtor da obra, mas igualmente o seu receptor. Suas pinturas visam despertar e catalisar o “potencial místico do observador e assim transfigurar sua consciência e corpo. De acordo com Grey, ser transfigurado é ser ‘curado’, e o propósito curativo da arte é crucial” (KUSPIT, 2001, p.49). Para Liliana Wahba (2008, p.47), a arte “e o artista nos dão a oportunidade de atirar as imagens de assombro e de encantamento”.

As obras mais maduras de Alex Grey ficaram caracterizadas pela sua forma particular de pinturas religiosas. O corpo, em sua obra plástica, é pintado como em um Raio-X, e é visto por dentro, assim como sempre possui articulações a níveis espirituais, como a pintura de

chacras, vistos como energias sutis no entorno da pessoa. As pinturas de Grey, segundo Larsen (2001, p.49), visam “servir a causa da iluminação religiosa. Elas são terapêuticas em intenção, como a religião o é em seu melhor”. O autor ainda considera que esta forma de organização da pintura visa reunir corpo e psique, a visão anatômica do corpo à visão “arcaica” do corpo como energia. Em uma entrevista com Ken Wilber, Grey (2001c, p.106) aponta que:

[...] essas dimensões sutis e causais, além do físico, são parte do propósito do meu trabalho. Entrelaçar as dimensões juntas – física, emocional, conceitual, sutil e espiritual – tem sido parte de minha intenção, minha missão da arte, sempre com a esperança de que isso ressoe com as pessoas e afirme os próprios entendimentos mais profundos deles mesmos e do mundo. Como você sabe, eu encontrei sua filosofia para analisar, expandir, e pesquisar os mais altos potenciais do meu próprio trabalho.

Ao longo de seus livros, como *The mission of art* e *Transfigurations*, Grey procura formular uma visão geral sobre sua arte. Reflete sobre algumas relações dela à cultura contemporânea e outras com sua vida e desenvolvimento pessoal. A sua visão é claramente influenciada pela psicologia transpessoal e pelas experiências religiosas que obteve, particularmente experimentadas em ENOCs como Transfiguration, vista em um sonho e plenamente captada após o uso da substância psicodélica dimetiltriptamina (DMT) fumada. Na visão de Grey (2001a, p. 79) a arte “é transmissão de estados do ser” e, portanto, o uso de técnicas que ampliem o escopo destes estados é útil a formulação artística e contribui para resultados profícuos do receptor da arte, mobilizando-o para sentir também estados visionários e cósmicos que integram a diversidade inexaurível da experiência humana.



Considerações Finais

Os artistas visionários têm a experiência religiosa em alta conta, mais do que o que Jung chamou de confissão. Particularmente pode-se sintonizar a perspectiva aqui proposta com o sentido etimológico de *religio*, ou seja, um levar em conta escrupulosamente (JUNG,

1940/2000), isto é, cuidadosamente. Levar em conta escrupulosamente o que promove a numinosidade, que se manifesta no horror e no sublime da experiência fantástica.

Na busca pelo Sagrado, no campo da experiência de unidade além do tempo e do espaço ordinários, muitos artistas visionários intencionam libertar-se, momentaneamente, de suas tradições espirituais herdadas, seus símbolos e estilos de expressão, de forma a viver inteiramente experiências não vulgares de consciência. Trata-se da busca de trazer para o presente, histórico, momentâneo, o que estaria presente em outra modalidade de existência (CARUANA, 2001).

Muitos artistas visionários buscam o sagrado por meio do uso de substâncias enteogênicas. O uso de enteógenos teve diversas finalidades ao longo da história e uma função fundamental na constituição de diversas culturas (BESERRA, 2011). Na (re)descoberta ocidental do uso dos enteógenos, um dos primeiros usos sugeridos por pesquisadores pioneiros foi o por artistas (HOFFMAN, 2005), para produção de êxtase religioso (PAHNKE, 1966) e para psicanálise e psicoterapia (SCHULTES, HOFFMAN, RALSCH, 2000). São significativas as considerações de um dos pais da moderna psicoterapia com psicodélicos, Stanislav Grof (1980, p.21):

As primeiras experiências com LSD também trouxeram importantes novos insights sobre a natureza do processo criativo e contribuíram para um aprofundamento no entendimento da psicologia e psicopatologia da arte. Para muitos sujeitos, artistas profissionais bem como leigos, a sessão de LSD representou uma profunda experiência estética que os deu um novo entendimento dos movimentos da arte moderna e da arte em geral. Pintores, escultores e músicos sob efeito de LSD tornaram-se o tema favorito porque tendiam a produzir as obras de arte mais não usuais, inconventionais e interessantes sob o efeito da droga.

Estes estudos, em maior ou menor grau, continuaram sua trajetória nos dias atuais, embora tenham sido em grande medida reprimidos e evitados em decorrência da chamada Guerra as Drogas (BESERRA, 2011). Por muito tempo os estudos acadêmicos sobre psicoativos tiveram, o que em certa medida persiste, grandes resistências, parcialmente pela presença de parte destes psicoativos na Lista I da Conferência sobre Entorpecentes de 1972, da ONU, que visou ratificar a famosa Convenção Única sobre Entorpecentes de 1961, que internacionalizou o modelo proibicionista (RODRIGUES, 2004). Na Lista I são categorizadas as substâncias estritamente proibidas e julgadas sem uso médico. Os artistas visionários, em grande medida, fora do *estabishment*, continuam uma tradição que ainda tem muito a ser estudada e desenvolvida, e retomam de modo original movimentos como a Arte Psicodélica e a Arte Fantástica.

A religiosidade é tomada em alta conta no trabalho de Grey. O artista procura voluntariamente em suas obras catalisar no observador experiências inconventionais de consciência, promovendo a constelação de conteúdos inconscientes típicos à experiência religiosa imediata. Sua vida e as experiências na nigredo, toda transformação decorrente, expressam experiências de pico de Grey no relacionamento com o Sagrado, que promoveram e estimularam a produção de obra de Alex. O artista narra este processo como um segundo nascimento (GREY e MILLER, 2008).

Referências bibliográficas

BELL, Julian. *Uma nova história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BESERRA, Fernando Rocha. *Uso contemporâneo do Badoh negro: uma visão junguiana*. Rio de Janeiro, 2011. Monografia (Especialização em Teoria e Prática Junguiana). Universidade Veiga de Almeida, Rio de Janeiro, 2011.

CARUANA, L. *First Draft of a Manifesto of Visionary Art*. Paris: Recluse Pub., 2001. Disponível em: <<http://visionaryrevue.com/webtext/manifesto.contents.html>>. Acesso em: 15 jun. 2012.

COLMAN, Warren. *The Self In: The Handbook of Analytical Psychology: Theory, Practice and Applications*. Renos Papadopoulos, London and New York: Routledge, 2006.

GREY, Alex. *The Mission of Art*. Foreword by Ken Wilber. 1a ed. Boston & London: Shambhala, 2001a.

GREY, Alex. *Transfigurations*. Vermont: Inner Traditions, 2001b.

GREY, Alex; WILBER, Ken. Art and the Integral Vision In: *Transfigurations*. Alex Grey. Vermont: Inner Traditions, 2001c.

GREY, Alex; MILLER, David Ian. LSD Helped Forge Alex Grey's Spiritual, Artistic and Love Lives. *San Francisco Chronicle*, 2008. Acesso em: 25 fev. 2015. Disponível em: <<http://www.sfgate.com/living/article/LSD-Helped-Forge-Alex-Grey-s-Spiritual-Artistic-2518374.php>>.

GROF, Stanislav. *Lsd Psychotherapy*. Netherlands: Hunter House, 1980.

GROF, Stanislav. *Além do cérebro: nascimento, morte e transcendência em psicoterapia*. São Paulo: McGraw-Hill, 1987. p. 1-66.

HOFFMAN, Albert. *Foreword*. In: *Transfigurations*. Alex Grey. Vermont: Inner Traditions, 2001.

HUXLEY, Aldous. *Portas da percepção e o céu e o inferno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente In: *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1961/1964. p. 18-103.

JUNG, Carl Gustav. *Fundamentos da psicologia analítica*. Obras Completas, v. XVIII/1 – 4ª edição, Petrópolis: Vozes, 1935/1986.

JUNG, Carl Gustav. *Presente e futuro*. Obras Completas, v. X/1 - 4ª edição. Petrópolis: Vozes, 1957/1999.

JUNG, Carl Gustav. A psicologia do arquétipo da criança In: *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Obras Completas, v. IX/1, Petrópolis: Vozes, 1940/2000. p. 151-180.

KUSPIT, Donald. Alex Grey's Mysticism. In: *Transfigurations*. Alex Grey. Vermont: Inner Traditions, 2001. p. 47-98.

LARSEN, Stephen. Transfigurations: an Artist's Journey. In: *Transfigurations*. Alex Grey. Vermont: Inner Traditions, 2001. p. 1-46.

MARTINS, Caio Vinicius. *A concepção de religiosidade no pensamento junguiano: questões e perspectivas*. 2014. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

MIKOSZ, José Eliezer. *Estados não ordinários de consciência e a arte*. In: II SIMPÓSIO NACIONAL SOBRE CONSCIÊNCIA, 2007, Salvador. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/3540583/ESTADOS-NAO-ORDINARIOS-DE-CONSCIENCIA-E-A-ARTE>>. Acesso em 15 jun. 2013.

MIKOSZ, José Eliézer. *A Arte Visionária e a ayahuasca: representações visuais de espirais e vórtices inspiradas nos estados não ordinário de consciência (ENOC)*. 2009. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

OTT, Jonathan. *Pharmacotheon: drogas enteogénicas, sus fuentes vegetales y su historia*. Madri: La Liebre del Marzo. 2004.

PAHNKE, Walter Norman. Drugs and mysticism. *The International Journal of Parapsychology*. Vol VIII (no 02). Spring, 1966. p. 295-313. Acessado em 14 abr 2015. Disponível em: <http://www.erowid.org/entheogens/journals/entheogens_journal3.shtml>.

PENNA, Eloisa Marques Damasco. O paradigma junguiano no contexto da pesquisa qualitativa. *Psicologia USP*. Universidade de São Paulo, 16 (3), 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pusp/v16n3/v16n3a05.pdf>>. Acesso em 26 mai. 2015.

RODRIGUES, Thiago. *Política e drogas nas Américas*. São Paulo: EDUC - FAPESP, 2004.

RUBIN, David. Stimuli for a new millennium. In: *Psychedelic: optical art and visionary art since the 1960s*. David Rubin. Cambridge and London: San Antonio Museum of Art in association with The MIT Press, 2010. p.15-40.

SANIGA, Metod. *Unveiling the Nature of Time: Altered States of Consciousness and Pencil-Generated Space-Times* In: Workshop Scienza e Trascendenza, 1998, Disponível em: <<http://www.ta3.sk/~msaniga/pub/ftp/unveil.pdf>>. Acessado em: 26 mai. 2013.

SCHURIAN, Walter. *Arte fantástico*. Barcelona: Taschen, 2005.

STAFFORD, Peter. *Psychedelics enciclopedia*: revised edition. J.P. Los Angeles: Tarcher 1983.

WAHBA, Liliana Liviano. Arte e cultura. *Junguiana: Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica*, v 26, p. 73-78, 2008.

IMAGENS

Grim Reaper. Desconhecido, 1963. p. 11. Disponível em: www.alexgrey.com Acesso em: 15 mai. 2013

Praying. Oil on linen, 1984. p. 13. Disponível em: Acesso em: <www.alexgrey.com> 15 mai. 2013

Universal Mind Lattice, Acrylic on canvas. 1981. p. 16. Disponível em: <www.alexgrey.com> Acesso em: 15 mai. 2013.