

**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**CUERPO, EXPERIENCIA MÍSTICA Y ESPACIO  
EN LA OBRA DE ALEX GREY**

**TESIS**

**que presenta**

**XIMENA CONSTANZA BOBURG BADÍA**

**Para optar por el Grado de**

**MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE**

**ASESOR**

**MTRA. KAREN CORDERO REIMAN**

**MÉXICO, D.F., 2008**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“Though it is madness,  
There is method in it”  
W. Shakespeare.

A mi padre Felipe S. Boburg Maldonado  
por todos los diálogos interminables,  
mi madre Isabel Badía Muñoz  
y mis hermanos Felipe y Regina Boburg.

A mi abuela Graciela Muñoz por acompañarme.

A Javier Rielli con fundada esperanza.

## Índice

Lista de imágenes.....	i
<i>Preludio</i> .....	v
Introducción.....	viii
1.- Las raíces culturales de los <i>Espejos Sagrados</i> y la <i>Capilla de los Espejos Sagrados</i> de Alex Grey: psicodelia y contracultura.....	1
1.1.- La madriguera del conejo.....	6
1.2.- De la ciencia a la contracultura: Los habitantes de la madriguera del conejo.....	11
1.3.- Breve historia cultural del LSD o de cómo una pastilla se convirtió en Dios.....	13
1.4.- La mística de la psicodelia.....	20
1.5.- El <i>Further</i> y la onda expansiva de la contracultura.....	27
2.- Los <i>Espejos Sagrados</i> y la <i>Capilla de los Espejos Sagrados</i> : Juego, actante y rizoma de la subcultura psicodélica.....	31
2.1.-Del <i>Peace and Love</i> al <i>Peace, Love, Unity and Respect</i> .....	32
2.2.- El concepto de cuerpo de una subcultura: Los <i>Espejos Sagrados</i> de Alex Grey.....	37
2.2.1.- Sistemas físicos.....	43
2.2.2.-Sistemas transfigurativos.....	47
2.2.3.- Sistemas simbólicos.....	52
2.3.- El espacio en <i>Capilla de los Espejos Sagrados</i> .....	60
2.4.- El estilo de Grey, mimesis y existencia: reflexión desde la recepción.....	66
3.- Conclusiones: Dialéctica tardomoderna y psicodélica de los <i>Espejos Sagrados</i> y la <i>Capilla de los Espejos Sagrados</i> de Alex Grey .....	69
3.1.- Doble Vista: La modernidad desencantada o la cuna de la subcultura.....	69
3.1.1.- Lado A: El arte psicodélico y la decadencia de la Modernidad tardía.....	70

3.1.2.- Lado B: La subcultura psicodélica y su sistema lógico-semántico.....	74
Bibliografía.....	78
Anexo: Cuestionarios al público de la <i>Capilla de los Espejos Sagrados</i> .....	82

## LISTA DE ILUSTRACIONES

**NOTA: Debido a que algunas de las ilustraciones del texto se repiten en varias ocasiones, esta lista no está ordenada en función de la aparición de las imágenes en el texto, sino en función de las fuentes de donde provienen. En los pies de foto encontrarán tanto el número consecutivo de la figura, así como el número romano que se refiere a la lista de ilustraciones.**

**Las ilustraciones I-XXIV corresponden al orden de las piezas de la instalación *Espejos Sagrados* indicado en el catálogo: Varios autores. *Transfiguraciones*. Alex Grey, ed. Rochester, Inner Traditions International, 2001, y son tomadas del mismo catálogo.**

I.- Alex Grey. *Mundo Material*. (1985-1986). Espejo emplomado con silueta de plomo, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 25 y 33).

II.- Alex Grey. *Sistema esquelético*. (1979). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 6 y 35).

III.- Alex Grey. *Sistema nervioso*. (1979). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 7 y 36).

IV.- Alex Grey. *Sistema cardiovascular*. (1980). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 8 y 37).

V.- Alex Grey. *Sistema linfático*. (1985). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 9 y 38).

VI.- Alex Grey. *Visceras*. (1979). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 10 y 39).

VII.- Alex Grey. *Sistema muscular: Mujer embarazada*. (1980). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 11 y 40).

VIII.- Alex Grey. *Mujer caucásica*. (1981). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 12 y 41).

IX.- Alex Grey. *Hombre caucásico*. (1981). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 13 y 42).

X.- Alex Grey. *Mujer africana*. (1981). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 14 y 43).

XI.- Alex Grey. *Hombre africano*. (1981). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 15 y 44).

XII.- Alex Grey. *Mujer asiática*. (1981). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 16 y 45).

XIII.- Alex Grey. *Hombre asiático*. (1981-1982). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 17 y 46).

XIV.- Alex Grey. *Sistema de energía psíquica*. (1980). Acrílico sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 18 y 47).

XV.- Alex Grey. *Sistema de energía espiritual*. (1981). Acrílico sobre lienzo, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 19 y 48).

XVI.- Alex Grey. *Enrejado de la Mente Universal*. (1981). Acrílico sobre lienzo, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 20 y 49).

XVII.- Alex Grey. *Vacío/ Luz clara*. (1982). Acrílico sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 21 y 50).

XVIII.- Alex Grey. *Avalokitesvara*. (1982-1983). Acrílico sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 22 y 51).

XIX.- Alex Grey. *Cristo*. (1982-1985). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 23 y 52).

XX.- Alex Grey. *Sophia*. (1989) Acrílico en lienzo, 213.3 x 116.8 cm./ Aureola hecha por Allyson Grey con su *Escritura secreta*. (Figs. 24 y 53).

XXI.- Alex Grey. *Mundo Espiritual*. (1985-1986). Espejo grabado con iluminación, 213.3 x 116.8 cm. (Figs. 26 y 34).

XXII.- Alex Grey. Marco de los *Espejos Sagrados* con bajorrelieves de resina de poliéster, fibra de vidrio y madera, con vitral, 220 cm x 152.4 cm. (Figs. 29 y 32).

XXIII.- Alex Grey. *El viaje del curandero herido*. (1984-1985). Óleo en lienzo, 228.6 x 548.64 cm. (Fig. 64).

XXIV.- Alex Grey. *Nacimiento*. (1990). Aceite sobre lienzo, 111.5 x 152.4 cm. (Fig. 61).

**Las ilustraciones XXV-XXXV son tomadas del catálogo Grey, Alex y Allyson Grey. *Chapel of Sacred Mirrors*. Nueva York, CoSM Press, 2007:**

XXV.- Alex Grey. *Adán y Eva*. (2004). Pintura sobre puertas de madera cuadradas; 243.84 x 243.84 cm. (Fig. 1).

XXVI.- Alex Grey. *Pintando*. (1998). Óleo sobre lienzo, 76.2 x 101.6 cm. (Fig. 57).

XXVII.- Alex Grey. *San Alberto y la revolución de la revelación del LSD*. (2006). Óleo sobre panel de madera, 60.9 x 91.4 cm. (Figs. 28 y 63).

XXVIII.- Alex y Allyson Grey. Bocetos en hoja de papel. 3 de junio de 1976. (Fig. 27).

XXIX.- “Cuarto azul” de la *Capilla de los Espejos Sagrados*. (Fig. 56).

XXX.- “Cuarto rojo” de la *Capilla de los Espejos Sagrados*. (Fig. 4).

XXXI.- “Cuarto amarillo” de la *Capilla de los Espejos Sagrados*. (Fig. 60).

XXXII.- “Cuarto blanco” de la *Capilla de los Espejos Sagrados*. (Fig. 62).

XXXIII.- “Cuarto negro” de la *Capilla de los Espejos Sagrados*. (Fig. 65).

XXXIV.- *Mundo material* de Alex Grey en la *Capilla de los Espejos Sagrados* y el reflejo del espacio. (Fig. 54).

XXXV.- *Mundo espiritual* de Alex Grey en la *Capilla de los Espejos Sagrados* con espectador reflejándose. (Fig. 55).

**La ilustración XXXVI es tomada del catálogo Grey, Alex y Allyson Grey. *Chapel of Sacred Mirrors*. Nueva York, CoSM Press, 2007, pero las etiquetas de la localización de las piezas son mías:**

XXXVI.- Mapa del “cuarto rojo” con *sephirot* pintada en el techo, “guardianes” y orden de los *Espejos Sagrados*. (Fig. 5 y 59).

**Las siguientes ilustraciones son tomadas del catálogo Varios autores. *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*. Christoph Grunenberg, ed. Londres, Tate Publishing, 2005:**

XXXVII.- Isaac Abrams. *Todas las cosas son Una cosa*. (1966). Óleo sobre lona, 121.9 x 121.9 cm. (Fig. 31).

XXXVIII.- Abdul Mati Klarwein. *Un grano de arena*. (1963-1965). Óleo sobre panel de madera, 200 x 200 cm. (Fig. 30).



**La siguiente imagen es tomada de <http://images.artnet.com/> (01/05/2008).**

XXXIX.- “Cuarto rojo” de la *Capilla de los Espejos Sagrados* con espectadores contemplando *Avalokitesvara*. (Fig. 58).

**La siguiente imagen es tomada de <http://psicostate.blogspot.com> (10/12/2007)**

XL- Planilla de LSD con motivo de *Alicia en el país de las Maravillas*. 5 x 5 cm. (Fig. 2).

**La siguiente imagen es mía:**

XLI.- Mapa de la *Capilla de los Espejos Sagrados*. (Fig. 3).

## *Preludio*

La Capilla de los Espejos Sagrados es un espacio cultural donde se hace yoga, danza trance –en un evento llamado entheocentric salon donde se combina el trabajo de DJ’s, luces y live painting act de Alex y Allyson Grey–, simposios sobre enteógenos, ceremonias de luna llena y luna nueva, entre otras actividades dirigidas a la experiencia creativa que permita la construcción de una espiritualidad personal y transcultural.

Este lugar promueve un poco más que la participación activa de la audiencia, pues busca que el público se involucre de una manera tan creativa como los Grey y todos los demás artistas que ayudaron a construir esta Capilla. Sin duda, lo que hace más conocido a este lugar –imposible de definir como museo o galería, en un sentido tradicional– es que alberga la obra de Alex Grey, uno de los íconos más importantes de la subcultura psicodélica contemporánea. Estas páginas abordan la condición creativa del receptor y el papel “edénico” de la Capilla y la instalación Espejos Sagrados.

En el cuarto piso de un edificio que está en medio de bodegas industriales en Chelsea, hay una estancia con unas puertas negras que dan a la Capilla de los Espejos Sagrados. Ver con ojos caleidoscópicos hizo a la psicodelia amante de la geometría (el Op. art sólo es un residuo de la visión fractal del psiconauta). Sobre el fondo negro en esas puertas hay pintada una red de patrones geométricos amarillos que marcan unos puntos de colores, como constelaciones de estrellas, que abren otro plano en la imagen. Allí, dos dibujos rojos de escala humana: un hombre y una mujer desnudos en posición anatómica. Son Adán y Eva (fig. 1) en la entrada del “santuario para la contemplación del arte”

Adán y Eva pusieron nombre a todo lo que había en el Edén, y a través del lenguaje formaron el mundo, pues el signo señala lo real y lo contiene en la realidad. Adán y Eva en la Capilla es el “Edén” de Grey: Pieza por pieza y sala por sala el artista funda el mundo, a través de su obra que funciona como

signos que permiten el reflejo de la colectividad psicodélica, pues es allí donde comienza a nombrarse el cuerpo del País de las Maravillas.

A través de las cinco salas y los signos que hay en cada una de ellas, el público es sumergido en un bombardeo sensorial (pintura, escultura, música y palabras) que lo introduce a la lógica “edénica” y lo confronta con su propio sistema “edénico” existencial.

Una discusión esencial de la antropología habla de la relación entre el cuerpo y la cultura. En este “Edén” el cuerpo organiza la cultura, lo cual se percibe en el recorrido por las cinco salas y la relación estética (formal y semántica) que guardan entre sí las piezas. La instalación Espejos Sagrados formula el concepto de cuerpo e inserta en él al receptor; es entonces, que se crea el espacio, a través un discurso proxémico pictórico/espacial de la poética del artista que se va experimentando sala con sala.

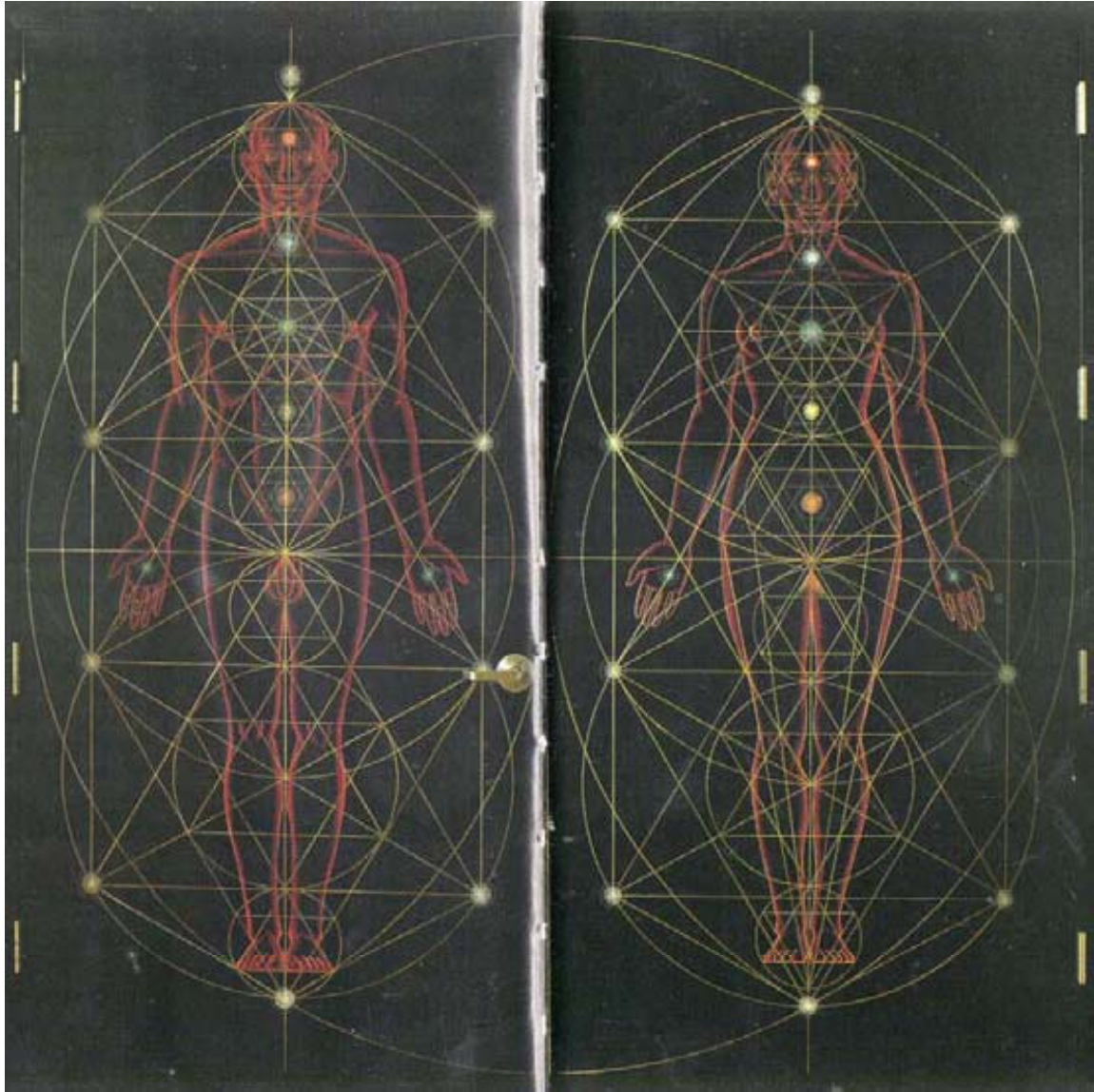


Fig. 1.- Alex Grey. *Adán y Eva*. (2004). Pintura sobre puertas de madera cuadradas; 243.84 x 243.84 cm. (II. XXV).

## Introducción

La obra de Alex Grey es ícono de la subcultura psicodélica global. Sus pinturas se presentan en *raves* y ciertos sitios de Internet, pero también hay mucha gente que conoce a este artista por el diseño visual en los discos de la banda de rock, Tool. Para lograr aproximarnos a esta obra, es necesario abrir las puertas del submundo que yace en la cotidianidad del mundo contemporáneo.

La primera vez que escuché con seriedad el término “contracultura” fue en la lejanía de la esfera académica. Una noche conversaba con una *DJ*<sup>1</sup> mexicana que me narraba su iniciación en la escena *underground* electrónica de nuestro país, gobernada por el *house*<sup>2</sup>, durante la década de los 90. Esa noche había una reunión de la tribu<sup>3</sup> *psytrance*<sup>4</sup> en la que desfilaban parafernalias de atuendos multicromos, negros o fosforescentes con accesorios huicholes, mayas y orientales –entre los que pude distinguir–. El objetivo de la noche era bailar, así que pronto mi interlocutora se convirtió en una con las máquinas para mezclar música y dio inicio la sesión de *psychedelic trance*.

---

<sup>1</sup> La práctica de los *Disk Jockeys* inició durante la década de los 60 con la innovación del desarrollo de la tecnología de sonido y los amplificadores. Su función es poner música y mezclarla para crear un ambiente.

<sup>2</sup> Tipo de música electrónica derivada de la música disco de la década de los 70. Es el primer subgénero del *trance* y surgió a inicios de la década de los 80 en Chicago. Alrededor de ésta se desarrolló un fenómeno cultural complejo que inició a la escena *rave* y está vinculado con “las tecnologías, ciencias y drogas nuevas [que han conformado] la nueva dimensión espiritual (o quizá el revival de una espiritualidad arcaica) [...] El house se entiende como reacción [...] ante los fracasos de una cultura excesivamente industrializada y basada en la ética del trabajo” (Douglas Rushkoff; *Ciberia: La vida en las Trincheras del Ciberespacio*; Barcelona, Mondadori, 2000, pp. 165-166).

<sup>3</sup> La acepción especificada este término la retomo del *slang* de la contracultura. En 1964 Timothy Leary introdujo por primera vez para referirse a la relación entre los diferentes grupos del movimiento psicodélico, después de la visita que los *Merry Pranksters* hicieron a su casa en Millbrook “[...] la naturaleza de la tribu es no mezclarse. La genialidad del sistema tribal es que cada uno tiene su propio tótem y sus dioses [...] En esto, lo natural es que se no debe estar organizado y que se respete el estilo de los demás” (traducción mía para fines de esta tesis; Leary en Barry Miles; *Hippie*; Nueva York, Sterling Publishing, 2005, p. 36).

<sup>4</sup> Abreviación de *psychedelic trance*. Durante la década de los 60 se inició un fenómeno turístico contracultural que inundó la isla de Goa, India, de *hippies* que viajaban en busca del encuentro con la naturaleza y la espiritualidad. A lo largo de las playas de la isla comenzaron las fiestas legendarias que continúan hasta nuestros días y en donde Goa Gil inventó en la década de los 90 el *goa trance*, del cual se deriva el *psytrance*. Es un subgénero del *trance* para el cual “[...] el baile es una parte integral de [...] la experiencia, así como la explosión de los estados no ordinarios de consciencia” (traducción mía para fines de esta tesis; Udi Pladott; “Meaning Motion and Gesture in Psychedelic Trance Music”, p.12; <http://www.udi.pladott.org> Pladott).

Los *DJ's* son famosos por hechizar a los danzantes con la música<sup>5</sup>, pero para llegar al trance hay otro elemento de igual importancia, el fundador de la subcultura psicodélica, las sustancias psicoactivas que parecen jugar el papel de enteógenos<sup>6</sup>. El baile *trance* y el efecto de los psicodélicos<sup>7</sup> pueden llegar a convertir la subjetividad del danzante en un *devadasi*<sup>8</sup> que dirige sus pasos en y para el centro sagrado del universo.

Este movimiento, conocido globalmente como *rave*<sup>9</sup>, es parte de la subcultura<sup>10</sup> psicodélica que inició a mediados de la década de los 60 en Estados Unidos y jugó un papel estelar en el desarrollo de la contracultura<sup>11</sup> que luchó por la emancipación de las minorías, la revolución sexual, los movimientos antibélicos contra la guerra de Vietnam, la lucha contra el desarme nuclear y el movimiento ecologista, además de desarrollar una estética inspirada en las visiones de la experiencia psicodélica.

Alex Grey (Ohio, 1953) es un artista que inició su trabajo profesional durante la época del movimiento *hippie*. En su obra se reconoce su evolución existencial y destacan dos etapas, la primera es

---

<sup>5</sup> Hutson en su ensayo antropológico sobre la escena *rave* explica la función del *DJ* como tecnochamán que “por medio de una trama de música que dirige la mente [...] lleva a los danzantes de paseo, en un viaje psíquico, y, con un dedo en el pulso de la aventura y el otro en la tornamesa, brinda un camino seguro de vuelta a la tierra” (traducción mía para fines de esta tesis; Scott R Hutson; “Technoshamanism: Spiritual healing in rave subculture”, p. 61; <http://search.global.epnet.com>).

<sup>6</sup> Este término fue por primera vez propuesto por Robert Gordon Wasson, el padre de la etnomicología, en *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios* y refiere a todas las plantas psicoactivas que están involucradas con prácticas culturales religiosas. Sin embargo, hay discrepancia en torno a si las prácticas de la subcultura psicodélica pueden ser consideradas enteogénicas. Este es uno de los puntos que se aborda en esta tesis, al evaluar si la obra de Grey sirve como forma de mitología para orientar el consumo de sustancias psicoactivas hacia lo sagrado.

<sup>7</sup> Las sustancias que pertenecen a la clasificación química de los indólicos se distinguen por su fuerte afección psíquica que conduce a la “ebriedad extática” en la que se realiza un vuelo mágico y un viaje (Antonio Escotado; *Historia General de las Drogas*; Madrid, Alianza Editorial, 1989; t.1, pp. 54-55). Estas sustancias fueron bautizadas como “psicodélicos” en la década de los 60 por Humphrey Osmond.

<sup>8</sup> En la Antigüedad y la Edad Media en India, la práctica conocida como *devadasi* se refiere al matrimonio que las mujeres de la casta *Senghuntar* llevaban a cabo con una deidad, lo que las destinaba a cuidar del templo y a aprender la música y bailes sacros. Al bailar entraban en contacto directo con la divinidad a quien habían desposado.

<sup>9</sup> “[...] término inglés que se puede traducir como ‘delirio’. Desde hace varios años se utiliza para referirse a un tipo de fiestas celebradas en espacios cerrados [y abiertos], con música fuerte y repetitiva, y con juegos escénicos de luces. [Es] un fenómeno de repercusiones sociales importantísimas.” (Marc Capdevilla; *MDMA o el éxtasis químico*; Barcelona, Los Libros de la Liebre de Marzo, 1995; pp. 33-35). Se difunde una filosofía que se resume en PLUR (*Peace, Love, Unity, Respect*).

<sup>10</sup> Reading define subcultura como “la cultura de un grupo o clase social que discrepa con la cultura dominante.” (Traducción mía para fines de esta tesis; Hugo Reading; *A Dictionary of the Social Sciences*; Londres, Routledge and Kegan Paut Ltd, 1977; p. 204).

Durante los años 70, a la par de la subcultura *hippie* se desarrollaron otras subculturas como el *punk*, cuyo lema era “*never trust a hippie*”. Ambas subculturas se originan ante el absurdo de la civilización y el proyecto del sistema; sin embargo, el *punk* mantiene una postura nihilista y reclama la acción violenta; mientras que la *hippie* tiene tintes de existencialismo teísta, pues su visión del mundo se sostiene en la experiencia mística.

<sup>11</sup> Reza define contracultura como una “Subcultura emergente dentro de la cultura dominante que sin proponérselo resulta contraria a partir de su cosmovisión. Posición cultural que resulta, en la práctica, contraria a la cultura dominante, pero que ha nacido con ella” (Fernando Reza Becerril y Laura Elena Gallegos D’Santiago; *Diccionario práctico de ciencias del hombre*; México, Edere, 2000; p. 44).

de carácter nihilista y trabaja el tema de la muerte y la polaridad<sup>12</sup>, mientras que la segunda estudia la trascendencia y la transfiguración del hombre desde la cotidianidad hacia el plano espiritual, a través de la emancipación de la subjetividad como directriz que articula el sentido existencial.

La instalación *Espejos Sagrados* y el lugar donde se exhibe permanentemente, la *Capilla de los Espejos Sagrados*, son el centro de su obra en la segunda etapa, la cual otorga al arte el estatuto sacro y refleja la espiritualidad de la contracultura de la década de los 60 en Estados Unidos, basada en la experiencia mística del movimiento psicodélico.

Esta tesis estudia el concepto de cuerpo, experiencia mística y espacio en los *Espejos Sagrados* y la *Capilla de los Espejos Sagrados* para realizar una reflexión sobre sus implicaciones en la cultura moderna tardía<sup>13</sup> y la subcultura psicodélica. Por tanto, se plantea el encuentro con la obra desde dos lógicas que proponen diferentes construcciones de lo sagrado.

Lo sagrado es una construcción cultural que se origina en la red semántica de la cosmovisión. Para Walter Benjamin la modernidad desarrolló un paradigma epistemológico científico que vació de significado a la red semántica judeocristiana, lo cual originó la alegoría como estructura que produce a lo sagrado como fantasma<sup>14</sup>. En la tardomodernidad surgen el *New Age* y el Neopaganismo<sup>15</sup> que replican esta configuración alegórica de lo sagrado a través del *bricolage*.

---

<sup>12</sup> Las obras de esta etapa incluyen pintura, escultura, *performance* e instalación; algunos ejemplos son: *Valor de la Estructura* (1974), *Perro Secreto* (1973), *Perro Pulverizado* (1973), *Saco Cerebral* (1975), *Cuarto del idiota* (1975), *Vagabundeo Polar* (1975), *Unidad Polar* (1975), *La Morgue* (1975-1980), *Congelación Profunda* (1975), *Oído Interno* (1976), *Vida, Muerte y Dios* (1975) y *Monstruos* (1976). (Ver las obras en Varios autores; *Transfiguraciones*; Alex Grey (ed.); Inner Traditions International, 2001).

El desarrollo de estas obras coincidió con los años en que el artista trabajó en la *Morgue* (1975-1980), de allí provienen muchos materiales artísticos, además de que fue aquí donde adquirió su profundo conocimiento sobre el cuerpo humano, así como introspecciones que ayudaron a conformar su poética que otorga al arte una función de conocimiento sobre la condición sagrada de la existencia.

<sup>13</sup> Este horizonte histórico coincide con lo que algunos teóricos, como Jean Baudrillard y Gilles Lipovetsky, llaman posmodernidad. La idea de utilizar a la tardomodernidad como encuadre temporal del objeto de estudio es problematizar su función, pues este término implica que, si bien cierto que esta época se caracteriza por la apertura de la lógica tradicional moderna, esto no ha producido una ruptura, sino que simplemente ha generado nuevos deseos y mercancías que fomentan la misma lógica de la modernidad instrumental.

<sup>14</sup> Este planteamiento se desarrolla a profundidad en Walter Benjamin; "El origen del 'Trauerspiel' alemán", *Obras*; Madrid, Abada Editores, 2006; t. I, Vol. 1.

<sup>15</sup> Según Pike, los primeros adeptos a estos nuevos movimientos religiosos son los *baby boomers*, nacidos entre las décadas de los 50 y 60 "quienes expresaron el desencanto de su generación a través de la adopción opciones de religiosidad locales y el deseo de mundos religiosos personalizados" (traducción mía para fines de esta tesis; Sarah M. Pike; *New Age and neopagan religions in America*; New York, Columbia University, 2004; p.14). El *New Age* y el neopaganismo se vieron

La subcultura psicodélica es un conjunto dentro de la cultura tardomoderna y se fundó por una “casualidad” científica (el descubrimiento del LSD) que derivó en una forma de construcción de lo sagrado, basada en la lógica del *País de las Maravillas*<sup>16</sup>, que se configura a manera de lenguaje en la estética psicodélica. El arte se entiende como un rizoma<sup>17</sup> revela la maquinaria de sentido de esta “otra realidad” y la transmite en la medida que es lenguaje.



Fig. 2.- Planilla de LSD con motivo de *Alicia en el país de las Maravillas*. 5 x 5 cm. (Il. XL).

---

influenciados por el movimiento psicodélico porque este aportó una fuente de experiencia mística; sin embargo, “las prácticas neopaganas se centran en la relación entre la humanidad y la naturaleza y reinventan religiones del pasado, mientras que los *New Agers* están más interesados en transformar la conciencia individual y moldear el futuro” (traducción mía para fines de esta tesis; Pike, *New Age and neopagan religions in America*, p.18).

<sup>16</sup> El lenguaje que se despliega en esta tesis busca plasmar los signos lingüísticos y los referentes de la subcultura psicodélica. *El país de las Maravillas* es el *mundo ácido*, ese mundo que está escondido en *éste* y que se hace visible a través de las sustancias indólicas; se refiere a un estado de ser particular que se vive durante la experiencia psicodélica.

*Alicia* es un referente clave para acceder a la lógica de significación de ésta subcultura. *Alicia en el País de las Maravillas* (1951) de Walt Disney fue la película de la infancia de los *hippies*. Se dice que a los *acid tests* asistían chicas disfrazadas de Alicia. Pero también se trata de un tema recurrente en la plástica de las planillas de LSD (Fig. 2).

<sup>17</sup> Deleuze y Guattari explican: “el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por la circulación de estados” (Gilles Deleuze y Félix Guattari; *Rizoma*; México, Ediciones Coyoacán, 2001; p.34). La estética psicodélica es multiplicidad de formas y medios (música, ambientes, pinturas, instalación, *happenings*, posters, luces, parafernalia, danza, etc.) que permiten el encuentro de infinitas refiguraciones particulares para la conformación de lo “sagrado” como contenido.



## El juego del espejo y el nacimiento de la *Capilla de los Espejos Sagrados*

Alex Grey es un artista del espacio; referirnos a él es hablar de la *Capilla* y los *Espejos*, y sólo al estar allí es posible aprehender la dimensión estética/vital de su obra. Este artista construye un lugar/recorrido/discurso en donde despliega su propia la poética y plástica para envolver al espectador.

La *Capilla* es un lugar construido por una remodelación escenográfica en lo que era una bodega en Chelsea. Se trata de un circuito de cuartos que forman un recorrido en espiral, donde cada una de las salas está pintada de un color: azul, rojo, amarillo, blanco y negro (Fig. 3) son espacios que cobran sentido gracias a cada una de las piezas que *están en su lugar*. Los *Espejos Sagrados* son la obra más emblemática de este lugar: al estar allí y jugar con cada uno de ellos, el *cuarto rojo* en donde están los guardianes<sup>18</sup> se tiñe de un espesor simbólico que surge de la experiencia del espectador.



Fig. 3.- Mapa de la *Capilla de los Espejos Sagrados*. (II. XLI).

La instalación *Espejos Sagrados* está formada por “veintiún figuras enmarcadas, [...] diecinueve pinturas y dos espejos grabados al agua fuerte”<sup>19</sup> que presentan la figura humana en posición anatómica, según el modelo de representación médica. Para analizar esta obra se ha dividido en tres campos semánticos, según las líneas temáticas que muestran las disecciones anatómicas: el primero presenta los

<sup>18</sup> Ver fotografía del “cuarto rojo” y mapa (Figs. 4 y 5).

<sup>19</sup> Alex Grey; “Capilla de los Espejos Sagrados”; en Alex Grey (ed.), *Transfiguraciones*; 2001; p.135.

diferentes sistemas físicos de la anatomía humana<sup>20</sup>; el segundo, los sistemas transfigurativos<sup>21</sup> que conducen a la pieza central, el *Enrejado de la Mente Universal* (1981, acrílico sobre lienzo)<sup>22</sup> que elabora la experiencia mística; y el tercero, los sistemas simbólicos<sup>23</sup> donde se pintan los arquetipos de lo sagrado, según las cosmovisiones de diferentes culturas. *Mundo Material* (Fig. 25) y *Mundo Espiritual* (Fig. 26) son las piezas con las que inicia y finaliza la instalación, están hechas con espejo en contraste con el resto de la obra que son pinturas.



Fig. 4.- “Cuarto rojo” de la *Capilla de los Espejos Sagrados*. (Il. XXX).

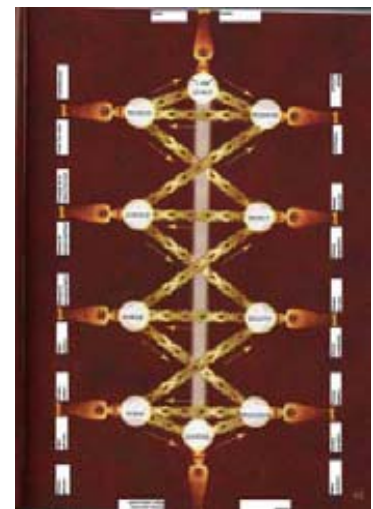


Fig. 5.- Mapa del “cuarto rojo” con *sephirot* pintada en el techo, “guardianes” y orden de los *Espejos Sagrados*. (Il. XXXVI).

<sup>20</sup> Este campo semántico presenta los sistemas anatómicos internos del cuerpo humano e incluye las presentaciones raciales que articulan las relaciones sociales. Las pinturas que incluye son *Sistema esquelético*, *Sistema nervioso*, *Sistema cardiovascular*, *Sistema linfático*, *Visceras*, *Sistema muscular*, *Mujer caucásica*, *Hombre caucásico*, *Mujer africana*, *Hombre africano*, *Mujer asiática* y *Hombre asiático*. (Ver figs. 6-17).

<sup>21</sup> Las pinturas de este campo semántico muestran una disolución del sujeto (cuerpo) y plantean la experiencia mística como un proceso lógico de la anatomía humana. Este campo semántico incluye *Sistema de energía psíquica* y *Sistema de energía espiritual*. (Ver figs. 18 y 19).

<sup>22</sup> Esta pintura (Fig. 20) presenta la visión mística que Alex y su esposa, Allyson Grey, tuvieron de manera simultánea el 3 de junio de 1976 tras haber ingerido un LSD sacramental. Esta experiencia dio inicio a la investigación que sirvió para hacer esta instalación, la cual terminó en 1989. Véase Alex Grey; “Preface”; en Alex Grey (ed.), *Sacred Mirrors: The Visionary Art of Alex Grey*; Rochester, Inner Traditions International, 1990; p. 7.

<sup>23</sup> Las pinturas de este campo semántico conforman otro tipo de experiencia mística que se relaciona con los arquetipos, según la clasificación de Roberto Assagioli, uno de los precursores de la psicología transpersonal. Desde este enfoque se abordan *Vacío/Luz Clara*, *Avalokitesvara*, *Cristo* y *Sophia* (Ver figs. 21-24).

# **Láminas de los *Espejos Sagrados***



Fig. 6.- Alex Grey. *Sistema esquelético*. (1979). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. II).

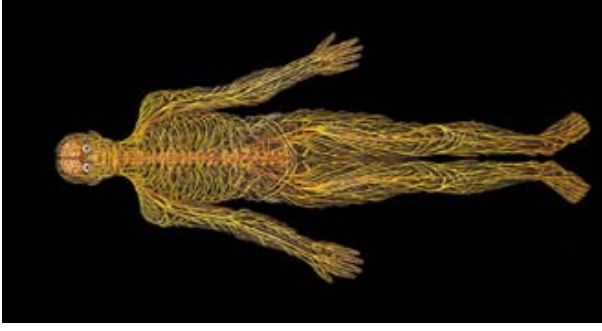


Fig. 7.- Alex Grey. *Sistema nervioso*. (1979). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. III).



Fig. 8.- Alex Grey. *Sistema cardiovascular*. (1980). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. IV).



Fig. 9.- Alex Grey. *Sistema linfático*. (1985). sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. V).



Fig. 10.- Alex Grey. *Vísceras*. (1979). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. VI).



Fig. 11.- Alex Grey. *Sistema muscular: Mujer embarazada*. (1980). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. VII).



Fig. 12.- Alex Grey. *Mujer caucásica.*  
(1981). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. VIII).



Fig. 13.- Alex Grey. *Hombre caucásico..*  
(1981). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II IX).



Fig. 14.- Alex Grey. *Mujer Africana.*  
(1981). Óleo sobre lino,  
213.3 x 116.8 cm. (II. X).



Fig. 15.- Alex Grey. *Hombre africano.*  
(1981). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. XI).



Fig. 16.- Alex Grey. *Mujer asiática.*  
(1981). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II XII).



Fig. 17.- Alex Grey. *Hombre asiático.*  
(1981-1982). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. XIII).





Fig. 18.- Alex Grey. *Sistema de energía psíquica*. (1980). Acrílico sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Il. XIV).

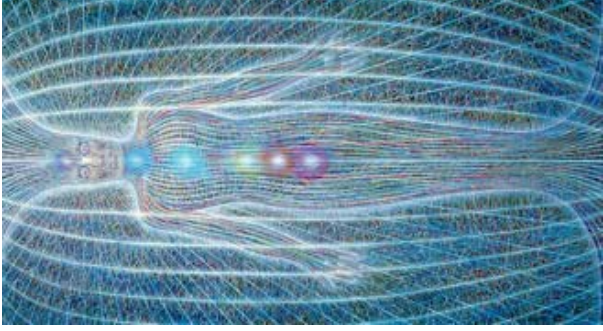


Fig. 19.- Alex Grey. *Sistema de energía espiritual*. (1981). Acrílico sobre lienzo, 213.3 x 116.8 cm. (Il. XV).

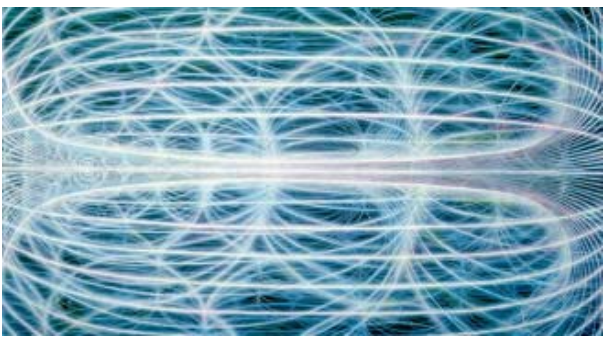


Fig. 20.- Alex Grey. *Enrejado de la Mente Universal*. (1981). Acrílico sobre lienzo, 213.3 x 116.8 cm. (Il. XVI).



Fig. 21.- Alex Grey. *Vacío/ Luz clara*. (1982). Acrílico sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Il. XVII).



Fig. 22.- Alex Grey. *Avalokitesvara*. (1982-1983). Acrílico sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Il. XVIII).



Fig. 23.- Alex Grey. *Cristo*. (1982-1985). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Il. XIX).



Fig. 24.- Alex Grey. *Sophia*.  
(1989) Acrílico en lienzo , 213.3 x 116.8 cm./  
Aureola hecha por Allyson Grey con su *Escritura secreta*.  
(Il. XX).

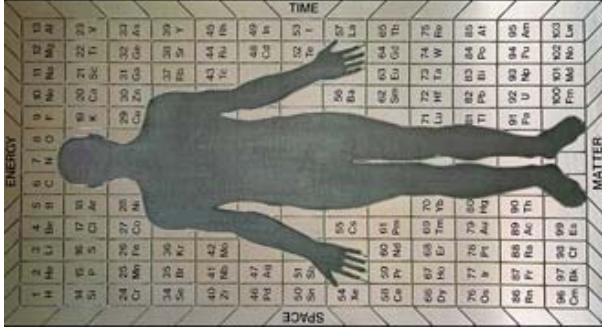


Fig. 25.- Alex Grey. *Mundo Espiritual*.  
(1985-1986). Espejo grabado con iluminación,  
213.3 x 116.8 cm. (Il. I).



Fig. 26.- Alex Grey. *Mundo Material*. (1985-1986).  
Espejo emplomado con silueta de plomo,  
213.3 x 116.8 cm. (Il. XXI).

Esta instalación es un juego que propone al espectador/participante dar un salto en la ficción y encontrar en los *Espejos* su propio reflejo. En realidad, el espectador mismo es el botón que enciende el juego de la instalación, y una vez que se decide a activarse, da inicio un proceso que se repite 21 veces: cada *espejo* muestra una de *tus capas* ¿cuánto tiempo precisas para *verte allí?* (la *Capilla* suele ser un lugar no concurrido y no parece que nadie vaya a interrumpirte al mirarte en el *espejo*) Una vez que lograste *sintonizar con tu reflejo*, la seriación de los *espejos* te lanza a *capas más profundas* y te miras en lo inverosímil –aunque no reparas ni un mínimo susurro en que esto es un juego– y *habitas cada uno de tus sistemas transfigurativos*, hasta que ¿el juego termina?... y entonces, *miras tu propia imagen en el espejo en medio del cuarto rojo donde están los guardianes*.

Esta obra hizo nacer la *Capilla de los Espejos Sagrados*<sup>24</sup>, “santuario para la contemplación de arte”<sup>25</sup> que, bajo la permanente ambientación de música electrónica atmosférica y de ritmo relajado, invita al espectador a realizar un ejercicio de meditación para inducir una mayor conciencia corporal que le permita entrar por completo al juego de la obra.

El *cuarto rojo* es la escenografía que sirve de ambiente al acto contemplativo del espectador/participante, tiene un carácter teatral religioso de tonos rojos y dorados, que se define aún más por los *guardianes*, elementos escultóricos que están intercalados con los *Espejos*. El ambiente está formado por la conjunción del espacio y la música, que es del tipo rítmico que induce estados no ordinarios de conciencia, lo cual ayuda a establecer la sincronización del movimiento real del participante con el reflejo ficticio: El ritmo de *la música* se convierte en *el ritmo de todo*, de *tu respiración* y *tu mirada que encuentra* en la pintura de enfrente *al espejo que te devuelve la disección de tu imagen*. Una vez más y cada vez más profundo ante el siguiente espejo, el ritmo de la música siempre es cómplice de

---

<sup>24</sup> Este lugar despliega la poética de Alex Grey que propone una función sagrada del arte. Se inauguró el equinoccio del 22 de septiembre de 2004 en un edificio en Chelsea, Manhattan, en una zona de bodegas mercantiles. El espacio se remodeló y escenografió con ayuda de otros artistas, principalmente Allyson Grey, quien ha aportado sus obras *Orden* (1987), *Caos* (1987), *Presencia Innombrable* (1995), *Orden con Letras Caos* (2001), *Caos con Letras Orden* (2002) y *Escritura Secreta* (que es un proyecto de escritura abstracta basada en geometría sagrada que ha ido desarrollando a lo largo de los años).

Hoy en día Alex Grey tiene el proyecto arquitectónico para construir una capilla en un bosque a las afueras de Nueva York, que de realizarse, se conformaría el aspecto matérico del santuario, ya que el lugar de Chelsea es más una adaptación espacial generada por remodelación y recursos escenográficos.

<sup>25</sup> Traducción mía para fines de esta tesis, <http://www.cosm.org>.



la imagen, pues descubre *tu propia respiración* en la sensación *invisible* de tu nariz que al mismo tiempo observas *a través de los espejos*.

De este modo la música y la meditación ayudan a que el espectador se haga conciente de su propia corporalidad, así es como el juego cobra verosimilitud y es posible sentir cada uno de los sistemas observados. Al igual que uno siente y percibe su cuerpo al estar frente a un espejo, uno es capaz de visualizar su propio esqueleto y sentirlo gracias a la pintura (*Sistema Esquelético*) y así sucesivamente en cada uno de los *espejos*. En palabras de Alex Grey, esta instalación es un “dispositivo psicotrónico”<sup>26</sup> que se activa con la energía psíquica del espectador que es motor de la mimesis y a su vez cataliza la condición simbólica de la *Capilla* como santuario.

La intencionalidad de la obra está delimitada por el sentido iconográfico del marco de los espejos que, según el diseño del artista, articula el *axis mundi* en su forma de arco gótico, cuya eficacia simbólica se manifiesta a cada paso por la instalación. La verosimilitud del juego comienza a consolidarse desde *Mundo Material* hasta que el espectador/participante se encuentra con su propio reflejo en el último espejo, *Mundo Espiritual*, y es así como la ficción transgrede sus límites y la experiencia estética deviene en una suerte de hierofanía<sup>27</sup>. Así se activa la *Capilla de los Espejos Sagrados* como un espacio maquínico de revelación, cuyo movimiento se sostiene por la relación entre el espectador y el objeto artístico. Es entonces que el espacio de exhibición cobra el estatuto ontológico de santuario<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> El juego perceptual de esta instalación se originó con base en un dispositivo psicotrónico, *Energía de vida*, que el artista puso en práctica en un *performance* en el Helen Schlien Gallery, Boston, en 1978: “Los espectadores participaron en varios experimentos para conectarse con su propia energía vital. Una simple tabla de tamaño humano con el sistema nervioso y otros sistemas de energía (acupuntura, chakras y auras) se presentó al público para que se pararan ante él y espejearan sus propios sistemas” (traducción mía para fines de esta tesis; Carlo McCormick; “Through Darkness to Light: The Art Path of Alex Grey”; en Alex Grey (ed.), *Sacred Mirrors*; p. 26).

A través del estadio del espejo de Jaques Lacan se revisará cómo la energía psíquica del público, en efecto, es la que pone en marcha el mecanismo mimético de la obra.

<sup>27</sup> Según Mircea Eliade, refiere al “[...] momento en que lo sagrado se manifiesta [...] no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la *revelación de una realidad absoluta*, que se opone a la *no realidad* de la inmensa extensión circundante. La manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el mundo. En la extensión homogénea e infinita [...] en la que no se puede efectuar ninguna *orientación*, la hierofanía revela un ‘punto fijo’ absoluto, un ‘centro’” (Mircea Eliade; *Lo sagrado y lo profano*; Barcelona, Paidós, 1998; pp. 22).

<sup>28</sup> “[...] Lugar donde habita lo sagrado [...] es el centro referencial del cual se orienta la vida, el punto en el que los cielos y la tierra se encuentran, el microcosmos de la esfera celeste, y el locus de la presencia divina [...]” (traducción mía para fines de esta tesis; Gregory D. Alles; “Sanctuary”; en Mircea Eliade (ed.), *The Encyclopedia of Religion*; Nueva York, Mcmillan

La *Capilla de los Espejos Sagrados* pretende ser –según el paradigma contracultural– un oasis de los valores de la ideología burguesa en la isla de Manhattan, Nueva York. Alex Grey la concibe como “[...] un espacio para la contemplación, meditación, eventos y ceremonias, una vital institución cultural [...] del tercer milenio, para la celebración de la coexistencia de la diversidad religiosa, e inspiración de la visión del mundo espiritual”<sup>29</sup>.

Los *Espejos Sagrados* son la piedra angular sobre la que se edifica el sentido ontológico que define a la *Capilla de los Espejos Sagrados* como un lugar que recontextualiza la relación entre el espectador y los objetos artísticos a la manera de santuario psicodélico. También allí se exhiben otras piezas de la segunda etapa de Alex Grey que son mosaicos de diferentes temas (escenas cotidianas de la vida, experiencias místicas con enteógenos, peregrinajes chamánicos, el retrato a lo sagrado de Albert Hofmann, entre otros) que guardan la memoria del imaginario de la subcultura psicodélica y sus principios filosóficos, los cuales fueron una influencia determinante para el modelo ideológico de la contracultura de los años 60.

### **Aproximación hermenéutica en el País de las Maravillas**

*You say you want a revolution  
Well you know  
We all want to change the world  
You tell me that it's evolution  
Well, you know [...]  
You'd better free your mind instead  
“Revolution”, The Beatles, 1968.*

Recientemente en el Whitney Museum of American Art de Nueva York se realizó la exposición *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era* en la que se presentaron diferentes artefactos culturales que parecían

---

Publishing Company, 1987; vol. 3, p. 59). Esta manifestación de lo sagrado se analiza desde la perspectiva de los nuevos movimientos religiosos de la tardomodernidad y también desde la subcultura psicodélica.

<sup>29</sup> Grey, *op.cit.*, 2001, p.135.

funcionar como constelación benjaminiana<sup>30</sup> para producir un relámpago que traía a la luz el sueño revolucionario que conjuró la realidad de 1967 en San Francisco, Nueva York y Londres. El catálogo historia la psicodelia como la contracultura de una década, 1965-1975, mientras que en el museo el público conjuntaba a los *hippies* con sus nietos.

Las miradas de los abuelos destellaban sonrisas al ver las fotografías de cuando fueron jóvenes vestidos de multicromos diseños psicodélicos, en contraste con los atuendos burgueses convencionales que ahora portan. Los jóvenes, sus nietos filiales o simplemente culturales, desfilaban sonrisas al mirar unos pequeños marcos que resguardaban planillas de LSD<sup>31</sup>. Los primeros *ácidos* que circularon en presentación ilegal estaban colgados en las paredes del museo, mientras que quizás algunos de los observadores escondieran en su rincón secreto alguna planilla editada ya en el siglo XXI.

El “LSD es algo más que una mercancía: es una mercancía que disuelve la maquinaria social a través de la que se mueve”<sup>32</sup> y si los *ácidos* siguen vivos, circulando por el planeta, es porque la subcultura psicodélica sigue viva y rebasa el periodo histórico y geográfico con que se data su estudio.

El fenómeno estético de la *Capilla de los Espejos Sagrados* y *Los Espejos Sagrados* está enraizado en la subcultura psicodélica y está sumergido en su red semántica, en el centro conceptual de la experiencia mística que consolidó Aldous Huxley en 1954 en *Las Puertas de la Percepción*<sup>33</sup>.

Si bien el estudio del concepto de cuerpo y experiencia mística en la instalación de Grey señala la base de la configuración de la psicodelia como movimiento contracultural, la aproximación a la *Capilla* revela la problemática actual y la crisis de sus preceptos ideológicos, sustentados en el concepto de la experiencia mística, ya que este lugar funciona como el espacio mediador que pretende configurar y actualizar a la contracultura en el espectador.

---

<sup>30</sup> Para Walter Benjamin los objetos son imágenes dialécticas que contienen el sueño y el fracaso de cada época. Así el conjunto de objetos, articulados en la curaduría a la manera de una trama, pueden traer al presente la época que los produjo.

<sup>31</sup> Después de que el LSD se declaró ilegal, esta sustancia comenzó a circular en papel absorbente pintado con diseños, motivos y temas psicodélicos. Hoy en día a estas reproducciones comestibles se les designa como “*blotter art*” y juegan una especie de papel comulgante en la subcultura psicodélica.

<sup>32</sup> Terence McKenna; *El Manjar de los Dioses: La Búsqueda del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal: Una Historia de las Plantas, las Drogas y la Evolución Humana*; Buenos Aires, Paidós, 1993; p. 272.

<sup>33</sup> Este texto explica la experiencia del autor con la mescalina y ensaya en torno al cuerpo, la conciencia y la experiencia mística.

Para abordar este fenómeno estético y cultural la herramienta metodológica que sigue este estudio es la hermenéutica, según el planteamiento de Paul Ricoeur, ya que éste entiende al trabajo del objeto estético como aproximación a los mecanismos miméticos que conforman la cultura. Por esto se plantea abordar los tres momentos de mimesis que vinculan al artista, al espectador y la obra con la cultura: prefiguración<sup>34</sup>, configuración<sup>35</sup> y refiguración<sup>36</sup>.

La investigación de la prefiguración de esta obra se basa en textos históricos que narran los acontecimientos de la contracultura para conformar una visión general del contexto de la época, así como revisar las primeras fuentes y sus planteamientos sobre la experiencia mística y el cuerpo; tal es el caso de Aldous Huxley, Timothy Leary y Albert Hofmann. También se analizará el fenómeno de la masificación del movimiento psicodélico a partir de los *acid tests* de Ken Kesey y los *Merry Pranksters* y otros fenómenos estéticos de la psicodelia.

Este recuento histórico y cultural de la subcultura psicodélica permitirá observar cómo la experiencia del LSD fue abordada desde diferentes campos del conocimiento que apuntaron la necesidad de dar

---

<sup>34</sup> Refiere a la mimesis I. Es la representación que el escritor –la persona real que habita en un contexto determinado– tiene de su propio mundo. Es decir, la condición subjetiva del escritor como ser-en-el-mundo quien, desde su horizonte de comprensión, elabora su propia mimesis del mundo donde teje la trama del tiempo existencial que le permite configurar una segunda mimesis, la obra como objeto estético. Ricoeur explica que “la riqueza del sentido de mimesis I [es]: imitar o representar la acción, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y al lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria” (Paul Ricoeur; *Tiempo y Narración*; México, Siglo veintiuno editores, 1995; vol 1, p.129). De este modo el artista realiza dos acciones, la primera es la prefiguración que significa la aprehensión del mundo articulada en una narración temporal de la simbólica vital en la que se construye la esfera de la existencia humana y de la cual parte la segunda, el acto de creación que deriva en la obra como objeto independiente que representa una imagen.

<sup>35</sup> Refiere a la mimesis II que ocurre tal cual lo notó Aristóteles en su *Poética*, en la obra de arte. Se refiere a lo que el objeto representa y cómo lo hace; es decir, la forma particular en que configura la simbólica vital del mundo. Este es el “eje del análisis; por su función de ruptura, abre el mundo de la composición poética e instituye [...] la literalidad de la obra literaria” (Ricoeur, *Tiempo y Narración*, p.114) por lo que comprende el campo de la estructura formal de la obra.

Aquí el objeto estético cumple una función de mediación entre la mimesis I y mimesis III, ya que en sí mismo es una configuración que abre la posibilidad de la “transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente” en el acto de la recepción donde afecta la visión del mundo del espectador (Ricoeur, *op. Cit.*, p. 136). La obra funciona como un puente que permite el encuentro entre el horizonte existencial de la mimesis I y mimesis III y la obra cobra vida por la actualización en la recepción, a pesar de las diferencias culturales entre el artista y el espectador.

<sup>36</sup> Refiere a la mimesis III y se centra en el proceso del receptor como ser-en-el mundo, quien desde su propio horizonte de comprensión y su mimesis del mundo realiza la refiguración de la obra. Así, desde su propio contexto y la representación que tiene de él se hace posible la lectura del objeto artístico, por lo cual Ricoeur señala que esta mimesis “marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica” (*Ibidem*, p.140).

explicación a esa otra realidad, lo que en consecuencia esbozó la búsqueda por un concepto de cuerpo que se cristaliza en los *Espejos* de Alex Grey.

Respecto a la configuración, se utilizarán las fuentes críticas sobre la obra de Grey, principalmente los ensayos compilados en los catálogos *Sacred Mirrors* (1990) y *Transfiguraciones* (2001)<sup>37</sup>, así como las entrevistas que realicé al personal de la *Capilla*, y a los artistas Alex y Allyson Grey. A la vez que se realizará un análisis iconográfico y fenomenológico del juego estético<sup>38</sup>, según el estadio del espejo de Lacan, para abordar el concepto de cuerpo y experiencia mística de la instalación y la *Capilla*. El espacio de la *Capilla* se abordará como condición matérica y simbólica en la que el artista despliega su poética, *The Mission of Art* (1998).

Finalmente, se ensaya en torno a la refiguración y sus implicaciones, tanto en la cultura moderna tardía como en la subcultura psicodélica, tomando en cuenta los cuestionarios realizados al público. De esta forma se aborda a la obra de Grey, desde una perspectiva crítica sobre el *New Age* y el Neopaganismo; y también se examinan las posibilidades de la estética psicodélica para formular una mitología de la subjetividad, es decir un tipo específico de red semántica colectiva que permita contener lo “sagrado” en un conjunto heterogéneo de formas múltiples, que se basen en experiencias místicas individuales.

---

<sup>37</sup> Estos catálogos brindan un panorama general de la obra del artista.

<sup>38</sup> Se incluyen comentarios del público, registrados en las encuestas que realicé como resultado de mi estancia de investigación de la *Capilla de los Espejos Sagrados*, en Manhattan, Nueva York.

## 1.- Las raíces culturales de los *Espejos Sagrados* y la *Capilla de los Espejos Sagrados* de Alex Grey:

### Psicodelia y contracultura.

*Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro  
paredes de la alcoba hay un espejo,  
ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo  
que arma en el alba un sigiloso teatro.*

Jorge Luis Borges

El mecanismo mimético de los *Espejos Sagrados* se activa a la manera como sucede en el teatro. En la escena teatral la trama<sup>1</sup>, como acontecer mimético, se realiza cuando el carácter<sup>2</sup> del actor se relaciona con el espacio y los objetos escénicos. La encarnación del personaje implica al actor un proceso emotivo subjetivo que se manifiesta en el movimiento escénico. El accesorio<sup>3</sup> es el objeto que inviste el actor y esta relación sujeto-objeto activa la mimesis.

El pacto de ficción que el espectador hace con los *Espejos Sagrados* es muy parecido al del actor en personaje, pues la mimesis de la instalación no es lo grabado (*Mundo Material* y *Mundo Espiritual*) o lo pintado (resto de la serie), sino aquello que aparece en la relación sujeto-objeto a través del juego del espejo. El proceso del espectador sigue la misma lógica que la del actor y el objeto, en calidad de accesorio, se inviste con la intencionalidad del personaje; en este caso se interpreta a alguien que se observa en un espejo.

El proceso actoral funciona para describir el del espectador activo en esta instalación; sin embargo, no hay que olvidar que la intencionalidad estética en ambos casos es diferente, pues el actor busca desempeñar una dinámica teatral, mientras que el espectador de la instalación no es conciente de esto.

---

<sup>1</sup> “[...] el proceso de construir aquello que adquiere la forma temática (o narrativa)” (José Ramón Alcántara; *Teatralidad y Cultura: hacia una estética de la representación*; México, Universidad Iberoamericana, 2002; p. 59).

<sup>2</sup> A cerca de la construcción del personaje en el trabajo actoral, José Ramón Alcántara explica que el carácter “es [...] algo más que ‘personificación’ o ‘imitación’”. Se trata, por el contrario, de un proceso de descubrimiento (que implica, por supuesto, investigación), de la esencia humana en el personaje y de la *encarnación* de la misma por el actor” (Alcántara, *Teatralidad y Cultura: hacia una estética de la representación*, p. 63).

<sup>3</sup> Walter Benjamin en su estudio sobre el drama del destino señala que “El accesorio [es] la metáfora emblemática” (Benjamin, *El origen del ‘Treuerspiel’ alemán*, p. 418). Se trata de un objeto que señala y ayuda a realizar el destino del personaje que lo contiene. El accesorio es inseparable del personaje y de la mimesis; en este caso el “espejo” es inseparable del carácter que genera el público y de la experiencia mística como mimesis.

La particular relación que el espectador establece con la obra hace evidente la necesidad de una denominación distinta que denote de manera más precisa el juego que se ejecuta. Por esto nos referiremos al espectador como actante.

En la teoría semiótica el término actante refiere al personaje que incide en la acción de un programa narrativo. Esta asignación amplía la noción de personaje, pues puede indicar a animales, objetos, o espacios. En el caso de la instalación el espectador es actante porque el juego estético le asigna una especie de personaje, pues sólo de este modo se logra desplegar la mimesis: los *espejos* por sí solos no son más que una imagen petrificada que cobra “vida” de reflejo cuando alguien *juega a observarse* en ellos. Cuando uno se relaciona con las piezas como *espejos*, ha iniciado, sin preverlo, un proceso propio de la escena teatral.

El término actante es utilizado por el antropólogo Arturo Gutiérrez para abordar el papel de los participantes en los rituales dentro de la cultura huichol y explica que “al consumir los jicareros el *hikuri* se hallan en una transición del estado humano al estado de deidades”<sup>4</sup>. En este caso se habla de un carácter ritual que está preconcebido en la psique de los actantes por su cultura y mitología. Sin embargo, en los *Espejos* el actante sólo cuenta con la instrucción del juego, que abre camino a una mimesis de transfiguración mística, una suerte de iniciación que mediante la estética pareciera tocar las dimensiones del ritual, pues este juego particular es de aquellos que hacen dudar sobre si solamente se está jugando o en efecto, se trata de la realidad.

. La mimesis de los *Espejos Sagrados* es una experiencia mística que se produce por la relación estética del actante con la instalación. Esta experiencia mimética también descubre a la *Capilla de los Espejos Sagrados* como un santuario.

---

<sup>4</sup>Arturo Gutiérrez; *Ritualidad y procesos narrativos: un acercamiento etnológico del sistema ceremonial de los huicholes*; Tesis doctoral, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005; p. 107.

El *Mundo Material*<sup>5</sup>, más que un espejo, es una puerta que abre a un camino de espejos que devuelven al actante la sinestesia de lo mirado hasta llevarlo al *Mundo Espiritual*<sup>6</sup>. El acto de andar entre los primeros quince espejos del camino implica diseccionar en el juego perceptivo del espejo-reflejo cada uno de los sistemas (físicos y transfigurativos) que a su paso muestran la materia y su transfiguración. Entonces sigue reflejarse en el que presenta la fusión del espacio y el cuerpo, la muerte del límite que divide al sujeto/cuerpo del objeto/mundo, el *Enrejado de la Mente Universal*<sup>7</sup>, que mimetiza la experiencia mística.

Este cuadro aniquila la continuidad figurativa de la serie como cuerpo en posición anatómica y propone otra representación para el juego perceptual del reflejo, en la que el esquema de representación cuerpo y espacio se remplaza por la dimensión transpersonal<sup>8</sup>. La continuidad de la serie en esta composición se reduce a la locación del punto de fuga del cual parte: en lugar del cuerpo, un tronco esbelto formado por círculos alineados verticalmente que, gracias al juego de colores y su efecto de móvil tornasol, parecen danzar en una coreografía circular que recuerda la experiencia visual con sustancias indólicas.

Esta pintura presenta una especie de fuente de luz que se recicla a sí misma y la perspectiva del encuadre la retrata suspendida en un cuarto de espejos que, desvanecidos en su transparencia, la hacen surgir multiplicada al infinito. Pareciera que se mirara desde uno de esos espejos que articulan la

---

<sup>5</sup> La materialidad de este objeto permite observar en él el reflejo del espacio en la cuadrícula de la tabla de elementos químicos y las coordenadas “SPACE”, “TIME”, “MATTER” y “ENERGY”. Sin embargo, la figura humana en posición anatómica, que es el motivo que se desarrolla a lo largo de la instalación, está grabada con acero y labrada con compuestos orgánicos, y es el reflejo del actante (Ver fig. 25 en la lámina de la serie de los *Espejos Sagrados*).

Esta composición es la superposición del espacio real reflejado en el espejo grabado, donde el reflejo real del actante no es él mismo, sino la figura grabada como representación de lo químico orgánico.

<sup>6</sup> En este espejo grabado la composición se articula por el reflejo real del espacio y el actante que se superpone en el mandala “GOD” (Ver fig. 26 en la lámina de la serie de los *Espejos Sagrados*).

<sup>7</sup> Ver foto 20 la lámina de la serie de los *Espejos Sagrados*.

<sup>8</sup> En psicología lo transpersonal refiere a una posición de la conciencia en donde suceden “experiencias que implican una expansión o una ampliación de la conciencia más allá de las fronteras habituales del ego, y más allá de las limitaciones del tiempo y/o el espacio” (Stanislav Grof en John Rowan; *Lo transpersonal*; Barcelona, Los Libros de la Liebre de Marzo, 1996; p. 28). En la instalación, *Enrejado de la Mente Universal* conforma un reflejo que muestra al actante trascendido de su reflejo como yo.



composición y al actante le da la sensación de ser él mismo un espejo de aquél circuito que conecta al infinito.

Para el artista “[...] El entramado unificado de cuerpos energéticos representado en la pintura podría ser llamado el Cuerpo de Dios, el *Atman* en el *Brahman*, o la fábrica del Ser, más allá del tiempo y el espacio”<sup>9</sup> y es la representación pictórica de la experiencia mística que compartió con su esposa, Allyson, en 1976:

Tomamos LSD como sacramento [...] ya no estaba conciente de mi realidad física, ni de mi cuerpo en un sentido convencional. Sentí mi interconexión con todos los seres y las cosas en un gran Enrejado de la Mente Universal [...] Toda la dualidad de mí mismo y lo otro había sido trascendida en esta dimensión infinita de luz espiritual [...] Este era el estado más allá del nacimiento y la muerte, más allá del tiempo, nuestra verdadera naturaleza, la cual parecía más real que cualquier entorno físico y más real que mi cuerpo físico. [Cuando] encendimos la luz [...] estaba asombrado al saber que [Allyson] había experimentado la misma dimensión transpersonal al mismo tiempo, lo cual determinamos por los dibujos descriptivos y nuestra discusión [...] <sup>10</sup>.

Fue así como Allyson dibujó el primer modelo del *Enrejado de la Mente Universal* que pintó Alex Grey en 1981 como parte de la serie *Espejos Sagrados* (fig. 27). Sin embargo ¿qué premisas culturales permitieron a los Grey refigurar esta experiencia como mística y cuál es la relación que guardan con la configuración de los diferentes sistemas presentados en la instalación? y en relación con esto ¿cuál es la intencionalidad de la *Capilla de los Espejos Sagrados*? Para responder estas preguntas es necesario explicar qué es la experiencia psicodélica, hacer una revisión del cómo fue el descubrimiento científico de las sustancias indólicas que la producen y su repercusión en la cultura estadounidense durante la década de los años 60.

---

<sup>9</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; Alex Grey; “The Sacred Mirrors”; en Alex Grey (ed.), *Sacred Mirrors: The Visionary Art of Alex Grey*, 1990; p. 36.

<sup>10</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; Alex Grey; *The Mission of Art*; Massachusetts, Shambhala Publications, 2001; pp. 21-23.

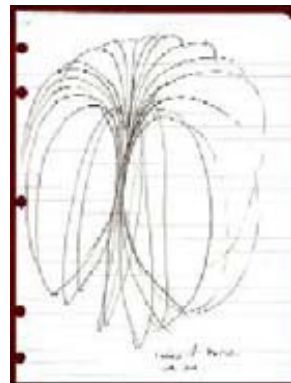


Fig 27. Alex y Allyson Grey. Bocetos en hoja de papel. 3 de junio de 1976. (II. XXVIII).

## 1.1.- La madriguera del conejo

*LSD: possibly the most powerful and important psychoactive drug on the planet. Mind-altering psychedelic trip. It expands your consciousness, intensifies colors, thoughts and feelings. Acid. The drug that has changed our world.*  
“LSD”, 1200 Micrograms, TIP Records, 2002.

La experiencia psicodélica se produce al consumir cualquier sustancia indólicia; hongos, peyote, ayahuasca, salvia, y LSD producen efectos similares en la percepción y la realidad que sintonizan. En términos propuestos por Escohotado, se trata de fármacos de excursión psíquica que conllevan a una

[...] ebriedad extática [en la que] se desarrollan espectacularmente los sentidos, creando estados anímicos caracterizados por la ‘altura’. *[Estas sustancias] se distinguen por una toxicidad muy baja y una gran actividad visionaria.* Caracteriza el trance no sólo retener la memoria (para empezar el recuerdo de estar sometido a una alteración de la conciencia), sino una disposición activa, que en vez de ser poseído por el espíritu busca poseerlo. Pero lo propiamente esencial de este efecto –donde coincide sorprendentemente con el viaje místico sin inducción química– es una excursión psíquica caracterizada por dos momentos sucesivos. El primero es el vuelo mágico (en términos secularizados se llamaría la “subida”) donde el sujeto pasa revista a horizontes desconocidos o apenas sospechados, salvando grandes distancias hasta verse desde fuera, como otro objeto del mundo. El segundo es el viaje propiamente dicho, que en esquema implica empezar temiendo enloquecer para acabar muriendo en vida, y renaciendo purificado del temor a la vida/muerte<sup>11</sup>.

Para entrar a esta madriguera del conejo hay que lanzarse en una caída libre que se convierte en vuelo y lleva, como en *Alicia...*, al *País de las Maravillas*, allí donde rige otra lógica de la newtoniana que desprende al cuerpo de las dimensiones conocidas.

Alicia come un hongo que le convida un gusano –más grande que ella– y entonces se agiganta. En la experiencia psicodélica el cuerpo desborda sus límites y la conciencia, antes encapsulada en carne y hueso, se descubre como si fuera un perfume cuyo olor habita todas partes y a la vez no tiene un lugar

---

<sup>11</sup> Las cursivas son mías; Escohotado, *Historia general de las drogas*, vol. 3, p. 54.

preciso. Los sentidos que fueron receptores distinguibles (olfato, vista, oído, gusto y tacto) se fusionan en sinestesia<sup>12</sup> y el sistema perceptual sujeto/objeto se trasmuta en Uno solo, el aconte-ser<sup>13</sup>.

El cuerpo es un receptor no fragmentado en sentidos y ya no recibe al mundo, como objeto organizado, sino a un *ápeiron*<sup>14</sup> que es su propia conciencia desbordada. Este aconte-ser no carece de sentido, por el contrario, se muestra cargado de un sentido más transparente que aquél de la dimensión newtoniana. El testimonio del poeta Erwin Jaekle en su informe sobre LSD ayuda a esclarecer ésto:

‘La carne estaba flotando, ingrávida, el cuerpo lleno de poros era ubicuo, ya no era cuerpo, ni aquí, ni allí. [...] Las cosas respiran [...] cada una como movidas en ondas el aliento *único* que las abrazaba a todas ellas. Los colores florecieron, se volvieron más íntimos, elevados, y el gran cuadro mural del arca adquirió tridimensionalidad. Podría haberme deshecho dentro de él. Pero no tenía necesidades. Acostado boca arriba, no veía ningún motivo para moverme. [...] Estaba conforme conmigo, quería simplemente estar sin intención alguna. Muy abiertos como estaban mis sentidos, me revelaban que cada cosa contiene una letra de acróstico en la única buena sabiduría universal, y que lo que, por tanto, debía hacerse era contarlos y erigirlos en muchas, en todas las cosas de la unidad del poema universal. [...] Mi experiencia era ilimitada. En esta etapa del ensayo busqué la palabra correcta; pero la palabra exacta no incluía, excluía, la inexacta se volvía banal. [...] Estaba desilusionado cuando las definiciones fracasaban, lo intentaba de nuevo, apasionadamente, recomenzando una y otra vez, saltando con gritos socarrones al rincón, girando, riendo, porque lo sabía pero no hallaba la palabra. [...] comprendía la cosa con los dedos, la construía con los sentidos aguzados.

Luego llegaron las garzas al artesonado color oro de miel [...] Las garzas tenían su florida conversación danzante. En silencio. Las comprendía. Todo era comprensión. También ellas participaban del ritmo universal. [...] Bajo la creciente armonía el color dorado del techo de madera fulguraba íntimo, pero supraterráneo como el sol. [...] Estaba

---

<sup>12</sup> El psiquiatra W. A. Stoll en su primer ensayo de LSD escribe sobre las experiencias sinestésicas:

“‘Durante el segundo ensayo de oscuridad observé que los ruidos casuales y luego también los emitidos adrede por el director del ensayo producían modificaciones sincrónicas de las impresiones ópticas (sinestesias)’” (Stoll en Albert Hofmann; *LSD: Cómo descubrí el ácido y qué pasó después en el mundo*; Barcelona, Gedisa, 2001; p. 56). Grunenberg también explica “En la medida en que las capacidades perceptuales se moldean y se aceleran, la separación de las impresiones sensoriales se borra e impresiones discretas se fusionen en una sola intensa experiencia sinestésica en la que los colores producen sonidos y las formas pueden percibirse con intensidad táctil” (traducción mía para fines de esta tesis; Christoph Grunenberg; “The Politics of Ecstasy: Art for the Mind and Body”; en Christoph Grunenberg ed., *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*; Tate Publishing Millbank, Londres, 2005; p. 17).

<sup>13</sup> Con este término refiero a la cualidad fenomenológica de la experiencia psicodélica en la que el sujeto no está separado del objeto, sino que están unidos como si se tratara de un mismo organismo.

<sup>14</sup> Anaximandro, filósofo presocrático griego, refería con este término a la fuente que daba origen a los cuatro elementos que formaban todas las cosas. Se trataba de algo indefinido e informe. Para describir la experiencia psicodélica este término es muy funcional, ya que todo –incluso el sujeto– prescinde de una forma distinguible.

en el pulso en el aliento, en el aliento de las cosas en la periferia del campo visual, y no era más que un gran ritmo. [...] Mi peso era igual a la solución de la luz. Por lo tanto yo era ingrávito. [...]

No se trataba de perturbaciones de la conciencia, sino de la realización de la conciencia, de la comunidad universal, del aliento único al que pertenecemos. Por eso los ruidos eran tan exactos, nítidos. En su presencia peculiar anunciaban su testimonio de ubicuidad. Lo mismo hacían los colores. Cuando resplandecían significaban la luz que los llenaba, no el color. También el color. Ambos eran una misma cosa. Un triunfo de la seguridad más presente. Por eso yo conocía el curso exacto del tiempo, que estallaba una y otra vez en –intemporales– infinitudes. El tiempo tenía simultáneamente un paso extensivo y una infinitud intensiva. Por ello también los pensamientos saltaban aquí y allá. Pues allá y aquí estaban en el centro<sup>15</sup>.

El valor etnográfico de este informe no sólo radica en el registro de la experiencia individual de Jaeckle, sino que su detallada descripción permite destacar características constantes en las experiencias de LSD que pueden ser constatadas con los demás informes publicados por Hofmann y otras investigaciones de psicología transpersonal que se realizaron durante la década de los años 50 y principios de los 60. La percepción de la luz, el sonido y el tacto fusionados en sinestesia, la inmanencia de la ubicuidad de la conciencia, la conformación simbólica en la disposición del aconte-ser que pese su nitidez se resiste al lenguaje articulador, la extrañeza del cuerpo y la certeza perceptual de otra forma de tiempo vinculada a un mismo ritmo que ocurre al interior de Todo (devenir puro que suprime al sujeto/objeto) son características típicas de la experiencia psicodélica, cuya forma de manifestación dependen de cada persona y del encuadre que sirve de contexto a la experiencia.

Durante la década de los 60 hubo un *boom* masivo de personas que experimentaron en carne propia la experiencia psicodélica, a la cual nombraron mística y se convirtió en la fuente de la revolución *Peace and Love*<sup>16</sup>. La naturaleza física del LSD posibilitó esto, ya que la dosis necesaria para producir efectos

---

<sup>15</sup> Informe de Jaeckle publicado en Hofmann, *LSD: cómo descubrí el ácido y qué pasó después en el mundo*, pp.100-104.

<sup>16</sup> La utopía de la contracultura en el *boom* del movimiento *hippie* fue instaurar *aquí el mundo ácido*, con su particular lógica que por naturaleza se opone a la newtoniana. El *Peace and Love* en estampida fluorescente de inciensos multicromos que obstruía con su masa el Golden Gate Park, Berkeley y Haight-Ashbury era revolucionario sin tomar armas, ni hacer revueltas reaccionarias, pues se trataba de la manifestación de una postura existencial que proponía desertar del sistema en nombre de una mística. La fuerza abruta de este movimiento fue una utopía fugaz y poderosa que se sostenía en el *Turn on, tune in and drop out* que literalmente se asumió como encender estados de conciencia místicos, sintonizar esa onda y desertar del sistema

se mide en microgramos, y por tanto se necesita producir unos pocos gramos para que miles de personas lo consuman. Según McKenna “El LSD fue la droga de elección en los años 60 por esta razón [...]: que podías producir suficiente para hacer un cambio social rápido”<sup>17</sup>.

Hoy en día no existe estadística que registre la cantidad de personas que han consumido LSD en el periodo de los años 60 a la fecha. Lo único certero es que la producción de una estética psicodélica ha continuado por casi cinco décadas y se ha diseminado en el planeta como la diáspora de un movimiento que derivó en subcultura.

Sin embargo, la utopía de un cambio político y social radical fue desmentida por la historia. Hoy en día sin Vietnam, ni el muro de Berlín, más la institucionalización de la contracultura en la tardomodernidad ¿qué excusa podía mantener la utopía del *País de las Maravillas*? y, no obstante ¿por qué se fortaleció un movimiento al punto de ser hoy una subcultura?

La psicodelia es cruzar el límite de la realidad newtoniana de un modo inimaginable y más tangible que los sueños. No sólo desafía la lógica de la modernidad, sino que consolida un campo inmanente de pura subjetividad en donde acontece el devenir que suprime al sujeto-objeto, intensidad que aniquila la sujeción en nombre del *ápeiron* místico. Este Cuerpo sin Órganos<sup>18</sup> responde a una necesidad vital ante

---

social del paradigma moderno. Es por esto que el Estado declaró ilegal al LSD y borró este episodio de la historia oficial, pues en los primeros años de la década de los 60 conformó una amenaza para la lógica capitalista de producción, deseo y consumo.

La siguiente táctica del Estado que desarmó la contracultura fue su asimilación como nuevo nicho de mercado que implicó la instauración de un lugar “autorizado” de “transgresión”.

<sup>17</sup> Entrevista a Terence MacKenna publicada en Robert Forte y Nina Graboi; “The archaic revival: An interview with Terence McKenna”; Robert Forte (ed.), *In Timothy Leary: outside looking in*; Rochester, Park Street Press, 1999; p. 146.

<sup>18</sup> Deleuze y Guattari explican:

El cuerpo no es más que un conjunto de válvulas, cámaras, esclusas, recipientes o vasos comunicantes: un nombre propio para cada uno, poblamiento del Cuerpo sin Órganos, Metrópolis que hay que manejar con látigo.

El CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. [Es] como el huevo lleno anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos, anterior a la formación de los estratos, el huevo intenso que se define por ejes y vectores, gradientes y umbrales, tendencias dinámicas con mutación de energía, movimientos cinemáticos con desplazamiento de grupos, migraciones, y todo ello independientemente de las *formas accesorias*, puesto que los órganos sólo aparecen y funcionan aquí como intensidades puras. [...]

El CsO es *campo de inmanencia* del deseo, el *plan de consistencia* propio del deseo (justo donde el deseo se define como proceso de producción, sin referencia a ninguna instancia externa, carencia que vendría a socavarlo, placer que vendría a colmarlo).

(Gilles Deleuze y Félix Guattari; *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*; Valencia, Pre-textos, 2000; pp. 158-159).

Si el organismo es la lógica del cuerpo sujetado por la cultura y la identidad para contribuir a un modo de producción, el CsO es la subversión del cuerpo que desarticula la lógica del deseo que es motor del capitalismo. El LSD y la estética

el desencanto de la modernidad y la caída de los grandes relatos, pues durante la experiencia psicodélica logra interrumpir en cortocircuito la lógica del organismo, la producción y el consumo. Además se debe tomar en cuenta que las fuertes características de esta experiencia suelen conducir al sujeto a replantear todo su horizonte vital y de este modo reformular sus valores y prioridades en el plano existencial.

La estética psicodélica como contenido hecha raíces en el *País de las Maravillas* y su forma es aquello visible y articulado que paradójicamente es mercancía de un nuevo nicho de mercado de la cultura tardomoderna; se trata de una especie de anfibio que permite el encuentro de la alienación y la iluminación en tanto que pertenece a dos mundos.

La zona lumínica de esta estética se abre en un camino rizomático<sup>19</sup> que permite acceder al lenguaje de la subcultura, desde su propia configuración como sistema lógico y de significación. Desde el rizoma se explora la desterritorialización y esto es adentrarse a la madriguera del conejo donde la caída se hace vuelo.

Sin embargo, el auge del interés por la “espiritualidad” en la cultura tardomoderna, a partir de la década de los 80, también es un horizonte que refigura a la estética psicodélica. El *New Age* y el neopaganismo se apropian de esta estética e hilvanan con ella un *bricolage* alegórico de simulación mística que sirve para la alienación de neonarcisos<sup>20</sup> y maniacos<sup>21</sup>.

---

psicodélica sirven de plan de consistencia que conforma el CsO que habita en el *País de las Maravillas*.

<sup>19</sup> “[...] un método tipo rizoma sólo puede analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras dimensiones y demás registros” (Deleuze y Guattari, *Rizoma*, p. 14), de modo que replica la gramática del modelo que lo originó y sin embargo, produce nuevos significados.

<sup>20</sup> Lipovetsky explica que “cuando el significado deja paso a los juegos del significante, y el propio discurso a la emoción directa, cuando las referencias exteriores caen, el narcisismo ya no encuentra obstáculos y puede realizarse en toda su radicalidad” (Gilles Lipovetsky; “Narciso la estrategia del vacío”, en *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*; Barcelona, Editorial Anagrama, 2002; p.55)

<sup>21</sup> Freud explica que el duelo es “la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc” (Sigmund Freud; “Duelo y melancolía”, en *Obras Completas*; Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1985; t. XIV; p. 241), si éste no es elaborado de manera adecuada el sujeto cae en la melancolía “[donde] se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y auto denigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo” (Freud, “Duelo y melancolía”, p. 242) o, en su opuesto, la manía “[donde] las marcas de una descarga del afecto jubiloso y una mayor presteza para emprender toda clase de acciones [ocurren] y en completa oposición a la depresión y a la inhibición propias de la melancolía. [...] la manía no es otra cosa que un triunfo así, sólo que en ella otra vez queda oculto para el yo eso que él ha vencido y sobre lo cual triunfa” (Freud, *op. cit.*, p. 251) . En ambos casos se produce “un extrañamiento de la realidad y una

## 1.2.- De la ciencia a la contracultura: Los habitantes de la madriguera del conejo

*Go ask Alice  
I think she'll know.  
When logic and proportion  
Have fallen sloppy dead,  
And the White Knight is talking backwards  
And the Red Queen's "off with her head!"  
Remember what the dormouse said:  
"Feed your head. Feed your head. Feed your head!"*  
Jefferson Airplane, "White Rabbit", 1967.

El siglo XX resultó muy fructífero para la investigación psicofarmacológica, ya que se logró sintetizar gran número de alcaloides indólicos. Para la primera mitad del siglo se descubrieron la mescalina, psilocibina, psilocina, dimetiltriptamina (DMT), y la dietilamida de ácido lisérgico (LSD). Estas sustancias tienen la propiedad de provocar cambios profundos en los estados de conciencia y abren puertas a ciertas dimensiones de la realidad, hasta entonces inconcebibles para la cultura occidental moderna.

Los estudios de etnobotánica también se vieron enriquecidos en esta época gracias a muchas expediciones que trajeron a la vida científica y popular el conocimiento del *teonanácatl* (hongo psilocibe) que es usado por los mazatecos, así como la *ayahuasca* del Amazonas, el peyote de la *Native American Peyote Church*, entre otras. En este caso se trata de plantas de propiedades psicoactivas de uso ritual y religioso en culturas no occidentales, por lo que en 1978 los científicos y estudiosos Gordon Wasson, Albert Hofmann y Carl Ruck acordaron denominarlas para su estudio como enteógenos<sup>22</sup>. La subcultura psicodélica se apropió de este término para significar sus prácticas de consumo de drogas como experiencias místicas.

---

retención del objeto por vía de psicosis alucinatoria de deseo" (*Ibidem*, p. 242), pero a cada una corresponde un relación diferente con su objeto perdido.

<sup>22</sup>Wasson explica que desde su raíz etimológica significa "Dios dentro de nosotros" y son "Sustancias vegetales que cuando se ingieren proporcionan una experiencia divina; en el pasado solían ser denominadas 'alucinógenos', 'psiquedélicos', 'psicotomiméticos', etc., términos que pueden ser objetados seriamente. Un grupo encabezado por el estudio de Grecia Carl A. P. Ruck propone 'enteógeno' como una designación que llena por completo las necesidades expresivas y que [...] capta de manera notable las ricas resonancias culturales evocadas por dichas sustancias, muchas de ellas fúngicas, en vastas regiones del mundo durante la pre y protohistoria" (Varios autores; *El camino a Eleusis : Una solución al enigma de los misterios*; R. Gordon Wasson (ed.); México, Fondo de Cultura Económica, 1980; p. 8).



El conocimiento de estas sustancias en la cultura occidental surgió en la esfera científica y académica; sin embargo, su diseminación se hizo popular debido a ciertas publicaciones en medios no académicos. Tal es el caso del artículo “Seeking the Magic Mushroom” de Wasson en *Life* (1957) que difundió entre el público general los “hongos mágicos”, lo que desencadenó una oleada depredadora de *hippies* a Huautla, Oaxaca; así como el artículo de la revista *Look*, “La curiosa historia detrás del nuevo Cary Grant” (1959), en la que el actor de Hitchcock narra su experiencia con LSD como parte de un tratamiento psicoterapéutico en una “renombrada clínica de California”<sup>23</sup>.

Resulta paradójica la actitud de estos investigadores pues, sin querer, profanaron –según su propia lógica– el *Misterio* de estas sustancias al darlas a conocer al público masivo, de ahí que no resulte extraña la siguiente afirmación de Wasson, con la cual esclarece la postura de su grupo ante la subcultura psicodélica a principios de la década de los 80:

Los términos alucinógeno y psicodélico han circulado cómodamente entre los *Tim Learys* y los *de su especie* [las cursivas son mías], e incómodamente entre otros, incluyéndome, por falta de una palabra apropiada: alucinógeno es evidentemente un nombre inapropiado, pues su esencia es una mentira, y psicodélico es una construcción bárbara. Nadie que respete el antiguo Misterio de Eleusis, el soma de los arios, y las pociones de hongos y otras de los nativos americanos, nadie que respete la lengua inglesa consentiría en aplicar el término alucinógeno a estas sustancias vegetales<sup>24</sup>.

Es así como se delimita al primer grupo que habita en la *madriguera del conejo*: un grupo interdisciplinar de científicos respetables de la primera mitad del siglo XX que coinciden en la certidumbre de la experiencia mística a través de ciertas sustancias, cuya actitud recuerda a la de los antiguos que guardaron el secreto de sus *Misterios* y sin embargo, a la vez son verdugos y mártires de la profanación. Su visión sobre la experiencia mística es la más purista e intenta basarse en la investigación objetiva y científicamente rigurosa, por lo que ejercen el juicio más severo a los otros grupos de la subcultura psicodélica.

---

<sup>23</sup> Hofmann, *op. Cit.*, p. 69.

<sup>24</sup> R. Gordon Wasson; *La búsqueda de la Perséfone: Los Enteógenos y los Orígenes de la Religión*; México, Fondo de Cultura Económica, 1986; p. 32.

Este grupo es el más tradicional de esta subcultura, pues no se trata de *hippies* austeros (*Tim Learys y los de su especie*), ni saltarines fluorescentes (*Kesey y Pranksters*) que inauguraron modos de vida alternativos al modelo capitalista, sino simplemente son científicos e investigadores serios que fenomenológicamente cruzaron la línea de la realidad newtoniana y descubrieron el *País de las Maravillas* donde encontraron a *los enteógenos y los orígenes de la religión*, la aporía del paradigma materialista-científico moderno.

La experiencia mística, en tanto fenómeno subjetivo, es científicamente improbable; sin embargo, mediante el estudio antropológico se ha demostrado que su elaboración depende del sistema simbólico cultural que a través de la ritualidad y la mitología intencionalizan la experiencia, la significan y la contienen en el ámbito de lo sagrado.

El término enteógeno se problematiza al insertarse en el sistema simbólico de la cultura moderna, pues su epistemología científica no puede objetivar la existencia del espíritu y, por ende, la trascendencia y lo sagrado. En esta condición cultural la intencionalidad de la *Capilla de los Espejos Sagrados* también es problemática y plantea la pregunta por la alegoría y el *bricolage*<sup>25</sup>.

### **1.3.- Breve historia cultural del LSD o de cómo una pastilla se convirtió en Dios**

En 1938 el doctor Albert Hofmann de los laboratorios farmacéuticos Sandoz, Suiza, sintetizó por primera vez la dietilamida de ácido lisérgico cuando investigaba la cura de migraña con sustancias derivadas del cornezuelo de centeno; sin embargo, tras la experimentación en animales se probó su

---

<sup>25</sup> Walter Benjamin en su estudio explica que en la alegoría el “correlato formal de esta dialéctica religiosa del contenido es la de la convención y la expresión” (Benjamin, *op. cit.*, p. 393) por lo que se genera una estructura vacía de significado. La convención alegórica se da por el *bricolage* en este caso de emblemas exóticos utilizados en el entramado de los nuevos movimientos religiosos en la tardomodernidad que es el conjunto cultural que contiene a la subcultura psicodélica contemporánea.

efecto nulo y la fórmula se archivó. Fue hasta 1943 que “un extraño presentimiento”<sup>26</sup> hizo que Hofmann la resintetizara y, pese a la pulcritud en su labor, “la solución de LSD [...] tocó la punta de [sus] dedos y un mínimo de sustancia [fue] reabsorbida por la piel”<sup>27</sup> y así, minutos más tarde, se vio forzado a interrumpir su trabajo por dolor de cabeza y mareo. Al llegar a su casa y recostarse “[le] penetraban unas imágenes fantásticas de una plasticidad extraordinaria y con un juego de colores intenso, caleidoscópico”<sup>28</sup>

Hofmann intuyó que el LSD había provocado el incidente y se decidió por el autoensayo con una cantidad mínima, .25 mg. El fuerte efecto de la sustancia le obligó a ir a su casa en donde no pudo más que recostarse pues esta vez el mareo dio paso a el episodio mítico de la contracultura conocido como *The bicycle day*<sup>29</sup>:

Mi entorno se había transformado [...] de modo aterrador. [...] Me cogió un miedo terrible de haber enloquecido. Me había metido en otro mundo, en otro cuarto con otro tiempo. Mi cuerpo parecía insensible, sin vida, extraño. ¿Estaba muriendo? ¿Era el tránsito? Por momentos creía estar fuera de mi cuerpo y reconocía claramente, como un observador externo, toda la tragedia de mi situación. [...] Llena de amarga ironía se entrecruzaba la reflexión de que era esta dietilamida de ácido lisérgico que yo había puesto en el mundo la que ahora me obligaba a abandonarlo prematuramente.

Cuando el médico llegó yo había superado el punto más alto de la crisis. [...] Después de haber intentado señalarle mi estado físico presuntamente amenazado de muerte, el médico meneó desconcertado la cabeza, porque fuera de unas pupilas muy dilatadas no pudo comprobar síntomas anormales. El pulso, la presión sanguínea y la respiración eran normales. [...] Lentamente volvía yo [...] de un mundo ingentemente extraño a mi realidad cotidiana familiar. El susto fue cediendo y dio paso a una sensación de felicidad y agradecimiento crecientes a medida que retornaban un sentir y pensar normales [...].

---

<sup>26</sup> Hofmann, *op. cit.*, p. 29.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>29</sup> Hofmann explica que durante la Segunda Guerra Mundial era muy difícil tener un automóvil, por lo que tenía una bicicleta como medio de transporte, así que el trayecto de los laboratorios a su casa fue el más inaudito registrado en la historia, el primer gran viaje de *ácido*.

Esta escena también se vincula con el descubrimiento del LSD en el retrato a lo sagrado de Albert Hofmann que pintó Alex Grey, *San Alberto y la revolución de la revelación del LSD* (fig. 28), que se exhibe en una de las salas de la *Capilla*, donde hay piezas de temáticas trascendentales (experiencias místicas y neochamánicas inducidas por sustancias indólicas).

Ahora comencé a gozar [...] del inaudito juego de colores y formas que se prolongaban tras mis ojos cerrados [...] todas las percepciones acústicas [...] se transformaban en sensaciones ópticas<sup>30</sup>.

Este reporte fue entregado al profesor Stoll y el profesor Rothlin, jefes de la sección farmacológica, y tras corroborar por autoexperimentación lo expuesto por su colega, decidieron iniciar el proceso de investigación que hizo posible patentar el nuevo medicamento bajo el nombre comercial *Delysid* y fue así como el LSD se agregó a la oferta farmacéutica en 1947.

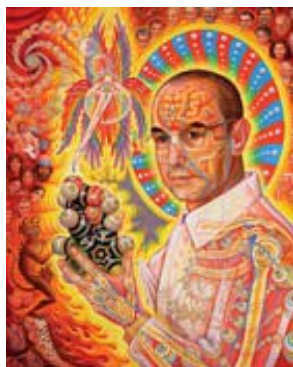


Fig. 28.- Alex Grey. *San Alberto y la revolución de la revelación del LSD*. (2006). Óleo sobre panel de madera, 60.9 x 91.4 cm. (Il. XXVII).

Antonio Escohotado explica los diferentes usos que se dio al LSD en las investigaciones psiquiátricas y psicológicas que se desarrollaron durante las siguientes casi dos décadas:

“[...] para tratar hábitos de otras drogas, como terapia para frigidez e impotencia, en psicología profunda, en terapia de grupo, en investigaciones neurológicas, en provocación de psicosis experimentales, en experimentos sobre misticismo, creatividad y arquetipos simbólicos, en terapia agónica y como técnica de diagnóstico psiquiátrico rápido”.<sup>31</sup>

Sin embargo, los experimentos con el nuevo fármaco no se restringieron a la academia, sino que también las fuerzas militares estadounidenses (*Army Chemical Corps*) y la CIA desarrollaron en 1953

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp.32-33.

<sup>31</sup> Escohotado, *op. cit.*, vol. 3, pp. 51.

investigaciones sobre el uso de LSD como agente de guerra no convencional contra la expansión del comunismo en el proyecto MK-ULTRA<sup>32</sup>.

Ese mismo año el escritor Aldous Huxley, bajo la supervisión del psiquiatra Humphrey Osmond<sup>33</sup>, probó la mezcalina cuya experiencia lo llevó a escribir el ensayo *Las Puertas de la Percepción* (1954)<sup>34</sup> donde da testimonio de la “visión sacramental de la realidad”<sup>35</sup>, a la vez que indaga sobre el concepto de cuerpo y experiencia visionaria/mística. Fue así que las experiencias con sustancias indólicas comenzaron a nombrarse con el registro de lo sagrado, que hasta entonces había estado relegado al plano de la fantasía religiosa.

Huxley concibe al cuerpo como una máquina bioquímica dirigida por el cerebro, el cual “cuenta con una serie de sistemas de enzimas que sirven para coordinar sus operaciones”<sup>36</sup>. Estas enzimas pueden ser dirigidas a voluntad, según el suministro de agentes químicos, en este caso del grupo indólico.

El cuerpo humano es reducido a sus funciones cerebrales que sirven como mediación selectiva de los estímulos exteriores que desencadenan a la percepción la cual, según la naturaleza animal, se dirige a la supervivencia. Según Huxley, la conciencia es potencialmente “Inteligencia Libre”; sin embargo “[para] que la supervivencia biológica sea posible, la Inteligencia Libre tiene que ser regulada mediante la válvula reductora del cerebro y del sistema nervioso. Lo que sale por el otro extremo del conducto es un insignificante hilillo de esa clase de conciencia que nos ayudará a seguir con la vida en la superficie de este planeta determinado”<sup>37</sup>, es decir, la inteligencia individual que organiza la percepción y da sentido a la realidad cotidiana.

---

<sup>32</sup> Por medio del LSD se buscaba generar estados patológicos de locura en comunistas, entre ellos Fidel Castro, cuando estuvieran ante el público o en entrevistas en medios de comunicación (*Ibidem*, 26).

<sup>33</sup> Respetable psiquiatra que inventó el término *psychodelic* para referir a aquellas sustancias que revelan la conciencia. Tiempo después propuso “*psychedelic*” con el fin de quitar el prefijo “*psycho*” y deslindar la palabra de la referencia a lo psicopatológico.

<sup>34</sup> El título de este texto fue tomado en 1965 como el nombre de una de las bandas de rock más importantes de la contracultura, *The Doors*, liderada por Jim Morrison.

<sup>35</sup> Aldous Huxley; *Las puertas de la percepción*; México, Edixtlan Ediciones, 1988; p.21.

<sup>36</sup> Huxley, *Las puertas de la percepción*, p. 24.

<sup>37</sup> Huxley, *op. cit.*, p. 22.

El primer campo semántico de los *Espejos Sagrados* presenta al cuerpo como una máquina bioquímica en sus diversos sistemas anatómicos<sup>38</sup> y muestra al actante la dimensión social del mundo percibido por la inteligencia individual, ya que es enfrentado a su reflejo como otro (diferentes razas y sexos)<sup>39</sup>, por lo cual surge la pregunta sobre la arbitrariedad de las diferencias o la relatividad del sistema social, según la realidad que se percibe.

El contraste entre el espacio en la composición *Mundo Material* (Ver fig. 26 en la lámina de la serie de los *Espejos Sagrados*) y el espacio como fondo negro en las pinturas de los sistemas biológicos invitan a interpretar esta oscuridad como metáfora de la invisibilidad del espíritu en la realidad newtoniana, a la manera de la alegoría platónica de la caverna, donde lo oscuro y lo opaco es una falsa verdad. Sin embargo, el espacio en los sistemas transfigurativos<sup>40</sup> es visible y es energía luminosa multicroma que se interconecta con la imagen del cuerpo, ahora traslúcido. Este es el reflejo que Grey propone al actante, mostrándole, en la lógica del juego mimético, otra realidad que se denota en la progresión de las pinturas donde se difumina el límite entre el espacio y el sujeto, hasta borrarlo por completo en el *Enrejado de la Mente Universal*.

En la instalación este movimiento que difumina el límite entre el cuerpo y el espacio coincide con la lógica de manipulación en la máquina bioquímica que, según Huxley, permite dislocar la selección de los estímulos y la manera de percibirlos, ya que el uso de agentes indólicos permite al cerebro acceder a Inteligencia Libre y

[...] comienzan a suceder toda clase de cosas biológicamente inútiles [:] percepciones sensoriales [, descubrir] un mundo de belleza visionaria [, revelación] de la gloria, el infinito valor y la plenitud de sentido de la existencia

---

<sup>38</sup> *Sistema esquelético, Sistema nervioso, Sistema cardiovascular, Sistema linfático, Visceras, Sistema muscular* (Ver figs. 6-11 en la lámina de la serie de los *Espejos Sagrados*).

<sup>39</sup> *Mujer caucásica, Hombre caucásico, Mujer africana, Hombre africano, Mujer asiática, Hombre asiático* (Ver figs. 12-17 en la lámina de la serie de los *Espejos Sagrados*).

<sup>40</sup> *Sistema de energía psíquica, Sistema de energía espiritual, Enrejado de la Mente Universal* (Ver figs. 18-20 en la lámina de la serie de los *Espejos Sagrados*).

desnuda, del acontecimiento tal cual, al margen del concepto [y en] la fase final de la desaparición del ego [...] hay un 'oscuro conocimiento' de que Todo está en todo, de que Todo es realmente cada cosa<sup>41</sup>.

Esta vivencia de unidad del Todo es el concepto de experiencia mística que se transmite en el *Enrejado de la Mente Universal*. La transfiguración del cuerpo en una fuente de energía que se recicla y el espejo que engendra la composición pueden vincularse con el concepto de “No-Mismo” de Huxley<sup>42</sup>, pues se trata de la conciencia que transgrede sus límites, sin perderlos, ya que puede abarcarlo todo y a la vez mantener su capacidad de observación desde una identidad transfigurada, el actante que se refleja en la pintura.

El concepto del cerebro como válvula reductora sugiere un precepto darwiniano pues se trata de una matriz de percepción dirigida a la supervivencia y he aquí el *axis mundi* que enmarca los *Espejos* de Grey: Al dirigir la mirada en ascenso por el arco gótico que enmarca cada uno de los *Espejos*, las columnas que lo sostienen presentan una cadena evolutiva. La izquierda teje la evolución biológica en eslabones de ADN y se sostiene en los brazos de una mujer en flor de loto, imagen metafórica de la evolución de la Naturaleza. La columna derecha presenta la concatenación de *ouroboros* que enlaza la evolución tecnológica que es sostenida por los brazos de un hombre en flor de loto, por lo que se muestra el desarrollo de la Razón; así, el último motivo en esta cadena muestra un cerebro con el que Grey representa a la neuroquímica, la ciencia que ha llevado al hombre a la conquista de su propia evolución dirigida más allá de su condición material, ya que permite articular una nueva percepción de la realidad.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 25-6.

<sup>42</sup> El autor inglés narra su mirar a una silla durante el trance de mescalina “Pasé vario minutos –o varios siglos?–, no en mera contemplación de estas patas de bambú, sino realmente siendo ellas, mejor dicho, siendo yo mismo en ellas, o todavía con más precisión –pues ‘yo’ no intervenía en el asunto, como tampoco en cierto modo ‘ellas’–, siendo mi No-Mismo en el No-Misma que era la silla.” (*Ibidem*, p. 21)



Fig. 29.- Alex Grey. Marco de los *Espejos Sagrados* con bajorrelieves de resina de poliéster, fibra de vidrio y madera, con vitral, 220 cm x 152.4 cm. (II. XXII).

El concepto de cuerpo de Huxley se refigura en el marco de los *Espejos* donde se traza la historia evolutiva de la especie humana, como el matrimonio entre Naturaleza y Razón, que desemboca en el conocimiento de la experiencia mística como unión con el Todo. Estos marcos cumplen una doble función ya que son soporte material y a la vez configuran el contexto de significación.

El recorrido de las pinturas configura un concepto de cuerpo que es un silogismo donde la premisa inicial es biológica y sigue en transfiguración y experiencia mística, según la concepción que se gestó en el movimiento psicodélico de los años 60, el cual tomó como estandarte *Las Puertas de la Percepción*. Esta experiencia estética presenta la mimesis de una experiencia mística que activa el sentido de santuario en la *Capilla*.

La *Capilla de los Espejos Sagrados* también contextualiza la obra pues es el espacio que media la recepción del espectador. Se trata de un espacio remodelado que ha sido escenografiado con motivos de diferentes religiones que, en la apropiación de Grey, configuran un lugar que tiene la intencionalidad de ser un santuario para la contemplación. El origen de este entramado iconográfico *New Age* está en la espiritualidad de la psicodelia de la década de los 60 y es una manifestación de la ideología que se desprendió de esta mística.



## 1.4.- La mística de la psicodelia

*All you need is love, all you need is love,  
All you need is love, love, love is all you need.  
All you need is love (all together now)  
All you need is love (everybody)  
All you need is love, love, love is all you need.*  
The Beatles, "All you need is love", 1967.

El peso de Aldous Huxley para la contracultura va más allá de su aportación teórica sobre el cuerpo y la experiencia mística, pues fue el primero en formular el primer plan "de usar drogas alucinógenas para lograr una transformación individual (y posiblemente social)"<sup>43</sup>, y además convenció a Albert Hofmann y al psiquiatra Humphrey Osmond de que "tomar LSD brindaba una experiencia trascendental"<sup>44</sup> lo que significó una declaración de guerra contra la academia psiquiátrica y su visión positivista.

Steven Novak propone que el inicio de la contracultura es en la década de los 50, cuando el psiquiatra Sydney Cohen inició sus experimentos con LSD, como respuesta a la petición de los laboratorios Sandoz. Su investigación duró diez años; durante la primera etapa, el psiquiatra aseguró que mediante el LSD "parece que finalmente he llegado a la contemplación de la eterna verdad"<sup>45</sup>; y en 1960, dio un giro que enfocó el estudio hacia los peligros del consumo -.4/1000 casos de suicidio-<sup>46</sup>.

Este cambio de dirección sólo puede explicarse en relación a sus contemporáneos: El escritor Gerald Heard, el psiquiatra Bruce Eisner y el psicólogo Timothy Leary, quienes coincidían con la visión de Huxley. Esta disputa interdisciplinar terminó creando dos posturas que coinciden en su estructura científica empírica y difieren ante el problema filosófico del espíritu; dialécticamente, una con otra

---

<sup>43</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; Joe Austin; "Rome is Burning (Psychedelic): Traces of the Social and Historical Contexts of Psychedelia"; en Christoph Grunenberg (ed.), *Summer of Love: The Art of Psychedelic Era*; p. 190.

<sup>44</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; Steven J. Novak; "LSD before Leary: Sydney Cohen's Critique of 1950's Psychedelic Drug Research"; *The History of Science Society*, núm. (1997); p. 95; en <http://search.global.epnet.com>.

<sup>45</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; Novak, "LSD before Leary: Sydney Cohen's Critique of 1950's Psychedelic Drug Research", p. 92.

<sup>46</sup> Paradójicamente este resultado fue utilizado por el movimiento psicodélico para justificar los bajos riesgos en el consumo de ácido.

presentan la fractura del paradigma materialista-científico que sostiene al mito de la modernidad instrumental.

El giro de Cohen, según Novak, fue una reacción ante el hecho de que la mayoría de los investigadores comenzaron a *divertirse* con LSD<sup>47</sup>, mientras que “estaba preocupado de que el LSD estuviera siendo mezclado con pseudociencia”<sup>48</sup>. La aparición de Timothy Leary en este campo de investigación fue sin duda el punto de fractura, pues su investigación psicológica en Harvard devino en un proyecto místico religioso que se convirtió en una vena de la contracultura de los años 60, con lo que se fundó el segundo grupo de la *madriguera del conejo*, *hippies* de “buen gusto”, intelectuales refinados y austeros o los monjes de lo que más tarde se conoció como *New Age*.

En 1959 la CIA ya había perdido el interés en su proyecto MK-ULTRA; sin embargo, un nuevo proyecto cobraba vida en el *Center for Personality Research* de Harvard, “*A Study of Clinical Reactions to Psilocybin Administered in Supportive Environments*” fue el resultado del encuentro de Timothy Leary con los hongos psilocibes en un viaje a México. Su investigación se cimentaba en la convicción de que “había encontrado la respuesta a la enfermedad de la sociedad”<sup>49</sup>, más allá del psicoanálisis e incluso yendo en contra de la Asociación Psicoanalítica Internacional.

Aldous Huxley fue el primero en señalar el potencial de cambio social en el consumo de estas sustancias pues se trata de

“el corolario de descubrimientos bioquímicos que permitirán a grandes contingentes de hombres y mujeres alcanzar una comprensión más profunda de la naturaleza de las cosas. Y este renacimiento será al mismo tiempo una revolución [...] La religión se convertirá en un misticismo cotidiano, que estará subyacente en la racionalidad cotidiana, en las faenas y deberes cotidianos, en las relaciones humanas cotidianas, y que les impartirá sentido”<sup>50</sup>

y Leary coincidió con esto a partir de su propia experiencia con “hongos mágicos” en Cuernavaca.

---

<sup>47</sup> Novak, *op. cit.*, p. 99.

<sup>48</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; *Ibidem*, p. 100.

<sup>49</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; Barry Miles; *Hippie*; Nueva York, Sterling Publishing, 2005; p.68.

<sup>50</sup> Aldous Huxley citado en Escohotado, *op. cit.*, vol. 3, p.35.

El Dr. Timothy Leary gozaba de gran prestigio en Harvard y su proyecto proponía: “[tratar] a los sujetos como si fueran astronautas: se les prepararía cuidadosamente, se les suministrarían todos los datos disponibles y después se le pediría que tripulasen sus propias naves, que hicieran sus propias observaciones, y que las retransmitieran al control tierra. [Los] sujetos no iban a ser pacientes sino héroes exploradores”<sup>51</sup> y así dio inicio al proyecto que provocaría su expulsión de la prestigiosa universidad en 1963.

En 1961 Leary probó LSD y tras descubrir su fuerte efecto “místico”, decidió ingresarlo a la investigación. Esto fue decisivo para el desarrollo del movimiento psicodélico y la contracultura, ya que personas de diferentes sectores intelectuales, entre ellos el escritor *beat* Allen Ginsberg, se iniciaron en el consumo de esta sustancia, bajo el encuadre dictado por el psicólogo.

Escohotado señala que la directiva de Harvard canceló el proyecto por transgredir la norma de experimentación y proporcionar psilocibina a un “teólogo para experimentos con seminaristas en un templo, y al mismo tiempo decidieron suspender la supervisión médica en algunos ensayos. Eso atentaba contra la Iglesia y la Medicina a la vez”<sup>52</sup>. Por esto corrieron a Leary y a su colega el doctor Richard Alpert –hoy conocido como Ram Dass– de Harvard y se marcharon junto con sus seguidores a Zihuatanejo, Guerrero, donde fundaron la *International Federation for Internal Freedom* (IFIF), la primera comuna que gestó un modelo de vida contracultural, basado en la experiencia mística y el amor libre.

La estadía en México no fue duradera, pues el “‘modo de vida transpersonal’, basado en dos sesiones psiquedélicas a la semana [escandalizó a la comunidad costera] porque ‘los inquilinos se paseaban desnudos cogidos de la mano por las calles’”<sup>53</sup> y la policía intervino.

Esto no bastó para detener al psicólogo que tenía muy buenos contactos, entre ellos Peggy Mellon y su esposo W. Hitchcock, quienes aportaron su mansión victoriana de Milbrook, Nueva York, y pronto

---

<sup>51</sup> Leary citado en *ibidem*, p. 42.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 63.

fue decorada al estilo psicodélico para albergar a la *Castalia Foundation*, mejor conocida como *League for Spiritual Discovery (LSD)* donde se siguió experimentando el modo de vida iniciado en Zihuatanejo.

En 1966 esta fundación conformó una petición, basada en sus convicciones religiosas, con la que pretendían legalizar “sus prácticas farmacológicas igual que la *Native American Peyote Church*”<sup>54</sup>; sin embargo, Leary fue encarcelado por posesión de marihuana y el LSD se declaró ilegal diez días más tarde. Esto hizo que en la historia de la contracultura el psicólogo “se convirtiera en un mártir [de] crueles inquisidores, para sus adeptos incondicionales, y en un símbolo de la barbarie del Sistema para los demás contestatarios”<sup>55</sup>.

De haber sido ratificada por el congreso la petición de Leary y su grupo, se hubiera institucionalizado el primer grupo religioso de tipo *New Age*<sup>56</sup>: un *bricolage* de conceptos, artefactos y prácticas religiosas de diferentes culturas entramando un sistema semántico que reflejara la búsqueda religiosa propia de la sociedad de consumo y que, en este caso particular, buscaba contener y dar sentido de experiencia mística al consumo de alucinógenos-psicodélicos-enteógenos.

La escenografía/decorado de la *Capilla* utiliza motivos de la emblemática de los nuevos movimientos religiosos surgidos después de los años 60, símbolos religiosos de diferentes culturas y movimientos *New Age* y neopaganos, que en colaboración a la experiencia estética de los *Espejos Sagrados* despliegan la condición simbólica fenomenológica del santuario. También los sistemas simbólicos de la instalación, que siguen después de los sistemas transfigurativos, muestran cosmovisiones religiosas de diferentes culturas que afianzan en el actante la importancia de lo sagrado sobre sus rostros.

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>56</sup> Pike explica que este término resguarda

muchas prácticas y creencias. Los *New Agers* están comprometidos con la transformación del ser y la sociedad a partir de diferentes prácticas que incluyen canalizar, visualización, astrología, meditación y métodos alternativos de cura como Reiki [...] e iriología. [Se interesan] en los ángeles, milagros, y fenómenos psíquicos como la clarividencia, y combinan estos elementos con otras creencias; por ejemplo, tradiciones religiosas asiáticas, el movimiento del potencial humano, creencias de los indígenas norteamericanos, y prácticas curativas holísticas

(traducción mía para fines de esta tesis; Pike, *op. cit.*, pp. 22-23).

Para el grupo de Leary la experiencia con sustancias indólicas condujo al interés por todo este tipo de prácticas religiosas y curativas con las cual asumieron un nuevo estilo de vida, que aún no se denominaba como *New Age*.

Durante su estadía en la cárcel, Leary hizo una famosa grabación que comenzaba “*We are ecology*”<sup>57</sup> y formalmente inició los preceptos de la contracultura que defendían un nuevo orden social de igualdad y respecto en torno a la experiencia mística y la responsabilidad con el ecosistema. Por la época el emblema “*Love*”, popularizado por los *Beatles*, indicaba una postura política y encarnaba una nueva forma de vida que se oponía a la tradicional de la clase media estadounidense que edificaba los valores burgueses y la lógica de la sociedad de consumo capitalista.

El uso del motivo de la Madre Tierra en los movimientos *New Age* y Neopaganos<sup>58</sup> tiene su origen cultural en la contracultura de los años 60 y es paradójico que hoy en día esto se presente como una ideología que parece ser una utopía fracasada y un lugar de trasgresión institucionalizado, según señala Gilles Lipovetsky en *La era del vacío*. En la obra de Grey también es recurrente el motivo de la Madre Tierra que es una apropiación de este ser mitológico de diferentes culturas (Gaia, Pachamama, Gea, Tonatzin, etc) que se vincula a la problemática ecológica actual.

Si Huxley gestó el pensamiento de la contracultura, Leary hizo eclosionar la ideología como utopía genuina y la expandió por el sector intelectual de la sociedad. *The Politics of Ecstasy* (1964) fue el ensayo en el que Leary planteó la revolución social como convicción ética por la liberación del modelo de vida consumista que oprimía la conciencia. Las sustancias indólicas, principalmente el LSD, aparecen como el agente de la experiencia mística que libera el torquelado<sup>59</sup> cultural y propicia la autoconvicción ética de la ideología contracultural que proponía un modelo de vida alternativo que solucionara los conflictos de desigualdad social y bélicos de la época, además del desastre ecológico (todos resultados de la explotación capitalista):

La meta era evitar la degradación del medio ambiente, las guerras de agresión, las manipulaciones de la propaganda política, la sumisión del hombre a la tecnología, el imperio indiscutido de la moral *WASP*, el silencioso

---

<sup>57</sup> Escotado, *op. cit.*, vol. 3, p. 81.

<sup>58</sup> La naturaleza, encarnada en el espíritu de la Diosa o la Madre Tierra, Gaia, es una de las creencias características de los nuevos movimientos religiosos. Pike explica: “Para algunos *New Ager*s y Neopaganos el poder divino es personificado por la gran diosa o el planeta Gaia” (traducción mía para fines de esta tesis; Pike, *op. cit.*, p. 27).

<sup>59</sup> Escotado explica que Leary retoma este término del etólogo K. Lorenz y refiere a “un amplio campo de conductas que [no se consideran] ni volitivas ni instintivas” (Escotado, *op. cit.*, vol. 3, p. 64).

envenenamiento de la población con drogas embrutecedoras y venenosas , todo ello gracias a un retorno hacia formas sencillas de vida, la liberación del sexo<sup>60</sup>

y la autonomía de la experiencia mística como la conquista de la neuroquímica que daba el control evolutivo de la especie.

La obra de Grey comparte estos principios pues, no sólo *Los Espejos Sagrados*, sino el resto de las obras que se exhiben en la *Capilla* están relacionados con temáticas místicas e incluso las pinturas del “cuarto de familia” muestran escenas cotidianas en esquemas transfigurativos –como en *Sistema de Energía Psíquica*– y muestran un sentido de trascendencia que se prefiguró en el pensamiento de Huxley y Leary.

La apropiación que Leary hizo del concepto de cuerpo y experiencia mística de Huxley le permitió desarrollar su utopía revolucionaria de reconfiguración cultural. Esta apropiación integra el descubrimiento del DNA y define al cuerpo como “una cápsula temporal. En el cerebro hay una serie de grabaciones [genéticas], cuya activación progresiva sigue un curso paralelo a la evolución de la especie”<sup>61</sup>.

La sinergia de la manipulación neuroquímica por sustancias indólicas es resultado de la información genética, que dotó al hombre de racionalidad y da a la conciencia la posibilidad de descubrir la relatividad de los límites que la contienen, según el psicólogo “el lugar donde uno decide dibujar la línea que separa el dentro y el afuera, el sí mismo y lo otro, es formalmente arbitrario, asunto de pura conveniencia operativa. En ciertos estados místicos, el sí mismo se expande hasta llenar el universo”<sup>62</sup>.

El cuerpo como maquinaria fenomenológica de transgresión de los límites que separan al sujeto y al objeto se configura visualmente en los sistemas transfigurativos de la instalación de Grey (Ver figs. 18-20 en la lámina de la serie de los *Espejos Sagrados*):

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>61</sup> Timothy Leary; *El Trip de la Muerte*; Barcelona, Kairós, 1988; pp. 31-32.

<sup>62</sup> Leary, *El Trip de la Muerte*, p. 41.

Los sistemas físicos presentan a la figura humana en posición anatómica en el centro de un fondo negro; sin embargo, los sistemas transfigurativos rompen este patrón pues presentan la figura humana empatada con el fondo luminoso que se despliega en líneas paralelas que parten del centro de fuga que coincide con el hueso nasal.

Esta perspectiva coincide en el *Sistema de Energía Psíquica* y el *Sistema de Energía Espiritual* y es importante destacar que la figura humana y su entorno espacial se presentan unidos y, según la progresión de las pinturas, el límite corporal se difumina y se transforma en el entorno.

Cuando se refleja en estas pinturas, el actante puede percibir, como en un juego actoral, su propia transfiguración, en tanto personaje que se observa a sí mismo en el espejo. Lo que experimenta en este juego de reflejo es la continuidad psíquica de la conciencia que origina su propia identidad y el mundo de la misma manera que ocurre en el trance psicodélico, hasta llegar a la disolución del ego, que es la pérdida de su reflejo como esquema sujeto/objeto en *Enrejado de la Mente Universal*.

De este modo la instalación lleva al actante a experimentar eso que desde los años 60 se denominó como experiencia mística. En este sentido, la obra también es un medio que comunica en la experiencia estética la vivencia de los Grey de su LSD sacramental en los años 70.

Es interesante que la serie continúe con los sistemas simbólicos (ver figs. 21-24 en la lámina de la serie de los *Espejos Sagrados*), pues el actante ya ha mimetizado la experiencia mística, la aprehensión de lo sagrado en su propia carne, a través de la representación del reflejo que hace cuando inviste la pintura como objeto de juego que abre la ficción. Los sistemas en la dimensión simbólica son manifestaciones formales de la misma esencia que se presenta en *Enrejado de la Mente Universal* y, como la representación de lo sagrado incluye al sujeto como parte del circuito Todo, cada una de las cosmovisiones son configuraciones del mundo hechas a la talla humana, que hacen que juegue un papel activo en la vivencia del sentido sagrado de la existencia. Es así que el espectador puede seguir al espejo que cierra la obra, *Mundo Espiritual* (Ver fig. 25 en la lámina de la serie de los *Espejos Sagrados*).

De todos los espejos, sólo éste le muestra al actante su reflejo real, sólo que en el grabado de un mandala solar, “GOD” y es allí, cuando se mira a él mismo, que la mimesis es hierofanía. Aunque esta pieza es la que cierra la instalación, la experiencia estética parece fugarse de la ficción y entrar a la realidad, por lo que la *Capilla* adquiere para el actante la dimensión simbólica y fenomenológica de santuario.

### 1.5.- El *Further* y la onda expansiva de la contracultura

*Picture yourself in a boat on a river,  
With tangerine trees and marmalade skies  
Somebody calls you, you answer quite slowly,  
A girl with kaleidoscope eyes.*

*Cellophane flowers of yellow and green,  
Towering over your head.  
Look for the girl with the sun in her eyes,  
And she's gone.*

The Beatles, “Lucy in the Sky with Daimonds”, 1967.

Al salir de la cárcel en 1967 durante el *Summer of Love*<sup>63</sup>, Leary acudió al evento que se convirtió en el índice de la amenaza más grave que atentaba contra los intereses nacionales: la Reunión de las Tribus (Reunión de las Tribus para el primer Human Be-In). Fue un *happening* en el *Golden Gate Park* de San Francisco al que acudieron alrededor de treinta mil personas que compartían los ideales de la contracultura “Paz, Amor y Comunidad basadas en la visión trascendental”<sup>64</sup>.

Esta ideología unificó a los participantes que incluían a vecinos de Haight-Ashbury<sup>65</sup> e intelectuales de Berkeley y Stanford. En el escenario, Leary anunció por primera vez el famoso lema de la contracultura “*Turn on, Tune in and Drop out*”, y otros gurús y poetas como “Allen Ginsberg [...], Gary

---

<sup>63</sup> El verano de 1967 es mejor conocido como el “verano del amor” pues fue uno de los años más activos del movimiento *hippie* y la contracultura. Gracias a los múltiples eventos que se realizaron este año, se vislumbraron las dimensiones masivas de este movimiento.

<sup>64</sup> Traducción mía para fines de esta tesis Allen Cohen; “About the Human-Be in”; <http://s91990482.onlinehome.us/allencohen/be-in.html>.

<sup>65</sup> Zona de San Francisco que se convirtió en el barrio predilecto de los *hippies*, donde habitaban la mayoría de las comunas.



Zinder [...], Jerry Rubin”<sup>66</sup> compartieron sus palabras y cantos con las bandas de rock “The Hedds, Moby Grape, Earth Mother and the Final Solution, Sopwith Camel, The Freudian Slips, The Jefferson Airplane, The Cosen Few, The Greatful Dead, Big Brother and the Holding Company, The Only Alternative and his Other Possibilities”<sup>67</sup>. Tal fue el contexto en el que se celebró la feliz protesta pacífica en la que todos “comulgaron” con LSD gratis.

Eventos como éste y *Woodstock* (1968) presentan al movimiento psicodélico emancipado como una subcultura en su primera etapa de desarrollo. Al pasar de los años se ha desarrollado su propio lenguaje que puede ser leído como entramado alegórico que responde a una estética maníaca de la cultura tardomoderna<sup>68</sup>, lo cual cuestiona la intencionalidad de experiencia mística como simulación. Esta es una cara de la psicodelia que contradice a la de Leary y Hofmann, quienes a su manera intentaron consolidar una intencionalidad mística.

El precedente del *Be-In* fueron los *Acid Tests*, iniciados por la tribu de Ken Kesey, los *Merry Pranksters*, quienes diseminaron la onda *hippie* desde la costa oeste a la este durante uno de los viajes míticos de la contracultura. En 1964 el escritor de *Alguien voló sobre el nido del cuco* decidió comprar un camión de escuela para pintarlo al estilo que pronto sería el famoso *psicodélico* y equiparlo con cámaras, micrófonos y audio para grabar y crear un laberinto sensorial del instante para la odisea que él y sus aliados iban a emprender.

La ruta del *Further* fue un viaje épico de LSD, un experimento cinematográfico que no se consumó, pero que inculcó de *hippiesmo* cada lugar del camino, desde San Francisco hasta la mansión de Milbrook en Nueva York, sede de la Liga para el Descubrimiento Espiritual. Este *viaje* es un relato doble, pues si bien su narración puede seguirse a través de la trayectoria en un mapa, para articular su sentido es indispensable su correlato, el del *País de las Maravillas*, donde a lo largo del camino en la

---

<sup>66</sup> Miles, *Hippie*, p. 188.

<sup>67</sup> Miles, *op. cit.*, p. 191.

<sup>68</sup> Walter Benjamin estudió el vínculo entre la alegoría y el *pathos* melancólico en la cultura durante el barroco; en el caso de la cultura tardomoderna, la estética psicodélica sirve de alegoría *New Age* y responde al *pathos* maniaco-depresivo, según lo estudió Freud.

atmósfera fueron creciendo raíces que interconectaban unos a otros como neuronas en sinapsis, según describe Wolfe en su crónica *Ponche de Ácido Lisérgico*.

El mundo *ácido* era lo innombrable, el estado en que nada tenía que ser dicho, pues todos –y las prácticas *pranksterianas* tienden a ser masivas– están allí, en lo mismo y parecen ser un mismo cerebro. La sincronicidad junguiana y la psique colectiva parecen ser incuestionables en este estado; sin embargo, los *hippies* no estaban interesados en experimentos psicológicos o místicos serios.

El tercer grupo en la *madriguera del conejo* fue el más profano de todos, ya que se dedicó a explorar el *País de las Maravillas* sin método alguno: ni científico, ni antropológico o filosófico como el de los respetables estudiosos de la primera mitad del siglo XX; ni psicológico, místico y religioso proto-*New Age* como los *Tim Learys* y los *de su especie*; para ellos todo fue más simple y más congruente con la lógica del *País de las Maravillas*; es decir, nada más claro y que explique todo como “O estás en el autobús o fuera de él”<sup>69</sup>.

El *Further* fue una extensión de la casa de Kesey en La Honda, California, en medio de un bosque que hacía de “fantástico decorado escénico..., en el que cada día [construía con los *Pranksters*] un *happening*, una forma de arte”<sup>70</sup>. Se trataba de un laboratorio de la intersubjetividad y lo comunal en *ácido*, y los *Pranksters* trabajaban en descifrar lo inmanente en el *Mundo de las Maravillas*, el resultado fue que todo este grupo de personas, fluorescentes y saltarines bromistas, trajeron al mundo la estética *ácido*: todo tipo de objetos, arte y artefactos para todas las circunstancias y momentos fueron diseñados en el estilo psicodélico y así nació la cultura material de este movimiento contracultural que en pocos años se consolidó como un nuevo sector del mercado de masas.

En la subcultura psicodélica actual los *Pranksters* y los *Learys* son estereotipos reconocibles, los primeros tienden hacia el *junky* estrafalario, mientras que los segundos intentan significar sus prácticas

---

<sup>69</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; Kesey citado en *Ibidem*, p. 35.

<sup>70</sup> Tom Wolfe; *Ponche de Ácido Lisérgico*; Barcelona, Anagrama, 1997; p. 65.

dentro de una red semántica *New Age* que promueve la austeridad y el retorno a la naturaleza, que paradójicamente es parte de la simulación y el mercadeo de la cultura global.

La estética psicodélica es el estilo del objeto y el modo de percibirlo, pues nace de la experiencia perceptiva de las sustancias indólicas y tiene la intencionalidad de traer *aquí* el *País de las Maravillas*, ya sea en forma o contenido. La obra de Alex Grey es parte de esta estética, pues su estilo en cuanto al uso del color, así como la superposición de planos hiperrealistas generan texturas y movimientos propios de la experiencia visual de estas sustancias. Además su contenido da cuenta de la ideología de la subcultura psicodélica debido al tratamiento que da a los temas y el tipo de juego perceptivo en el que articula la representación de la experiencia mística en los *Espejos Sagrados*.

Todas sus piezas se basan en visiones que el artista tiene en estados de trance inducidos de diversas maneras como el consumo sacramental de enteógenos, meditación tibetana y yoga, lo que también da cuenta del movimiento *New Age*, tan popular en la cultura tardomoderna contemporánea.

Pike explica que los psicodélicos jugaron un papel importante en la formación de los nuevos movimientos religiosos, pues abrieron la posibilidad del contacto personal con lo “sagrado”. Sin embargo, el movimiento psicodélico fundó una paradoja en su formulación de la experiencia mística, ya que tiene dos posturas, la misteriosa científica de Hofmann (hierática), la proto-*New Age* de Leary, y la *techno-cosmic* reventada de los *Pranksters* que es la más famosa.

La espiritualidad psicodélica, como toda espiritualidad implicada en la lógica moderna, es nombrada en un nivel alegórico del lenguaje; que, en este caso es cuestionada por ser fusión de tendencias que se contradicen entre sí. Sin embargo, por haber surgido del *País de las Maravillas*, formuló su propia lógica de significación. La est/ética de la obra de Alex Grey debe ser analizada desde esta aporía de la espiritualidad psicodélica y debe ser planteada dialécticamente como alegoría de *bricolage* y sistema simbólico enteogénico que intenta proponer una especie de mitología psicodélica.

## **2.- Los Espejos Sagrados y la Capilla de los Espejos Sagrados: Juego, actante y rizoma de la subcultura psicodélica.**

En el capítulo anterior se hizo una breve revisión histórica de la fundación del movimiento psicodélico y de cómo se convirtió en una pieza clave de la contracultura de la década de los 60 en Estados Unidos. Se explicó detalladamente cómo el movimiento psicodélico descubrió a través de las sustancias indólicas, principalmente en el LSD, la experiencia mística que señaló la necesidad de articular un concepto de cuerpo que explicara de forma lógica el funcionamiento del espíritu. A su vez se habló de la influencia que este movimiento tuvo en el nacimiento de los nuevos movimientos religiosos que proliferan hoy en día en la sociedad tardomoderna.

La necesidad de generar conceptos que refirieran de modo correcto a lo psicodélico, contribuyó a realizar un trabajo interdisciplinar de los tres grupos de la *madriguera del conejo* que aportaron conocimiento científico, antropológico, filosófico, psicológico y estético. Sin embargo, esta producción de conocimiento se interrumpió cuando el Estado declaró ilegal la investigación con estas sustancias, y fue así que el terreno quedó abierto únicamente al campo estético, que a lo largo de los años ha creado diferentes producciones artísticas que en su conjunto funcionan como un lenguaje.

. Los grupos de la *madriguera del conejo* son diferentes aristas que enfrentaron, cada uno a su modo, la experiencia psicodélica. Cada uno de estos grupos miró de frente un fenómeno “místico” que surge en el cuerpo y de este modo, como una reflexión implícita, se comenzó a trazar un nuevo concepto de cuerpo.

Este cuerpo exploró sus límites y funcionamiento en el campo estético, no como representación en sí, sino como experimentación psicosensorial a través del *happening* (que en sí mismo requiere de otros medios artísticos). La silueta de este cuerpo ubicuo fue delimitada por la experiencia de la colectividad; sin embargo, los *Espejos* de Grey es la primera obra que presenta este cuerpo consolidado como concepto y lo transmite al receptor por medio de la experiencia de la instalación.

En este capítulo revisaran algunas aportaciones estéticas de esta subcultura como el *rave*<sup>71</sup> y se analizará la aportación que Alex Grey ha hecho con los *Espejos Sagrados* y la *Capilla*, a través el concepto de cuerpo, experiencia mística y espacio.

A lo largo de cinco décadas el movimiento psicodélico se emancipó como subcultura y las circunstancias históricas que hoy en día enfrenta la cultura tardomoderna implican un horizonte distinto al del inicio de la utopía contracultural. La asimilación de esta alternativa ideológica y vital en el mercado, demanda una visión crítica que articule las posibilidades del conocimiento del *País de las Maravillas* ante la condición actual de la decadencia de la cultura tardomoderna.

## 2.1.-Del *Peace and Love* al *Peace, Love, Unity and Respect*<sup>72</sup>

Permanently out of academic fashion for nearly three hundred years.  
Dave Hickey

The continuing neglect of psychedelic art and culture by serious historians and academics is much more than just a case of selective amnesia. The reasons are complex and lead right to the essence of the psychedelic experience.  
Christoph Grunenberg

El lapsus en la Historia del Arte Moderno sobre el arte psicodélico debe ser resuelto bajo la mirada antropológica, pues se trata de una estética que en su desarrollo ha logrado que un movimiento contracultural de los años 60 se convierta en subcultura. En la experiencia psicodélica el lenguaje verbal se relega, pues el devenir suprime la necesidad de vincular al mundo con el sujeto a través de la palabra.

---

<sup>71</sup> Los *raves* son fiestas clandestinas “que se [prologan] durante toda la noche con una nueva clase de música, propulsante y fuertemente electrónica, que [induce] al trance. El nuevo sonido [usa] *samplers* o muestras de música previamente registrada para conseguir un estremecedor collage sónico” ( Marc Capdevilla, *MDMA o el éxtasis químico*, p. 33), cuya intencionalidad técnica supone en el receptor la modificación de la percepción. La gente acude a estas fiestas a bailar *trance* y normalmente sirven de encuadre para el consumo de sustancias indólicas.

<sup>72</sup> Emblemas de la subcultura psicodélica que inscriben la emancipación del movimiento en subcultura, de *hippies* a *ravers*. Los emblemas son parte de un sistema de comunicación, “se trata de actos no verbales que admiten una trasposición oral directa o una definición de diccionario que consiste, en general, en una o dos palabras”. Mark Knapp; *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*; México, Paidós, 1997; p.17.

De esta suerte que parte del código de comunicación subcultural es no verbal y sus signos son estéticos, tal es el caso del concepto de cuerpo y experiencia mística de los *Espejos* de Grey.

La estética psicodélica participa de diferentes medios: pintura, escultura, ambientes, instalaciones, música, literatura, danza, espectáculos de luces, *performance* y *happening*, entre otros. Implica también un estilo visual que se caracteriza por juegos perceptuales de construcciones geométricas como el Op Art<sup>73</sup>. Sin embargo, su esencia reside en que la intencionalidad siempre está vinculada al trance, según lo cual se distinguen dos tipos: una crea registros de visiones durante experiencias psicodélicas, lo que la incluye en el arte visionario; y la otra, catalizadores que ayudan a producir estados más profundos de trance<sup>74</sup>.

Una de las primeras producciones para catalizar fue el modelo de *happening* masivo en donde se experimentaba la fusión de rock psicodélico, proyecciones, espectáculo de luces, LSD, y todas las ocurrencias performativas de los espectadores/participantes como danza, poesía, parafernalia, artefactos o *lo que surgiera*. La configuración del *happening* es una maquinaria que bombardea los sentidos para catalizar estados no ordinarios de conciencia y producir la abrupta espontaneidad en el umbral del *País de las Maravillas*.

El legado de este modelo ha tenido muchas manifestaciones desde los años 60 a la fecha, una gama no documentada que cuenta desde el primer *Acid Test* de Ken Kesey hasta los *raves*<sup>75</sup>. Jerry García, líder de la banda pionera de rock psicodélico *Grateful Dead*, explica:“ Lo que realmente eran los Acid Test, era lo informe. Era como un estudio del caos. Puede ser que tengas que destruir las formas o ignorarlas para poder ver otros niveles de organización ””<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> Este estilo se basa en composiciones geométricas que producen el efecto visual de movimiento. En 1965 el Museo de arte Moderno de Nueva York realizó la exhibición *The Responsive Eye* que definió este estilo a través de ciertas obras de Victor Vasarely, Bridget Riley, Frank Stella, Josef Albers, Lawrence Poon, Kenneth Noland y Richard Anuszkiewicz.

<sup>74</sup> Christoph Grunenberg, “The Politics of Ecstasy: Art for the Mind and body”, p. 18.

<sup>75</sup> Incluso Andy Warhol experimentó con este tipo de *happening* en la discoteca Velvet Underground de Nueva York en 1966: “fue pionero en el uso de dispositivos y proyecciones cinematográficas en *performances* [...], fusionando música, drogas y espectáculo de luces para la creación de experiencias visuales y mentales integrales” (traducción mía para fines de esta tesis; Grunenberg, *op. cit.*, p. 11).

<sup>76</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; García en *Ibidem*, p. 40.

Estas inmersiones dirigidas al *País de las Maravillas* jugaron un papel estelar en el desarrollo del código no verbal de esta subcultura que se manifiesta en el nivel preformativo de los *raves* contemporáneos a través de la música, visuales, danza, parafernalia y artefactos<sup>77</sup>.

La evolución tecnológica ha dejado explorar nuevas formas en la creación, principalmente en la música<sup>78</sup>, que gracias al formato digital permite a los *DJ's* improvisar y tejer, durante tiempo indefinido, una matriz acústica que dirige y contiene un trance colectivo. El espectáculo de luces y proyecciones<sup>79</sup> ayuda a profundizar y texturizar el tejido acústico que conforma el escenario donde los espectadores/participantes realizan su danza, cuya trama es el aconte-ser colectivo. La parafernalia y los artefactos convierten a los participantes en signos de la escena y cada acción se entrecruza con la trama a la manera de un ritual sin partitura mitológica.

La profundidad que demanda el análisis del aconte-ser mimético de la escena en un *rave* rebasa los límites de este estudio, por lo que restrinjo el fenómeno para demostrar cómo es que allí se articula una parte vital del código de la subcultura psicodélica. La experimentación en la música psicodélica condujo, desde el rock psicodélico al *trance* que retoma los patrones rítmicos repetitivos utilizados de antaño en

---

<sup>77</sup>El lenguaje no verbal incluye los emblemas, como PLUR; la proxémica “[...] el estudio del uso y percepción del espacio social y personal” (Mark Knapp, *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*, p. 25), en este caso delimitado por la música que asigna una acción social específica; y los artefactos “manipulación de objetos con personas interactuantes [actúan] como estímulos no verbales” (Knapp, *op. cit.*, p. 25) que generalmente son acrobáticos o muñecos de elfo, y a mi ver, también los visuales, la parafernalia y la danza son registros del lenguaje no verbal de la subcultura psicodélica que se despliegan en un *rave*.

Es importante tomar en cuenta que todos estos elementos no verbales tienen una intencionalidad en la elaboración del trance y la encarnación del imaginario personal y colectivo.

<sup>78</sup> La música *trance* se distingue del rock psicodélico de los años 60 por la técnica digital, la estructura rítmica graves sobre la que se hacen jugar una serie de motivos medios y agudos que forman un *collage* sónico en el que se reproducen voces que interactúan con la escena. Esta dirección matemática del trance por medio de la música difiere del rock psicodélico, el cual realizaba una especie de *jam session* en la cual los músicos experimentaban con la sincronización de la colectividad *ácido*.

<sup>79</sup> Según Grunenber, en los años 60 hubo artistas famosos por sus espectáculos de luces como Seymour Locks, Andy Warhol con Exploding Plastic Inevitable, McKay y Jerry Abrams' Head Lights que trabajaban con Jefferson Airplane, y The Joshua Light Show que trabajó con Pink Floyd, entre otros. La intencionalidad estética de estos espectáculos era trabajar en sincronía con la música para elaborar un ambiente y conducir el trance.

Hoy en día los artistas visuales de los *raves* son casi anónimos –seguramente porque aún no hay una historia escrita– y la intencionalidad del espectáculo visual es la misma. Sin embargo, la producción técnica digital ha permitido nuevas formas de manipulación en las luces y las imágenes proyectadas.

La obra de Alex Grey es frecuentemente utilizada en *raves* de la globalidad psicodélica. De hecho, en un cuestionario que realicé al público de la *Capilla*, una persona escribió que su primer contacto con la obra de este artista fue “en festivales y fiestas psicodélicas” (traducción mía para fines de esta tesis), y otra explicó que conoció su obra a través de “el trabajo artístico en una portada de Tool” (traducción mía para fines de esta tesis), una banda contemporánea de rock.

culturas no occidentales para inducir a estados extáticos y los combina con armonías de matices electrónicos que dirigen la sinestesia del trance colectivo.

La danza se distingue por interactuar con ése tejido etéreo sinestésico que deviene en profundas odiseas subjetivas entrelazadas con el aconte-ser de la colectividad. La parafernalia y los artefactos, más que un vestuario, juegan un papel ontológico que permite a los espectadores/participantes transfigurarse en cualquier tipo de ser del vasto imaginario de la cultura moderna –mitológico o ficticio de cualquier tradición conocida–. De esta forma el *País de las Maravillas* se hace colectivo y se llena de aconte-ser revestido de fantasía encarnada ante los ojos cómplices de la subcultura.

El significado del *happening* es inmanente sólo para ellos; cada vez es única, no sólo la trama en la improvisación colectiva, sino que en cada uno de los participantes ocurre un matiz particular. No obstante, la incursión siempre lleva al mismo lugar que llaman *mundo ácido/País de las Maravillas*. Este modelo de *happening* conforma el tipo de encuadre donde se ha realizado la mayor parte de la experimentación con la que se ha creado el lenguaje de la subcultura.

Este modelo de *happening* implica la fusión de diferentes medios y es por esto que es un fenómeno estético por excelencia catalizador. Esta intencionalidad propone al Cuerpo sin Órganos el plan de consistencia<sup>80</sup> que abre el *mundo ácido*. En contraparte, la producción estética de registro realiza un movimiento inverso, pues no lleva a ese mundo, sino que lo trae aquí. Se trata de la refiguración figurativa que el artista hace de su propia experiencia, cuya mimesis se inserta como un signo intersubjetivo en el sistema de comunicación de la subcultura, en forma de lenguaje visual que es “un sistema significativo [...] que se queda siempre a medias entre el lenguaje [lengua] y el objeto”<sup>81</sup>. Este

---

<sup>80</sup> El *plan de consistencia* es el plan de fuga con el que el organismo desestructura el orden sistémico al que está sujeto para ser un Cuerpo sin Órganos. Cada CsO desea llenarse con un tipo de intensidad específica, y de acuerdo con esto hay un *plan de consistencia* adecuado, un procedimiento sistemático que fractura el organismo y desencadena cuidadosamente la posibilidad de satisfacer el deseo del CsO (Deleuze y Guattari, *op. cit.*, 2000). En este caso, el entramado estético de *rave* sirve como plan de consistencia colectivo para acceder al *país de las maravillas*, allí donde se existe como aconte-ser.

<sup>81</sup> Claude Levi-Strauss; *Arte, lenguaje, etnología*; Siglo Veintiuno Editores, 1977; p. 97.



tipo de lenguaje tiene una materia visual que brinda a la representación una forma homóloga de lo real que se hace *imago*, pues funda la imagen del *Pais de las Maravillas*.

Las producciones estéticas de registro han ayudado a comprobar y configurar en signos visuales las formas de este mundo inmaterial que surge, como por arte de magia, en el cortocircuito bioquímico del cerebro, cuando parece disminuir la densidad de la conciencia que volátil escapa de los poros del cuerpo para dejar atrás ese límite corpóreo donde se funda el mundo en la relación sujeto/objeto. Algunas pinturas que son ejemplo de esto son *Un grano de arena* de Abdul Mati Klarwein (fig.30)<sup>82</sup>, un mandala donde se configura la visión del mundo moderno desde la psicodelia de los años sesenta; *Todas las cosas son Una cosa* de Isaac Abrams (Fig. 31), donde la mirada microscópica configura una visión cósmica<sup>83</sup> (ambas obras fueron exhibidas en la exposición *Summer of Love* de la galería TATE de Londres).



Fig.30.- Abdul Mati Klarwein.  
*Un grano de arena*. (1963-1965).  
Óleo sobre panel de madera,  
200 x 200 cm. (Il. XXXVIII).



Fig. 31.- Isaac Abrams. *Todas las cosas son Una cosa*. (1966). Óleo sobre lona,  
121.9 x 121.9 cm. (Il. XXXVII).

<sup>82</sup> El mandala es una técnica plástica de meditación budista. Se hace siempre desde el centro hacia fuera, por lo que siempre elabora una construcción geométrica concéntrica. El acto de crear un mandala es una meditación que despliega en el objeto la visión meditativa del artista, ya que “quien [utiliza] un mandala [lo hace con el fin de] refluir las experiencias de la psique en la concentración, a fin de hallar la unidad de la conciencia, concentrada en sí y no distraída” (Giuseppe Tucci; *Teoría y práctica del mandala*; Barcelona, Barral, 1974; p. 38) . En este caso la elaboración tomó dos años y el objeto sirve de documento que guarda la subjetividad del artista y que indica una de las prácticas meditativas adoptadas por el movimiento psicodélico.

<sup>83</sup> Esta pintura sirve como una guía que registra el tipo de percepción visual micro y macrocósmica a la que se accede por medio de las sustancias indólicas. Esta pintura muestra los diferentes engranes de la realidad que son visibles en el trance psicodélico, a la vez que registra una visión y experiencia concreta del artista.

En la estética psicodélica la función del artista es “no sólo [proporcionar] una guía visual e inspiración, sino también brindar patrones genéticos de un futuro estado de conciencia más elevado”<sup>84</sup>. La pintura psicodélica es un dispositivo mnemotécnico que guarda registro de las topografías del mundo *ácido*, pero también es la sombra –en el sentido platónico– que indica a ese mundo y es vestigio que se hace signo de un sistema de comunicación subcultural.

Las pinturas psicodélicas, como signo, hacen referencia a un mundo que despliega su propia lógica y estado de ser. Son un intento de traer a la luz de la visibilidad material esos relieves y esas texturas que entrelazan lo microscópico con lo cósmico, y evocar ese estado de devenir donde se unifican el mundo y el sujeto en un mismo movimiento caleidoscópico. Los *Espejos Sagrados* de Alex Grey son un registro de la mirada que refleja este estado de ser, donde se conforma un concepto anatómico del cuerpo humano y su movimiento transfigurativo. Este signo visual puede ser aprehendido más allá de los límites del *País de las Maravillas*, gracias al juego estético que activa la mimesis de la instalación.

## **2.2.- El concepto de cuerpo de una subcultura: Los *Espejos Sagrados* de Alex Grey**

La experiencia estética de los *Espejos* parte de una experiencia cotidiana muy familiar, y es que a diario nos miramos en un espejo, mejor dicho *nos vemos a nosotros mismos a través de un espejo*. En la *Capilla* hay un cuarto destinado para los *Espejos*, al entrar allí, uno mira cada una de las piezas no para observarlas a ellas, sino para *observarse a través de ellas*. En este juego del espejo la forma del sujeto está dada en la imagen y su movimiento, mientras que el contenido depende del fluir psíquico y fenomenológico del sujeto. Se trata de una experiencia estética que surge en el encuentro de lo ficticio

---

<sup>84</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; Grunenber, *op. cit.*, p. 18.

—enunciado como silogismo anatómico científico— con lo existencial; su exégesis, entonces, requiere el análisis de la forma como configuración de la pieza, sin olvidar que el contenido depende de la dimensión existencial propia de cada receptor y su relación fenomenológica con la instalación.

La eficacia simbólica de esta instalación reside en el juego que conecta a la imagen con el actante. El juego del espejo hace al actante asumir la imagen que tiene enfrente como si fuera la propia, a la manera que lo estudia Lacan en el estadio del espejo, donde la imagen, no obstante ser reflejo, constituye al yo<sup>85</sup>. En este juego el movimiento del sujeto es sugerido por la imagen, pero es la imaginación que demanda el pacto de ficción, la que desencadena la mimesis y la eficacia simbólica de la instalación. La representación anatómica de Grey obtiene su estatuto de signo gracias a la refiguración del espectador, pues sólo así se inserta y se activa como parte del complejo simbólico de la subcultura y la cultura tardomoderna.

El signo que se configura en la mimesis de esta obra es un concepto de cuerpo que produce experiencia mística. La lógica en que despliega este concepto es la de un silogismo visual articulado por tres campos semánticos: sistemas físicos, transfigurativos y simbólicos. Grey pinta una anatomía del cuerpo en planos disectivos y así genera un signo con el que la colectividad puede nombrar al cuerpo fenomenológico que se descubre en la experiencia mística, la cual redescubrió la psicodelia. Antes de esta instalación, no había signo que condensara ese referente vital de la psicodelia y aquí radica su importancia.

Este silogismo replica la lógica racional y, al incorporar referentes exóticos de medicinas tradicionales que involucran una anatomía sutil, lo único que hace es agregar un engrane más, otra premisa que desemboca en un movimiento lógico que deviene en experiencia mística. Esta particular

---

<sup>85</sup> “el estadio del espejo [es] una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*. [Se conforma así] la matriz simbólica en la que el yo [*je*] se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto” (Jaques Lacan; *Escritos I*; México, Siglo Veintiuno Editores, 1984; p. 87). Este fenómeno ocurre en la infancia temprana; sin embargo, el juego mimético de los *Espejos* plantea una experiencia estética que puede ser analizada bajo la lógica de este proceso, pues la obra propone al actante descubrirse a sí mismo en un reflejo que nunca antes ha visto.

presentación anatómica deja ver la aporía científica, el umbral de la pseudociencia, que significó el descubrimiento de las sustancias psicoactivas, luego denominadas como enteógenos.

La anatomía es la base de la medicina moderna; su emancipación se logró en un largo proceso, del siglo XV al XVIII<sup>86</sup>, periodo que coincide con el esbozo y el triunfo del proyecto de la modernidad como cosmovisión de la cultura. Durante esos tres siglos el paradigma cristiano se abolió y se instauró uno nuevo que articuló otro orden ontológico del mundo, basado en el racionalismo empírico y la ciencia. La lógica de este nuevo paradigma implicó la muerte de Dios y la instauración del cadáver en el lugar de la condición sacra del cuerpo y la creación<sup>87</sup>.

El concepto de cuerpo de los *Espejos*, se articula como anatomía y resuelve la existencia de Dios –“Conciencia Cósmica”– por una lógica sistémica del cuerpo que conlleva a la inmanencia del espíritu a través de la experiencia mística. Esta anatomía/silogismo replica el sistema de enunciación de la maquinaria de sentido de la modernidad, pero como es rizoma produce su propia lógica de sentido, la cual parte del empirismo fenomenológico que revela al *Pais de las Maravillas* y la experiencia mística como realidad.

La demostración empírica del espíritu a través de la ciencia sólo existe en la coyuntura de lo moderno y lo psicodélico. La iconografía del marco (fig. 32), que se multiplica en cada una de las pinturas, escribe visualmente la intencionalidad de la instalación y narra el descubrimiento científico del espíritu como génesis histórica de la psicodelia. El marco, hecho con forma de arco puntado, no sólo

---

<sup>86</sup> “a partir del siglo XIII el motivo que empezó a dirigir la investigación científica fue descubrir lo real, lo permanente, lo inteligible tras la experiencia cambiante de los sentidos” (Felipe Cid; *Breve historia de las ciencias médicas*; Barcelona, Espax, 1978; p. 48); sin embargo, el estudio anatómico continuó librando una batalla contra el prejuicio cristiano de la profanación del cuerpo, por lo que las autopsias se realizaban de modo clandestino y de modo esporádico en las universidades, hasta que finalmente en el siglo XVIII, con la ilustración, “La ciencia se vio dominada por la razón. Fue el vínculo que unió los distintos aspectos de la actividad científica. La razón como facultad humana se hizo acreedora de una confianza casi ilimitada. Los hombres de ciencia del setecientos consideraron que la razón tenía una propiedad indagadora autónoma y universal de la Verdad” (Cid, *Breve historia de las ciencias médicas*, p. 76), por lo cual el estudio anatómico y las autopsias se hicieron un requerimiento fundamental para el conocimiento.

<sup>87</sup> El concepto de “Naturaleza” despojó la condición de creación y criatura divina, lo que implicó el luto por lo sagrado y el devenir de un *pathos* melancólico que sólo podía ver la nueva condición como muerte. Esto se refleja en las creaciones poéticas de la época donde “la naturaleza [aparece] como una eterna caducidad, sólo en la cual la mirada saturnina que es la propia de aquellas generaciones reconocía como tal a la historia” (Benjamin, *op. cit.*, p. 398).

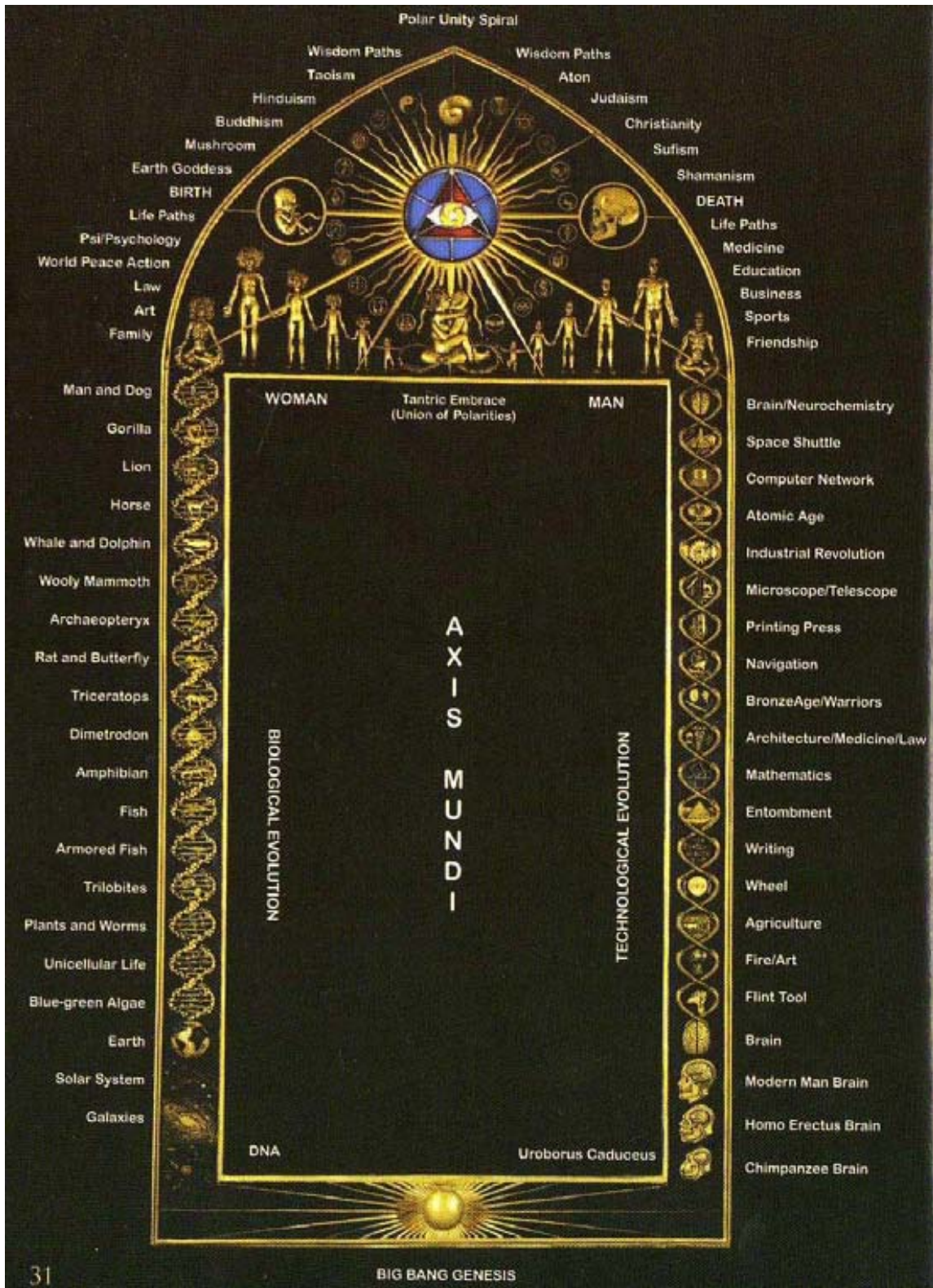


Fig. 32.- Alex Grey. Marco de los *Espejos Sagrados* con bajorrelieves de resina de poliéster, fibra de vidrio y madera, con vitral, 220 cm x 152.4 cm. (II. XXII).



cumple una función de sostén, sino que inscribe una intencionalidad semántica en su narración de bajorrelieves<sup>88</sup> y también realiza el papel de *Axis Mundi*<sup>89</sup> en el juego mimético.

La base del marco presenta un motivo que recupera la forma solar y representa el “Big Bang/ Génesis” que vincula la teoría científica del origen del universo con el episodio cosmogónico de la tradición judeocristiana. Los extremos laterales del marco funcionan como columnas del arco y presentan secuencias narrativas. La izquierda muestra el episodio de la “evolución biológica”<sup>90</sup> y la otra, la “evolución tecnológica”<sup>91</sup>. La composición visual es simétrica: los pedestales presentan motivos separados, los fustes exponen una serie de motivos concatenados por contornos entrecruzados a manera de cadena, y los capiteles muestran un eslabón que se une con los motivos laterales del entablamiento horizontal.

La estructura narrativa, subordinada a la composición visual, también es simétrica. En una lectura ascendente, se observa que el pedestal de la columna izquierda muestra una secuencia espacial de lo general a lo particular, desde las “galaxias” a la “Tierra”; mientras que el otro presenta la sucesión evolutiva del órgano físico del conocimiento: “cerebro del chimpancé”, del “homo erectus” y del “hombre moderno”<sup>92</sup>. Estos fustes muestran una cadena de dieciocho eslabones y cada uno de ellos contiene pequeñas composiciones que son otras narraciones, las cuales están organizadas en una secuencia temporal ascendente. Estas cadenas/fustes de relatos narran la historia de la cultura occidental: la izquierda compone una cadena de ADN con la escala de animales y especies, según las etapas de evolución de la vida en la Tierra, desde el “alga azul-verde” hasta el “hombre y el perro”. Así

---

<sup>88</sup> El análisis de los marcos que se realiza a continuación se basa en la identificación icónica que hace el artista. Ver Grey, “The Sacred Mirrors”, p. 33.

<sup>89</sup> El *Axis Mundi* también cumple una función fenomenológica que se activa en la experiencia estética del actante y culmina en la pieza final *Mundo Espiritual* que enfrenta al actante con su reflejo real; es decir, su propia *imago*, en el sentido lacaniano.

<sup>90</sup> Esta iconografía retoma el motivo de la escala de animales y especies utilizada desde el medioevo.

<sup>91</sup> Es importante destacar que aquí se trata de la autopoiesis que la modernidad ha elaborado de la historia de la evolución cultural, la cual ha sido utilizada para legitimar la superioridad de esta cultura e imponer a los otros su visión del mundo.

<sup>92</sup> La teoría de la evolución de Darwin implicó, por un lado un avance científico, y por el otro la muerte de Dios. Paradójicamente en este particular relato, Grey llega a la resolución de la existencia de Dios y del espíritu; sin perder de vista que se trata de una inmanencia corporal y psíquica de lo trascendente.

se narra la historia evolutiva como creación del mundo que dio lugar a la supremacía del hombre sobre las demás especies. A su vez, el fuste derecho presenta la historia tecnológica y cultural en una cadena de “Uroborus/Caduceus”, símbolo de la eternidad, que muestra la narración temporal desde la “herramienta de piedra” a la ciencia “neuroquímica”. Este relato da cuenta de cómo ocurrió la aporía científica psicodélica, la cual se produjo paradójicamente por la evolución cultural que, a través de la neuroquímica, llegó al descubrimiento empírico de la experiencia mística; o, dicho en palabras de Timothy Leary: “En los años sesenta empezamos con frenesí a plantearnos preguntas sobre la conciencia cósmica y las realidades alternativas y a declarar que Dios se había perdido y había sido hallado: en una pastilla”<sup>93</sup>.

El entablamiento horizontal muestra la escala de la vida del hombre y la mujer, que se unen al centro en un “abrazo tántrico”, realizando el mandato “*Love*” de la subcultura psicodélica, planteado en *La política del éxtasis* de Leary. Sobre esta pareja hay una composición mandálica que muestra al centro el vitral del ojo<sup>94</sup>, que es el emblema de la *Capilla*, y está rodeado por tres círculos concéntricos de íconos que representan núcleos sociales<sup>95</sup>, disciplinas, ciencias<sup>96</sup> y religiones<sup>97</sup>. En el punto más alto, el pequeño espiral es una reproducción de *Unidad Polar*<sup>98</sup>.

La composición de esta parte del marco, la más alta del *Axis Mundi* que representa el punto de contacto con el cielo, sugiere un mapa que permite leer la función social que el arte desempeña según Grey, pues los símbolos metarreferenciales inscritos en el mandala proponen un movimiento concéntrico

---

<sup>93</sup> Leary, *op. cit.*, p. 25.

<sup>94</sup> Este vitral es también un mandala que parte de un ojo amarillo en el centro, rodeado por un triángulo rojo, que a su vez está dentro de un círculo azul. Alex Grey dice que, para él, el ojo representa la conciencia y es símbolo muy frecuente en su obra.

<sup>95</sup> “Familia, Amistad”.

<sup>96</sup> “Arte, Deportes, Ley, Negocios, Acción de Paz Mundial, Educación, Psicología, Medicina”.

<sup>97</sup> “Diosa Tierra, Homgo, Budismo, Hinduismo, Taoísmo, Chamanismo, Sufismo, Cristianismo, Judaísmo, Atón”.

<sup>98</sup> Esta es una pintura que Grey hizo en 1975 con base en la primera visión que tuvo cuando probó por primera vez LSD.

Antes de esta pieza el tema que estuvo trabajando en sus obras era la polaridad y en esto radica su importancia, pues resolvió el dualismo. Además, como se ve, se conformó como un símbolo visual que señala la intencionalidad de otras piezas, en este caso, los *Espejos*.

que propaga la influencia de la *Capilla* hacia la cultura pasando por tres esferas: la privada, la pública y la religiosa.

A través de la escritura iconográfica, Grey rescribe la genealogía histórica de la cultura que narró la modernidad: el génesis científico del Big Bang que funda la Tierra, sus seres que evolucionaron por sus capacidades de adaptación y el *homo faber* que crea herramientas, conocimiento y ciencia. Todos estos temas están escritos desde el punto de vista de la unión de las polaridades –signo que es metarreferente de la obra de este artista–, con el cual plantea un discurso sobre la espiritualidad y lo sagrado. Esto señala el espacio vacío de lo sagrado de la estructura moderna que aquí se llena con la inmanencia corpórea de lo trascendente, gracias a la sinapsis de la ciencia y el espíritu.

Este discurso inscrito en lenguaje visual es rizoma de lo psicodélico que replica significantes de la cultura moderna, los aplica en la misma gramática, pero los desterritorializa y es así que significan otra cosa y contradicen la articulación de significación del horizonte moderno. Es en esta otra lógica se produce el concepto de cuerpo de los *Espejos* que se articula como un silogismo visual de tres campos semánticos: sistemas físicos, transfigurativos y simbólicos.

En esta obra sólo los marcos demandan lectura al actante, ya que el juego del espejo es un catalizador silencioso de la participación psíquica, la cual es indispensable para activar la mimesis del cuerpo y la experiencia mística. Estos conceptos se aprehenden gracias esta relación fenomenológica que se establece con la instalación, lo cual reclama la actividad subjetiva existencial en el proceso de recepción; sin embargo, la enunciación de los conceptos está trazada por un modelo figurativo repetitivo que debe analizarse en la dimensión formal, pues de este modo se forman los significantes de los campos semánticos que encausan la experiencia del actante.



### 2.2.1.- Sistemas físicos

Este primer campo semántico lo conforman los primeros trece espejos que muestran al cuerpo humano en su dimensión material. Se muestra un naturalismo disectivo que construye al cuerpo como objeto de estudio de la ciencia e incluye a la piel como un elemento más del organismo que desata la reflexión sobre la construcción social de los otros.

“*Space/Time/Energy/Matter*” son las coordenadas en el plano cartesiano que articulan la realidad y que permiten conocer lo real en la aplicación irrefutable del método científico, también son las inscripciones grabadas en el espejo de *Mundo Material* (fig. 33). Esta pintura muestra el mundo conocido, lo certero en la realidad consensuada del paradigma moderno: el tiempo y el espacio son las formas *a priori* de la sensibilidad, según Kant (1724-1804), y funcionan como coordenadas en las que el sujeto ordena las cosas para poderlas conocer; se trata de la condición que posibilita el conocimiento empírico. En el siglo XVII, la física newtoniana postuló la ley de la conservación de la energía, “La energía, al igual que la materia, no se crea ni se destruye, sólo se transforma”, lo que estableció la explicación racional sobre el movimiento perpetuo del universo. Estas cuatro palabras están escritas al margen de la cuadrícula de plomo que contiene la tabla de los elementos<sup>99</sup>, que hace de espacio contenedor de la silueta humana pintada en plomo.

Esta silueta de plomo forma un cuerpo humano en posición anatómica<sup>100</sup>, el cual tiene grabado, a la altura del corazón, la inscripción “*Human Body*” que está rodeada por fórmulas de compuestos bioquímicos, las cuales determinan las funciones de los organismos vivos.

---

<sup>99</sup> La tabla de los elementos químicos fue descubierta en el siglo XVII y hasta el siglo XIX se completó. Su descubrimiento fue parte de la Revolución Científica e implica la codificación del mundo en un grupo de sustancias homogéneas mínimas. Así mismo, significa la asimilación del modelo atómico como la unidad mínima de la que está compuesto todo.

<sup>100</sup> Antes del siglo XV la representación del cuerpo se hacía en el modelo grecoalejandrino que mostraba “los muslos separados y las piernas flexionadas” (Cid, *op. cit.*, p. 45). El modelo anatómico en que se basa el estudio de la medicina moderna, responde a una necesidad práctica que surgió cuando iniciaron las disecciones en el siglo XV. Berengario da Carpi (1460-1530) “defendió ardientemente la necesidad de la iconografía anatómica, afirmando que era inseparable de los textos” (*Ibidem*, 51); sin embargo, fue gracias a *De humani corporis fabrica* (1543) de Andrés Vesalio (1514-1564) que en definitiva se estableció este modelo, ya que permite distinguir los diferentes sistemas y entender su funcionalidad.

La inclusión de todas estas ciencias en la composición de *Mundo Material* conforman un *espejo* que muestra el modelo de representación científica de la realidad que es la convención de la cultura moderna. No se debe olvidar que la fundación de estas ciencias y su modelo de realidad han jugado un papel clave en la legitimación de la superioridad de un paradigma que se ha impuesto al mundo, como se puede ver hoy en día en el proyecto de globalización.

Por esta razón, al actante –quien está *allí*, en la *Capilla*, en *Manhattan*– le resulta conocida la composición de esta pieza y para entender lo que ve, no le es necesario hacer este análisis iconográfico, pues todos los programas de educación media enseñan este modelo del mundo y familiarizan a la cultura con esta construcción de la realidad.

*Mundo Material* es un *espejo* hecho de mosaicos de espejo unidos como un vitral y es así que se articula la trama cuadrículada que muestra el modelo científico de representación de la realidad. El resultado perceptual para el actante es observar el reflejo real del espacio fragmentado y distorsionado, mientras que su *imago* es la materialidad opaca del acero, grabado con fórmulas bioquímicas. Esta silueta oscura, lapidada en su forma de acero y grabada en fórmulas, es el concepto de hombre visto bajo la luz del paradigma moderno: materialidad que desplaza la subjetividad intangible.

El encuentro con esta pieza descubre la distorsión de la realidad ocasionada por el modelo de representación científica. Más adelante, esto va a producir un contraste profundo cuando el actante se refleje en *Mundo Espiritual* (fig. 34), la pieza final de la instalación, donde observará sin distorsión su propia imagen, inserta en el modelo espiritual de representación del mundo.

Las siguientes piezas están pintadas en óleo sobre lino, muestran un estilo naturalista anatómico y son *Sistema esquelético*, *Sistema nervioso*, *Sistema cardiovascular*, *Sistema linfático*, *Visceras* y *Sistema muscular: mujer embarazada* (figs. 35-40). Estos *espejos* enfrentan al actante con el reflejo de los diferentes sistemas anatómicos como si se tratase de su propia disección. La sensación que producen en el actante es la de sentir su cuerpo propio y, con cada *espejo*, va adquiriendo más conciencia de su

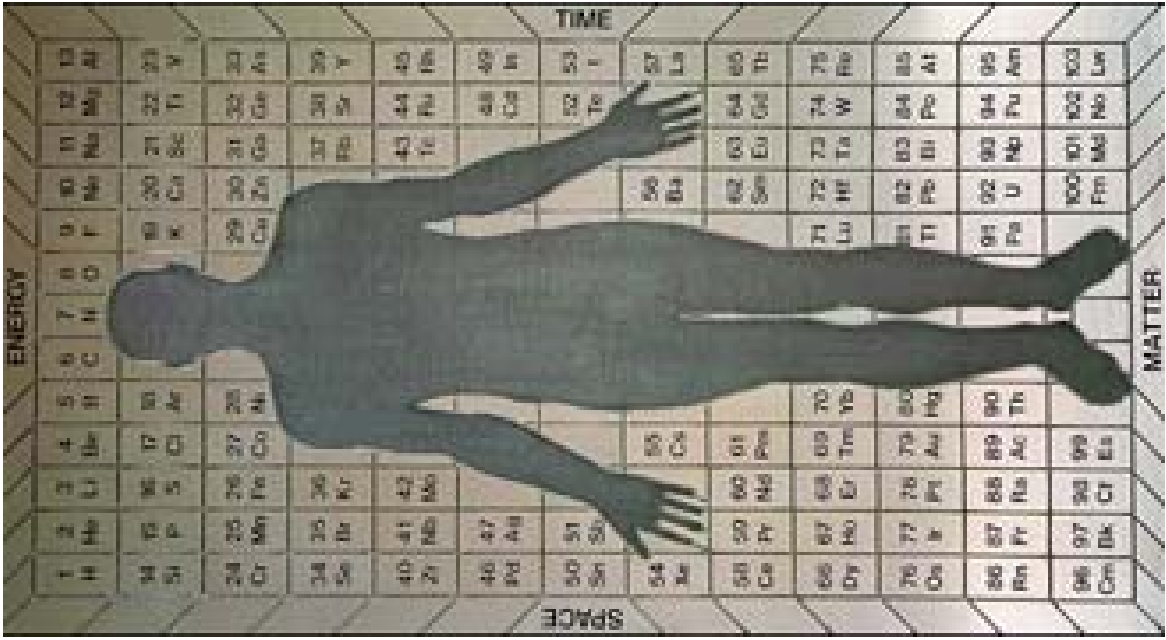


Fig. 33.- Alex Grey. *Mundo Material*. (1985-1986).  
Espejo emplomado con silueta de plomo, 213.3 x 116.8 cm. (Pl. I).

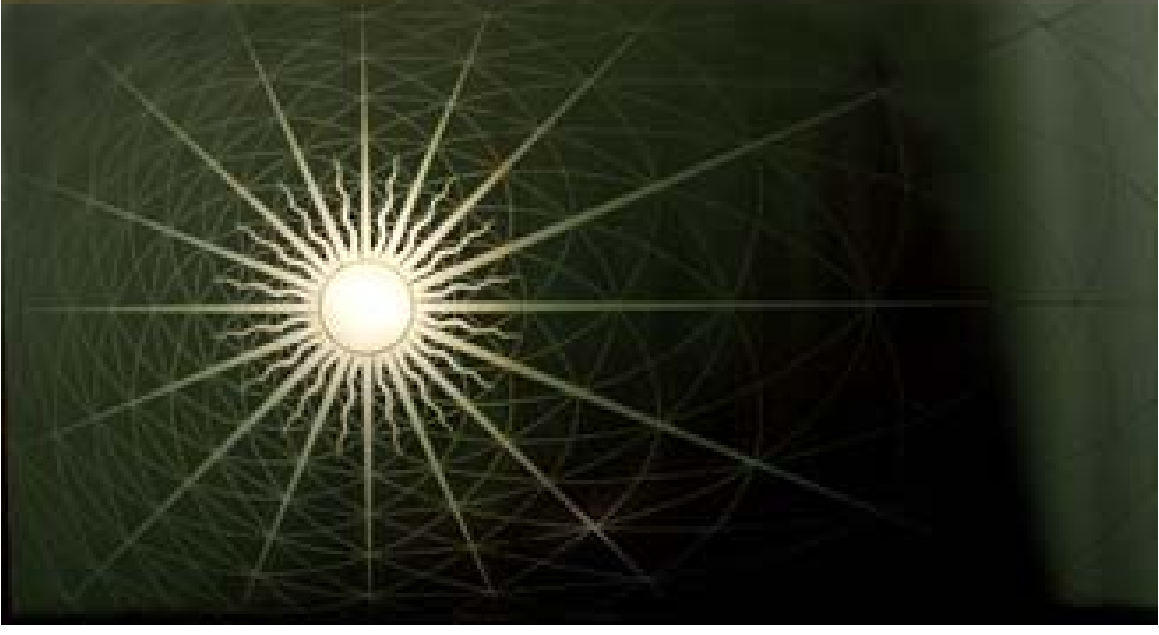


Fig. 34.- Alex Grey. *Mundo Espiritual*. (1985-1986).  
Espejo grabado con iluminación, 213.3 x 116.8 cm. (Pl. XXI).

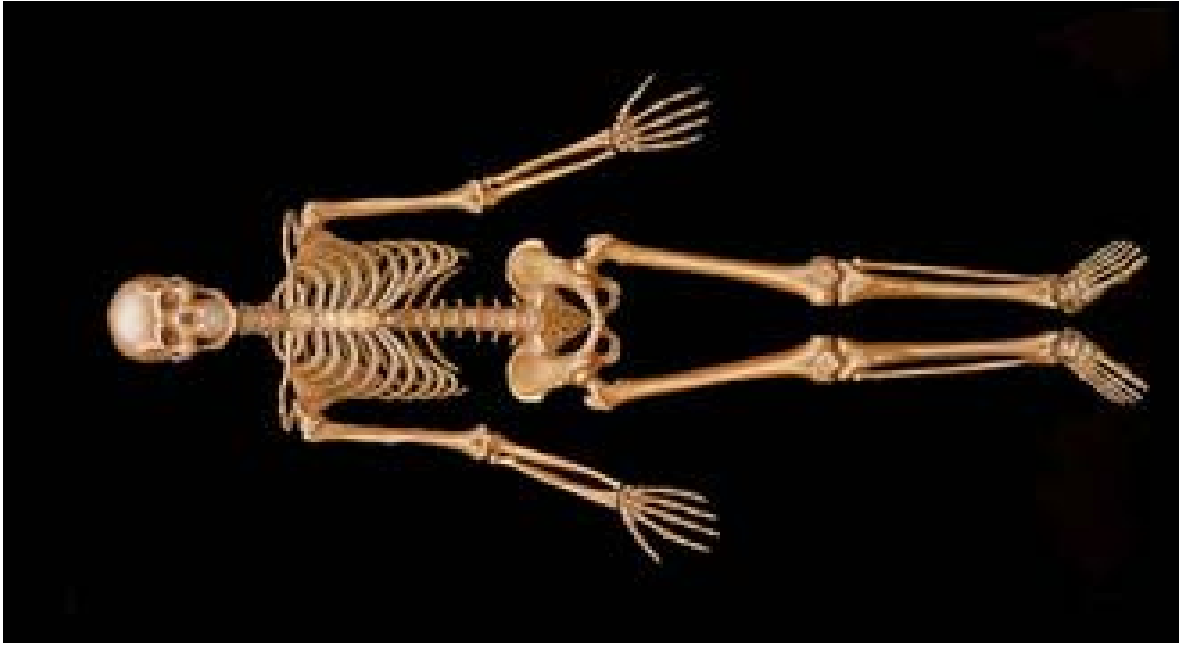


Fig. 35.- Alex Grey. *Sistema esquelético*. (1979).  
Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. II).

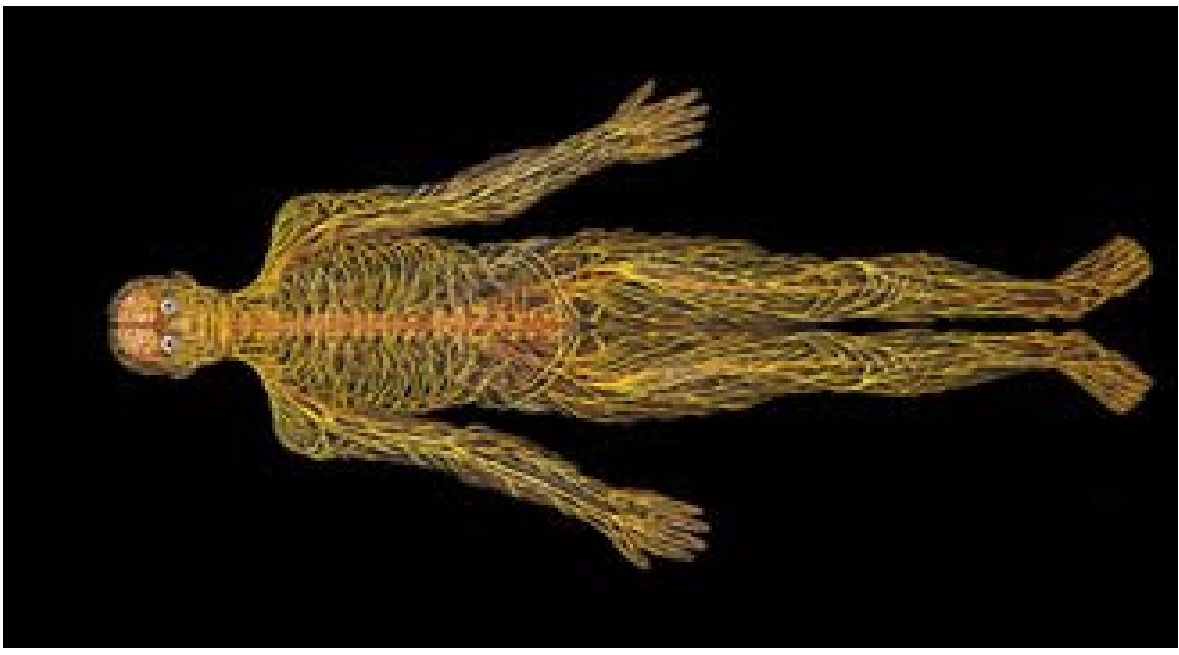


Fig. 36.- Alex Grey. *Sistema nervioso*. (1979).  
Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. III).

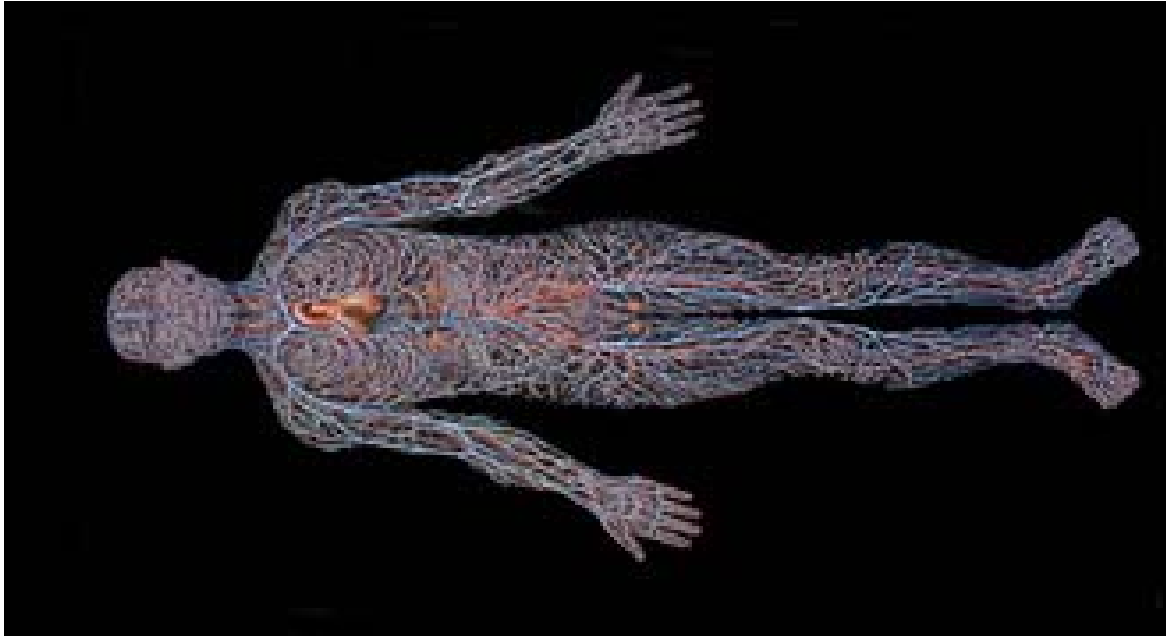


Fig. 37.- Alex Grey. *Sistema cardiovascular.* (1980).  
Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. IV).



Fig. 38.- Alex Grey. *Sistema linfático.* (1985).  
Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. V).

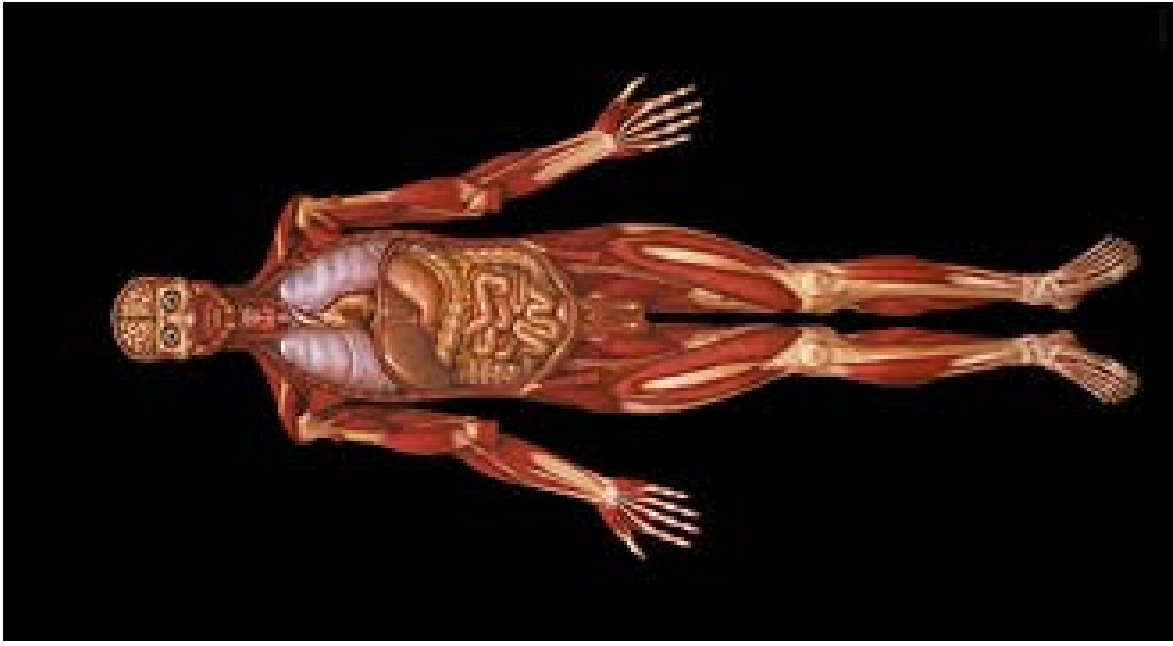


Fig. 39.- Alex Grey. *Visceras*. (1979). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Pl. VI).

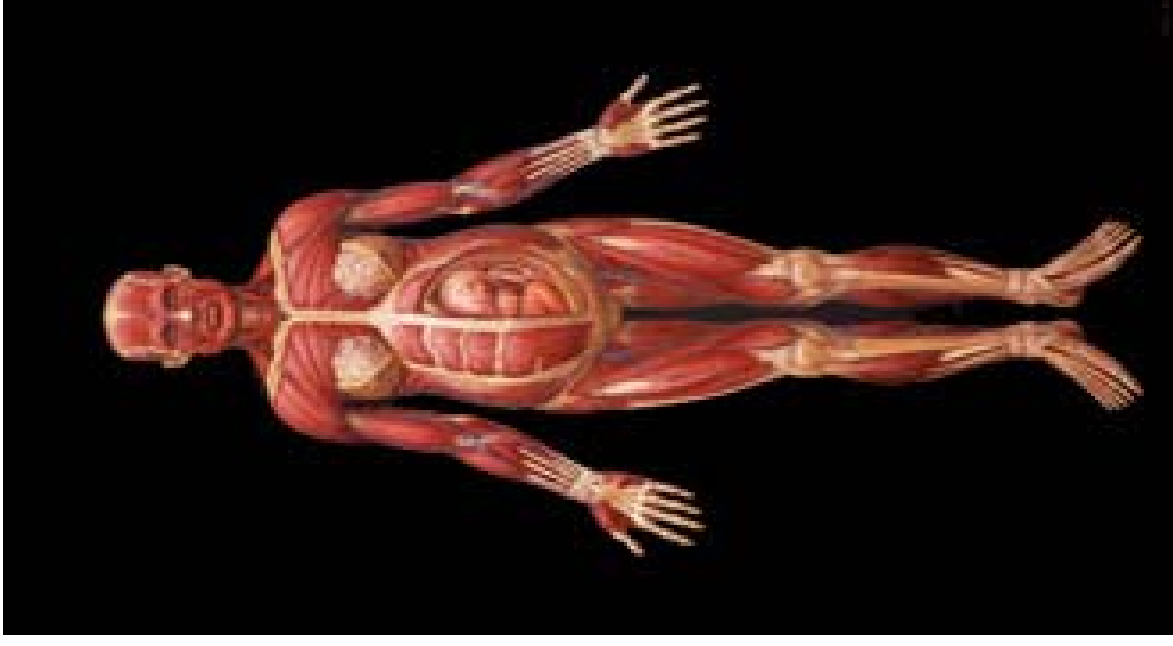


Fig. 40.- Alex Grey. *Sistema muscular: Mujer embarazada*. (1980). Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Pl. VII).

corporalidad. Es interesante que estas pinturas sirven de medio que dirige la atención hacia el sujeto más que al objeto.

El juego de la instalación libera una sinergia donde se conjugan las imágenes con el movimiento vital del actante<sup>101</sup>. Es así que la ficción permea la realidad cuando la imagen del cuadro se asume como el reflejo del actante quien, a través de las pinturas, experimenta una suerte de visión de rayos-X que le permiten observar, capa por capa, el interior del cuerpo y contemplar el funcionamiento de la máquina biológica.

La iconografía que muestra esta serie ha sido empleada en otras épocas; por ejemplo, el esqueleto, es ícono de la contemplación del *Ars Moriendi*, que durante la Edad Media y el barroco fue tema en cuadros de semejante proporción, utilizados en las casas de ejercicios espirituales como catalizador de la reflexión sobre la muerte y el espíritu. Grey explica “El esqueleto es [...] símbolo arquetípico de la muerte. La iniciación chamánica (en varias culturas) requiere contemplar el esqueleto de uno mismo y nombrar los huesos en una lengua sagrada para inducir la experiencia mística de la muerte y la resurrección”<sup>102</sup> por lo que, además de la curiosidad científica, asigna a la contemplación de *Sistema esquelético* una función reflexiva sobre la muerte y a la vez descubre en el juego de la instalación una intencionalidad de iniciación chamánica.

Las siguientes pinturas disectivas (*Sistema nervioso*, *Sistema cardiovascular*, *Sistema linfático*, *Visceras* y *Sistema muscular: mujer embarazada*) muestran los sistemas biológicos bajo el registro iconográfico anatómico instaurado por Vesalio en el siglo XVI. Es por esto que resultan familiares al actante, pues desde hace siglos el cuerpo humano se ha representado de esta forma, implicando un

---

<sup>101</sup> Lacan explica cómo funciona el reflejo en el estadio del espejo: “[...] la forma total del cuerpo, gracias a la cual el sujeto se adelanta en un espejismo a la maduración de su poder, no le es dada sino como *Gestalt*, es decir en una exterioridad donde sin duda esa forma es más constituyente que constituida, pero donde sobre todo le aparece en un relieve de estatura que la coagula y bajo una simetría que la invierte, en oposición a la turbulencia de movimientos con que se experimenta a sí mismo animándola” (Lacan, *Escritos I*, p. 87).

En los *Espejos* el pacto de ficción demanda al actante identificar la imagen de las piezas como su propio reflejo. Es así que el juego estético funciona en la misma lógica de representación que articula al *yo* “en una línea de ficción” (Lacan, *op. cit.*, p. 87). Sin embargo, la imagen que articula la instalación, descubre la *imago* real del sujeto que participa en la experiencia estética, lo que le permite reflexionar sobre su propio ego.

<sup>102</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; Grey, *op. cit.*, 1990, p. 34.

modelo de representación que se piensa homólogo a lo real. Sin embargo, el uso de esta iconografía y el juego del espejo hacen que el actante se sensibilice y perciba su propia configuración anatómica en un proceso de profunda subjetividad que provoca la pregunta por el espíritu que encarna la máquina biológica.

Los órganos internos ceden a la piel y las últimas pinturas de la dimensión física muestran tres razas diferentes: la blanca, la africana y la asiática (figs. 41-46)<sup>103</sup>. Según Grey “se reta al espectador para que se vea reflejado en otros, como miembro de otra raza o género, y que sienta los prejuicios y simpatías que surgen”<sup>104</sup> y es así como se interpela al actante para entrar en los otros.

En la experiencia del actante es curioso darse cuenta de la diferencia profunda que marca la piel, pues las pinturas anteriores formulan una suerte de universalidad en la lógica del cuerpo. De este modo se hace evidente la conciencia de lo social y cómo la diferencia funda el orden del mundo, las estructuras de trabajo y las relaciones interpersonales; a la vez descubre el discurso del valor multicultural que promueve el paradigma global. Paradójicamente, la piel también revela al actante la contradicción subyacente en el discurso contemporáneo global, pues el valor de la diferencia se promueve con los rostros forjados en un mismo molde.

Este campo semántico construye, en la composición, las aristas del mundo moderno y las deconstruye en el juego del actante: la composición plástica fija las coordenadas epistemológicas que fundan la conciencia anatómica del cuerpo, la ontología positivista y el orden social del mundo al que se interpela con la contradicción entre el discurso y la realidad de la diferencia; y, en paralelo, el juego del espejo provoca un profundo proceso subjetivo en el actante, que le permite objetivar y deconstruir su propia visión newtoniana del mundo y la realidad para adentrarse aún más en los rincones de la

---

<sup>103</sup> El registro en posición anatómica de cuerpos desnudos de otras razas es una de las fórmulas iconográficas de la antropometría, se trata de un modelo de representación que fundó la diferencia y la superioridad de lo Occidental. Grey utiliza esta iconografía para hacer conscientes los mecanismos de aversión y empatía que articulan el orden social.

<sup>104</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; *Ibidem*, p. 35.





Fig. 41.- Alex Grey. *Mujer caucásica*. (1981).  
Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. VIII).



Fig. 42.- Alex Grey. *Hombre caucásico*. (1981).  
Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II IX).

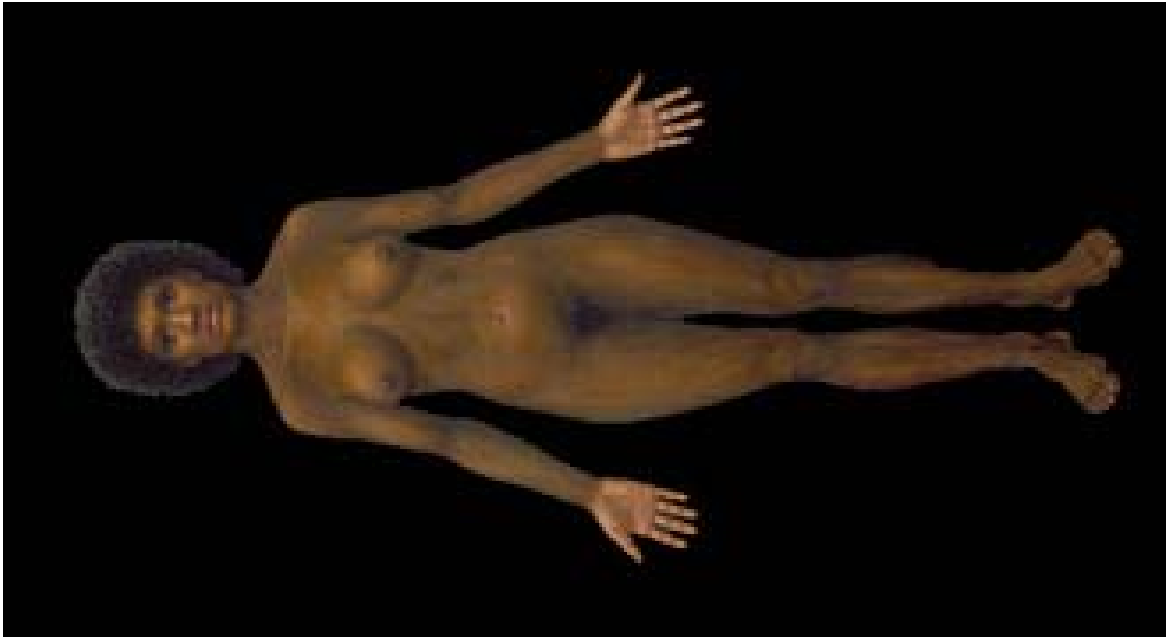


Fig. 43.- Alex Grey. *Mujer Africana*. (1981).  
Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. X).



Fig. 44.- Alex Grey. *Hombre africano*. (1981).  
Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. XI).



Fig. 45.- Alex Grey. *Mujer asiática*. (1981).  
Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II XII).

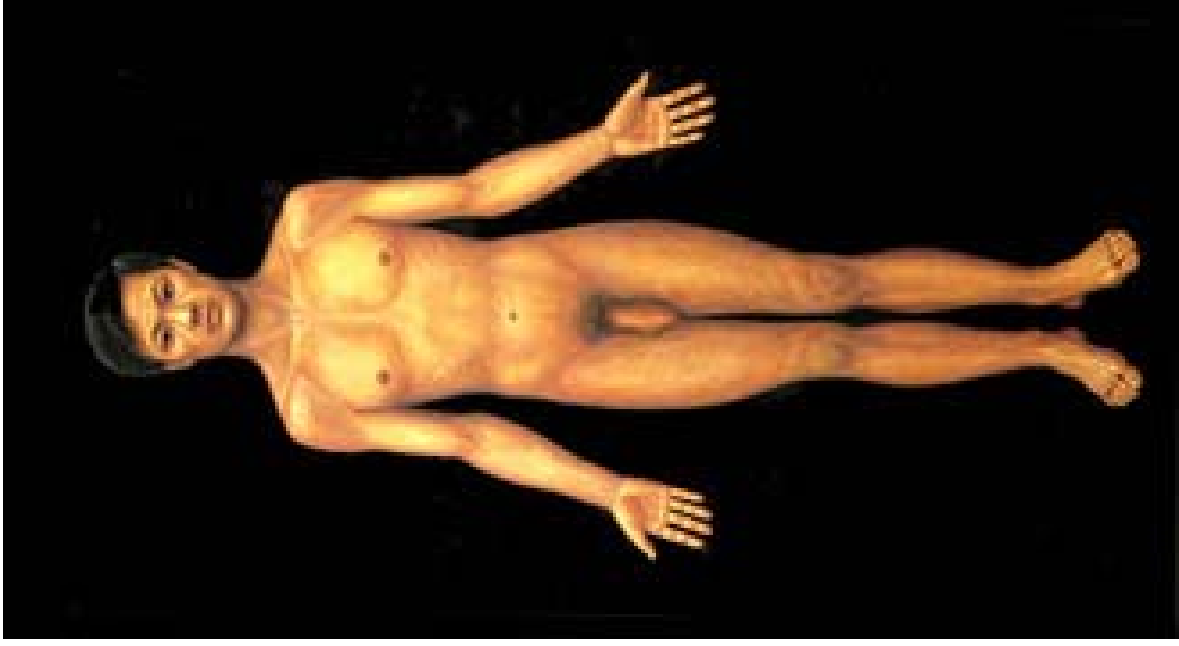


Fig. 46.- Alex Grey. *Hombre asiático*. (1981-1982).  
Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. XIII).

subjetividad, de los cuales surge la espiritualidad como resultado de la experiencia mística que reflejan los siguientes *espejos*.

Esta parte de la instalación es una coyuntura entre la lógica moderna y la psicodélica. Funciona como una plataforma que permite desplegar el silogismo visual que replica el sistema de enunciación materialista-científico, pero que formula lo “pseudocientífico” a partir del proceso lógico de la representación pictórica y el movimiento mimético del actante que derivan en la emancipación de la subjetividad como vector que da sentido al mundo.

Las pinturas que aquí se han analizado tienen un fondo negro y lo visible sólo es la materia, que muestra al ser humano como objeto, debido a la representación de la lógica materialista-científica que reconoce la verdad por la objetividad. En contraste, los siguientes campos semánticos representan otro modelo lógico, el cual presenta al espacio en una trama policroma que hace visible a la subjetividad como continuidad de inmanencia simbólica que abole los límites entre el sujeto y el objeto. Se trata de la lógica fenomenológica del *País de las Maravillas* y de la ontología del aconte-ser.

### **2.2.2.-Sistemas transfigurativos**

Las pinturas que conforman este campo semántico son *Sistema de energía psíquica* (fig. 47), *Sistema de energía espiritual* (fig. 48) y *Enrejado de la Mente Universal* (fig. 49). Esta serie es la clave del concepto de cuerpo de Grey que va a formular un signo de la colectividad psicodélica, ya que aquí se muestran los engranes de la máquina bioquímica que hacen posible la experiencia mística. Al mismo tiempo estas pinturas trazan un mapa anatómico que estructura la transfiguración del cuerpo, mediante la condición subjetiva (psíquica y espiritual) que accede a la dimensión transpersonal, donde ocurre experiencia mística.



Fig. 47 - Alex Grey. *Sistema de energía psíquica.*  
(1980). Acrílico sobre lino, 213.3 x 116.8 cm.  
(II. XIV).

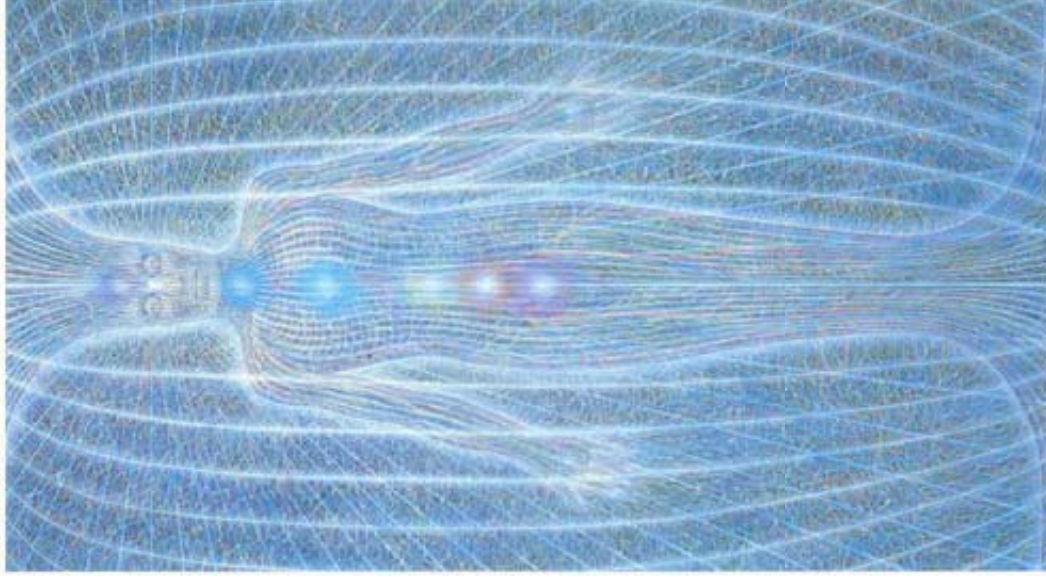


Fig. 48 - Alex Grey. *Sistema de energía espiritual.*  
(1981). Acrílico sobre lienzo, 213.3 x 116.8 cm.  
(II. XV).

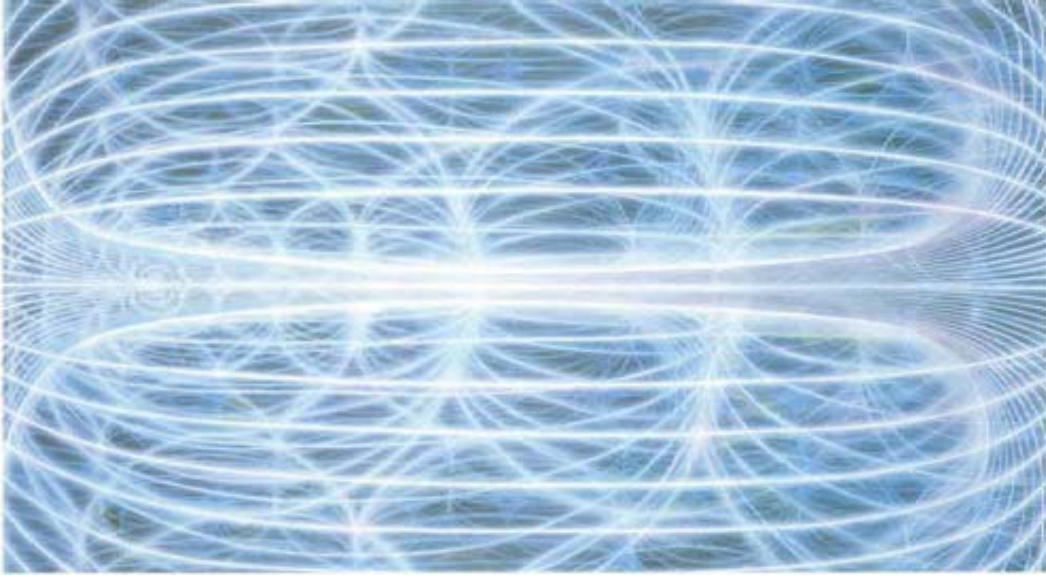


Fig. 49 - Alex Grey. *Enrejado de la Mente Universal.*  
(1981). Acrílico sobre lienzo, 213.3 x 116.8 cm.  
(II. XVI).

Para acceder al significado de este campo semántico es necesario trabajar con la lógica rizomática de la psicodelia, ya que si se aborda desde la lógica de la modernidad, el significado se encripta en la melancolía por la pérdida de lo sagrado<sup>105</sup> y en el simulacro maníaco de la experiencia mística. Además, el juego estético establece a las piezas como accesorios que dirigen el movimiento mimético del actante hacia el aconte-ser místico.

Las piezas transfigurativas adhieren al estilo naturalista una visión de rayos-X que hace visible la multiplicidad de sistemas anatómicos e instaura nuevos planos a la composición que incorporan otros sistemas al cuerpo, los cuales provienen de la cultura hindú (charkras)<sup>106</sup>, china (acupuntura)<sup>107</sup> y judía (*sephirot* de la cábala)<sup>108</sup>. Estos esquemas del cuerpo son utilizados como modelos médicos en estas culturas y coinciden con la idea de que el hombre tiene un cuerpo físico y otro sutil. Se trata de una representación anatómica transcultural del cuerpo, cuya conjunción visual articula de modo objetivo al espíritu, la psique y el cuerpo.

La presentación del espacio como trama energética se logra gracias al uso del color amarillo, blanco, en conjunto con la gama de azul, que forman la luz a través de trazos delgados, largos y firmes que hacen un patrón de rayos que une las venas y el aura de la figura humana con el espacio. El efecto multicromo de estas pinturas se logra por la técnica del acrílico sobre lienzo que marca un matiz

---

<sup>105</sup> Walter Benjamin en su estudio *El origen del "Trauerspiel" alemán* desarrolla este argumento a cerca del nacimiento de la Modernidad y la pérdida de lo sagrado que, tras el duelo, ha provocado un *pathos* melancólico en la cultura, lo cual ha hecho que se formule este espacio vacío a través de la alegoría que incorpora emblemas religiosos a manera de *bricolage*, fundando el fantasma de lo sagrado que denota la imposibilidad de reinstaurar el orden mítico del mundo.

<sup>106</sup> "según la tradición hindú existen siete *chakras* importantes, a los que se relaciona con los seis plexos y la sutura frontalis" (Mircea Eliade; *Patánjali y el yoga*; Buenos Aires, Paidós, 1978; p. 179), a través de estos "el cuerpo se transforma en un microcosmos y en panteón, ya que cada región y cada órgano 'sutil' posee su divinidad tutelar, su *mantra* [las letras en sánscrito pintadas sobre cada *chakra*], su letra mística, etc. No solamente el discípulo se identifica con el Cosmos, sino que también llega a redescubrir en su cuerpo la génesis y destrucción de los Universos" (Eliade, *Patánjali y el yoga*, p. 181).

<sup>107</sup> La medicina tradicional china parte de la filosofía taoísta que plantea que el equilibrio se da gracias a la energía *chi*. El cuerpo, entendido como microcosmos, es saludable si esta energía que recorre el esquema de acupuntura está equilibrada.

<sup>108</sup> "Árbol de la Vida cósmico, que contiene los frutos de la emanación divina [...] Aquí el Dios infinito e incognoscible se hace accesible a los seres humanos a través de un orden descendente de 'cualidades' perceptibles [que fundan el mundo material]" y tiene una correspondencia con la forma del cuerpo humano que contiene en sí mismo, a través de su dimensión psíquica y espiritual, la posibilidad de conocer a dios en la experiencia mística. (Ver Perle Besserman; *Cábala y misticismo judío: Introducción a la filosofía y práctica de las tradiciones místicas de judaísmo*; Barcelona, Ediciones Oniro, 1997; p. 27).

brillante, el cual confluye con los trazos, y produce un efecto visual de irradiación luminosa en forma de fractal que evoca el movimiento de luz que traspasa los objetos durante la experiencia psicodélica.

Los planos de las pinturas se sincronizan gracias a la perspectiva que permite una multiplicidad geométrica con la cual el artista tejerá los diferentes correlatos que conjugan la subjetividad con la objetividad. *Sistema de energía psíquica* es la pieza en la que Grey funda este tipo de composición que define su estilo pictórico, donde logra la emancipación de la subjetividad como el vector que da sentido a la realidad<sup>109</sup>.

Las piezas de la instalación cumplen el rol de accesorio, el *espejo*, que es un objeto intermediario que vincula al sujeto consigo mismo. Los sistemas físicos van dirigiendo la atención del actante hacia sí mismo y esta repetición produce un efecto de concentración de energía psíquica que hace consciente su dimensión corporal y subjetiva. Por esto, cuando se refleja en *Sistema de energía psíquica* acepta con naturalidad los nuevos órganos, pues se trata de un engrane lógico del silogismo que por fin muestra al cuerpo vinculado con la forma de la subjetividad. Este es el umbral de la pseudociencia, se trata de un paso consecuente que acumula, por medio de la ficción, la aprehensión fenomenológica de un sistema sutil de la anatomía humana.

Las tres pinturas de este campo semántico presentan un movimiento de transfiguración que culmina en *Enrejado de la Mente Universal* donde se registra el lugar de la experiencia mística que Alex y Allyson Grey vivieron en 1976. Estas piezas funcionan a manera de fotogramas de una misma secuencia que son “escenificadas” por el actante en su recorrido por la instalación.

*Sistema de energía psíquica* muestra un cuerpo delimitado en el espacio, en contraste con *Sistema de energía espiritual* donde los colores de los chakras están difuminados y parecen encendidos, mientras que el cuerpo pierde sus límites, pues la cabeza y los pies se diluyen en el aura y se enlazan con el

---

<sup>109</sup> En la *Capilla*, la sala conocida como “El cuarto de familia” reúne pinturas hechas después de *Sistema de energía psíquica*. Todas ellas presentan escenas cotidianas como la copulación, el nacimiento, la muerte, una familia rezando, una madre amamantando, etc; y en cada una se aprecia la superposición de planos que vinculan correlatos subjetivos a la representación objetiva, por lo que el sentido de la realidad representada recae en la elaboración subjetiva de la situación que se retrata.

espacio. De este modo el cuerpo y su límite de luz se desdoblaron y fusionaron al sujeto con su entorno vital. Los colores de estas pinturas y los trazos producen un efecto visual de movimiento que pareciera sincronizarse con el ritmo vital del actante<sup>110</sup>.

Los chakras son parte de la filosofía budista y se utilizan en el yoga, una práctica psicogimnástica de origen hindú que goza de un gran auge en las urbes modernas desde la segunda mitad del siglo XX. Eliade explica que “El objetivo del Yoga [...] es suprimir la conciencia normal a favor de una conciencia cualitativamente diferente, que pueda comprender exhaustivamente la verdad metafísica. [Se trata de] una técnica fisiológica, de la cual es subsidiaria la técnica estrictamente psicológica”<sup>111</sup>. La posición anatómica en *Sistema de energía espiritual* tiene un doble referente, por un lado la iconografía médica, pero por otro la postura *tadasana*<sup>112</sup> de Yoga que tiene como finalidad sentir el campo energético de uno mismo que envuelve al cuerpo físico.

*Enrejado de la Mente Universal*, la última pintura de este campo semántico, muestra la experiencia mística. Aquí el cuerpo se desvanece por completo y en su lugar queda un campo magnético de luz multiplicado al infinito, como si estuviese suspendido en una cámara de espejos. Este espacio-Ser que surge en la experiencia mística, por primera vez, se establece como signo visual, no a la manera de metáfora como fue representado en ciertas obras barrocas bajo el registro erótico, ni como alegoría<sup>113</sup>; sino que aquí se muestra una composición geométrica homóloga a la visión intersubjetiva de los Grey.

---

<sup>110</sup> En las encuestas realizadas al público, una persona escribió “mirar o percibir. Me asustó un poco” (traducción mía para fines de esta tesis), y después habló del modo en que su subjetividad se vertió en la obra, y es así que la mimesis ocurre en el encuentro entre el sujeto y el objeto, por lo que lo mirado y la mirada se fusionan y dan vida a la experiencia estética.

<sup>111</sup> Eliade, *op. cit.*, 1978, p. 39.

<sup>112</sup> Esta postura coincide con el modelo iconográfico de la anatomía. Se realiza de pie, con la lengua pegada al paladar y los ojos cerrados, manteniendo la atención en la respiración.

<sup>113</sup> Fernando de la Flor compara *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini con *Santa Teresa de Jesús* de Antonio Bisquert. Estas dos obras elaboran el mismo tema, pero lo representan a través de estrategias completamente distintas; la primera lo hace por medio del registro erótico y la segunda, como alegoría. (Ver Fernando de la Flor; *La península Metafísica: Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*; Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999; p. 237).

Estas dos obras muestran el tema de la experiencia mística, mientras que *Enrejado de la Mente Universal*, no sólo la muestra, sino que permite al actante participar de ella gracias al juego del espejo.



La experiencia de esta pintura brinda al actante una suerte de sentimiento oceánico<sup>114</sup> debido al estadio homeostático que se muestra como el reflejo propio, en el cual todo está entramado en una red infinita de campos magnéticos y, por tanto, se abole la relación sujeto-objeto como configuración existencial, y en cambio se torna el aconte-ser.

Las tres pinturas enfrentan al actante a reflejos que muestran su propia transfiguración, la cual disuelve al cuerpo y al mundo hasta que se forma un enrejado de energía sólida y multicromática. Este efecto de movimiento visual que se muestra como reflejo propio es el intercambio homeostático de ese ser sin límites, trascendido del ego, que hace evidente la ubicuidad de la conciencia de la que habla Jaekle en su informe de LSD<sup>115</sup>.

Es así como el cuerpo se constituye como una máquina bioquímica que en sí mismo puede acceder a la experiencia mística, lo que implica la inmanencia de la trascendencia, catalizada por los dispositivos tecnológicos de la modernidad.

El descubrimiento de los psicodélicos abrió camino a la investigación del campo de la psicología transpersonal que explora la experiencia mística provocada por diversas causas como la meditación<sup>116</sup>. Estas experiencias implican el acceso a una zona específica del inconsciente colectivo, donde el Self superior llega a estadios profundos que se distinguen “porque no existen símbolos ni imágenes para describirlos”<sup>117</sup>. En este sentido, *Enrejado de la Mente Universal* presenta este tipo máximo de experiencia, por lo cual la representación no se viste como metáfora, sino que brinda una forma homóloga de lo subjetivamente visible. Esta pintura es un signo visual que significa la experiencia

---

<sup>114</sup> Abraham Maslow se refiere a la experiencia mística como “manifestaciones subjetivas [que son] una experiencia completamente natural y, en ese sentido, cae dentro de la jurisdicción de la ciencia, es mucho más adecuado referirnos a ellas utilizando la expresión freudiana de sentimiento oceánico” (Maslow en Rowan, *Lo transpersonal*, p.77).

<sup>115</sup> Una persona del público explicó su experiencia en el cuestionario que realicé: “Las descripciones de cada uno de los espejos me tocaron profundamente, pues siguen el camino alquímico del plomo al oro, de la materia al espíritu, de lo interior a lo exterior [...] todas las pinturas se convirtieron en descripciones interesantes de cómo se puede experimentar y expresar la conexión cuerpo-alma-espíritu” (traducción mía para fines de esta tesis).

<sup>116</sup> La psicodelia hizo tangible experiencias que descubrieron la materialidad de dimensiones de la conciencia más allá de la realidad newtoniana. Es por esto que los psicodélicos son rebasados, ya que condujeron a un espacio que se convirtió en finalidad, por lo que las sustancias psicoactivas, así como las prácticas de meditación, son únicamente medios para lograr estados profundos de trance que pueden culminar en experiencias místicas profundas donde no hay símbolos.

<sup>117</sup> Rowan, *op. cit.*, p. 52.

mística y la transmite como vivencia al público gracias al juego del *espejo*, por lo cual podemos entender que se trata de un vehículo que da a conocer esta experiencia a través de la mimesis existencial.

Este campo semántico establece la emancipación de la subjetividad como la columna que vertebra el sentido de la existencia. Incluye los sistemas biológicos y no niega la lógica materialista-científica, sino que superpone otra dimensión que se conecta con la elaboración de lo simbólico encarnado y deriva en la inmanencia de la trascendencia. Así instauro la dimensión mística y sacra perdida en la modernidad, no por la incorporación de emblemas en una narrativa alegórica, sino a través de la experiencia mimética que incluye la corporalidad y la subjetividad del actante.

De esta forma la incorporación de la esfera de lo sagrado se da no como un dogma colectivo a través de una religión, como sucedió en la Europa medieval<sup>118</sup>, sino que se trata de una experiencia individual que prescinde de mitología, ritualidad o religiosidad colectiva.

### 2.2.3.- Sistemas simbólicos

Esta instalación elabora un concepto de cuerpo tal como se ha visto. Sin embargo, el cuerpo funciona como plataforma para desplegar el movimiento de la experiencia mística. En este sentido, la obra interpela al actante a asumir la imagen que le muestra la pintura como su propia imago, que según Lacan implica la construcción del *yo* en el estadio del espejo:

“La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de a imago, que es establecer una relación del organismo con su realidad; o, como se ha dicho, del *Innenwelt* con el *Umwelt*”<sup>119</sup>. La imagen, que es la representación de uno mismo o “el doble en que se manifiestan

---

<sup>118</sup> Ver Walter Benjamin, *op. cit.*

<sup>119</sup> Lacan, *op. cit.*, p. 89.

las realidades psíquicas”<sup>120</sup>, sirve siempre de base que equilibra el movimiento propio en el sistema semántico que es el mundo visto a través del espejo.

El juego teatral por medio del cual el actante inviste la instalación se da, primero por asumir la acción ficticia de estar *mirándose* ante un *espejo* que le muestra su cuerpo que se presenta, y segundo, por aceptar como su propio movimiento al acontecer mimético, la experiencia mística.

La psicología transpersonal refiere que hay diferentes matices de experiencia mística. Roberto Assagioli distingue dos tipos:

El *savikalpa samadhi* es la experiencia extática de los arquetipos que [...] pueden adoptar formas [de] entidades simbólicas [...] El *nirvikalpa samadhi*, por el contrario, se ubica más allá de esa región y se adentra en el reino del espíritu, un lugar carente de símbolos. Se trata de una experiencia directa de la Mente Cósmica en la que todas las imágenes y todas las dualidades se desvanecen por completo y uno deja de contemplar, o de mantenerse en contacto con la realidad, para devenir uno con ella<sup>121</sup>

*Enrejado de la Mente Universal* presenta un tipo de experiencia de *nirvikalpa samadhi*, mientras que las pinturas de este campo semántico proponen al actante la región extática del *savikalpa samadhi*. *Vacío/Luz clara*, *Avalokitesvara*, *Cristo*, *Sophia* (figs. 50-53) son símbolos arquetípicos de lo sagrado que visten diferentes formas culturales. *Mundo Espiritual* es la pieza que cierra la instalación y la que vincula la ficción con la realidad a través de una suerte de hierofanía.

*Vacío/Luz clara* y *Avalokitesvara* son pinturas que refieren al budismo tibetano, filosofía que permea la vida y obra de Alex Grey. La primera pintura presenta un estadio, el *Nirvána*, mientras que la segunda muestra una deidad “un arquetipo mayor del budismo Tibetano, y representa el Gran Bodhisattva como una manifestación tántrica de compasión activa”<sup>122</sup>.

---

<sup>120</sup> *Ibidem*, 88.

<sup>121</sup> Assagioli en Rowan, *op. cit.*, p. 70.

<sup>122</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; Grey, *op. Cit.*, 1990, p. 37.



Fig. 50.- Alex Grey. *Vacío/Luz clara*. (1982).  
Acrílico sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. XVII).



Fig. 51.- Alex Grey. *Avalokitesvara*. (1982-1983).  
Acrílico sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (II. XVIII).





Fig. 52.- Alex Grey. *Cristo*. (1982-1985).  
Óleo sobre lino, 213.3 x 116.8 cm. (Il. XIX).



Fig. 53.- Alex Grey. *Sophia*. (1989)  
Acrílico en lienzo, 213.3 x 116.8 cm. /  
Aureola hecha por Allyson Grey con su *Escritura secreta*.  
(Il. XX).

*Vacío/Luz* clara es una pintura que propone al actante la experiencia del bardo<sup>123</sup>, y muestra una trama referente a la red semántica budista que condensa el *Nirvâna*<sup>124</sup> como signo pictórico. El dominio maestro de la iconografía tibetana, vinculado con la intencionalidad, hacen a la pintura mostrar el estadio vacío o nada/absoluto, que significa el *Nirvâna*, y a través del juego ficticio el actante es arrojado a su propio bardo donde la conciencia, aún poseída de identidad en la muerte, es capaz de contemplar el estado supremo y fundirse con él, según la cosmovisión budista.<sup>125</sup>

Es importante no olvidar que este tipo de relación con la obra se establece gracias al juego del *espejo* que es la esencia de la instalación, sin ser necesario que el receptor posea conocimiento sobre budismo en su horizonte de comprensión. De este modo aunque el actante no pueda reconocer su experiencia con los significantes tibetanos, lo que le ocurre es parecido a *Enrejado de la Mente universal*, ya que se enfrenta a un tipo de reflejo abstracto que trasciende la forma del ego.

El modelo iconográfico de representación de deidades en el budismo tibetano, resultó tras un largo período de influencias de los países vecinos de Tíbet (Nepal, India, Persia y China). Este modelo iconográfico se caracteriza por: una representación del espacio que “sugiere una completa apertura hacia lo que puede aparecer y en dónde”<sup>126</sup>, la luz proviene siempre de la figura central e implica su esencia informe luminosa, y presentan otras deidades que surgen “de un no lugar o de cualquier lugar. Aparecen sin fundamento ni origen”<sup>127</sup>.

---

<sup>123</sup> El budismo tibetano dice que en la muerte se “entra [...] en el estado de existencia intermedia (Bardo) donde se madura la salvación o el renacimiento. Se llama precisamente existencia intermedia porque es un sobrevivir temporario a la muerte, una proyección kármica que tiene una doble salida: el *nirvana* o el *samsara*, la paz eterna o las tribulaciones del nacer y morir continuos.” (Giuseppe Tucci; *El libro tibetano de los muertos: el libro de la salvación de la existencia intermedia*; Buenos Aires, Leviatán, 1981; p.10).

<sup>124</sup> “El *Nirvâna* es lo absoluto por excelencia, el *asamsktra*, es decir lo que no es nacido ni compuesto, lo que es irreductible, trascendente, que está más allá de cualquier experiencia humana [...] No se puede ‘ver’ [...] sino con el ‘ojo de los santos’ (*ariya cakku*), es decir, con un ‘órgano’ trascendente, que no participa del mundo percedero” (Eliade, *op. cit.*, 1978, p. 126).

<sup>125</sup> Esta experiencia ficticia que reproduce a la muerte es uno de los pasos en el proceso de iniciación chamánica que el artista tiene intencionalidad de provocar en la instalación.

<sup>126</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; Tarthang Tulku; *Sacred Art of Tibet*; Berkeley, Dharma Publishing, 1988; p. 9.

<sup>127</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; Tulku; *Sacred Art of Tibet*; p. 9.

El arte budista tibetano tiene una relación entre los dispositivos de representación y la filosofía budista, en la cual la polaridad del *Sambhogakaya* y el *Suntaya*<sup>128</sup> significa la condición transfigurativa de la forma que se presenta, pues no importa la deidad precisa que se muestre, siempre es una apariencia de la “Budidad”. La función de este tipo de arte es ayudar al espectador a realizar una meditación mientras observa el objeto para alcanzar su propia iluminación: “[Este] arte [...] nos brinda ‘objetos’ que curan esta separación [sujeto-objeto]. Al principio, necesariamente las vemos como objetos, pero en la medida que progresa nuestra meditación se revierten las posiciones hacia el estatus de ‘sujeto’”<sup>129</sup>. Esta instalación impone en la lógica del juego del *espejo* la identificación de la pintura con el sujeto, en este sentido el objeto artístico sirve de mediación para que el sujeto se relacione consigo mismo, de modo similar a lo que ocurre en el arte tibetano.

*Avalokitesvara* de Grey es una pintura que recurre al modelo iconográfico tibetano:

En el espacio, el cielo es inmenso y está cubierto por pequeños Budas sentados en flor de loto y realizando mudras, en contraste con el paisaje terrestre lleno de montañas dividido por un gran río, cerca del cual ocurre una pequeña escena en la que yace un cadáver, junto a un enfermo y un anciano que se acercan a unos discípulos budistas que están con su maestro aprendiendo el camino de la iluminación. Sobre ellos la realidad celeste muestra la aparición de tres deidades sobre flores de loto: Tara Verde, a la izquierda, y Yamantaka, a la derecha, en una copulación tántrica; Avalokitesvara resplandece sobre ellos. Ésta es la figura más grande, la central en el cuadro, de la cual emana la luz de la composición. Sus múltiples brazos sostienen artefactos de meditación y forman un mandala, a la vez que un par

---

<sup>128</sup> Tulku explica:

*Sambhogakaya*, del cual el arte es un aspecto, es lo que relaciona las contradicciones de los diferentes niveles de conciencia y formas de existencia, y de lo último y lo convencional. Es una forma particular de relacionar, que *vincula* y no *separa*. Manifiesta una conexión esencial sin individualizar las cosas o señalar la diferencia que necesita reconciliación [...] es las *entidades mismas* abiertas y revelándose a una conciencia que percibe esto y también su “*sunya*”.

*Suntaya* es el reto impío del deseo del hombre de conceptualizar, clasificar y discriminar (Traducción mía para fines de esta tesis; Tulku, *op. cit.*, pp.6-7).

<sup>129</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; *Ibidem*, p. 13.

mantiene la postura de oración y su rostro policéfalo muestra sus diferentes formas en una misma esencia.

Ante esta pintura el actante se enfrenta, según la lógica del juego, a su propio reflejo que revela a la iluminación no sólo bajo la forma de Avalokitesvara, sino como la articulación entera de un cosmos, pues el espacio pictórico ordena diferentes niveles de realidad que a su vez representan otros tiempos y espacios específicos. Todo el cosmos que aquí se presenta, incluso las apariciones celestes, son todas formas ilusorias de un mismo Todo, informe e ilimitado, que ahora es la *imago* del actante.

Es interesante la forma en que esta pieza de la instalación transmite al público la cosmovisión budista, para la cual dios está en uno mismo, lo que implica que el mundo se torna cosmos cuando el hombre se ilumina. Este concepto de experiencia mística es el que mimetiza el actante cuando se refleja en el paisaje cósmico de *Avalokitesvara*<sup>130</sup>.

El siguiente arquetipo en la instalación, retoma la proporción inicial del cuerpo. El actante encuentra su reflejo en las proporciones de otro hombre, *Cristo*, el hijo de Dios. El modelo iconográfico muestra a un Cristo ascendido que, semienvuelto en su sudario, deja ver sus llagas luminosas y el corazón transfigurado, consumido por el fuego<sup>131</sup> de la cruz, y en su centro el símbolo del infinito: amor infinito ardiendo en fuego. Su cabeza está rodeada por una aureola luminosa y la perspectiva del cuadro marca su figura con una mandorla/aura de luminosidad amarilla que se torna naranja.

Tras él, a la altura de sus hombros hay dos mandalas, en tonos amarillos y naranjas que forman la estrella de David y remiten al judaísmo, que prohíbe la representación figurativa de dios. A sus pies dos arcángeles le miran; Gabriel sostiene un libro sagrado que contiene el misterio de la Trinidad,

---

<sup>130</sup> La experiencia de ser cosmos que esta pintura produce en el actante, sugiere la etapa de renacimiento de la iniciación chamánica que el artista quiere articular en la instalación.

<sup>131</sup> En la alta Edad Media y en el Renacimiento la Iglesia permitió realizar autopsias en los cuerpos de místicos. Los informes sobre éstas registran que al extraer el corazón vieron que estaba quemado o “[hallaban] en el fondo del corazón la figura de la cruz o los instrumentos de la pasión”. Ver Jaques Gélis; “El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado”; en Alain Corbin (ed.), *Historia del cuerpo*; Madrid, Taurus, 2005; vol. 1; p. 68.



representado por el triángulo, y Miguel sostiene una espada que clava en la serpiente dragonizada, representación a Satanás, por lo que significa la derrota del mal.

Sin duda este arquetipo es el que resulta más familiar al actante, pues la tradición juevocristiana es la raíz de la cultura occidental, y aún prescindiendo de prácticas religiosas es un referente cultural paradigmático. La experiencia mística que este espejo propone al actante es la descrita por los místicos católicos, pues este reflejo implica entrar en el cuerpo de Cristo y ser parte de esta carne. Sin duda es ésta la razón por la cual se recurrió al registro de lo erótico para representar esta experiencia mística de transfixión durante el barroco.

Gélis escribe sobre la experiencia mística católica en el Renacimiento “La más alta aspiración es convertirse en cuerpo de Cristo pasando por todas las pruebas sufridas por el Hombre de dolores. La traducción corporal de la imitación de Cristo toma la forma de varios fenómenos: desde la estigmatización a la transverberación, pasando por la inscripción en el corazón y todas esas marcas que son prueba y signos de haber sido elegido”<sup>132</sup>. En el caso de la mimesis que elabora este *espejo* implica la realización de este tipo de experiencia mística, pues el reflejo del cuerpo de Cristo inscribe las marcas en la *imago* del actante, a la vez que recrea el entrar en el cuerpo de este arquetipo. La pieza transmite la experiencia del cuerpo miraculado que se opone a la lógica del pecado que es la más difundida en el dogma católico.

El último arquetipo de la instalación es *Sophia*<sup>133</sup>, pertenece al gnosticismo de la antigüedad, fue panteísta y predicó el misticismo como condición necesaria para el conocimiento de lo sagrado. La *Sophia* de Grey se conforma por un entramado alegórico propio de la modernidad, pues incorpora

---

<sup>132</sup> Gélis, “El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado”, p. 61.

<sup>133</sup> Zeferino González explica:

El Eon femenino Sophia [...] representa el mundo inteligible o superior, [es la] sabiduría de orden inferior, y [dio origen] al mundo material y visible, el cual es [...] una degeneración del inteligible o superior, y debe su origen inmediato a la pasión, al movimiento desordenado y malo [...] La materia y el Demiurgo son las producciones primeras de la Sophia inferior, la cual, por medio del Demiurgo, que es como el alma universal y el principio activo del mundo, produce todos los seres mundanos, y entre ellos el hombre, el cual recibe su cuerpo de la materia, su alma del Demiurgo y la parte espiritual de la Sophia inferior, la cual recibió este poder del Espíritu Santo enviado por Cristo.

Ver <http://www.filosofia.org/zgo/hf2/hf21108.htm>.

emblemas exóticos al arquetipo gnóstico: Kali, diosa hindú del tiempo, el nacimiento y la muerte; y una diosa “la madre nodriza que da vida”<sup>134</sup>. El pintor dice que por medio de éstas diosas representa el carácter dual de Sophia.

El cuerpo piciforme de Sophia está formado por un entramado de ojos, motivo recurrente en la obra de Grey con el que representa la conciencia. Tiene dos pares de brazos, unos tendidos en posición anatómica que presentan unos triángulos con ojos, y los otros sostienen en alto el símbolo de la medicina y una flor de loto. En su vientre se ve a la Tierra, a la manera de un bebé. Su cabeza está rodeada por una aureola, pintada por Allyson Grey, que presenta un alfabeto sin código, basado en patrones de geometría sagrada<sup>135</sup>. El espacio de la pintura es un entramado de ojos que observan a la diosa y también señalan al actante, y en cierta medida implica sus propios ojos viéndose a sí mismo.

La configuración de *Sophia* se vincula con la crisis planetaria actual y tiene un tinte ecologista. El actante mira en el reflejo, a la altura del corazón, a la Tierra que irremediamente se refigura en un devenir catastrófico por la devastación industrial; sin embargo, el carácter dual, representado por las dos diosas bajo las manos de Sophia, así como los instrumentos de cura e iluminación, implican la posibilidad de salvación contenida en el sujeto que se refleja en la pintura.

La obra que cierra la instalación es *Mundo espiritual* que coincide con *Mundo material* en su condición matérica, pues también está hecho de espejo; la diferencia es que éste está grabado con las líneas de perspectiva, que han trazado la luz de la secuencia pictórica y en el punto de fuga hay un círculo donde está escrito “GOD” y que coincide con el rostro del reflejo del actante.

En contraste con *Mundo material*(fig. 54), *Mundo espiritual* (fig. 55) refleja sin distorsión al actante, y es en esta imagen donde se proyecta su propia *imago*, la del yo real, que termina el movimiento

---

<sup>134</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; Grey, *op. cit.*, 1990, p.38.

<sup>135</sup> Este alfabeto “ha sido desarrollado por Allyson desde hace treinta años. Estas letras son su lenguaje sagrado secreto, veinte caracteres que se repiten como un mantra a lo largo de su obra. Esta lengua es impronunciable y corresponden a lo inefable, la innombrable presencia que no se puede reducir a conceptos” (Traducción mía para fines de esta tesis; Alex Grey y Allyson Grey; *Chapel of Sacred Mirrors*; Nueva York, CoSM Press, 2007; p. 92). La aureola en *Sophia* sella la instalación que hace experiencia pública la realidad mística e intersubjetiva que vivieron estos artistas en 1976, además este motivo funciona como la firma de “coautoría” de Allyson, quien además propuso el título de la instalación y ayudó a esculpir los marcos.

catalizado por la instalación. Esta vez, gracias a la transparencia de la mediación artística, el actante está unido con el objeto que contempla, su propia *imago* existencial.



Fig. 54.- *Mundo material* de Alex Grey en la *Capilla de los Espejos Sagrados* y el reflejo del espacio. (Il. XXXIV).

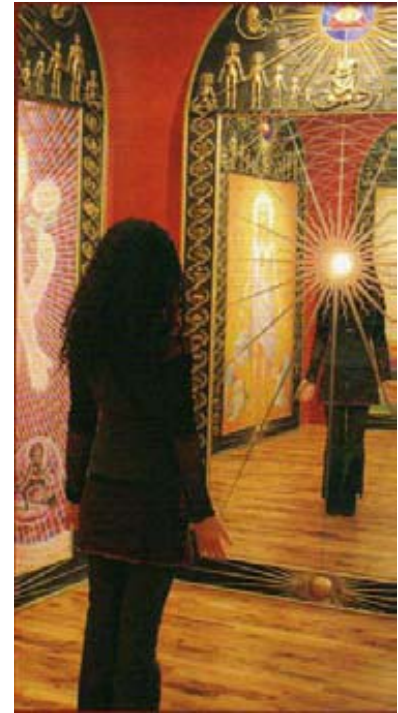


Fig. 55.- *Mundo espiritual* de Alex Grey en la *Capilla de los Espejos Sagrados* con espectador reflejándose. (Il. XXXV).

El modelo de representación del mundo que esta pintura propone es espiritual. La trama que se observa en este *espejo* es la imagen real del actante, en el tiempo y espacio que experimenta. Así acontece una especie de hierofanía que activa la condición simbólica de la *Capilla* como santuario.

A lo largo del recorrido, la instalación planteó un juego de reflejo que moldeó la *imago* del actante y le permitió ver los sistemas físicos, donde vio su organismo y la lógica social fundada en la piel; los sistemas transfigurativos que iniciaron un ascenso en el movimiento del reflejo que culminó en la experiencia mística (*Enrejado de la Mente Universal*) y sus diversos matices (sistemas simbólicos), para al último devolverle su auténtica *imago*, grabada en el rostro con la palabra “GOD”.

De este modo la persona que entró a la *Capilla*, bajo el rol de público, es asumida en su dimensión existencial como parte de la instalación gracias a su participación como actante. Este es un doble movimiento, ya que el reflejo de *Mundo espiritual* integra la ficción a la realidad: El actante, como agente existencial, se observa así mismo participando en el juego que ahora es parte de la realidad y es así que sucede la suerte de hierofanía que brinda al espacio de exhibición el estatuto de santuario y lo establece, en efecto, como *Capilla de los Espejos Sagrados*.

### **2.3.- El espacio en la *Capilla de los Espejos Sagrados***

Alex Grey es un artista que trabaja con el espacio, desde la dimensión pictórica hasta la física. La construcción del cuerpo deriva en la configuración del espacio que, inicia en lo pictórico con la trama colora de luz que permite narrar en la figuración el relato físico y el correlato subjetivo de los personajes. Sin embargo; esta poética pictórica del espacio excede los límites bidimensionales y conforma la condición simbólica del espacio material en la *Capilla de los Espejos Sagrados*, por lo que al estar allí resulta como si se estuviese andando dentro de uno de los cuadros o bien como si el público fuese un personaje pictórico.

La configuración de los espacios de exhibición es un lenguaje silencioso que conduce al público para relacionarse con las obras de arte y en gran medida determina la comprensión de éstas. La *Capilla de los Espejos Sagrados* de Alex Grey, es un espacio de exhibición que despliega su poética en el lenguaje silencioso conformado por las salas del lugar y la curaduría de las piezas.

Grey asigna al arte una función espiritual y meditativa, que implica el proceso de creación y de recepción. Es consciente del efecto de la mimesis en la cultura y por esto afirma que el arte tiene un potencial de transformación social, ya que escribe:

Los artistas del siglo XXI tendrán que mirar a sí mismos y cuestionarse sobre la misión del arte. ¿Es el arte una expresión de moda del ego del artista que refleja el mundo en que viven, o puede servir como camino de revelación de lo bello y lo sagrado que hay en nosotros mismos y nuestro mundo, proyectando un ideal de lo que podemos ser? No se trata de un dogma para una nueva forma de arte, sino que es sólo un llamado para que el arte manifieste su poder de sostener, inspirar y servir a la visión espiritual<sup>136</sup>.

La *Capilla* es el espacio en que se realiza la función del arte que propone el artista, es un lugar que plantea al público la contemplación y la creación de objetos que funcionen bajo la lógica de esta poética.

La intencionalidad de este lugar, así como de las piezas que exhibe, es catalizar la reflexión en el público sobre la inmanencia de la trascendencia, a partir de la contemplación y la creación del arte. Se trata también de un espacio de encuentro y difusión de diferentes técnicas meditativas: se realizan eventos de baile trance (*Entheocentric salon*), yoga, y celebraciones de luna llena y luna nueva en las que el público, junto con los Grey y otros artistas, crean obras como medio de meditación<sup>137</sup>.

En lo que concierne al espacio como lugar de exhibición, debe señalarse que todo el lugar está ambientado por música electrónica, *ambient* y *trance*, y hay frases escritas en algunas paredes que sirven como emblemas del espacio, pero que no son información sobre las piezas, y señalan la intencionalidad del espacio. Las salas están pintadas de diferentes colores y cada una engloba pinturas en un campo semántico específico, según el tipo de temas que muestran. El lugar que hoy es la *Capilla* es un espacio remodelado que se adaptó a la manera de una escenografía en la cual contribuyeron otros artistas, principalmente Allyson Grey.

Las puertas que abren a la primera sala, el “cuarto azul” (fig. 56), están pintadas con *Adán y eva* (Grey, 2004) a la manera de *Sistema de energía psíquica*. El lema que abre este espacio es “*Surrender to love*” recuerda la ideología del movimiento psicodélico de los años 60 y la influencia de *La política del*

---

<sup>136</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; Grey, *The Mission of Art*, p. 67.

<sup>137</sup> Algunas actividades que se realizan en este lugar fomentan la creación artística en el público, a la vez que los Grey realizan sus propias pinturas. Al respecto una persona del público escribió: “Ver la galería es una cosa magnífica, pero la experiencia de una vida es mirar e interactuar con Alex y Allyson mientras pintan en vivo durante sus eventos” (traducción mía para fines de esta tesis).

*éxtasis* de Tim Leary. Aquí se exhiben obras de Alex y Allyson Grey, y en el techo hay un mural *CoSM Portal* (2004) que es un mandala que hace el efecto de cúpula, hecho por Oliver Vernon<sup>138</sup>.

El cuadro más representativo en esta sala es *Pintando* (fig. 57) de Alex Grey. Es un autorretrato del artista pintando y así muestra su concepto del acto de pintar: el pintor en trance tiene una visión de la supraconsciencia y la plasma en el lienzo. Este cuadro está hecho en el estilo característico del pintor donde la visión de rayos-X presenta los diferentes sistemas del cuerpo, a la vez que el espacio enseña distintas dimensiones que dejan ver la convergencia de los correlatos físicos, psíquicos y espirituales (suprasconcientes), con los que el artista propone la emancipación de la subjetividad.

Según este cuadro, la pintura ofrece una visión del trance a cerca de otras realidades que se manifiestan en otros planos de conciencia: “El arte es la transmisión de estados del ser. Los espectadores aprecian el arte porque resuenan con esos estados del ser”<sup>139</sup>. La pintura psicodélica tiene este propósito; es por esto que es visionaria. Para pintar, Grey recurre a diversas técnicas de meditación desde sustancias psicoactivas (a las que llama “sacramentos”), yoga, y otras técnicas derivadas del budismo tibetano. Una vez inducido un estado no ordinario de conciencia, surgen visiones que luego pone en el lienzo.

La sala que es la que despliega la maquinaria semántica de este lugar de exhibición es el “cuarto rojo” (fig. 58) que alberga la instalación *Espejos Sagrados*. Ya se ha visto que el estatuto simbólico de este espacio se despliega gracias a la experiencia estética de la instalación; sin embargo, la condición mática del espacio, en tanto construcción escenográfica, está organizada según la *sephiroth*, gracias a los diez “guardianes” que son esculturas fijas a la pared que se enlazan por caminos de ojos, pintados en dorado en el techo<sup>140</sup>. Según Grey, estas líneas sugieren diferentes formas de transitar por la instalación,

---

<sup>138</sup> Artista joven que vive en Brooklyn, trabaja pintura, escultura y murales. Su trabajo ha sido mostrado en exhibiciones en MicroCoSM Gallery, que es un anexo de la *Capilla* donde se realizan exhibiciones de artistas psicodélicos y visionarios contemporáneos, y también en galerías en Filadelfia, Estados Unidos.

<sup>139</sup> Traducción mía para fines de esta tesis; Grey, *op. cit.*, 1998, p. 79.

<sup>140</sup> Ver mapa de esta sala (fig. 59).



Fig. 57.- Alex Grey. *Pintando*. (1998).  
Óleo sobre lienzo, 76.2 x 101.6 cm. (Il. XXVI).



Fig. 56.- “Cuarto azul” de la *Capilla de los Espejos Sagrados*. (Il. XXIX).



Fig. 58.- “Cuarto rojo” de la *Capilla de los Espejos Sagrados* con espectadores contemplando *Avalokitesvara*. (II. XXXIX).

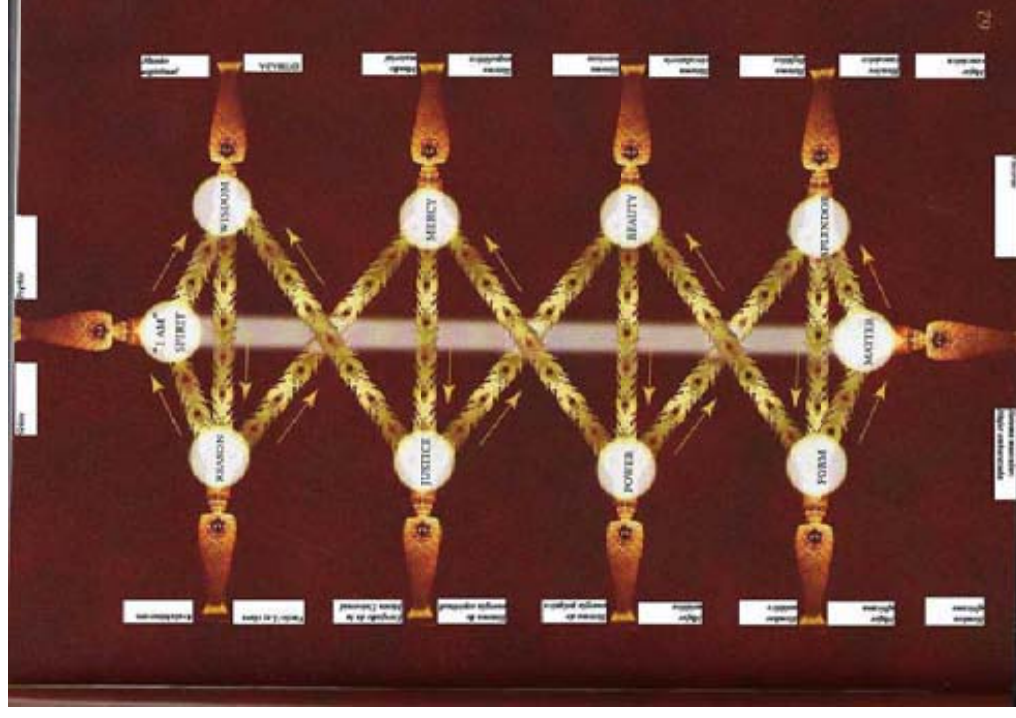


Fig. 59.- Mapa del “cuarto rojo” con *sephiroi* pintada en el techo, “guardianes” y orden de los *Espejos Sagrados*. (El orden de la instalación se alteró para no dejar las pinturas de la raza blanca en una sola pared y evitar un discurso visual sobre la supremacía de alguna raza). (II. XXXVI).



y la interconexión de este patrón hace explícita la simultaneidad de todos los sistemas que fragmentan un mismo instante, el movimiento mimético de la experiencia mística.

La importancia de esta sala es que a través de la experiencia de la instalación, el público vincula la ficción con la realidad y es por esto que las siguientes obras, se asumen como fotografías de una dimensión ni material que, en efecto –según la lógica implantada por los *Espejos Sagrados*–, es una realidad que implica la inmanencia de la trascendencia.

La siguiente sala es el “cuarto amarillo o de familia” (fig. 60), tiene la inscripción “*One Family*” y alberga una serie de retratos de los Grey. Estas pinturas muestran escenas cotidianas, presentadas en el estilo de rayos-X, y son composiciones que superponen diferentes planos que representan una realidad que vincula la dimensión física y la subjetiva, donde se muestra la articulación de lo trascendental. Las acciones que mimetizan son descritas por su título: *Rezando* (1984), *Besando* (1983), *Copulando* (1984), *Embarazo* (1988), *Nacimiento* (1990-91)<sup>141</sup>, *Amamantando* (1985), *Muriendo* (1990), etcétera.

Todas estas pinturas están hechas como composiciones fotográficas y conforman un estilo realista que revela el aspecto objetivo y subjetivo (o intersubjetivo cuando hay más de un personaje) de la escena pictórica. Aquí el espectador mira la visión del mundo de Grey y, en tanto que ha experimentado el juego de la instalación, es posible que asuma esta misma visión de mundo en su propia dimensión existencial.

La sala el “cuarto blanco” (fig. 62) muestra pinturas de escenas de trance. Aquí se resguarda la lógica de la cultura psicodélica que propone el uso sacramental de las sustancia psicoactivas, asumiéndolas como enteógenos; de hecho aquí está *San Alberto y la revolución de la revelación del LSD* (Fig. 63), un retrato a lo sagrado de medio cuerpo de Albert Hofmann sosteniendo la molécula de LSD, en la que se le configura en un doble relato, como científico y santo, poseedor de una aureola

---

<sup>141</sup> Esta pintura muestra la concepción temporal de la vida para este artista, ya que la figura central, una madre dando a luz, está al centro de su escala de vida. Mientras que los gritos que lanzan la madre y el hijo, atraviesan la composición simétrica del campo magnético azul/amarrillo, lo cual carga a la representación pictórica de la emoción subjetiva de los personajes. (Ver fig. 61).



Fig. 61.- Alex Grey. *Nacimiento*. (1990). Aceite sobre lienzo, 111.5 x 152.4 cm. (Il. XXIV).



Fig. 60.- “Cuarto amarillo” de la *Capilla de los Espejos Sagrados*. (Il. XXXI).



Fig.- 63. Alex Gtrey. *San Alberto y la revolución de la revelación del LSD.* (2006). Óleo sobre madera, 60.96 x 91.44 cm. (II. XXXVII).



Fig. 62.- "Cuarto blanco" de la *Capilla de los Espejos Sagrados.* (II. XXXII).

multicroma; mientras que la dimensión pictórica del supraconsciente muestra a diferentes personajes de la subcultura psicodélica como Wasson, María Sabina, Jimi Hendrix, Jerry García, Tim Leary, Francis Crick, etcétera. Este cuadro es un signo pictórico que refiere la emancipación de la subcultura psicodélica como la revolución de la conciencia y la consagra como una elaboración de lo sagrado de la cultura moderna.

Los demás cuadros de este cuarto *Téologo* (1984), *Visión de cristal* (1997), *Alma sobre sí misma* (1998-99), *Uno* (1999-2000), *Ser Bardo* (2002) y el pánel *El viaje del curandero herido* (1984-85) (fig. 64)<sup>142</sup> muestran escenas de realidades propias de los estados no ordinarios de conciencia y se clasifican en el registro neochamánico de la subcultura psicodélica que refieren a incursiones en el *Mundo ácido*.

En este sentido, esta sala funciona como una red de signos pictóricos del código psicodélico y es un intento de generar un entramado simbólico que permita la instauración cultural de las sustancias psicoativas como enteógenos, lo que implica una articulación del campo de lo sagrado a través de una forma de mitología basada en la emancipación de la subjetividad.

El valor de la subjetividad es su poder alquímico que se recuerda por los emblemas de esta sala “*Every moment is an opportunity for love and transformation*” y el mantra impronunciado escrito con la *Escritura secreta* de Allyson Grey. ¿Qué es lo sagrado? Desde lo que se implica aquí es lo innombrable, la fuente oculta de las experiencias místicas e intersubjetivas que revelan la importancia de la subjetividad como el motor alquímico que, a través de los símbolos y signos, da forma y sentido al mundo.

---

<sup>142</sup>La psicodelia descubrió a través del *País de las Maravillas*, un lugar que había sido visitado desde tiempos ancestrales por místicos de diferentes culturas. La fractura que esto provocó en la cosmovisión materialista-científica se debió al descubrimiento de otro tipo de lógica que es fácil de confundir con locura. Uno de los aspectos que hace importante a la estética psicodélica, incluyendo la obra de Grey, es que son huellas que muestran la veracidad de esta lógica y que sirven de guía a otras personas para integrar este tipo de experiencias, que de otro modo serían nombradas como locura.

Con esta pintura en especial es interesante el testimonio de una persona del público quien escribió:

Esta experiencia viene de años atrás y refiere al hecho de que yo misma he tenido fuertes vivencias que me llevaron a ser diagnosticada por un psiquiatra; en el periodo de 1996 al 2000 pasé por una serie de experiencias a las que hoy en día reconozco como iniciaciones, pero en ese entonces iban más allá de lo que podía asimilar o integrar. Esta fue mi conexión con *El viaje del curandero herido*, pues allí reconocí mis propias experiencias e historia. (Traducción mía para fines de esta tesis).



Fig. 64.- Alex Grey. *El viaje del curandero herido*. (1984-1985). Óleo en lienzo, 228.6 x 548.64 cm. (II. XXIII).

“El cuarto negro” (fig. 65) alberga sólo tres pinturas de gran formato: *Gaia* (1989) presenta la Tierra como un ser árbol de la vida en una fragmentación dual: el día muestra una escena edénica donde el árbol emana leche a los animales y al hombre, la noche tiene al árbol incendiado y sus senos conectados a cables en medio de una escena industrial de devastación. *Crucifixión nuclear* (1980) refigura la crucifixión de Cristo, no en la cruz, sino en el hongo de la bomba atómica; el torso del cuerpo lleno de llagas emana una luz que, más que a la transfiguración, refiere a la explosión nuclear de rojo violento en medio del fondo negro. *Cristo cósmico* (1999-2000) es una panel que muestra el cosmos en el cuerpo de Cristo, por lo que se presenta una multiplicidad de tiempos y espacios en los que hay diferentes realidades, episodios místicos, de salvación y también apocalípticos.

Estas tres pinturas coinciden en mostrar la devastación dentro de un sistema cósmico de movimiento perpetuo, pues el presagio apocalíptico es un tema que se inserta en un orden mayor. En el discurso psicodélico siempre se ha destacado una preocupación ecológica, en la que se asume que la Tierra es un ser vivo atacado por el hombre; y también existe la convicción de un cosmos eterno. Esta visión paradójica se despliega al espectador en esta sala, a la vez que le interpela la única inscripción en la pared “*Inmerse your self in solving big problems*”. De este modo bajo la lógica de la visión psicodélica del mundo establecida en las pinturas y la curaduría, se hace un reclamo ético que se hace al espectador.

El recorrido por la *Capilla de los Espejos Sagrados* establece primero la lógica del cuerpo y la mimesis de la experiencia mística en el actante/espectador y luego le devuelve imágenes privadas del artista y su familia que despliegan la cotidianidad en una dimensión material y trascendental. También establece la importancia de los estados no ordinarios de conciencia, como mecanismos biopsíquicos para encontrar otras realidades, y finalmente interpela al espectador con la realidad catastrófica del mundo contemporáneo, por lo que reclaman una acción ética, según la lógica de la realidad que ha conocido a través del arte que resguarda este lugar.



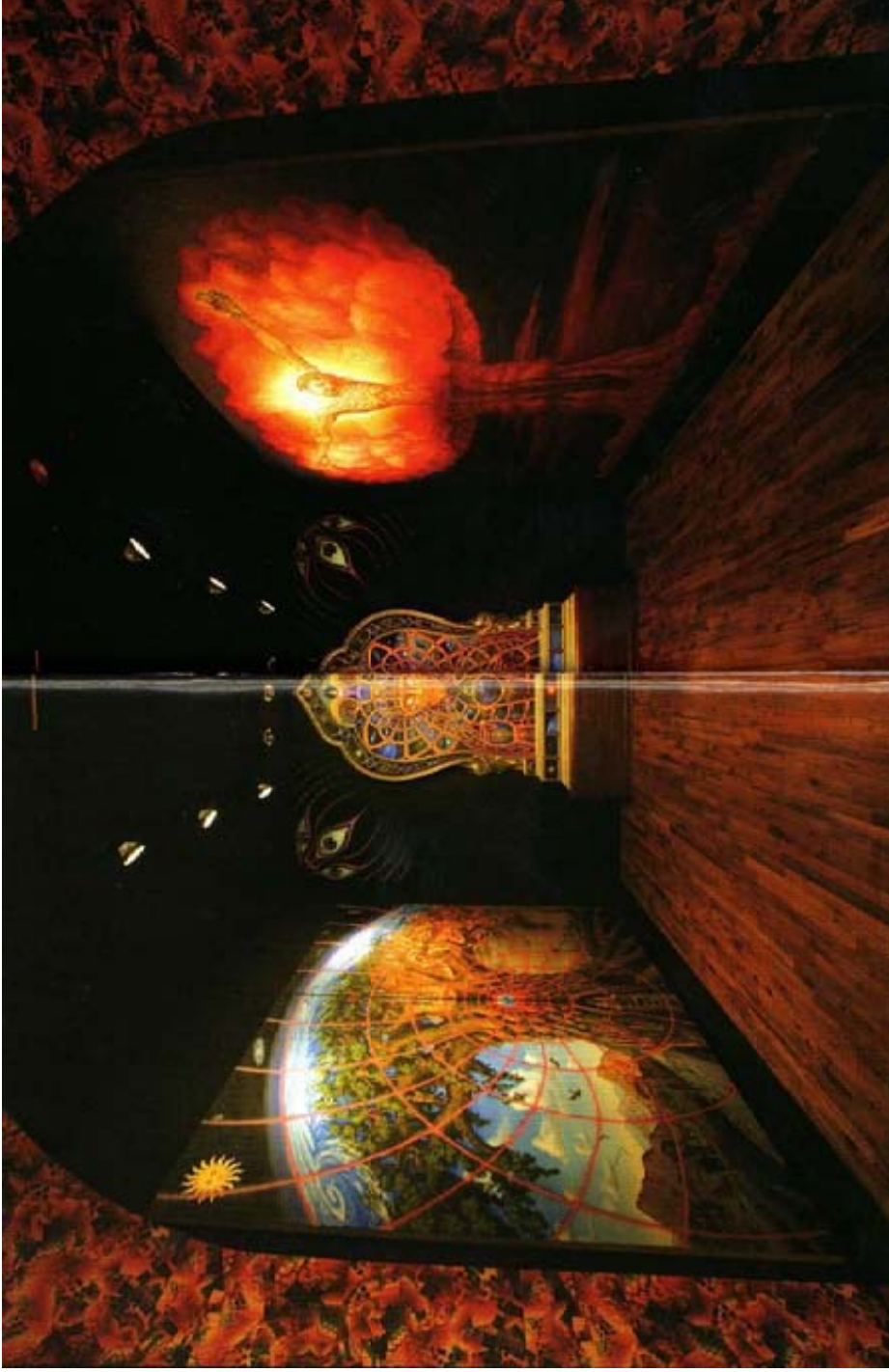


Fig. 65.- "Cuarto negro" de la *Capilla de los Espejos Sagrados*. (Il. XXXIII).

Esta *Capilla* es una de las piezas claves en la obra de Alex Grey, pues a través de ella despliega su poética como mediación que define la relación entre el espectador y el arte. La lógica curatorial brinda al espectador pautas que definen a este arte como visionario y sagrado, establece la lógica del discurso psicodélico como inmanencia mística transcultural y consolida una demanda ética para el espectador.

#### **2.4.- El estilo de Grey, mimesis y existencia: reflexión desde la recepción.**

Los *Especios Sagrados* y la *Capilla* son las creaciones emblemáticas de la obra de Alex Grey. A través de ellas el artista produce un concepto de cuerpo que organiza de un modo específico al espacio, el cual se trabaja también en lo pictórico y lo real; es decir que esta obra configura un modelo en el que el concepto del cuerpo organiza a la cultura, que se construye como el entramado psíquico en el espacio pictórico realista y se reproduce como efecto sinestésico del actante sobre el espacio real, que como resultado del juego de la instalación se percibe como “santuario”. El estilo de Grey es este efecto estético y también la técnica formal figurativa que ha ido desarrollando a la par de su obra que en la *Capilla* (construcción escenográfica en Chelsea) incluye pintura, escultura, *performance*, instalación y el proyecto arquitectónico de la *Capilla*.

Un ejemplo clave que permite reflexionar sobre este estilo es cuando en la instalación, el actante *mira su propia imagen* en *Mundo Espiritual*. Este encuentro permite que el juego de ficción y la realidad existencial se toquen. El resultado estético de la configuración mimética es la combinación de la dirección semántica formal de la instalación con la condición existencial particular del receptor.

La *ekphrasis* es el punto de partida del estudio de la estética de lo visual. Ante este *espejo*, la composición depende de quien se refleje en el cristal que tiene grabado una trama geométrica –elemento



formal que elabora la perspectiva y el espacio en todas las obras posteriores a esta instalación– por lo que la imagen “pictórica” es siempre el receptor inserto este modelo del espacio/*mundo*.

La forma de esta pieza depende de su materialidad –espejo grabado– y lo que refleja, pero el contenido depende, en gran medida, del fluir psíquico y la condición existencial de quien se mira allí. La descripción objetiva de la imagen deviene en profunda subjetividad, pues la *ekphrasis* no sólo es describir una pieza, sino a uno mismo; es decir, abre las preguntas ¿Quién es/soy? ¿Qué hace/hago allí/aquí?.

Este tipo de fenómeno estético está relacionado al arte meditativo. David Freedberg en su estudio sobre arte meditativo católico medieval explica que la imagen brinda “una cuidadosa construcción de la escena en episodios, y [permite] una deliberada intensificación, también en episodios, de la experiencia emocional de lo que depende el éxito de la concentración y la meditación”<sup>143</sup>. Esto mismo sucede en la obra de Grey, pues la imagen, entendida como el *propio reflejo*, dirige el fluir psíquico existencial del actante sobre esta precisa forma/concepto de cuerpo. Por lo que la *ekphrasis* resulta siempre privada e individual –pues es meditación–, pero al mismo tiempo sirve como punto de encuentro de la colectividad, pues todos los receptores comparten la misma imagen –instalación– directiva.

Experimentar esta obra, primero la instalación y luego el recorrido por la *Capilla*, es emprender una especie de viaje: Grey traza con la obra un camino, una red semántica formada por las piezas, y cada receptor realiza en él su propia trayectoria. Freedberg habla de la “sistematización de un método en el que los espectadores son preparados para responder empáticamente a las imágenes visuales”<sup>144</sup> y en la *Capilla* es un juego de ficción –la instrucción *imagina que estás ante un espejo*– el que acciona la maquinaria que permite el encuentro de la ficción con la realidad y activa la condición simbólica del santuario como contexto de la recepción.

---

<sup>143</sup> David Freedberg; *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*; Chicago, The University of Chicago Press, 1989; p. 169.

<sup>144</sup> Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, p. 171.

La diferencia entre el arte católico medieval y Grey radica en el carácter cultural que sirve de contexto. Mientras en la Edad Media la colectividad estaba unificada a través de la religión católica, en la tardomodernidad rige el individualismo que funda las aristas de la existencia, lo cual hace que surjan múltiples interpretaciones y significados al encuentro con esta obra que nos enfrenta con el tema de lo “sagrado”. El arte meditativo católico medieval tenía una función ritual clara que demanda a hablar de artefactos más que arte; sin embargo, la obra que aquí concierne está al filo de la mimesis/ritual y el arte/artefacto, pues depende del individuo y su propia condición existencial el asumir cierta función en la experiencia que le propone la obra de Alex Grey.

### **3.- Conclusiones: Dialéctica tardomoderna y psicodélica de Los *Espejos Sagrados* y *La Capilla de los Espejos Sagrados* de Alex Grey**

El concepto de cuerpo y experiencia mística de los *Espejos* de Alex Grey se elabora gracias al silogismo visual que se sirve de la lógica de la enunciación anatómica para articular una máquina cuerpo/espíritu que produce experiencia mística. Este concepto se transmite al espectador a través de la vivencia que despliega a la mimesis en un mecanismo similar al proceso actoral que es provocado por el juego del espejo. A su vez, esta experiencia estética despliega la condición simbólica del espacio de exhibición como un santuario.

La *Capilla de los Espejos Sagrados* es un espacio que difiere del museo y la galería tradicional, pues el lenguaje silencioso que la conforma dirige la atención del espectador hacia las piezas y difunde la función meditativa y espiritual del arte, según la poética de Alex Grey. La mimesis de los *Espejos* produce una suerte de hierofanía que aporta al espacio la dimensión simbólica del santuario. La curaduría de este lugar articula la emancipación de la subjetividad, una mitología pictórica de la subcultura psicodélica e intenta proponer una reflexión ética sobre el mundo actual.

A continuación se realiza una reflexión que mira esta obra desde las aristas de la tardomodernidad, confrontada con las posibilidades de construcción de la realidad de la lógica psicodélica.

#### **3.1.- Doble Vista: La modernidad desencantada o la cuna de la subcultura**

La estética psicodélica es anfibia, por un lado implica la incursión al *País de las Maravillas*, la emancipación de la subjetividad y la inmanencia del espíritu en la subcultura psicodélica, mientras que por otro lado refleja la estructura alegórica y el fantasma de lo sagrado en la modernidad. Toda

subcultura está implicada en una cultura dominante y es por esto que aquí se realiza un análisis de doble vista.

Los *Espejos* y la *Capilla* de Grey son un referente de la subcultura psicodélica. Al ser leídos dentro de esta lógica, se descubren como un umbral rizomático que instauro un concepto de cuerpo que produce experiencia mística y activa una zona donde lo sagrado es inmanente. Esta obra es un signo inserto dentro del código y el contexto del *mundo ácido* y visto desde allí, no es posible observar otra significación.

Sin embargo, la inmanencia corporal de lo sagrado surgió en un momento de crisis en la modernidad. Este desencanto de la civilización provocó el nacimiento de la contracultura de los años 60 que en ese tiempo fundó una utopía de dimensiones masivas y congruente con su momento histórico. Paradójicamente, a casi medio siglo de distancia, no sólo se ha visto el fracaso de esa utopía, sino que la cultura dominante asimiló la contracultura, la localizó en una zona de transgresión permitida y abrió un nuevo nicho de mercado que promueve simulacros de misticismo para neonarcisos y maníacos.

### **3.1.1.- Lado A: El arte psicodélico y la decadencia de la modernidad tardía**

El arte psicodélico, como registro y catalizador, refiere a estados no ordinarios de conciencia que se relacionan con la experiencia mística y sus diferentes matices, como se pudo observar en el análisis de los sistemas simbólicos de los *Espejos*. Esto determina la instauración del campo de lo sagrado, búsqueda muy común en todas las etapas de desarrollo de la cultura moderna.

Walter Benjamin explica que en el barroco la alegoría, como dispositivo de representación, conformó la muerte de lo sagrado, la instauración de la naturaleza y la historia, y prefiguró la muerte de Dios:

en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso, y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera. [Y] en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa

significativamente como enigma no sólo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica propia de un individuo<sup>145</sup>.

El individuo surge sin sentido, inserto en una trama alegórica, que teje el fantasma de lo sagrado con la tela de la recién nacida iconología, la cual retomaba emblemas de culturas exóticas para incorporarlos en una estructura vacía de lo sagrado<sup>146</sup>. Esto reflejaba la melancolía en la cultura, tras el luto de lo sacro.

La estética psicodélica nace en otras circunstancias históricas, cuando tras la segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se había convertido en potencia líder del bloque capitalista y llevaba a cabo la guerra de Vietnam como una táctica crucial en contra de la expansión del comunismo. El excedente económico y el LSD permitieron que los jóvenes ampliaran sus horizontes, se opusieran al llamado de guerra e impulsaran los movimientos de emancipación de las minorías, en nombre de una utopía mística mejor conocida por el lema *Peace and Love*.

En este primer momento del movimiento psicodélico y la contracultura, la intención utópica era congruente con el momento histórico y sus dimensiones masivas comenzaron a generar estéticas vinculadas a lo revolucionario, no por una naturaleza reaccionaria, sino mística: una vez transfigurado el cuerpo en las luces caleidoscópicas de dios, no era posible regresar a las dimensiones humanas para continuar la lógica de la maquinaria bélica y de desigualdad. Esto demostró la importancia de la función social que desempeña la espiritualidad e impulsó la formación de los nuevos movimientos religiosos como el *New Age* y el Neopaganismo.

Sin embargo, hoy en día no hay cabida real para el ideal revolucionario, y no obstante subsiste la subcultura psicodélica en diásporas tecnológicas expandidas por el globo, no sólo en recintos específicos de las urbes, sino en grandes colonias de viajeros en países exóticos como India, Tailandia, México,

---

<sup>145</sup> Benjamin, *op. cit.*, p. 383.

<sup>146</sup> Fletcher en su estudio sobre la alegoría agrega que “[su] más antigua concepción [...] se trata de una reconstrucción humana de mensajes inspirados por la divinidad, un lenguaje trascendental revelado que intenta conservar la distancia respecto de una mente divina apropiadamente encubierta” (Angus Fletcher; *Alegoría: Teoría de un modo simbólico*; Madrid, Akal, 2002; p. 29). Es por esto que el modelo alegórico se ha empleado para configurar el significado de lo “sagrado”.

entre quién sabe cuántos más<sup>147</sup>. Y es que esta subcultura se expande por los rincones más remotos de cada continente, a la velocidad del Internet y sus miembros son siempre los autoexiliados de la cultura tardomoderna global.

La experiencia mística continúa vigente como paradigma de la psicodelia, pero paradójicamente en lugar de crear santos y transfiguraciones en la cultura dominante, parece producir un ejército de *junkies new age* y neopaganos, clientes asiduos a mercados ilícitos y otros simplemente restringidos, etiquetados por el sistema como “transgresores” y que circulan en el nuevo mercado de Internet (música, ropa, arte, *pill parties*, etcétera)<sup>148</sup>.

En este sentido el arte psicodélico se entiende como un entramado alegórico que se estructura por el *bricolage* y que sirve de plataforma para un simulacro de la experiencia mística, lo cual refleja el malestar maniaco en la cultura que goza de un misticismo simulacral que invariablemente deviene en depresión un vez de vuelta del *mundo ácido*.

La forma en la obra de Grey se articula, en gran medida, por un uso obsesivo de la iconografía, lo cual puede ser asumido como un entramado alegórico y de *bricolage* que formula un concepto individual de lo sagrado, por lo que puede servir a la lógica *new age* y neopagana que cumplen una función personalizante y alienante de la esfera de lo religioso.

Esto también se debe a que la patología dominante en la cultura tardomoderna es, según Lipovetsky,

---

<sup>147</sup> El neonarcisismo colectivo contemporáneo implica que “[...] el Yo ha sido pulverizado en tendencias parciales según el mismo proyecto de desagregación que ha hecho estallar la socialidad en un conglomerado de moléculas personalizadas” (Gilles Lipovetsky; *La era del vacío*; Barcelona, Anagrama, 2003; p. 57). En este sentido, cada tribu de esta subcultura responde a esta lógica patológica de la tardomodernidad.

<sup>148</sup> Las nuevas mercancías que circulan en la red dirigidas a la subcultura psicodélica funcionan como una trampa alienante de la sociedad contemporánea, su fantasmagoría y espectáculo, pues como explica Guy Debord:

En los cuadros clínicos de la esquizofrenia”, dice Gabel, “la decadencia de la dialéctica de la totalidad (con la disociación como forma extrema) y la decadencia de la dialéctica del devenir (con la catatonía como forma extrema) parecen muy solidarias.” La conciencia espectacular, prisionera en un universo degradado, reducido por la pantalla del espectáculo detrás de la cual ha sido deportada su propia vida, no conoce más que los interlocutores ficticios que le hablan unilateralmente de su mercancía y de la política de su mercancía. El espectáculo en toda su extensión es su “indicio en el espejo”. Aquí se pone en escena la falsa salida de un autismo generalizado.

Ver Guy Debord; “La idolología materializada”, en *La sociedad del espectáculo*; <http://www.sindominio.net/ash/espect9.htm>.

el neonarcisismo:

Narciso ya no está inmovilizado ante su imagen fija, no hay ni imagen, nada más que una búsqueda interminable de Sí Mismo, un proceso de desestabilización o flotación *psi* como la flotación monetaria o la de la opinión pública: Narciso se ha puesto en órbita. El neonarcisismo no se ha contentado con neutralizar el universo social al vaciar las instituciones de sus inversiones emocionales, también es el Yo el que se ha vaciado de su identidad, paradójicamente por medio de su hiper-inversión<sup>149</sup>.

La uniformidad del sistema hoy en día es la unicidad del individuo. Este eje de control es laxo y permite la multiplicidad e instaura la transgresión como un deber: todos los moldes debes ser rotos y todos son iguales, en tanto que cada uno es único y debe desplegar en su propia lógica de búsqueda psicológica que de sentido a la propia identidad.

En este sentido, la subcultura psicodélica puede ser vista como una opción más en el menú *psi* de las búsquedas por la identidad individual en la cultura contemporánea. *Psychedelic stars* unidos por su propia búsqueda de identidad trascendental verdadera, cada uno tejiendo su propio mito en la era de la emancipación de la subjetividad.

Lipovetsky opina que “se agota la contra-cultura”<sup>150</sup> y que la “sensibilidad política de los años sesenta ha dado paso a una ‘sensibilidad terapéutica’ [en la que] el consumo de conciencia se convierte en una nueva bulimia”<sup>151</sup>. Esta inflación de lo *psi* significa la reconfiguración de la identidad a través del cuerpo, y bajo esta lógica el concepto de cuerpo de los *Espejos*, refleja el neonarcisismo contemporáneo que coquetea con la trascendencia, en tanto que es emancipación de la subjetividad, y sin embargo, es indiferente de los problemas reales del mundo contemporáneo difundidos por la *mass media*.

La *Capilla* propone un discurso est-ético que se puede insertar en la misma línea del *boom New Age* y neopagano, pues implica la personalización de la vida espiritual que funciona como placebo para el malestar cultural. No es casualidad que este fenómeno ocurra en Nueva York, una de las metrópolis más importantes de la modernidad. Sin embargo, este significado de la obra es sólo un aspecto, es la cara

---

<sup>149</sup> Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 56.

<sup>150</sup> Lipovetsky, *op. cit.*, p. 50.

<sup>151</sup> *Ibidem*, pp. 53-54.

vista desde la lógica newtoniana de la decadencia de la tardomodernidad, y da cuenta de dos patologías culturales.

### **3.1.2.- Lado B: La subcultura psicodélica y su sistema lógico-semántico**

*En la posibilidad de apoyar con una sustancia a la meditación dirigida a la experiencia mística de una realidad a la vez más elevada y más profunda, veo la verdadera importancia del LSD*  
Albert Hofmann

Las sustancias psicoactivas hicieron evidentes otros estados de conciencia más allá del inconsciente y el consciente. Si el surrealismo se preocupó por investigar la lógica del inconsciente, la estética psicodélica es una búsqueda del supraconsciente que es transpersonal y tiene su propia lógica.

El auge de los psicodélicos se dio durante una época de desencanto de la civilización moderna y satisfizo la búsqueda por lo sagrado a través de la inmanencia que localiza el paraíso perdido en el presente y en el cuerpo. La apropiación de filosofías, religiones y prácticas exóticas –como las que refiere la iconografía de los *Espejos*– sirve para nombrar esta experiencia de la cultura occidental y dan cuenta del intento por establecer nuevos sistemas semánticos que posibiliten la aprehensión de éstas nuevas dimensiones de la conciencia a las que se enfrenta la cultura.

Una de las funciones del arte psicodélico que Grunenberg señala es intentar mapear el *mundo ácido* para construir signos que permitan aprehender esa realidad. Los *Espejos* de Grey son un signo pictórico del cuerpo como maquinaria bioquímica y psíquica que produce experiencia mística. Esta instalación surgió por la experiencia mística intersubjetiva de los Grey, por lo cual es un mapa –todo mapa es



virtual y no territorio– anatómico de un movimiento místico, el cual es utilizado por la gente para meditar y catalizar sus propias experiencias<sup>152</sup>.

La estética psicodélica produce obras y también contextos que son los adecuados para este tipo de experiencia estética. Tal es el caso de los *raves* que son un *happening* complejo que se articula a través de música, visuales, espectáculos de luces, y danza que mimetizan un trance colectivo. La obra de Alex Grey goza de gran difusión en éstos eventos; de hecho en el festival *Burning Man*, que se realiza en el desierto de Nevada todos los años, este artista produjo en el 2006 la “*Entheon Village*” una carpa donde se expusieron en formato gigante los sistemas transfigurativos de los *Espejos*, junto con otras reproducciones de sus obras, incluyendo *San Alberto y la revolución de la revelación del LSD*. Aquí la gente se pudo relacionar lúdicamente con los objetos y también fue un espacio de creación preformativa y plástica.

La *Capilla de los Espejos Sagrados* también es un espacio contextual del arte psicodélico, que conforma una función del arte que intenta cumplir una función social y ética, a través de la elaboración de lo sagrado donde se plantea la emancipación de la subjetividad.

El arte psicodélico refiere al *mundo ácido* y elabora su propia lógica de significación que se hace accesible a todo el mundo a partir de estas producciones. Se trata de un rizoma que permite abrir otros planos de significación que aprehenden otra forma de realidad a la newtoniana. Sin embargo, la experiencia psicodélica es temporal, y esta estética cumple una función clara al elaborar los signos que incorporan *esa* realidad en *ésta*.

---

<sup>152</sup> Omar Calabrese en su estudio sobre el neobarroco reconoce la “ semejanza formal-conceptual que existe entre el estilo de pensamiento de la ‘nueva ciencia’ y muchos otros productos de la estética en la era de las comunicaciones de masa” (Omar Calabrese; *La era neobarroca*; Madrid, Cátedra, 1989). Esto se nota en la construcción del concepto de cuerpo que crea Grey, pues se sirve de una lógica silogística que permite la incorporación de la dimensión sutil del cuerpo, y con ello la dimensión subjetiva existencial del espacio, a través de lo cual busca brindar un concepto que explique la experiencia psicodélica.

Este principio de enunciación estético-“científica” contribuye al encuentro entre la ficción y la realidad que caracteriza a la experiencia de la obra de Alex Grey.

Estos signos son la génesis de una red semántica que intenta contener estas experiencias en la esfera de lo sagrado, pues sólo así es posible engendrar una práctica enteogénica genuina en la cultura tardomoderna y de este modo trascender el nivel subcultural.

El concepto de cuerpo y experiencia mística que articula Grey deviene en emancipación de la subjetividad porque sólo en la dimensión simbólica del sujeto es posible condensar lo trascendente inmaterial. Si la subcultura psicodélica intenta producir un cambio en la realidad newtoniana, en principio, sólo es posible trazarlo en el orden de lo simbólico y después, por la acumulación de signos, en la trama del imaginario colectivo.

Durante la década de los años 50 y la primera mitad de los 60 la investigación sobre este campo se realizó desde varias esferas del conocimiento: la química, etnobotánica, psicología, filosofía y arte. Cuando el LSD y las sustancias emparentadas se declararon ilegales, la investigación se limitó al campo estético.

Recientemente, se aprobó en Suiza un nuevo estudio psicológico con LSD, a cargo del Dr. Peter Grasser, quien tratará a enfermos terminales de cáncer para ayudarles a enfrentar la muerte. La base de este trabajo está en los experimentos que se realizaron en los años 50 y 60 que descubrieron que el LSD, utilizado en un encuadre terapéutico, provoca fuertes experiencias espirituales que ayudan a enfrentar la muerte<sup>153</sup>.

Esto implica la reapertura científica a este campo del saber humano, que hasta ahora sólo había sido abordado por artistas. Si los estudios científicos logran ratificar y sistematizar este campo del saber que reside en la consciencia y que articula otra realidad y otra lógica, ¿cuáles serán las implicaciones de esto para la estética psicodélica? Quizás esto sirva para articular un complejo mítico de la cultura tardomoderna, en el cual se logre la configuración de lo sagrado, ya no como fantasma, sino como verdad científica, prefigurada por el arte visionario psicodélico.

---

<sup>153</sup> Ver [http://www.maps.org/news-letters/v16n2-html/lsd\\_swiss.html](http://www.maps.org/news-letters/v16n2-html/lsd_swiss.html).

Mientras tanto, la estética psicodélica continúa su desarrollo y los *Espejos* de Grey transmiten por mimesis fenomenológica este concepto de cuerpo que produce experiencia mística y que propone la emancipación de la subjetividad como el poder alquímico rearticulador del sentido vital; y la *Capilla*, en el corazón de Manhattan, instauro –desde el discurso espacio-curatorial– una propuesta de contexto estético que produce una ideología que intenta propagar una perspectiva ética ante la situación mundial actual.

Concluir la reflexión de una estética anfibia, sólo puede hacerse a partir de una doble vista. El encuentro del arte del *País de las Maravillas* con la topografía newtoniana de la tardomodernidad resulta en la tarea imposible de encontrar una forma real en una casa de los espejos, donde cada receptor está alienado en su forma y refleja la realidad según su propia fantasmagoría. La tardomodernidad es una cárcel perfecta donde la fantasmagoría y la alineación son una rueda de ratonera donde corren los neonarcisos y los maniacodepreseivos condenados a reciclar la pregunta por el sentido. A la tardomodernidad, la estética psicodélica sirve de simulación de misticismo y señala un fantasma, el vacío de lo sagrado, el absurdo y la pregunta por el sentido.

Señalo dos *locus*, dos aristas que han de trazar la ambigüedad, la naturaleza del anfibio: Cultura y subcultura, tardomodernidad y psicodelia, simulacro y experiencia mística.

La estética psicodélica fue una consecuencia de una experiencia: un descubrimiento científico sobre la naturaleza bioquímica de la conciencia humana y lo sagrado. No se trata de perseguir el rastro del fantasma que no se sospecha, sino de poder nombrar *ésto* que es inmanente en el *País de las Maravillas*; y entonces, generar una cultura, replantear la pregunta por el sentido e intentar alumbrar el entorno de aquél centro, cuyo nombre apenas se comienza a esbozar en el campo artístico y el horizonte subcultural.

## Bibliografía

- Alcántara Mejía, José Ramón. *Teatralidad y Cultura: hacia una estética de la representación*. México, Universidad Iberoamericana, 2002.
- Alles, Gregory D. “Sanctuary”, en Mircea Eliade, ed., *The Encyclopedia of Religion*. Vol. III. Nueva York, Mcmillan Publishing Company, 1987. p. 59.
- Benjamin, Walter. “El origen del ‘Trauerspiel’ alemán”, en Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, eds., *Obras*. T I. Vol. I. Madrid, Abada Editores, 2006. pp. 217- 459.
- Besserman, Perle. *Cábala y misticismo judío: Introducción a la filosofía y práctica de las tradiciones místicas de judaísmo*. Barcelona, Ediciones Oniro, 1997.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989.
- Capdevilla, Marc. *MDMA o el éxtasis químico*. Barcelona, Los Libros de la Liebre de Marzo, 1995.
- Cid, Felipe. *Breve historia de las ciencias médicas*. Barcelona, Espax, 1978.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 2000.
- *Rizoma*. México, Ediciones Coyoacán, 2001.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós, 1998.
- *Patáñjali y el yoga*. Buenos Aires, Paidós, 1978.
- Escohotado, Antonio. *Historia General de las Drogas*. Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- Fletcher, Angus. *Alegoría: Teoría de un modo simbólico*. Madrid, Akal, 2002.
- Flor, Fernando R. de la. *La península Metafísica: Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999.
- Forte, Robert y Nina Graboi. “The archaic revival: An interview with Terence McKenna”, en Robert Forte, ed., *In Timothy Leary: Outside Looking in*. Rochester, Park Street Press, 1999. pp. 142-154.

- Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía", en James Strachey, ed., *Obras Completas*. Vol. 16. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1985. pp. 236-255.
- Gélis, Jaques. "El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado", en Alain Corbin, ed., *Historia del cuerpo*. Vol 1. Madrid, Taurus, 2005. pp. 27-285.
- Grey, Alex. *The Mission of Art*. Massachusetts, Shambhala Publications, 1998.
- Grey, Alex y Allyson Grey. *Chapel of Sacred Mirrors*. Nueva York, CoSM Press, 2007.
- Gutiérrez, Arturo. *Ritualidad y procesos narrativos: un acercamiento etnológico del sistema ceremonial de los huicholes*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Tesis doctoral, 2005.
- Hofmann, Albert. *LSD: Cómo descubrí el ácido y qué pasó después en el mundo*. Barcelona, Gedisa, 2001.
- Huxley, Aldous. *Las puertas de la percepción*. México, Edixtlan Ediciones, 1988.
- Knapp, Mark. *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. México, Paidós, 1997.
- Lacan, Jacques. "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en Armando Suárez, ed., *Escritos*. T. I. México, Siglo Veintiuno Editores, 1984. pp. 86-93.
- Leary, Timothy. *El trip de la muerte*. Barcelona, Kairós, 1988.
- Lévi-Strauss, Claude. *Arte, lenguaje, etnología*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1977.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama, 2003.
- McKenna, Terence. *El Manjar de los Dioses: La Búsqueda del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal. Una Historia de las Plantas, las Drogas y la Evolución Humana*. Buenos Aires, Paidós, 1993.
- Miles, Barry. *Hippie*. Nueva York, Sterling Publishing, 2005.

- Pike, Sarah M. *New Age and Neopagan Religions in America*. Nueva York, Columbia University, 2004.
- Reading, Hugo. "Subculture", *A Dictionary of the Social Sciences*. Londres, Routledge and Kegan Paut Ltd, 1977. p. 204.
- Reza Becerril, Fernando y Laura Elena Gallegos D'Santiago. "Contracultura", *Diccionario práctico de ciencias del hombre*. México, Edere, 2000. p. 44.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración: El tiempo narrado*, vol. III. México, Siglo Veintiuno Editores, 1995.
- Rowan, John. *Lo transpersonal*. Barcelona, Los Libros de la Liebre de Marzo, 1996.
- Rushkoff, Douglas. *Ciberia: La vida en las Trincheras del Ciberespacio*. Barcelona, Mondadori, 2000.
- Tucci, Giuseppe. *El libro tibetano de los muertos: el libro de la salvación de la existencia intermedia*. Buenos Aires, Leviatán, 1981.
- *Teoría y práctica del mandala*. Barcelona, Barral, 1974.
- Tulku, Tarthang. *Sacred Art of Tibet*. Berkeley, Dharma Publishing, 1988.
- Varios autores. *El camino a Eleusis : Una solución al enigma de los misterios*. Gordon Wasson ,ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Varios autores. *Sacred Mirrors: The Visionary Art of Alex Grey*. Alex Grey, ed. Rochester, Inner Traditions International, 1990.
- Varios autores. *Summer of Love: The Art of Psychedelic Era*. Cristoph Grunenberg, ed. Londres, Tate Publishing, 2005.
- Varios autores. *Transfiguraciones*. Alex Grey, ed. Rochester, Inner Traditions International, 2001.
- Wasson, R. Gordon. *La búsqueda de la Perséfone: Los Enteógenos y los Orígenes de la Religión*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

--- Wolfe, Tom. *Ponche de Ácido Lisérgico*. Barcelona, Anagrama, 1997.

--- Cuestionarios hechos al público vía Internet, contestados el 2/01/2008, 22/01/2008 y 03/02/2008.

### **Fuentes Electrónicas**

--- Cohen, Allen; “About the Human-Being”; en <http://s91990482.onlinehome.us/allencohen/be-in.html> (Consultado 15/11/2007).

--- Debord, Guy; “La ideología materializada”, en *La sociedad del espectáculo*; <http://www.sindominio.net/ash/espect9.htm>. (Consultado en 10/09/2008).

--- Gasser, Peter; “Planning LSD Research in Switzerland”, *Multidisciplinary Association for Psychedelic Studies*, vol. XVI, núm. 2 (2006); en [http://www.maps.org/news-letters/v16n2-html/lsd\\_swiss.html](http://www.maps.org/news-letters/v16n2-html/lsd_swiss.html) (Consultado 07/05/2008)

--- González, Zeferino; “Gnosticismo panteísta”; en <http://www.filosofia.org/zgo/hf2/hf21108.htm> (Consultado 09/05/2008).

--- Hutson, Scott R.; “Technoshamanism: Spiritual healing in rave subculture”; en <http://search.global.epnet.com> (Consultado 18/10/2003).

--- Novak, Steven J.; “LSD before Leary: Sydney Cohen’s Critique of 1950’s Psychedelic Drug Research”, *The History of Science Society*, núm. (1997); en <http://search.global.epnet.com> (Consultado 20/05/2007).

--- Pladott, Udi; “Meaning Motion and Gesture in Psychedelic Trance Music”; en <http://www.udi.pladott.org> (Consultado 01/10/2007).

--- Página web de *Capilla de los espejos sagrados*; en <http://www.cosm.org> (Consultado frecuentemente desde agosto de 2006).

## **Anexo: Cuestionarios al público de la *Capilla de los Espejos Sagrados***

Con base en la consulta que realicé en el verano de 2007 al libro de visitas de la *Capilla de los Espejos Sagrados* en Nueva York, seleccioné a un grupo de espectadores cuyos comentarios me llamaron la atención, pues parecían haber tenido experiencias intensas con la obra de Alex Grey. Los contacté a través de internet y fue así que contestaron los cuestionarios que presento a continuación.

### Cuestionario 1

Response Type: Normal Response Collector: Chapel of Sacred Mirrors, CoSM (Web Link)

IP Address: 70.148.66.196

Response Started: Wed, 1/2/08 6:13:46 AM Response Modified: Wed, 1/2/08 6:23:54 AM

1. How many times have you visited the Chapel of Sacred Mirrors, CoSM?

10

2. What do you think about the artwork Sacred Mirrors?

It is an amazing place for artistic and spiritual reflection.

3. Did you know Alex Grey's artwork before visiting the Chapell of Sacred Mirrors, CoSM?

Yes

Comment: He is well known for album cover art.

4. Would you describe your first contact with Alex Grey's artwork?



Growing up and still, my favorite thing to do with a new record from a band, for example Grateful Dead or Pink Floyd, is to listen to an album, check out the artwork, read the liner notes and lyrics. This was done with the album Tool Lateralus.

5. Please, explain your experience with Alex Grey's artwork:

Viewing the gallery is one great thing, but the experience of a lifetime is to watch and interact with Alex and Allison while they are painting live at one of their events.

6. Do you have Alex Grey's artwork in your home?

Books

Sacred Mirrors Cards

Comment: COSM movie, which I highly recommend because the vision and artwork are tied together very well and it is the next best thing to being there.

## Questionario 2

Response Type: Normal Response Collector: Chapel of Sacred Mirrors, CoSM (Web Link)

IP Address: 76.23.153.37

Response Started: Wed, 1/2/08 6:16:27 AM Response Modified: Wed, 1/2/08 6:31:32 AM

1. How many times have you visited the Chapel of Sacred Mirrors, CoSM?

3

2. What do you think about the artwork Sacred Mirrors?

Thought-provoking. It exemplifies 'Transcendental Art'.

3. Did you know Alex Grey's artwork before visiting the Chapel of Sacred Mirrors, CoSM?

Yes

Comment: Had read 2 of Alex's books.

4. Would you describe your first contact with Alex Grey's artwork?

My son introduced me to it, since he was attending the monthly meetings at Alex's home.

5. Please, explain your experience with Alex Grey's artwork:

Every time is different. The first time it amazed me to see the monumentality of each painting and all the attention to details, including the frames, etc. In subsequent visits it has been a deeper, more spiritual experience. I have identified to the point of tears to one or more of the paintings. Looking at it at home, it's a reminder of who I am, of my connection to All-That-Is.

6. Do you have Alex Grey's artwork in your home?

Books

Sacred Mirrors Cards

Comment: 3 framed prints

### Questionario 3

Response Type: Normal Response Collector: Chapel of Sacred Mirrors, CoSM (Web Link)

IP Address: 82.66.118.226

Response Started: Wed, 1/2/08 3:52:42 PM Response Modified: Wed, 1/2/08 3:58:47 PM

1. How many times have you visited the Chapel of Sacred Mirrors, CoSM?

1

2. What do you think about the artwork Sacred Mirrors?

very interestings

3. Did you know Alex Grey's artwork before visiting the Chapell of Sacred Mirrors, CoSM?

Yes

Comment: books and media

4. Would you describe your first contact with Alex Grey's artwork?

in psychedelique festivals and party

5. Please, explain your experience with Alex Grey's artwork:

moving

6. Do you have Alex Grey's artwork in your home?

Books

#### Questionario 4

Response Type: Normal Response Collector: Chapel of Sacred Mirrors, CoSM (Web Link)

IP Address: 97.81.208.197

Response Started: Tue, 1/22/08 4:04:08 PM Response Modified: Tue, 1/22/08 4:10:06 PM

1. How many times have you visited the Chapel of Sacred Mirrors, CoSM?

One

2. What do you think about the artwork Sacred Mirrors?

Dripping with Emotion, Swimming in Truth, and unquestionably the most intense art I have ever experienced

3. Did you know Alex Grey's artwork before visiting the Chapell of Sacred Mirrors, CoSM?

Yes

Comment: I was initially introduced to the artwork from the TooL artwork that he is so well known for. I then took it upon myself to do as much research as possible about Alex grey and his artwork. I now believe in 'love at first sight'.

4. Would you describe your first contact with Alex Grey's artwork?

Tranquil and serene. Intense and overwhelming.

5. Please, explain your experience with Alex Grey's artwork:

I meditated 30 minutes sitting in front of each and every piece of beauty. It is quite impossible to put into words what this artwork means to my Soul.

6. Do you have Alex Grey's artwork in your home?

Catalogue

Books

Sacred Mirrors Cards

Comment: Poster's and 3-D pieces of art.

#### Questionario 5

Response Type: Normal Response Collector: Chapel of Sacred Mirrors, CoSM (Web Link)

IP Address: 130.67.41.142

Response Started: Sun, 2/3/08 6:10:52 AM Response Modified: Sun, 2/3/08 9:39:54 AM

1. How many times have you visited the Chapel of Sacred Mirrors, CoSM?

Only once - so far.

2. What do you think about the artwork Sacred Mirrors?

I came to US and NYC for the first time last March, to attend a seminar on Spiritual Research arranged by SteinerBooks. When I came to see the Chapel of Sacred Mirrors - I was a bit excited - because everything might be too overwhelming - I was in NYC all alone. But everything in me just said - go on - just go on! The fear in me had to loose - courage overcame fear - trust, truth - love did win! What I think? Or what I feel? Do I have to divide? I'll try ... I think it is a very reflected - lived experience - describing contact with the Divine; the Divined truth that every human have the possibility to choose - to experience - have to go through; to develop true - own wisdom - own Divined Wisdom. Being there gave me very strong experiences of deep understandings; of being in touch with the Great Divine; the Great Mystery - that to be a Human Being - Human Divine Being - as also it felt like a strong connection to other experiences on my path - as one often calls synchronisities or meaningful coincidences. I felt like coming home with friends - into a knowing that we all have to go into - into a new consciousness - understanding - knowing - through wisdom. I think Alex Grey's art work gave me strong evidence - as from his evidencebased research - descriptions for the new science that we have to develop for our time. In my own work - I work with a MA thesis called a Heartbased Science - which I do build on most of all own experiences, with background as a Painter; own life experiences - and meeting; communicating with others either through books, paintings, films - culture - or nature - nature beings; trees, animals - flowers. In both categories stands the human being, that with it's consciousness becomes the possibility to be the mender - the healer, the synthesis between heaven and earth. Also I build on among others work as Rudolf Steiners impulse which he calls Spiritual Science. In Spiritual Science Art and Science have to meet - to make a synthesis; to be able to bring the spiritual forth - to come through. I think Alex Grey's paintings are strong evidence of this - connecting art and science - subjective in the artistic expression and objective in the scientific investigating. Together raised up to a higher truth - a higher dimension of understanding that lies beyond subjective and objective; a Spiritual Science. To be objective which became the big illusion - or delusion - in what we have called the

Natural Science. To be subjective - to be able to create - the artistic approach; personal expression ; as - but not privat. Spiritual science goes beyond - and need the artistic approach to be able to give a more whole - holy - perspective; picture.

3. Did you know Alex Grey's artwork before visiting the Chapell of Sacred Mirrors, CoSM?

Yes

Comment: Only by looking in the book - the Mission of Art. I've got it - but have not read it (I do not read very many books). A few times on website.

4. Would you describe your first contact with Alex Grey's artwork?

I felt drawn to it - but it also seemed a bit too strong, to much in a way - showing mee more than I was willing to see or perceive. It frightened me a bit. This experience comes from some years back - but it also belongs to the fact that in my history I have had very strong experiences myself - that lead me into condidtions where I got diagnosed by psyciatry; in the period from 1996 to 2000 I did go through a series of experiences that today without doubt will call initiations - but then I did see and experience more than I was able to assimilate - or integrate. In this connection the painting "Jouney of the Wounded Healer" mached my own experiences and history - it became one of many strong meetings at the Chapel of Sacred Mirrors.

5. Please, explain your experience with Alex Grey's artwork:

Awesome - I became deeply touched - by his descriptions - of every single mirror, that follows the alchemical path of understanding from lead to gold; from matter to spirit - and inner and outer. Different expressions and ways of express this - in the sacred Mirrors and completed with his understanding in the other pannels. As I on my path also studies energetic understanding - healing work from within to without; all the paintings became interessting descriptions on how the human body - soul - spirit connection can be experienced and expressed. Again the bridge or synthesis between science and art; heaven and earth - matter and spirit - throught the human consciousness - soul. Words to describe futher

- can only be expressed in keywords; Awesome - deep love - deep connection - deep insight and understanding - happiness - joy - freedom and responsibility. Love - connection. I felt very grateful and happy being able to visit this very special Chapel of Sacred Mirrors.

6. Do you have Alex Grey's artwork in your home?

Books

Sacred Mirrors Cards

Comment: Dvd; Cosm - Cd; Visionary Artists