A LA SOMBRA DE LO DIFERENTE

CON AMOR Y ASOMBRO

PRIMER CONGRESO MUNDIAL DE BRUJERIA

bogotá agosto 24-28 1.975 colombia-sur américa

Activismo espiritual y contracultura souvenir: el Primer Congreso Mundial de Brujería, 1975

JULIÁN SÁNCHEZ GONZÁLEZ

Con un trasfondo amarillo y blanco representando una noche de luna llena, cuatro figuras –dos mujeres y dos animales– crean una composición dinámica y orgiástica como parte del diseño del afiche que promocionaba el Primer Congreso Mundial de Brujería de 1975. En la parte inferior de la obra, una mujer vuela en diagonal con los brazos extendidos y las piernas contraídas, revelando la voluptuosidad de su cuerpo y su sexo. Salvo por una tela deshilachada puesta sobre las rodillas, ella se presenta desnuda y sin rasgos faciales, mientras da a luz a cinco figuras amarillas y moradas con forma de diamante. Su pie izquierdo, inclinado y delicadamente pintado, se encuentra frente a la pezuña de un cabro que, con una erección, vuela en dirección opuesta. Colindante con esta escena, la silueta de una mujer embarazada, con un velo blanco, se encuentra sentada al tiempo que sostiene delicadamente un par de cuernos sobre su regazo, en lugar de un ramo de flores. Desde la parte de atrás emerge la figura de un toro de lidia, casi del doble de su tamaño, con un estoque o espada de torero atravesando su lomo. A pesar de la herida, el cuerpo del toro le ofrece a la novia un lugar para sentarse y descansar, aunque en un contexto de absoluta oscuridad.

Diseñado por una de las figuras más prominentes del arte moderno colombiano, el pintor oriundo de Barcelona y radicado en Cartagena, Alejandro Obregón Rosés, el afiche descrito (fig. 1) hace referencia al imaginario colectivo relacionado con las brujas en Occidente. Las representaciones del afiche evocan las aventuras sexuales de estos personajes míticos con las múltiples personificaciones del diablo y, además, nos hacen pensar sobre su función simbólica como desafío a las normas patriarcales que han dictaminado históricamente el comportamiento de las mujeres (Zamora, 2021, p. 90). Estas imágenes ponen en evidencia el símbolo de la bruja como perversión de las convenciones sociales asignadas a la mujer en cuanto virgen y madre. En su yuxtaposición muestran un

IZQUIERDA
Figura 1. Pieza realizada por Alejandro Obregón Rosés para el Primer Congreso Mundial de Brujería, 1975. Impresión digital en color, 60 x 100 cm. Cortesía Corporación Otraparte/ Restauración David Escobar Parra.

Candidato doctoral en historia del arte de la Universidad de Columbia e investigador residente del Instituto Cisneros del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Sus intereses académicos se centran en la relación entre prácticas artísticas y espirituales a lo largo del siglo xx en las Américas y el Caribe. Su trabajo ha sido publicado por MoMA, la Colección Patricia Phelps de Cisneros, el portal Oxford Art Online, Artsy, Alice Yard, la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Universidad Nacional.

cuerpo femenino que es, por un lado, sexual y libre, y por otro, asociado a una maternidad impoluta. Adicionalmente, el tema central del afiche –inusual en el corpus de la obra del artista– propuso, de manera irreverente, la visibilización de una tradición de creencias populares compartidas en el mundo iberoamericano. En un país como Colombia, esto tiene implicaciones específicas por la asociación histórica y racializada entre la brujería y los sistemas espirituales indígenas y afrodiaspóricos (Gómez Valderrama, 2017, p. 114). Al visualizar la imagen de la bruja, el afiche de Obregón no solo difundió un evento, sino que también hizo un comentario sobre el rol que pueden asumir las espiritualidades no hegemónicas como plataformas de crítica y transformación sociopolítica.

Siguiendo la propuesta del afiche, el presente artículo ofrece un abrebocas a la contribución que el Congreso de Brujería hizo a las artes y la cultura en Colombia desde su interés por visibilizar espiritualidades alternativas. Para ello, se realizará un barrido histórico y analítico por las partes más significativas del congreso, con el objetivo de ofrecer un panorama general del alcance de su programación académica y cultural. Luego, el texto discute una exhibición de arte realizada en el marco del evento, que tuvo por nombre Salón de Artes Visuales y fue llamada popularmente, por la prensa nacional, Salón de Arte Brujo. Por la cercanía del congreso con el nadaísmo, la exhibición presenta un estudio de caso inédito en el que se refleja la propuesta decolonial que esta vanguardia literaria y artística colombiana ofreció a las artes visuales a nivel nacional. Así, el argumento da cuenta de cómo la muestra quiso afianzar un proceso de quiebre con una cultura moderna en el país, en especial frente a la supervivencia de jerarquías raciales y de gusto estético. Por su curaduría descentrada y de temática innovadora, el Salón de Arte Brujo resonó con varios movimientos contraculturales en auge en diferentes latitudes del continente americano durante las décadas de 1960 y 1970. Aunque controversiales por su carácter comercial y turístico, tanto la exhibición de arte como el congreso presentaron una plataforma disruptiva, con el potencial de fortalecer discursos en torno a la construcción de sociedades más inclusivas y equitativas.

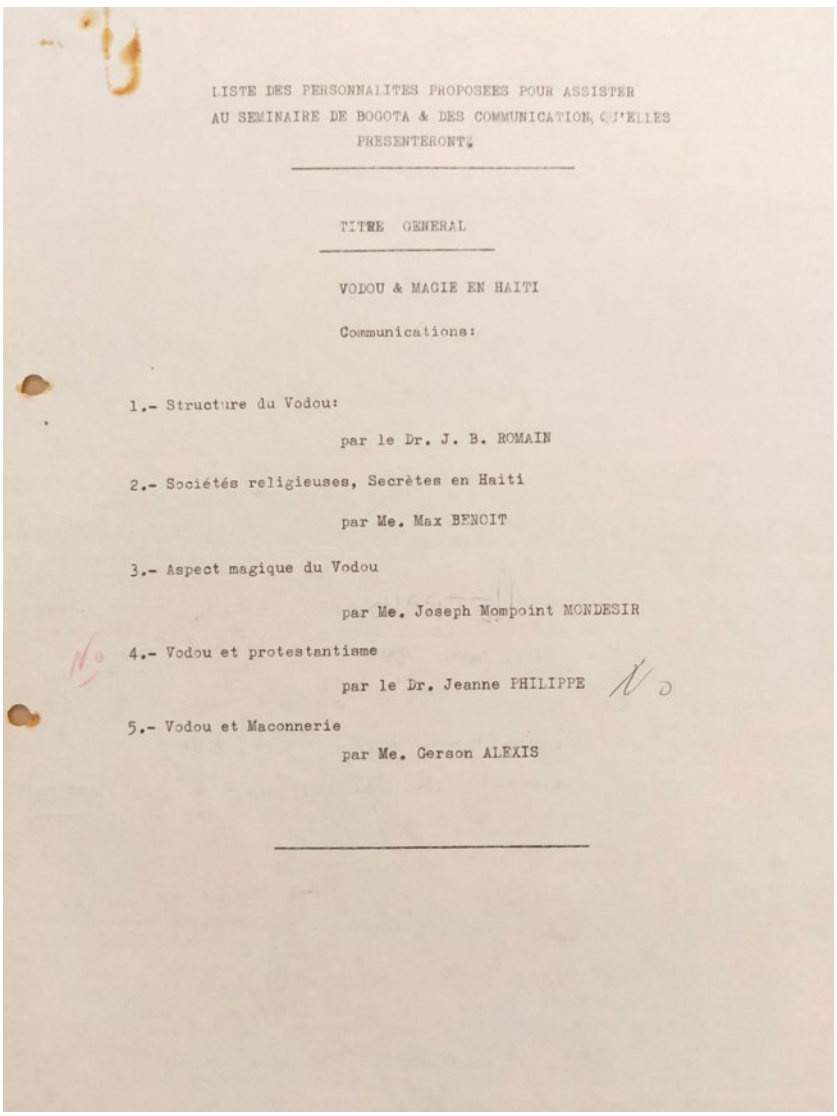
BOGOTÁ: ¡COMENZÓ EL AQUELARRE!

Efectuado entre el 24 y el 28 de agosto de 1975, en la Feria Internacional de Bogotá, hoy Corferias, el Primer Congreso Mundial de Brujería fue un evento monumental de resonancia nacional e internacional. Su creador, el empresario y después político medellinense Simón González Restrepo, realizó el publicitado evento en el pico de su carrera como director del Instituto Colombiano de Administración (Incolda). Para ello, vinculó a Josefina del Valle, colombiana experta en organización de eventos y conferencias de alto nivel, como parte del equipo para llevar a cabo su visión. El eslogan del congreso, "A la sombra de lo diferente con amor y asombro", una frase acuñada por el poeta nadaísta Gonzalo Arango, hizo un llamado público y radical a la unión espiritual en medio de la diferencia social (Del Valle, comunicación personal, 2021). Con más de 3.000 asistentes de numerosas nacionalidades, el congreso se constituyó como un espacio para discutir y presenciar prácticas espirituales no hegemónicas, incluyendo sus cosmogonías, rituales y principios filosóficos regidores (Levy, 1975a). Estos participantes representaron, en parte, sistemas espirituales de las Américas y el Caribe cuya imagen ha sido históricamente considerada como peligrosa o demoníaca. Junto a la cobertura del congreso, en algunos de los medios de comunicación más leídos de Colombia, América Latina, Estados Unidos y Europa, estos aspectos del evento dejan clara su relevancia para la historia cultural de la época[1].

1. A nivel nacional, *El Tiempo, El Espectador* y las revistas *Nueva Frontera y Cromos*, entre otras publicaciones, cubrieron el Congreso de Brujería con notorio interés. En cuanto a medios de comunicación internacionales, también se publicaron algunas notas en el *New York Times,* el *Washington Post, The Guardian, Le Monde, Clarín, ABC* y la revista *Planeta* (Brasil), por nombrar algunos.

A pesar de haber sido concebido como una aventura comercial de González Restrepo al interior de su nueva agencia de viajes La Rana, el congreso también fue pensado para confrontar la mentalidad colonial, conservadora y jerárquica colombiana. Para el empresario antioqueño, el tema general del evento ofrecía un término sombrilla que cobijaba exploraciones espirituales subalternas en auge durante este período. Además de la magia, estas también incluyeron hipnosis, telepatía y contactos extraterrestres y paranormales; una combinación inusual que González justificó cuando se refería a cómo el brujo "aborda todo aquello que no es materialista, sino del espíritu" (Valencia et al., 1975b). El mayor atractivo del encuentro fue la participación de reconocidos perfiles nacionales e internacionales en paneles organizados a través de un formato académico. Representantes de disciplinas como la parapsicología, la antropología, la etnobotánica, la literatura, la historia comparada de las religiones y el ilusionismo, provenientes de las Américas, el Caribe y Europa, aportaron, aunque en diferentes grados, rigurosidad intelectual e investigativa. Sus contribuciones, tan variadas como sus perfiles, fueron testimonio de un interés transversal por desafiar preceptos occidentales racionalistas y por desestabilizar las jerarquías entre culturas occidentales y no occidentales.

En las más de veinte conferencias, uno de los ejes temáticos centrales fueron las presentaciones de especialistas en culturas y religiones afrodiaspóricas e indígenas de América Latina y el Caribe. Jean-Baptiste Romain (1975a) y Joseph Mompoint Mondesir (1975), profesores de antropología de la Universidad Nacional de Haití, presentaron dos charlas que esbozaban la historia y las creencias principales del *vodoun* como religión haitiana (fig. 2). Estas hicieron hincapié en la creolización cultural que ha dado forma a este sistema de creencias, en su relación con la naturaleza y en el panteón de *iwas* o manifestaciones espirituales que lo conforman. Además, la delegación haitiana también contó con la participación del *houngan*, o sacerdote *vodoun*, Serge St. Jean (1975), quien describió en términos similares al brujo y al artista. Para el también poeta, estas figuras comparten el deber de retornarle al mundo su misterio. Carlos Canet (1975), santero cubano radicado en Miami, ofreció una mirada panorámica a la santería como religión con raíces en la cultura yoruba de África Occidental. De igual manera, la charla del antropólogo y médico colombiano Manuel Zapata Olivella (1975) resonó con esta constelación intelectual al tratar las cosmogonías y medicinas indígenas y negras del país como reflejo de un conocimiento científico basado en la prueba y el error. Esta perspectiva también fue propuesta por la charla de



LISTE DES PERSONNALITES PROPOSEES POUR ASSISTER
AU SEMINAIRE DE BOGOTA & DES COMMUNICATION, QU'ELLES
PRESENTERONT:

TITRE GENERAL

VODOU & MAGIE EN HAITI

Communications:

1.- Structure du Vodou:
par le Dr. J. B. ROMAIN

2.- Sociétés religieuses, Secrètes en Haiti
par Me. Max BENOIT

3.- Aspect magique du Vodou
par Me. Joseph Mompoint MONDESIR

4.- Vodou et protestantisme
par le Dr. Jeanne PHILIPPE

5.- Vodou et Maconnerie
par Me. Gerson ALEXIS

Figura 2. Anexo a la carta del embajador de Colombia en Haití, Lácides Moreno Blanco, al Ministro de Relaciones exteriores, Indalecio Liévano. Se mencionan las charlas programadas de la delegación de Haití para el Primer Congreso Mundial de Brujería, 10 de junio, 1975. Cortesía Archivo Corporación Otraparte.

Figura 3. Livio Vinardi extiende sus brazos en la sesión de clausura del Primer Congreso Mundial de Brujería. Lo acompañan en la mesa Lee Sannella, Thelma Moss, Simón González y otros. Fotografía de Fernando Cano. 29 de agosto, 1975, *El Espectador,* 10A.

Álvaro Soto Holguín (1975; comunicación personal, 2021), quien en calidad de director del entonces Instituto Colombiano de Antropología ofreció apuntes sobre las prácticas espirituales, llamadas mágicas, de estas mismas comunidades en el país. Por último, Andrew T. Weil (1975; comunicación personal, 2021), etnobotánico estadounidense asociado a la Universidad de Harvard, hizo una intervención sobre plantas como el tabaco y la marihuana para usos curativos y ceremoniales en las Américas.

Otra temática de las conferencias abordó los métodos parapsicológicos y la hipnosis, cada vez más populares en la década de 1970, así como la discusión e interpretación de sus experimentos y resultados. La presentación de Douglass Richard Price-Williams (1975), psicólogo inglés asociado a la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), expuso los resultados ambivalentes de una serie de experimentos de comunicación a través de los sueños. Allí dio a conocer pruebas realizadas con el antropólogo y escritor Carlos Castañeda (1968), autor del ahora controversial libro *Las enseñanzas de don Juan*. De forma similar, la intervención de Thelma Moss (1975), estadounidense y directora del Laboratorio de Parapsicología de UCLA, describió el método de fotografía Kirlian para capturar imágenes del campo electromagnético de seres animados e inanimados. Esto con el objetivo de hacer visibles los efectos de procesos de curación alternativos. Por su parte, las conferencias del chileno Brenio Onetto Bachler y del argentino Livio Vinardi mostraron una línea investigativa similar a la de Price-Williams y Moss. Onetto Bachler (1975), fundador de la Sociedad Chilena de Parapsicología, relacionó ejemplos de curanderos tradicionales de América Latina con esta disciplina, para defender su legitimidad y contribución a la ciencia occidental. Vinardi (1975), creador de una disciplina conocida como biopsicoenergética, presentó unas reflexiones sobre la interacción energética de seres y objetos revelada a través del método Kirlian (fig. 3).

Adicionalmente a estos dos ejes, otros temas tuvieron cabida en el congreso, aunque en menor medida, como fue el caso de la historia comparada de las

religiones, la literatura y el ilusionismo. El cubano-estadounidense Robert Lima (1975; comunicación personal, 2019), en ese momento profesor de español y literatura comparada en la Universidad de Pensilvania, presentó una mirada histórica a la construcción literaria de la figura del diablo. María Teresa Escobar Rohde (1975), profesora de historia clásica de la Universidad Nacional Autónoma de México, realizó un comentario sobre el resurgimiento de las prácticas mágicas a través del tiempo en sociedades con urgencias de crisis socioeconómicas o éticas. Por su parte, dos de las conferencias más populares del congreso fueron las de la brasileña Clarice Lispector (fig. 4) y el israelí Uri Geller. Lispector (1975) leyó su último cuento corto, titulado "El huevo y la gallina", en el que narra un viaje astral que inicia en una escena doméstica cotidiana y cuyo significado fue elusivo para el público asistente (Levy, 1975c). Geller (1975), por el contrario, contó con una asistencia multitudinaria, con una serie de demostraciones en las que el ilusionista afirmaba poder doblar cucharas y arreglar relojes de metal con su mente. Dicha presentación logró el cubrimiento total de los medios de comunicación en Colombia, e incluso fue transmitida por la televisión nacional (fig. 5).

Además de estas presentaciones formales, el congreso fue el escenario de tres exhibiciones de artes visuales que brindaron una variedad amplia de expresiones de Colombia, Haití y Ecuador. Entre ellas el ya mencionado Salón de Arte Brujo; una muestra de artistas haitianos influenciados por el *vodoun*, llamada "Nader's Haïti", y una galería monográfica de menor escala con obras del pintor ecuatoriano Dimitri Borja, titulada "Pintura y música" (Romain, 1975b; "En una agencia de viajes", 1975). Tanto la exhibición de arte brujo como la del haitiano ofrecieron una propuesta temática inexplorada en las artes colombianas[2]. En estas muestras, los términos "brujería" y "vodoun" conformaron un hilo conductor para una extensa gama de manifestaciones artísticas y estilos. Vistas como un conjunto, las exploraciones de lo oculto, lo mágico y la recuperación de espiritualidades subalternas fueron parte de las propuestas creativas de dichas exposiciones, revelando intereses similares simultáneos en una escala transnacional. Por ello, el congreso puede entenderse como una plataforma con la capacidad de establecer redes artísticas poco consideradas anteriormente, como la de Colombia y Haití, en un tiempo de profundos cambios culturales.

La programación cultural del Congreso de Brujería no se limitó a las artes visuales sino que incluyó, además, colaboraciones con las disciplinas del cine, el teatro y la danza. Carlos Muñoz, actor colombiano, organizó el Festival de Cine Fantástico en la Cinemateca Distrital de Bogotá, en el que se presentaron películas como *Orpheus* de Jean Cocteau y *Nosferatu* de Friedrich Murnau (fig. 6). La actriz Mónica Silva coordinó una serie de piezas teatrales, entre ellas *Marat/Sade* de Peter Weiss, bajo la dirección de Manuel Espinel, y *Luther* de John Osborne, dirigida por Raúl Santa. Delia Zapata Olivella presentó danzas y performances, incluyendo el lumbalú o ritos funerarios de San Basilio de Palenque, con su Grupo de Danzas Folclóricas Colombianas (Cinemateca Distrital de Bogotá, 1975; "Cine, teatro y danzas", 1975). Junto con González Restrepo y otros colaboradores, Delia Zapata Olivella también estuvo a cargo de organizar representaciones de rituales por parte de grupos de danza y figuras individuales del extranjero. Estos mostraron, por un lado, ceremonias y danzas colectivas del *vodoun* haitiano y del candomblé de Salvador de Bahía, Brasil, y por otro lado, rituales del María Lionza a cargo de una sacerdotisa de Caracas ("Cine, teatro y danzas", 1975; Valencia *et al.*, 1975a). Aunque no serán discutidos in extenso en este ensayo, la inclusión de estas presentaciones ceremoniales, particularmente

2. Las cartas entre González Restrepo y Romain, en el archivo de la Corporación Otraparte, dan cuenta del trabajo del antropólogo haitiano como coordinador de la delegación que participó en el Congreso de Brujería. Su trabajo fue esencial para la realización de la exhibición "Nader's Haïti", pues logró que la Galerie Nader de Puerto Príncipe, en ese momento dirigida por su fundador, Georges Nader, llevara a Bogotá una selección de artistas cuyas obras hicieran alguna referencia al *vodoun* (Nader, comunicación personal, 2022).

Figura 4. Clarice Lispector, Simón González Restrepo y Antonio Zambrano momentos antes de la lectura del cuento corto de la autora brasilera "El huevo y la gallina", durante el Primer Congreso Mundial de Brujería. Cortesía Archivo Corporación Otraparte.

las de *vodoun* y candomblé, consolidó el interés del congreso por establecer una reflexión en torno a los elementos espirituales y corporales de las culturas afrodiaspóricas de la región. Este aspecto performativo y ritual del evento tuvo por tarea principal el diálogo entre sistemas espirituales para contrarrestar dinámicas de exclusión y marginalización social.

De manera general, la programación del congreso estuvo alineada con las consignas del nadaísmo, que desde su fundación a finales de los años cincuenta había declarado una guerra simbólica a la doctrina del racionalismo moderno y el catolicismo dogmático en Colombia. Para Gonzalo Arango (2018), miembro fundador del movimiento, dicha vanguardia literaria y artística estaría comprometida con "todo tipo de inconformismos y todas las irreverencias de tipo cultural, estético, social y religioso" (p. 24). Estos preceptos transgresores vinieron de la cercanía que tuvo el poeta, en Envigado, Antioquia, con el padre de González Restrepo, el escritor y filósofo Fernando González Ochoa. Prueba de ello es el comentario de Arango (2011), al momento del fallecimiento de González Ochoa, según el cual para el escritor su obra "fue la realización de su vida, no en busca de la inmortalidad sino de la trascendencia humana" (p. 38). De manera similar, la búsqueda de exceder los límites terrenales como forma de resistencia política fue evidente cuando el nadaísta, junto a su pareja Angela Mary Hickie, publicó el libro *Providencia* (Arango y Hickie, 1972; Escobar y Arbeláez, 1968). Combinando poemas cortos de Arango con dibujos de Hickie, este libro reflexiona, desde la simpleza del lenguaje y las formas, sobre el mundo natural y los seres humanos como entidades sagradas. Su título hace referencia a las islas de San Andrés y Providencia en el Caribe colombiano, lugar en el que los nadaístas vivirían de manera intermitente desde mediados de los años sesenta, algo esencial para el desarrollo de su pensamiento[3]. Por ello, al haber sugerido el eslogan "A la sombra de lo diferente con amor y asombro", Arango haría al congreso un aporte que combinaba activismo político con un trabajo espiritual interno de casi dos décadas.

Teniendo en cuenta el trasfondo de los nadaístas con el Caribe insular, el afiche, el eslogan y la programación del congreso pueden interpretarse como un preludio de algunos de los aportes más representativos de pensadores decoloniales contemporáneos de esta región. El trabajo de Édouard Glissant (1997), por ejemplo, ha sido vital para entender la contribución que las culturas creoles caribeñas pueden ofrecer a la vida moderna y contemporánea. Su propuesta en torno al concepto de "opacidad" propone un *ethos* caribeño de creolización cultural como punto de partida para, entre otras cosas, la aceptación radical de la otredad y la diferencia. El puente metafórico y generativo que se construye entre "sombra" y "asombro" en el eslogan del congreso, por tanto, resuena de manera directa con la propuesta del pensador martiniqués, que entiende la aceptación de lo desconocido, o lo opaco, como condición necesaria para la comunión humana. Por ello, la centralidad que tuvo la cultura afrodiaspórica en la conceptualización y planeación del evento se encuentra en diálogo con la lucha por derechos civiles de las comunidades negras en las Américas y el Caribe desde los años setenta[4].

A pesar de la visibilidad otorgada a diversas culturas afrodiaspóricas a través de conferencias, exhibiciones, grupos de danza y rituales, el congreso no se debe idealizar como un evento de liberación social utópica. Desde su premisa como una aventura comercial de González Restrepo y los inversionistas de la agencia de turismo La Rana, el evento recibió, de manera justificada e injustificada,

3. Las visitas de los nadaístas –incluido González Restrepo– al archipiélago de San Andrés y Providencia construyeron un imaginario de las islas como un lugar paradisíaco y utópico de exilio autoimpuesto. Para muchos miembros del colectivo, allí el trabajo espiritual sería posible de la mano de experiencias psicodélicas y, algo más problemático, el aprendizaje de saberes ancestrales afrodiaspóricos. La figura del filósofo y botánico isleño Ronald Williams, también conocido como "el Brujo Pepa", se convertiría en un referente importante para González Restrepo y Arango. Ambos, por ejemplo, organizaron una entrevista entre Gloria Valencia de Castaño y Williams (1972), en la que el isleño habló de la situación de precariedad y olvido del archipiélago ante el boom de turismo que atravesaba. De igual forma, Williams sería invitado a participar en el Congreso de Brujería para tocar en vivo con su banda de calipso llamada Black Dynamite (Aurea Oliveira Santos, comunicación personal, 2018).

4. Resulta interesante considerar que la participación de Delia y Manuel Zapata Olivella en el Primer Congreso Mundial de Brujería antecedió, por dos años, su trabajo también como organizadores del Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas, celebrado en Cali entre el 25 y el 27 de agosto de 1977 (Valero, 2021).

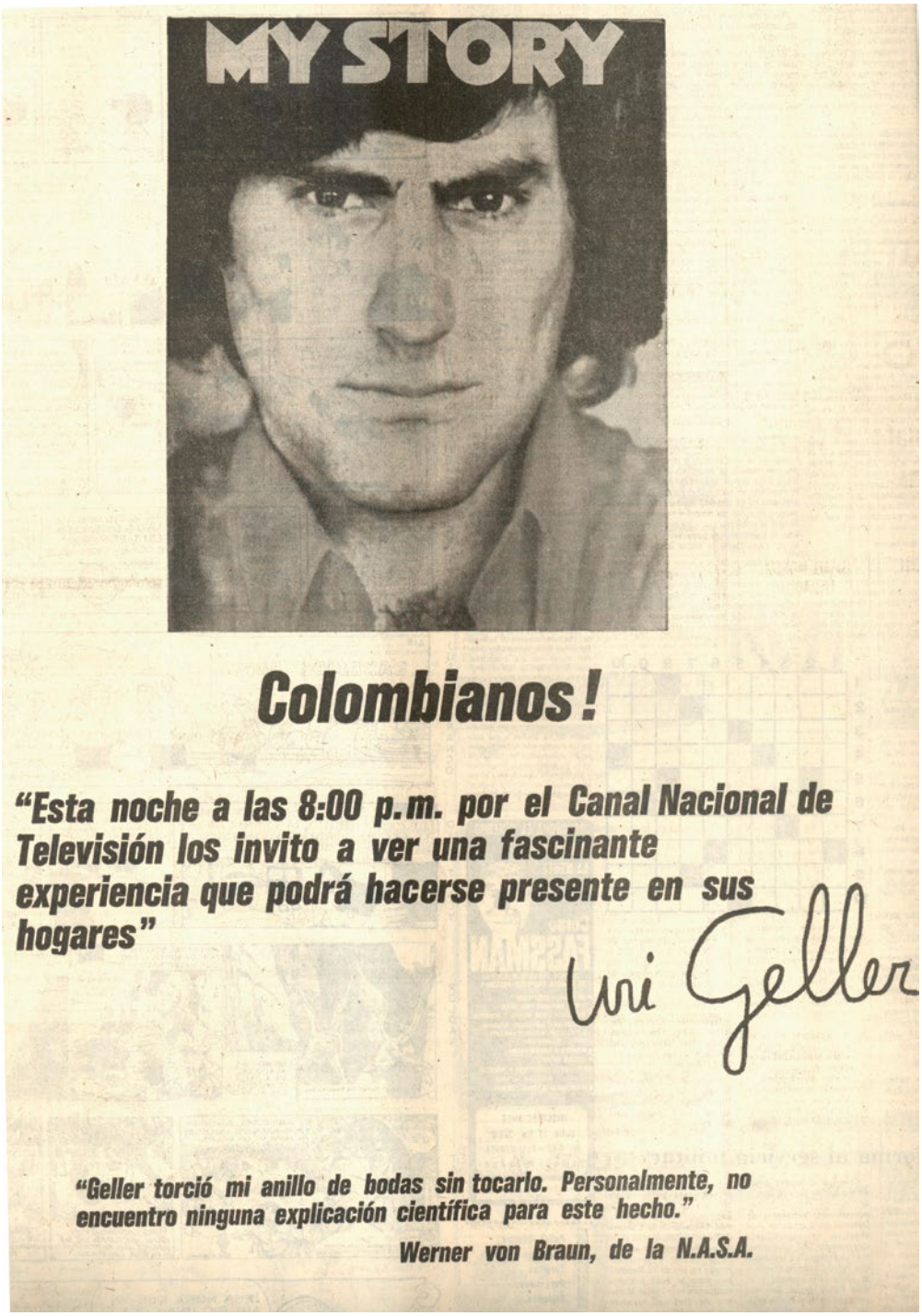
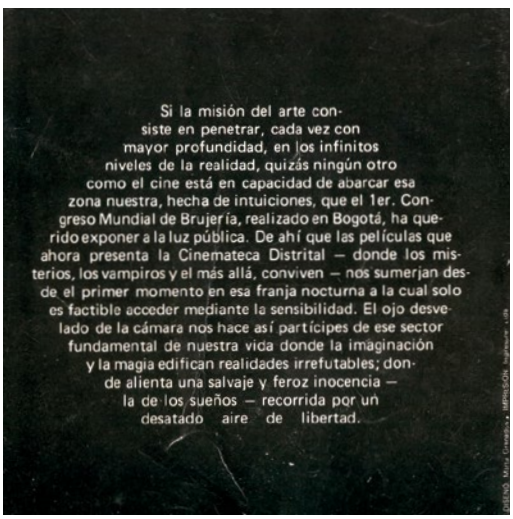


Figura 5. Publicidad de la transmisión por televisión, en vivo y a nivel nacional, de la presentación de Uri Geller durante el Primer Congreso Mundial de Brujería.
27 de agosto, 1975, *El Tiempo,* 5B.

críticas de la prensa así como de figuras prominentes de la política y el clero en Colombia (Lleras, 1975; "El cardenal Muñoz Duque", 1975)[5]. Mucho de lo que se debatió sobre el congreso, por ejemplo, fueron los elevados precios de las conferencias académicas, a las cuales solo pudo asistir un porcentaje pequeño del total de los visitantes (Vásquez, 1975). Por el contrario, la parte más accesible, y la que explica los 300.000 visitantes reportados por la prensa, fue la llamada 1.ª Feria Mundial de Brujería, que tuvo un carácter más popular (Levy, 1975a). En ella se permitió a cualquier persona o institución, con el interés de vender sus productos o servicios "brujos", la posibilidad de reservar un espacio comercial. El resultado fue una variedad de participantes que iban desde curanderos de provincia hasta comerciantes de muebles y electrodomésticos (fig. 7). Más controversial aún resultó el hecho de que, una vez terminado el congreso, la prensa

5. Un hallazgo importante sobre este punto ha sido el hecho de que Pedro Gómez Valderrama, historiador cultural colombiano especializado en temas relacionados con la brujería y vinculado a la revista *Mito* desde su primera edición de 1955, fungió como uno de los principales miembros de la junta directiva de la agencia de viajes La Rana. Esto, sumado al hecho de que su libro *Muestras del Diablo* fuese publicado en 1958, mismo año de la proclamación de *El manifiesto nadaísta*, no debe ser tomado como una simple coincidencia. Ambos hechos apuntan a la relevancia de la brujería y la disidencia espiritual como puntos de acceso a un lenguaje y a identidades posmodernos en el país. Entre los socios fundadores de la agencia de viajes se encontraban Harald Schmitz, Hernando Pryor, Armando González, Klaus y Hans Vollert, y Daniel Peñaranda. Asimismo, para esta empresa se contó con las inversiones de América Latina Inval (Panamá) y Euroandina S. A. (La Rana, 1974).



ARRIBA
Figura 6. Brochure de la programación del Festival de Cine Fantástico, organizado por Carlos Muñoz para la Cinemática Distrital de Bogotá.
Archivo privado. Imagen cortesía de Roberto de Zubiría.

DERECHA
Figura 7. Publicidad de la 1.ª Feria Mundial de Brujería, 18 de agosto de 1975,
El Espectador, 7D.

nacional también reportó la quiebra financiera del evento. Según declaraciones de González Restrepo, esto habría sido resultado de la mala imagen que se había construido en torno al congreso ante la opinión pública (Levy, 1975d). Aunque nunca fue esclarecido o sometido a escrutinio, la poca viabilidad financiera del encuentro truncó la posibilidad de hacer una segunda versión. Esto hubiese sido posible pues González Restrepo ya habría recibido ofertas de delegaciones internacionales de México, Puerto Rico y Brasil para ser anfitriones de una nueva reunión (Van Bennekon, 1975).

Por encontrarse el congreso a mitad de camino entre el activismo espiritual y la comercialización de la contracultura, algunos medios de la prensa nacional simplificaron su alcance simbólico mostrándolo como un espectáculo para incautos y una moda pasajera. Esto explica, parcialmente, la razón por la cual el evento fue considerado banal y no mereció mayor atención por parte de la historiografía nacional. Por el contrario, el inicio del conflicto armado rural y urbano, el fin del Frente Nacional y el surgimiento del narcotráfico en el país han ganado un papel preponderante frente a las espiritualidades contraculturales. De manera similar, la historia del arte colombiano ha posicionado temas relacionados con la violencia y sus secuelas, particularmente con el cuerpo y el paisaje, como eje articulador de sus investigaciones. El Salón de Arte Brujo, por tanto, crea una puerta de entrada para entender el papel que las espiritualidades alternativas jugaron en el proceso creativo de algunos artistas visuales de la época. Abordar esta muestra artística desde un lente que considere el alcance y la notoriedad del congreso pone de manifiesto un impulso colectivo de construir unidad en un momento político de alta fragmentación. Por ello, tanto este evento como el Salón de Arte Brujo son parte esencial de los procesos políticos de su momento, y hacen de su estudio una invitación a expandir los temas propios de la historiografía del arte colombiano.

LA HETERODOXIA DE UNA MUESTRA DE "ARTE BRUJO"

El Salón de Arte Brujo tuvo lugar en uno de los pabellones de exhibición de la Feria Internacional de Bogotá y fue organizado por María Teresa Guerrero, quien en ese entonces ocupaba el cargo de subdirectora del Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo). Aceptando la invitación de González Restrepo, Guerrero organizó la muestra de manera independiente de su cargo (comunicación personal, 2021). Adecuado para la exhibición de las piezas, con paredes de drywall blancas, según reportes de la prensa el espacio albergó más de 600 obras de arte (fig. 8), las cuales también estuvieron a la venta para el público visitante (Levy, 1975a). Para asegurar un alto número de participantes, Guerrero (1975) envió invitaciones directas a artistas solicitando postular un mínimo de dos obras que tuvieran "alguna relación con el mundo de la brujería, ya sea en forma directa o indirecta" (fig. 9). De igual manera, la carta pidió especificar precios de venta, en pesos y dólares, así como un currículo. Los artistas colombianos participantes incluían nombres reconocidos en la actual historiografía del arte, como Feliza Bursztyn, Olga de Amaral, Omar Rayo, Juan A. Roda y Hernando Tejada. Algunas figuras menos discutidas hoy pero también activas en los circuitos artísticos de ese momento fueron Luis Durier, Dioscórides Pérez y Fanny Salazar. Asimismo, la temática abierta y la naturaleza comercial de la exhibición atrajeron una selección variada de medios y estilos, incluyendo pintura, fotografía, escultura y dibujo, así como abstracción y figuración. En términos generales, esta propuesta curatorial permeable y poco definida, salvo por el término "brujería", le dio a la muestra fluidez conceptual además de sentar un modelo no jerárquico de selección y presentación. A pesar de estar estructurado

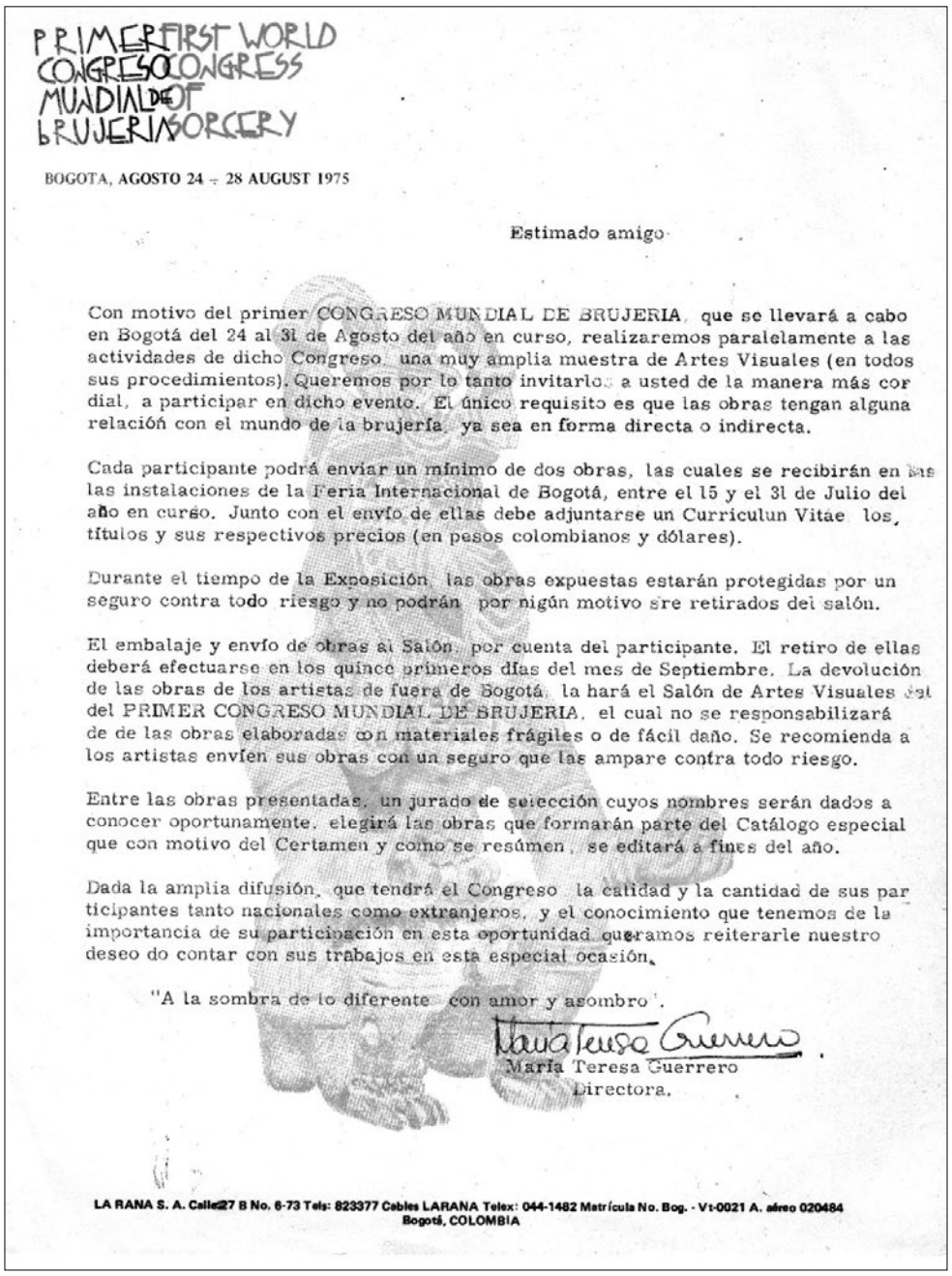
de manera abierta, el Salón de Arte Brujo pone de manifiesto la relevancia de prácticas curatoriales no ortodoxas en un momento de profesionalización del campo museológico colombiano. Para ello, es preciso ver esta muestra como parte de una articulación de quiebres culturales que fortalecieron la esfera cultural colombiana de la época, y no como un evento aislado.

La exhibición de Guerrero no fue la única en proponer una alternativa a las prácticas curatoriales establecidas en décadas anteriores en el país, que se veían como cada vez más limitantes y excluyentes hacia la década de 1970. En términos generales, se caracterizaron por favorecer una cuidadosa, incluso predecible, selección de nombres, y además por la investigación y presentación monográfica de artistas promesa. Aunque necesarias para avanzar en la construcción de la escena artística colombiana, tales propuestas consolidaron en el tiempo una red privilegiada de creadores, curadores y críticos, especialmente en Bogotá (Reyes, 2019, pp. 13-27). Contrariamente a dicha visión, propuestas emergentes durante esta década quisieron atomizar los discursos construidos en torno al arte moderno colombiano, permitiendo modelos de selección curatorial alternativos y la incorporación de nuevas voces. Un ejemplo de este proceso de cambio se dio en el XXV Salón Nacional de Artes Visuales de 1974, en el que se estableció un modelo similar al del Salón de Arte Brujo, es decir,

Figura 8. Imagen panorámica de la instalación del Salón de Arte Brujo. Agosto de 1975, archivo de negativos no publicados, *El Espectador.*

con un concepto temático abierto y sin un comité de admisiones. En respuesta a críticas de favoritismo y exclusión respecto a sus ediciones anteriores, esta nueva versión fue abarcadora y ecléctica, exhibiendo también 600 artistas y 650 obras (Calderón, 1990, p. 191; Gómez, 1974). El término "artes visuales", usado por primera vez en esta versión, fue una manera de acoger medios anteriormente desatendidos como la fotografía y la instalación, y obras como las del artista Bernardo Salcedo, que desafiaban una única categorización (Barón y Ordóñez, 2019, pp. 118-119). Para Gloria Zea, en ese momento directora del Mambo y del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), el XXV Salón Nacional fue una exhibición de naturaleza "popular" y en donde "cualquier artista tendrá la posibilidad y el derecho de exhibir su trabajo, sin clasificaciones elitistas; sin la selección anticipada de algunas piezas" (Calderón, 1990, p. 191). El evento demostró, por tanto, y al menos en su discurso, una creciente necesidad entre las instituciones culturales colombianas de establecer espacios más abiertos para artistas con menos visibilidad y oportunidades.

De manera similar, el I Salón Atenas, realizado por el Mambo en octubre de 1975, hizo parte de esta constelación de exhibiciones interesadas en explorar modelos curatoriales alternativos. A tan solo dos meses de la finalización del Congreso de Brujería, dicha exposición buscó construir un apoyo institucional



PRIMER FIRST WORLD
CONGRESO CONGRESS
MUNDIAL DE OF
BRUJERIA SORCERY

BOGOTA, AGOSTO 24 - 28 AUGUST 1975

Estimado amigo

Con motivo del primer CONGRESO MUNDIAL DE BRUJERIA, que se llevará a cabo en Bogotá del 24 al 31 de Agosto del año en curso, realizaremos paralelamente a las actividades de dicho Congreso, una muy amplia muestra de Artes Visuales (en todos sus procedimientos). Queremos por lo tanto invitarlo a usted de la manera más cordial, a participar en dicho evento. El único requisito es que las obras tengan alguna relación con el mundo de la brujería, ya sea en forma directa o indirecta.

Cada participante podrá enviar un mínimo de dos obras, las cuales se recibirán en las instalaciones de la Feria Internacional de Bogotá, entre el 15 y el 31 de Julio del año en curso. Junto con el envío de ellas debe adjuntarse un Curriculun Vitae los títulos y sus respectivos precios (en pesos colombianos y dólares).

Durante el tiempo de la Exposición las obras expuestas estarán protegidas por un seguro contra todo riesgo y no podrán por nigún motivo ser retirados del salón.

El embalaje y envío de obras al Salón por cuenta del participante. El retiro de ellas deberá efectuarse en los quince primeros días del mes de Septiembre. La devolución de las obras de los artistas de fuera de Bogotá, la hará el Salón de Artes Visuales del PRIMER CONGRESO MUNDIAL DE BRUJERIA, el cual no se responsabilizará de de las obras elaboradas con materiales frágiles o de fácil daño. Se recomienda a los artistas envíen sus obras con un seguro que las ampare contra todo riesgo.

Entre las obras presentadas, un jurado de selección cuyos nombres serán dados a conocer oportunamente, elegirá las obras que formarán parte del Catálogo especial que con motivo del Certamen y como se resúmen, se editará a fines del año.

Dada la amplia difusión, que tendrá el Congreso la calidad y la cantidad de sus participantes tanto nacionales como extranjeros, y el conocimiento que tenemos de la importancia de su participación en esta oportunidad queramos reiterarle nuestro deseo do contar con sus trabajos en esta especial ocasión.

"A la sombra de lo diferente con amor y asombro".

María Teresa Guerrero
Directora.

LA RANA S. A. Calle 27 B No. 6-73 Tels: 823377 Cables LARANA Telex: 044-1482 Matrícula No. Bog. - Vt-0021 A. aéreo 020484
Bogotá, COLOMBIA

Figura 9. Carta de María Teresa Guerrero invitando a los artistas a participar en el Salón de Arte Brujo.
Imagen cortesía de la autora.

para artistas jóvenes y emergentes a través del patronazgo de la empresa privada. Su plataforma catapultó nombres que se volverían centrales en la escena del arte contemporáneo colombiano, como Mariana Varela, Antonio Caro, Edgar Silva y Miguel Ángel Rojas (Serrano, 1974). En consonancia con el interés del XXV Salón Nacional y del Salón de Arte Brujo, la muestra tuvo como objetivo redefinir las dinámicas de participación de los artistas en exhibiciones grupales en Colombia. Por ello, se decidió eliminar por completo el proceso de evaluación a través de un jurado calificador y, en consecuencia, la competencia entre artistas. Esta tendencia ya se haría más notoria en el país, desde inicios de los años setenta, con la implementación de un gesto similar en el XXIII Salón Nacional de Artistas de 1972 (Barón y Ordóñez, 2019, p. 118). Sin premios o menciones honoríficas, el I Salón Atenas invirtió para darles a todos los artistas participantes incentivos financieros por partes iguales. Para Serrano (1974), curador del Mambo en esa época, esta lógica aseguraría, por lo tanto, una conversación más enfocada en las propuestas y obras presentadas.

Si bien el Salón de Arte Brujo no adoptó esta dinámica de no competencia, pues su modelo participativo mantuvo un jurado, premios y un número extenso de obras, las tres exhibiciones mencionadas comparten un interés por proponer un cambio en las prácticas de exhibición en Colombia. En términos generales, este movimiento generó una apertura hacia la instauración de espacios más horizontales y menos jerárquicos de participación artística en el país. Por este motivo, resulta notorio que el Salón de Arte Brujo permanece ausente, incluso hoy, de algunos estudios recientes sobre el arte colombiano de la segunda mitad del siglo xx. A pesar de sus contribuciones al análisis de la cultura visual en Colombia, proyectos como *Múltiples y originales. Arte y cultura visual en Colombia, años 70* y *El arte de la desobediencia. Colección Mambo 1965-1984* son un ejemplo de ello (Barón y Ordóñez, 2019; Jaramillo *et al.*, 2018). Este hecho se explica, en parte, por la dificultad que implica la historización del congreso y los eventos asociados, pues su carácter inusitado y controversial lo relegaría al trasfondo de las narrativas artísticas y archivos predominantes del arte de la época. Por otro lado, las conversaciones públicas en torno a los imaginarios colectivos de la brujería, y más aún en conexión con las artes visuales, han sido presa de tabúes reputacionales e institucionales, incluso hasta el momento presente. Por tanto, esta omisión historiográfica es indicativa de una serie de factores estructurales en los que temas relacionados con las espiritualidades no hegemónicas –o, siguiendo a González Restrepo, "brujería"– siguen perfilándose como poco relevantes o dignos de consideración académica de rigor.

Estos proyectos deben ser vistos con más detalle para entender la construcción de sus argumentos y su nivel de involucramiento con lo espiritual como categoría de análisis. En *Múltiples y originales*, la investigación sobre la historia de las exhibiciones en Colombia está dedicada a museos, universidades, galerías y bienales que, con el apoyo de la empresa privada y el sector público, lograron fortalecer una esfera atomizada del arte colombiano. Esto se logró a través de discusiones artísticas, por ejemplo en torno a la complejización de la política nacional durante los años setenta (Barón y Ordóñez, 2019, p. 104). Asimismo, según explican María Sol Barón y Camilo Ordóñez Robayo (2019), investigadores y curadores de *Múltiples y originales*, el diseño gráfico y la arquitectura tuvieron un papel central en dicha diversificación de la participación y profesionalización artística (pp. 103-127). En *El arte de la desobediencia*, el análisis de los acercamientos que los artistas colombianos hicieron a temas espirituales se limitó a transgresiones de la iconografía eclesiástica a través de la irreverencia y el kitsch como estrategias creativas (Jaramillo *et al.*, 2018, pp. 101-103). Según ello, el acercamiento contracultural de algunos artistas a la iconografía religiosa tuvo como base la estética polarizante del arte pop como forma de criticar el dogmatismo y la influencia cultural de la Iglesia católica en el país. En consecuencia, el punto de partida para el análisis de estas propuestas investigativas se centró en elementos políticos, estilísticos y disciplinarios que poco consideraron las espiritualidades divergentes como fuente generadora de narrativas o discursos. Por ser atípico en la lógica de fortalecimiento de las instituciones emergentes del arte en Colombia, así como en las estrategias de transgresión religiosa durante los años setenta, el Salón de Arte Brujo permanece como un campo fértil de exploración histórica.

Entre los centenares de artistas participantes en la muestra organizada por Guerrero, Feliza Bursztyn, bogotana, y Luis Durier, cartagenero, constituyen casos paradigmáticos. A pesar de gozar de diferentes niveles de reconocimiento en la historiografía nacional e internacional, sus propuestas para la exhibición señalan aspectos en común de sus carreras que no han sido abordados hasta el

momento, y que reiteran la importancia de estudiar con profundidad el Salón de Arte Brujo. Bursztyn presentó una instalación titulada *El bebé de Rosemary* (ca. 1972), parte de la serie de esculturas cinéticas titulada *Camas*, y en la que cubre con una tela gris el marco blanco de una cama metálica cuyo movimiento es activado por un motor interno (fig. 10). Haciendo referencia a la película homónima de Roman Polanski en la que una mujer carga en su vientre al hijo del diablo, esta escultura, por sus movimientos motorizados y objetos de uso privativo, confronta al espectador con un erotismo captado por fuerzas malignas. La obra de Bursztyn, por tanto, lleva la transgresión que propone Polanski del símbolo de la mujer embarazada al campo de las artes visuales, cuestionando, de manera similar, su estatus sagrado. Para un país mayoritariamente católico y heteropatriarcal como Colombia, la obra tiene asociaciones directas con el rol de la Virgen María como paradigma de la feminidad, lo que ofrece una mirada crítica a la relación entre religión y género en el contexto local. Tal aproximación añade una capa de complejidad a las asociaciones que se establecen entre la artista y algunas figuras del nuevo realismo francés, como es el caso de Arman y Jean Tinguely (Jaramillo, 2012, p. 120). De igual manera, esta escultura complementa las estrategias de humor negro y de corte antihegemónico con las que la historiadora del arte Carmen María Jaramillo y otros han descrito la obra de Bursztyn (Jaramillo, 2012, p. 273; McDaniel, 2013, p. 12).

El pintor Durier, por su parte, presentó en la muestra al menos cuatro acrílicos sobre lienzo, entre ellos la obra *Carmela Murciélago* (fig. 11). En esta pieza, el artista representa a una mujer mirando directamente al espectador, al tiempo que extiende la palma de su mano para revelar la práctica adivinatoria de la quiromancia. Su frente muestra el acceso a un universo alterno, reiterando su poder para prever el futuro. Su peinado, que le divide el cabello en dos, hace eco de las alas del murciélago en la parte inferior de la composición, sugiriendo su capacidad de volar por el cielo nocturno que la cubre. Con una paleta de colores brillantes y líneas sinuosas, esta pintura se construye a través de elementos visuales del arte pop y el art nouveau, y además remite al mundo de la publicidad al que Durier estuvo asociado como profesional (Jiménez, 1975). Sobrino del pintor Enrique Grau, quien también mostró un interés por la cultura popular de la costa Caribe colombiana, Durier exploró visualmente este tema desde el lado de las prácticas de la brujería, aunque de una manera idealizada y no racializada. De manera similar a lo que hizo Obregón en su afiche, esta serie de pinturas da cuenta de la presencia histórica de dichas prácticas en Cartagena como ciudad con raíces en la época colonial. Dicha resonancia no resulta gratuita si consideramos, por ejemplo, que el Pabellón de la Brujería, lugar destinado a la cultura material relacionada con el Tribunal de la Santa Inquisición del siglo XVIII, se abrió en Cartagena el mismo año del Congreso de Brujería (Martínez, 1975). La obra de Durier, entonces, puede ubicarse dentro de una constelación artística e intelectual de su ciudad natal que ha tomado la brujería y la magia como base para la exploración de realidades alternas, y de la cual hoy la figura más prominente es la artista y curadora María Isabel Rueda. De igual forma, la obra de Durier puede ser vista en línea con las exploraciones coetáneas que Beatriz González realizó con la cultura urbana popular en Colombia, y que han sido entendidas, siguiendo a Ana María Reyes (2019), como un "giro herético" de la estética del arte pop euroamericano (p. 12).

Como preámbulo a una conversación más amplia, los casos de Bursztyn y Durier demuestran las posibilidades interpretativas que el estudio del Salón de Arte Brujo puede ofrecer a la historia del arte colombiano. Ya sea desde un

ARRIBA
Figura 11. Luis Durier, *Carmela Murciélago*, ca. 1975.
Acrílico sobre lienzo, 13-19 de agosto de 1975, cortesía Archivo Revista *Cromos, 27.*

ABAJO
Figura 10. Feliza Bursztyn, *El bebé de Rosemary*, ca. 1972.
Instalación con marco metálico de cama, tela negra y motor interno, 126 x 96,5 x 63 cm.
Colección privada, Bogotá. Fotografía Cortesía de Óscar Monsalve Pino.

lente curatorial o uno temático, siempre conectados con una historia intelectual de vanguardia, esta muestra expande nuestro conocimiento sobre los procesos artísticos de la segunda mitad del siglo XX en el país. Sus estrategias de masificación, espectacularización y uso de un concepto abierto fueron una propuesta innovadora y generativa para una esfera cultural nacional que se encontraba en medio de múltiples transformaciones, tanto institucionales como estéticas y políticas. Al desestructurar, aunque parcialmente, algunos modos de participación y proponer de manera pública una conversación alrededor de la espiritualidad en las artes, el Salón de Arte Brujo se posicionó como un evento central para el desarrollo del movimiento contracultural del país. Sin embargo, este estudio de caso también nos presenta un desdibujamiento de las divisiones en torno a los discursos del sector cultural colombiano sobre el *establishment* o el *antiestablishment*. Su cercanía con la institucionalidad del arte en Colombia y la empresa privada llama la atención sobre cómo se generaron y operaron estos espacios de disidencia intelectual y creativa.

Como consecuencia, la exhibición organizada por Guerrero contribuye a un análisis más profundo de la influencia de ciertos movimientos culturales de oposición en la historia contemporánea del país. Este es el caso, por ejemplo, del nadaísmo y la creciente reivindicación de las creencias no hegemónicas, ya sean indígenas o afrodiaspóricas. En ambos esfuerzos un grado de cercanía con la institucionalidad colombiana resultó inevitable, pues estos se gestaron simultáneamente desde dentro y fuera de dichas redes de poder político y económico. Sin estas conexiones, de hecho, no hubiera sido posible que aquellos movimientos fueran catapultados a la plataforma nacional con tanta rapidez como sucedió en la década de 1970. Por esto y al ser el Congreso de Brujería el marco general en el que se desarrolló el Salón de Arte Brujo, es preciso realizar la investigación sobre sus propuestas partiendo de la premisa de que los hallazgos serán contradictorios e irresolutos por naturaleza. En tal sentido, puede pensarse este estudio de caso como una instancia que responde al llamado del teórico e historiador Walter Mignolo sobre formular lo decolonial o, específicamente, redefinir las dinámicas de poder latinoamericanas con la cultura europea occidental, desde una perspectiva local y de origen (Mignolo y Walsh, 2018). La historiografía del arte colombiano puede aportar un acercamiento riguroso, desde sus análisis visuales, a este tipo de tensiones conceptuales. Al hacerlo, tiene el potencial de generar discursos y metodologías de análisis pertinentes desde y para el contexto local, que sin embargo cuentan con una repercusión en espacios transnacionales con procesos históricos similares de transformación cultural.

LA REPETICIÓN DE UN CICLO PAGANO

En 2025 se cumplirán cincuenta años de la celebración del Congreso de Brujería y el Salón de Arte Brujo en Bogotá. Este hito nos invita a considerar dichos eventos a la luz de los conocimientos que hemos construido sobre la relación entre arte y espiritualidad en las últimas décadas. A pesar de no haber tenido posteriores versiones y de ser omitidos como referentes históricos, el congreso y la exhibición pueden ser leídos como prefiguraciones de un resurgimiento de las prácticas espirituales alternativas en el arte contemporáneo hasta el día de hoy. De manera similar a lo ocurrido con el congreso, los últimos veinte años han revelado un incremento notable de artistas explorando la recuperación y visibilización de saberes indígenas, afrodiaspóricos y ocultos en las Américas y el Caribe. Figuras como Ayrson Heráclito, de Brasil; Édouard Duval-Carrié, de Haití; María Magdalena Campos-Pons y José Bedia, de Cuba; Saya Woolfalk y Wangechi Mutu, de Estados Unidos; Antonio Pichillá, de Guatemala, y

Cecilia Vicuña, de Chile, por mencionar algunos nombres, se han convertido en referentes en esta conversación. Para el caso colombiano, las obras de Delcy Morelos, Abel Rodríguez, Bárbara Santos, Benjamín Jacanamijoy y María Isabel Rueda demuestran la creciente importancia que ha cobrado lo espiritual como plataforma para la creación artística. Estos perfiles permiten una diversidad de puntos de ingreso a la relación entre arte y espiritualidad, y al tiempo motivan un reconocimiento de culturas que han estado sujetas a los efectos segregadores de las historias coloniales que aún operan en el continente.

Por otro lado, la fuerza con la que esta mirada se ha desarrollado recientemente da cuenta del renovado interés por lo espiritual como respuesta al recrudecimiento de las tensiones políticas a nivel nacional e internacional. Esta última situación ha conllevado el incremento en los niveles de desigualdad social, así como la falta de acceso a canales de participación y el desarrollo de economías extractivas insostenibles para el medio ambiente. En ese sentido, es posible ver hoy la repetición de un ciclo creativo por parte de los artistas de nuestra época, quienes reflejan en su trabajo propuestas que vinculan la espiritualidad de manera similar a como sucedió en la década de 1970. Esta dinámica es testimonio de una insatisfacción generalizada que se manifiesta en un mayor grado de conciencia colectiva sobre qué implica, desde la práctica artística, la inclusión social y la acción comunitaria. Así, los artistas contemporáneos vuelven a la vivencia de lo espiritual en el arte de manera pública, recuperando sistemas de creencias represados y creando, en el proceso, los suyos propios. Para el caso de América Latina esto es particularmente importante, pues dichos acercamientos son reflejo de propuestas sociológicas recientes según las cuales, en la región, la religiosidad y la espiritualidad se transforman en la cotidianidad y no necesariamente a través de instituciones (Morello *et al.*, 2017, pp. 316-318). Por esta razón, no resulta sorprendente que el Congreso de Brujería hubiera gozado de tanta popularidad a nivel latinoamericano, pues el espacio se presentó como una feria popular que permitió a sus visitantes una inusitada promiscuidad para la exploración espiritual.

Por el contrario, desde los años noventa, académicos y críticos del arte de América Latina y el Caribe han llamado la atención sobre la importancia de ver la producción artística de la región más allá de ciertos estereotipos relacionados con lo mágico, místico y ritualístico (Ramírez, 1992; Mosquera, 1996). Con el ánimo de exceder movimientos artísticos y literarios como lo real maravilloso y el realismo mágico, estos pensadores identificaron, con justa razón, la necesidad de actualizar y proponer nuevas narrativas sobre los procesos artísticos regionales. La creación de una plataforma más horizontal para estos intercambios ha dado a la postre el creciente estatus del que hoy goza el arte latinoamericano en centros metropolitanos e instituciones del norte global. De igual forma, esta ha abierto posibilidades para la investigación y curaduría sobre temas que, como la abstracción geométrica y el arte conceptual, han sentado las bases para nuevas avenidas de coleccionismo y apoyo a carreras de artistas. En su interés por contrarrestar una visión primitivista y anclada al pasado del arte de la región, sin embargo, estas propuestas también crearon un sesgo por el cual las manifestaciones espirituales en el arte se consideraron esencialistas. Sin detenerse en el estudio específico de algunas de sus propuestas espirituales, el proceso artístico de muchos artistas de la región terminó viéndose a través de un lente que privilegió lo formal y lo sociopolítico por encima de lo espiritual y religioso. Esto, incluso, sin analizar las exploraciones espirituales que fueron inherentes al desarrollo artístico de las vanguardias y neovanguardias artísticas europeas

y norteamericanas del siglo xx, demostrando que la presencia de elementos espirituales fue clave en muchos artistas que hoy consideramos paradigmáticos (Kandinsky, 2008; Bashkoff, 2018).

A raíz de este renovado interés colectivo, la conversación que vincula la creación artística con diversos sistemas espirituales merece hoy una nueva mirada. Aunque aún en desarrollo de sus lenguajes, las exploraciones espirituales contemporáneas, más allá de esencialismos o lugares comunes, buscan realizar una contribución de manera diferenciada, pero manteniendo un interés por la unidad y sanación colectiva. Para estas prácticas artísticas, la recuperación de formas de entender el mundo desde saberes no occidentales y occidentales paganos, sean orales o corporales, confronta modelos de pensamiento racionalistas y reductivos de la experiencia humana aún prevalentes. En el centro de estos esfuerzos existe la necesidad de crear nuevas realidades y la posibilidad de sostener la vida de manera armoniosa entre seres humanos y no humanos. Justamente por este nuevo giro espiritual contemporáneo es necesario proponer, desde el análisis histórico y de la historia del arte, las claves que nos permitan entender cuál es la razón de su existencia y resurgimiento cíclico en el tiempo. Así, pues, el llamado es a entender cómo se pueden conectar y potenciar iniciativas pasadas y actuales, reconociendo sus contribuciones y desafíos. Por estas razones, el Congreso de Brujería y el Salón de Arte Brujo proporcionan una ventana de oportunidad idónea para ahondar dicha investigación, contribuyendo así a las narrativas artísticas e intelectuales de Colombia y el continente americano. ■

REFERENCIAS

Arango G. (2011). *Fernando González*. En E. Escobar (ed.), *Gonzalo Arango. Correspondencia violada* (p. 38). Universidad CES. (Primera edición 1964).

Arango, G. (2018). *Primer manifiesto nadaísta*. Sílaba, Corporación Otraparte. (Primera edición 1958).

Arango, G. y Hickie, A. M. (1972). *Providencia*. Plaza & Janés.

Barón, M. S. y Ordóñez C. (2019). *Múltiples y originales. Arte y cultura visual en Colombia, años 70*. Pontificia Universidad Javeriana.

Bashkoff, T. (ed.) (2018). *Hilma af Klint. Paintings for the Future*. Guggenheim Museum Publications.

Calderón, C. (1990). *50 años. Salón Nacional de Artistas*. Colcultura.

Canet, C. (1975). *Religión de los yorubas en Cuba*. Memorias del Primer Congreso Mundial de Brujería. Archivo Corporación Otraparte. Envigado, Colombia.

Castañeda, C. (1968). *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*. University of California Press.

Cine, teatro y danzas en el congreso de los brujos (1975, 24 de agosto). *El Tiempo*, 7-A.

Cinemateca Distrital de Bogotá (1975). *Cine Fantástico*. [Programación de películas del festival de cine organizado en el marco del Primer Congreso Mundial de Brujería]. Archivo privado. Bogotá, Colombia.

El cardenal Muñoz Duque condena la superstición (1975, 20 de agosto). *El Tiempo*, 1-A, 6-A.

En una agencia de viajes nació el Congreso de Brujos (1975, 23 de agosto). *El Tiempo*, 4-C.

Escobar, E. y Arbeláez, J. (1968). *El nadaísmo informa*. Archivo Biblioteca Pública Piloto. Medellín, Colombia.

Escobar Rohde, M. T. (1975). *La magia y el mundo en crisis*. Memorias del Primer Congreso Mundial de Brujería. Archivo Corporación Otraparte. Envigado, Colombia.

Geller, U. (1975). *Ampliando las fronteras del hombre y la ciencia*. Memorias del Primer Congreso Mundial de Brujería. Archivo Corporación Otraparte. Envigado, Colombia.

Glissant, E. (1997). *Poetics of Relation* (B. Wing, trad.). University of Michigan Press. (Primera edición 1990).

Gómez, E. (1974, 30 de noviembre). El xxv Salón de Artes Visuales. *Nueva Frontera*, 14.

Gómez Valderrama, P. (2017). *Muestras del Diablo. Justificadas por consideración de brujas y otras gentes engañosas. En el reino de Buzirago y El Engañado*. Sílaba. (Primera edición 1958).

Guerrero, M. T. (1975). Carta dirigida a artistas invitados al Salón de Artes Visuales, o Salón de Arte Brujo, del Primer Congreso Mundial de Brujería. Archivo privado. Bogotá, Colombia.

Jaramillo, C. M. (2012). *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Alcaldía Mayor de Bogotá, D. C.

Jaramillo, C. M., Suárez, S. y Wills, M. (2018). *El arte de la desobediencia. Colección Mambo, 1965-1984*. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Letrarte.

Jiménez Pérez, H. (1975, 13 de agosto). La pintura nigromántica de Luis Durier. *Cromos*, n.º 3004.

Kandinsky, W. (2008). *Concerning the Spiritual in Art*. The Floating Press. (Primera edición 1911).

La Rana, agencia de viajes y turismo (1974). Manual de estatutos y operaciones de la agencia de viajes. Archivo Corporación Otraparte. Envigado, Colombia.

Levy, A. (1975a, 21 de agosto). ¡Llegaron los brujos! *El Tiempo*, 2-A.

Levy, A. (1975b, 26 de agosto). La ciencia se abrió paso. *El Tiempo*, 10-B.

Levy, A. (1975c, 27 de agosto). Escalofriante sesión de vudú. *El Tiempo*, 6-A.

Levy, A. (1975d, 29 de agosto). Éxodo brujo... *El Tiempo*, 4-B.

Lima, R. (1975). *Visión de Satanás*. Memorias del Primer Congreso Mundial de Brujería. Archivo Corporación Otraparte. Envigado, Colombia.

Lispector, C. (1975). *Literatura y magia. La gallina y el huevo*. Memorias del Primer Congreso Mundial de Brujería. Archivo Corporación Otraparte. Envigado, Colombia.

Lleras Camargo, A. (1975, 4 de agosto). Brujerías. *El Tiempo*.

Martínez, A. (1975). ¡Este es el altar de la misa negra! *Cromos*, n.º 2999, 32-35.

McDaniel Tarver, G. (2013). The Art of Feliza Bursztyn: Confronting Cultural Hegemony. *Artelogie*, 5, 1-25. Disponible en: https://journals.openedition.org/artelogie/5561

Mignolo, W. y Walsh, C. (eds.) (2018). *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*. Duke University Press.

Mompoint Mondesir, J. (1975). *Aspecto mágico del vodou*. Memorias del Primer Congreso Mundial de Brujería. Archivo Corporación Otraparte. Envigado, Colombia.

Morello, G., Romero, C., Rabbia, H. y Da Costa, N. (2017). An Enchanted Modernity: Making Sense of Latin America's Religious Landscape. *Critical Research on Religion*, 5 (3), 308-326.

Mosquera, G. (1996). *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. MIT Press.

Moss, T. (1975). *Curaciones, acupuntura y fotografía Kirlian*. Memorias del Primer Congreso Mundial de Brujería. Archivo Corporación Otraparte. Envigado, Colombia.

Onetto Bachler, B. (1975). *Curanderismo en latinoamérica*. Memorias del Primer Congreso Mundial de Brujería. Archivo Corporación Otraparte. Envigado, Colombia.

Price-Williams, D. R. (1975). *Campos de experimentación en brujería*. Memorias del Primer Congreso Mundial de Brujería. Archivo Corporación Otraparte. Envigado, Colombia.

Ramírez, M. C. (1992). Beyond "The Fantastic": Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art. *Art Journal*, 51(4), 60-68. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/777286

Reyes, A. M. (2019). *The Politics of Taste. Beatriz González and Cold War Aesthetics*. Duke University Press.

Romain, J. B. (1975a). *Estructura del vodou*. Memorias del Primer Congreso Mundial de Brujería. Archivo Corporación Otraparte. Envigado, Colombia.

Romain, J. B. (1975b, 10 de julio). Carta a Lácydes Moreno Blanco, embajador de Colombia en Haití. Archivo Corporación Otraparte. Envigado, Colombia.

Serrano, E. (1974). Introducción al brochure del 1 Salón Atenas. Archivo Museo de Arte Moderno de Bogotá. Bogotá, Colombia.

Soto Holguín, A. (1975). *Antropología y magia* (sin editar). Memorias del Primer Congreso Mundial de Brujería. Archivo Corporación Otraparte. Envigado, Colombia.

St. Jean, S. (1975). *Arte, brujería y vodou*. Memorias del Primer Congreso Mundial de Brujería. Archivo Corporación Otraparte. Envigado, Colombia.

Valencia de Castaño, G. y Williams, R. [Brujo Pepa] (1972, 11 de abril). Entrevista a Ronald Williams [Brujo Pepa]. *Carta de Colombia*. Bogotá, Colombia: HJCK.

Valencia de Castaño G., Martínez Salcedo H. y Del Valle, J. (1975a, 6 de julio). Entrevista a Josefina del Valle. *Carta de Colombia*. Bogotá, Colombia: HJCK.

Valencia de Castaño, G., Martínez Salcedo H. y González, S. (1975b, 13 de abril). Entrevista a Simón González Restrepo. *Carta de Colombia*. Bogotá, Colombia: HJCK.

Valero, S. (2021). Archivos del Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas: debate internacional, tensiones y consensos. *Esclavages & Post-esclavages*, 5, 1-17. Disponible en: https://journals.openedition.org/slaveries/5485

Van Bennekon, P. (1975, 29 de agosto). El Congreso de Brujería. Final con protesta. *El Espectador*, 10-A.

Vásquez, O. (1975, 13 de agosto). ¡Alerta, brujos! El aquelarre ya comienza. *Cromos*, n.º 3004, 6.

Vinardi, L. (1975). *Alquimia demostrada con el proceso Kirlian*. Memorias del Primer Congreso Mundial de Brujería. Archivo Corporación Otraparte. Envigado, Colombia.

Weil, A. T. (1975). *Uso positivo de las plantas*. Memorias del Primer Congreso Mundial de Brujería. Archivo Corporación Otraparte. Envigado, Colombia.

Zamora Calvo, M. J. (2021). *Women, Witchcraft, and the Inquisition in Spain and the New World*. LSU Press.

Zapata Olivella, M. (1975). *Medicina y brujería*. Memorias del Primer Congreso Mundial de Brujería. Archivo Corporación Otraparte. Envigado, Colombia.