

VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

Título: Elías Adasme: la presencia sublevada

Title: Elías Adasme: The Rebellious Presence

Autor / Author: Sabrina Ramos

Curadora y Crítica del Arte Independiente

Resumen: Elías Adasme repasa, histórica y conceptualmente, algunos de los elementos principales de su extensa y extraordinaria carrera artística, la cual se ha desarrollado, principalmente, en Chile y en Puerto Rico.

Abstract: Elías Adasme reviews, historically and conceptually, some of the main elements of his extensive and extraordinary artistic career, which has been developed, mainly, in Chile and Puerto Rico.

Palabras clave: Arte Conceptual, Chile, Colonia, Arte Conceptual, Cuerpo, Elías Adasme, Fotografía, Instalación, Arte, Política, Sabrina Ramos

Keywords: Conceptual Art, Body, Chile, Colony, Elías Adasme, Installation, Art, Photography, Politics, Sabrina Ramos

Sección: Entrevistas / **Section:** Interviews

Publicación: 15 de enero de 2015

Cita recomendada:

Ramos, Sabrina. "Elías Adasme: la presencia sublevada", *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 15 de enero de 2015, humanidades.uprrp.edu/visiondoble

Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte

Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

13 Ave. Universidad Ste. 1301

San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596

vision.doble@upr.edu

<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>

<https://revistas.upr.edu>



Elías Adasme: la presencia sublevada

Sabrina Ramos

Curadora y Crítica de Arte Independiente



Elías Adasme, *El arte debe ser ineludible*, Santiago de Chile, Octubre de 1980.

Para Elías Adasme, el arte es la práctica de la libertad misma. Ya sea mediante la performance, la instalación, la gráfica o el *mail art*, su obra se nos revela como un espejo de las realidades históricas, un vehículo de disidencia ante la injusticia y un grito para la emancipación sociopolítica.

Artista, diseñador gráfico, profesor y pensador del arte contemporáneo de origen chileno, Adasme ha exhibido en importantes espacios internacionales, entre ellos la Fondation Cartier pour l'art contemporain, en París, y el Second International Performance Week, en Venecia. Su trabajo está presente en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Museo del Vaticano, el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile y el Museo de Arte Contemporáneo de San Juan. Reside en Puerto Rico desde 1983.

Sabrina Ramos Rubén: Empezamos con *A Chile*, una de tus obras de mayor impacto y que en

estos días se sigue exponiendo en importantes plazas internacionales de arte. En ese trabajo exploras la relación signica entre el cuerpo y el mapa, tema también explorado en obras como *La Araucana 81 y 911 crudo: el anti espejo de un nuevo siglo*. Es interesante el nexo entre la representación gráfica de los mapas y el cuerpo. ¿Cuál es la relación metafórica entre los dos?

Elías Adasme: Primero que nada, el hecho de empezar a explorar el cuerpo como signo obedece a la particular situación que se estaba viviendo en Chile en aquella época; por ende toda esta exploración creativa tiene una fuerte motivación histórica. Calzar cuerpo y mapa en el Chile de los años setenta y ochenta redimensiona la carga simbólica de estos signos, otorgándoles un sentido de apelar a un territorio, pero un territorio corpóreo. Al relacionar la imagen cartográfica con el cuerpo humano, el territorio deja de ser mera geografía física, para advenir en geografía corporal. Así, lo que hago es establecer una tensión entre ambos signos: cuerpo y mapa, para elaborar una discursiva que hable de un territorio ocupado. ¿Ocupado por quién? Por los militares, el régimen de Pinochet, la dictadura. Un territorio ocupado que vive la represión día a día. Esta tensión signica lo que busca es provocar una multiplicidad de lecturas en el espectador. Aún cuando hay una razón unívoca de mi parte en las lecturas e interpretaciones de este trabajo, en el espectador estas lecturas quedan abiertas. De esta manera, puedo sintetizar que toda mi obra hecha en Chile transcurre o discurre alrededor de estos dos signos.



Elías Adasme, *A Chile*, acción de arte, 1979-1980.

S.R.R.: ¿Cómo defines la identificación del cuerpo equivalente al signo?

E.A.: El cuerpo humano en la historia del arte ha sido sumamente tratado hasta el presente. Pero en el arte contemporáneo el cuerpo deja ya de ser una representación gráfica en un plano bidimensional y asume su presencia literalmente, como soporte. De ahí la performance, las acciones de arte, los *happenings*, en los cuales el cuerpo comparece *in situ*, en vivo, en un contexto determinado. Asumo al cuerpo desde esa perspectiva. Por otro lado, también hay una

cosa que siempre me ha preocupado: se dice que los artistas denuncian o protestan por algo, pero lo hacen a través de la representación en un soporte como la pintura, la gráfica o un cartel. La gente dice: “ustedes (los artistas) no se exponen a la situación que están denunciando”. Entonces, varios artistas de esa época pusimos el cuerpo a exponerse también. Hay una asociación lícita entre la exposición de arte y la “exposición” del cuerpo del artista dentro del contexto histórico.

S.R.R: Muchos de tus trabajos fueron hechos en tiempos de la dictadura chilena y se enfrentan directamente a la represión política. ¿Cómo fue el proceso de censura y cómo te enfrentaste a él?

E.A.: Como ya es sabido por todos, la dictadura pinochetista fue un periodo muy triste y muy doloroso, no tan sólo para los artistas, sino que para todo el cuerpo social de Chile. Soy hijo de un trabajador ferroviario y fui testigo de cómo en el ámbito laboral de mi padre se vivía la represión. Yo era muy joven, tenía dieciocho años cuando aconteció el golpe de Estado, en septiembre de 1973. Logré escuchar el último mensaje de Allende en la radio, entrecortado y con el ruido de disparos de fondo. Durante los años del gobierno allendista, yo participaba en un grupo de teatro y literatura en mi ciudad natal, Illapel, al norte de Santiago. Entonces vino el Golpe [a Elías se le quiebra la voz]. Asesinaron a dos de mis mejores amigos de ese grupo: Bernardo Cortés fue fusilado y Alonso Lazo desapareció en un tren que trasladaba prisioneros. Luego, en el 1974, entro a la Universidad de Chile a estudiar arte. También ahí fui testigo de unas cuantas injusticias, como aquella en que, de repente, un alumno brillante le cuestiona a un profesor sus posiciones filosóficas. El profesor, iracundo, al verse en desventaja en el debate se puso a gritar: “¡Si hay alguien de los Servicios de Seguridad, yo creo que aquí hay un marxista comunista!”. Fue terrible, terrible: desapareció ese alumno. Pasaron los meses, hasta que vi su foto en un organismo de la Iglesia Católica que velaba por los derechos humanos. Se llamaba Vicaría de la Solidaridad y estaban llevando una cuenta de las personas desaparecidas. Ahí entendí que, evidentemente, ese profesor había sido el causante de su desaparición. Es que imperaba un régimen de soplónaje muy siniestro.

La obra que hice en Chile tiene esa marca. La trayectoria que he seguido posteriormente la tiene también, aunque de una manera un poco más elaborada y expandida al macro, a lo universal. No tengo ningún tapujo al decirte que mis motivaciones artísticas nacieron de la rabia, la rabia de sentir tanta injusticia y tanta opresión. Cuando hago *A Chile*, en el año 79, es justamente a meses de yo mismo haber estado detenido. Fue una fase muy intensa.

S.R.R: Cuéntame más de cuándo te detuvieron y por qué.

E.A.: Fue durante una manifestación callejera, un primero de mayo del año 1979, que caigo detenido. Como te dije antes, soy hijo de un trabajador ferroviario. El primero de mayo, en Chile y numerosos países en el mundo, es el día real de los trabajadores. Estuve nueve días preso en la Penitenciaría de Santiago y, en los primeros días, mi madre me buscaba hasta en la morgue. Cuando salí, dije que de ahí en adelante mi obra iba a poner énfasis en la defensa de valores como la justicia y la libertad. Obviamente, esto era a nivel individual, pero me daba

cuenta de que tenía que ser en conjunto con otros colegas. Yo frecuentaba y trabajaba en un taller en Santiago que dejó una profunda marca en mi formación, el Taller de Artes Visuales Bellavista. Ahí hice amistad con otros artistas, con los que compartía las mismas inquietudes, y estábamos en igual sintonía. Ese hecho puntual de mi detención fue lo que gatilló la obra *A Chile*, porque dije: “aquí no puedo seguir pintando, no puedo seguir haciendo gráfica, debo ir más allá”. Me daba cuenta de que el arte de protesta, puño en alto y toda la iconografía que la izquierda tenía, no era lo más conveniente o prudente para testimoniar la situación, además de que era casi un suicidio. Nosotros queríamos elaborar un discurso creativo que fuera, por un lado, cónsono con la realidad, pero que, al mismo tiempo, encriptara los mensajes para que pudiera eludir la censura. De hecho, así fue: no tan sólo yo, sino otros cuantos artistas logramos, hasta cierto punto, hacer que nuestros trabajos comparecieran en eventos incluso oficiales. Encontrábamos que eso nos daba la razón, en el sentido de que lográbamos saltar la barrera de la censura. Ahí fue que comenzamos a estudiar las neovanguardias internacionales, pero adaptándolas al contexto local.

Como dije al principio, la principal motivación que teníamos a la hora de hacer arte era denunciar y testimoniar la realidad que se vivía: somos hijos de ese contexto histórico que, por un lado, nos obligó a asumir un arte que denunciara las violaciones crasas de los derechos humanos que se estaban llevando a cabo, pero que al mismo tiempo también fuera un arte cuyo mensaje se proyectara más allá de la situación puntual, que permaneciera en el tiempo como testimonio y que tuviera trascendencia. Creo que se logró, aún cuando no eramos del todo conscientes de ello en aquel entonces. Los trabajos *A Chile* y *La Araucana 81*, que son los más emblemáticos de mi carrera, ahora están en importantes colecciones de Latinoamérica y Europa, como el Museo Reina Sofía de Madrid (España) y en la Fundación Cartier de París, además de haberse expuesto en otras importantes plazas internacionales de arte. Creo que, sin darnos cuenta, estábamos haciendo historia. Lo único que yo quería en ese tiempo era la denuncia y el testimonio de esa realidad.



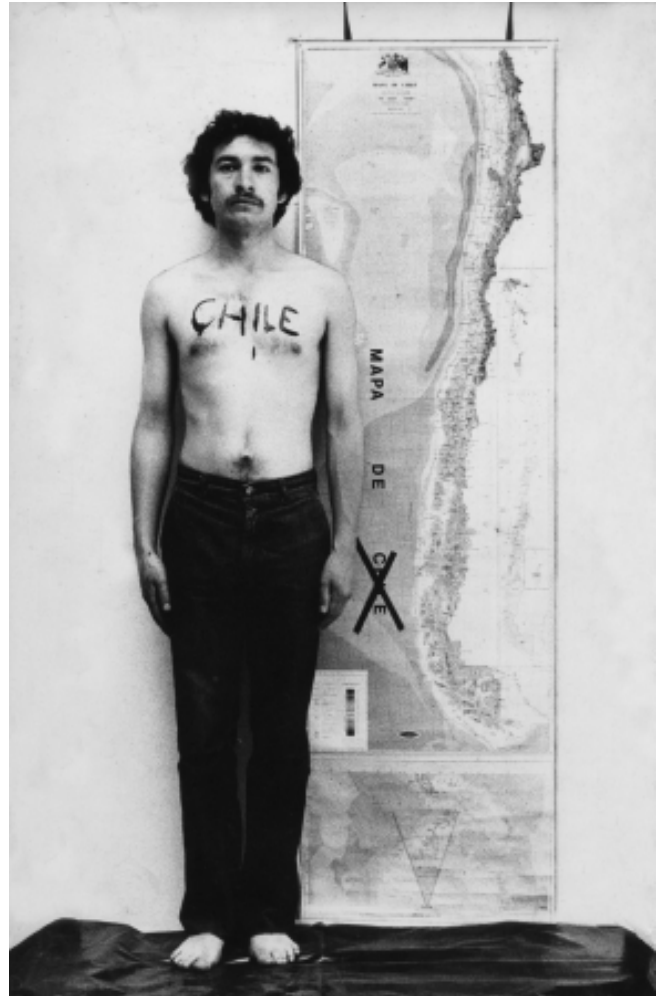
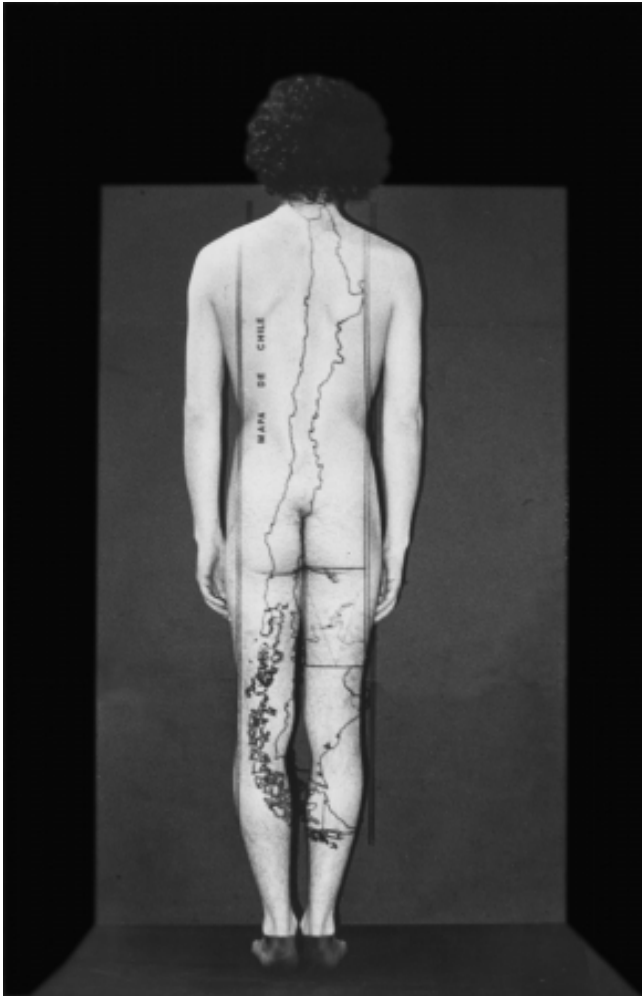
Elías Adasme, *A Chile*, 1979-1980.
Segundo panel: intervención corporal de un espacio público.

Por otro lado, esto de encriptar los mensajes tiene varias facetas muy interesantes. Por ejemplo, cuando me colgué en la estación Salvador del Metro, cuyo registro fotográfico se puede ver en el segundo panel de *A Chile*, una acción que duró apenas 15 minutos, evidencia cómo el signo, elevándolo a nivel de metáfora, bien usado, puede evadir la censura. La anécdota es que me encuentro colgando: tú ves que hay una escala donde se baja al tren subterráneo. Me están tomando las fotos y, de repente, desde esas mismas escaleras, aparecen marchando unos cadetes militares. Inmediatamente, pensé: “Oh, voy preso una vez más”. Todo el mundo se quedó congelado. ¿Qué pasó? Los cadetes miraban y no entendían nada. Se preguntaban unos a otros “¿Qué diablos es esto?”, hasta que uno que fungía como de mayor autoridad le dice al resto: “¡Ahhh, ya, ya... esto es un spot publicitario de jeans!”, y se fueron dejándonos tranquilos. Claro, si te fijas en la foto, lo único que visto son unos viejos jeans. Esa ambigüedad en las lecturas de un trabajo de arte por ciertos sectores sociales, políticos o económicos, hace que la obra pueda cruzar todo el andamiaje de censura, todo el entramado represivo. El sistema tenía toda una programación basada en el miedo y el terror para que te sintieras sometido y no pudieras reaccionar, pero los artistas les brincábamos la verja en sus narices, ¿entiendes? Es interesante porque me confirma que el arte tiene esa carga que hace posible, por un lado, la sobrevivencia de la vida artística y cultural en tiempos de dictadura y, además, también hace posible que muchos años más tarde y con la distancia del tiempo, se puedan leer estas obras, como un trabajo creativo universal. Mucha razón tiene Beuys cuando afirma: “el arte adopta su forma más efectiva y científica cuando se expresa con un gran signo de interrogación”.

S.R.R.: Entonces, estabas tratando de humanizar el constructo del mapa.

E.A.: Sí. Claro que sí. Fíjate, son cinco paneles y cada panel tiene su nombre. El primero es *Intervención corporal de un espacio privado*, porque la foto muestra cuando me cuelgo en el dormitorio de mi casa. El título, en el fondo, es el artilugio intelectual para evadir la censura. El que lo mira y sabe el contexto en que se dio todo esto, inmediatamente va a entender de qué se trata: el cuerpo negado porque está al revés, semi-desnudo, apelando a las carencias, a la negación de esa humanidad corpórea. El segundo panel es lo mismo pero ahora el cuerpo y el mapa comparecen en la vía pública; de ahí su título, *Intervención corporal de un espacio público*, porque la represión estaba en la vida privada y en la vida pública también. Muchos teóricos, actualmente, le han dado varias interpretaciones a este segundo panel, como por ejemplo, de que muestre detalles típicos de un paisaje urbano, como letreros comerciales, la señalética de transportación colectiva (el poste donde me colgué es el que señala una estación del metro santiaguino), y cómo todo esto evidenciaba, para esa época, el comienzo de la aplicación del modelo económico neoliberal a raja tabla en el país. Estamos hablando de finales de los 70, cuando Margaret Thatcher y su séquito de economistas plantean la doctrina neoliberal que luego se expandiera a gran parte del mundo occidental. Chile fue el primer país que sirvió de conejillo de indias para la aplicación de ese experimento sociopolítico y económico. En un país sin oposición política (los partidos habían sido clausurados, los registros electorales destruidos), los sindicatos prohibidos y las universidades, junto a los medios de comunicación, intervenidos, las tenían todas a su haber. Pero lo más importante en este segundo panel es el guiño simbólico que yo hago con la figura del presidente Salvador Allende, quien resistiera hasta la muerte el

día del Golpe. El poste donde aconteció mi acción de arte es el que sostiene el letrero que dice Metro Estación Salvador. La palabra “salvador”, tú sabes que en la cultura cristiana-occidental remite obligadamente a redención, mesianismo o a aspiraciones a una posible utopía. De ahí que al invertir la figura humana en un espacio público, junto al mapa, se podría interpretar como una cartografía del dolor a través de una acción sacrificial, un sacrificio que comenzara con la muerte misma del presidente Salvador Allende en La Moneda y que abarcó a todo el territorio nacional.



Izquierda: Elías Adasme, *A Chile*, 1979-1980. Tercer panel: intervención corporal de una geografía íntima. Derecha: Elías Adasme, *A Chile*, 1979-1980. Cuarto panel: intervención corporal por una esperanza

El tercer panel (*Intervención corporal de una geografía íntima*) es sobre la tortura y las desapariciones, por eso el cuarto oscuro y la desnudez. La gráfica del mapa se humaniza porque hay una amalgama, una simbiosis con el cuerpo que, incluso, actúa como un tatuaje. Podemos hablar entonces de una anatomía territorial, por el hecho de que el mapa de Chile, por su delgadez geográfica, es casi una columna vertebral dentro de ese cuerpo humano. El cuarto

panel, contrario a los tres primeros, nos habla de una eventual salida a tan dramática situación. Me costó ese cuarto panel, porque me preguntaba: “¿Cómo termino ahora? No me puedo quedar solamente en la denuncia y el testimonio”. Se me ocurrió terminarla con un mensaje de esperanza y, de hecho, se llama así: *Intervención corporal por una esperanza*, en la cual esbozo –aún desde el dolor–, que algún día Chile y sus habitantes dejaremos de ser un simple trazado en un mapa. Por eso tacho la palabra Chile en el mapa y la pongo en mi pecho, como si fuera grafitti, rayado urbano o una escritura gestual. El Chile del mapa es una impresión mecánica, pero en el cuerpo adquiere todos los ribetes de lo humano. Además, está en el pecho, ese lugar común en que todos coincidimos que cobija nuestras emociones y sentimientos. Ahora, fíjate bien, este cuerpo que antes estaba invertido, está parado y de frente, enfrentando al espectador y mirando desafiante los retos de un futuro por construir.

Después de eso, yo quise que ese trabajo no se circunscribiera al ámbito de una galería o un museo, sino que compareciera en el espacio público, para desde allí elaborar, aunque de manera escueta, una especie de sociología de la represión. Suena ambicioso, pero quise que así fuera. Imprimí un cartel con las cuatro fotografías y salí a pegarlo en distintos sectores de Santiago. El resultado fue increíble. En los sectores acomodados, donde obviamente apoyaban el régimen, los carteles duraban pegados escasos minutos, destruidos por la misma gente o por la policía, mientras que en sectores populares, en las universidades y en centros culturales, duraron más tiempo. Eso es lo que muestra el quinto panel: *Lugares de difusión y tiempo de permanencia*.

S.R.R.: Si tu intención era humanizar el mapa, me parece que hay un diálogo bien interesante con la obra *América invertida*, de Joaquín Torres García.

E.A.: Sí, claro, él habla de la reivindicación de Latinoamérica, eso de que siempre se ha pensando de que el norte es el que manda y el sur es el sometido, la colonia, pero si lo ponemos al revés, resulta entonces que Sur América viene a ser Norte América. La inversión geográfica adviene en un cuestionamiento del poder existente y su reemplazo por el dominio de los colonizados. Pero en aquel entonces no pensaba en eso. Ni siquiera conocía esa obra de Torres García. Más bien, todo el clima que permea mi obra, de principio a fin, es un anhelo de reivindicación del territorio ocupado, el cuerpo como territorio ocupado en sus dimensiones privadas, públicas e íntimas y en una época determinada. Yo, como artista, quería ser consecuente con los avatares de mi época. Hay una cita de Kandisky que me gusta mucho y que recoge mis inquietudes de aquellos días: “Toda expresión artística es hija de su tiempo”.

S.R.R.: Otro aspecto fascinante en tu obra es cómo el Estado suprime a las personas través del cuerpo, con el control del cuerpo de sus ciudadanos y cómo tu juegas con esa supresión, haciendo un acto de sublevación con ese mismo cuerpo.

E.A.: Sí, sí. Acuérdate que el control que tenía el Estado en aquella época era omnímodo, absoluto, completo. Por eso, al incluir en mi obra la comparecencia del cuerpo en los espacios privados, públicos e íntimos, no se escapa nada, queda todo cubierto en un mensaje de denuncia. Siempre estamos determinados por el Estado, el Estado siempre nos regula, aún en la llamada

democracia. Pero hay ciertas formas, hasta cierto punto necesarias, en que el Estado se hace presente en tu cuerpo a través de un espectro bien grande, bien diverso y a la vez consensuado, porque sino, esto sería una anarquía. En las dictaduras, sin embargo, ese espectro se reduce y vemos entonces una intervención del Estado en tu persona de una manera directa, autoritaria, de sometimiento. Siempre me preocupé justamente de recalcar entonces un reducto corpóreo de resistencia: un cuerpo que se subleva, un cuerpo que no se somete, un cuerpo que busca un espacio de libertad en un clima asfixiante y represivo.

S.R.R.: Yendo a tu trabajo más reciente, has desarrollado una iconografía bien personal, con símbolos de corte pop, como cruces y equis. También usas mucho la imagen del dinero y los espejos, entre otros. ¿Cómo fue el proceso de formación de este lenguaje artístico?



Elías Adasme, *La araucana*, acción de arte, 1981.

E.A.: Cuando salgo de Chile y llego aquí, fue por una invitación del Instituto de Cultura Puertorriqueña. No era una invitación especial a mí, sino una formalidad, una simple invitación para asistir a la inauguración de una Bienal de Grabado en la cual estaba participando. Eso fue en 1983. Sentía que tenía que salir del país ya, notaba que el círculo se me estaba cerrando. Imagínate, me expulsaron de la Universidad, había estado preso y con una detención más era muy incierto el destino que me esperaba. Así que aproveché esa ventanita que se abrió para poder salir de Chile. Llegué aquí y obviamente vi mis trabajos en el Arsenal de la Marina. También, al mes de haber llegado, me entero de que tenía prohibido el reingreso a Chile, me habían expatriado. Así las cosas, me encontré de repente con que no tenía nada que decir en el plano artístico, porque estaba en una realidad completamente desconocida para mí. Siempre había manejado mi discurso artístico teniendo como referente la realidad inmediata en la cual vivía, aún con sus aspiraciones de proyección universal también, pero acá la realidad se me presentaba de una manera muy diferente, contradictoria. Estuve como siete años sin exponer. Me lo propuse así porque dije: “Yo quiero conocer esta realidad primero”. No pudiendo regresar

a Chile, pues decido quedarme aquí y estudiar la realidad. La verdad es que no sabía casi nada de Puerto Rico: sí que era un territorio de Estados Unidos obtenido como botín de guerra a finales del siglo XIX, junto con algunas visiones muy estereotipadas de la isla bucólica, tropical y calentita. Por otro lado, sabía del estereotipo del puertorriqueño en Nueva York, los *ghettos* y las gangas. Esas dos visiones, que al paso del tiempo comprobé eran de un simplismo rayano en la falsedad, me llevaron a la tarea de averiguar, indagar, investigar. Lo otro es que, a nivel personal, nunca me ha gustado hacer arte por terapia, por sentirme bien. Cada vez que hago arte, sí, por supuesto, existe un momento de satisfacción en la ejecución, pero en el fondo es un trabajo bien arduo, bien intenso y bien agotador. Incluso, muchas veces sientes que te encuentras en un callejón sin salida con respecto a desarrollar y solucionar tal o cual obra. Así que dije: “Debo ser honesto, no voy a hacer nada hasta que esté empapado de esta realidad”. Fui leyendo, viviendo, haciendo amistades.



Elías Adasme, *Quinientas memorias de una resistencia*, collage digital, 2000.

Entonces, después de ese arduo periodo de reflexión y análisis, caí en cuenta de que hay un hilo conductor entre la situación que viví en Chile y la situación que estaba viviendo en Puerto Rico. En mi país había vivido una dictadura, mientras que acá, la Isla me presentaba una realidad colonial. Y una de las cosas que más me impactó fue la desconexión existente entre Puerto Rico y el resto de Latinoamérica, consecuencia directa del colonialismo estadounidense, por supuesto. Aunque Puerto Rico tiene una fuerte identidad latinoamericana que va más allá de la lengua y las costumbres, me di cuenta de que había una carencia de ese sello identitario que existe en otros países latinoamericanos y que permite situarte dentro de una comunidad mayor (entiéndase continental). Cuando digo sello identitario, me refiero a ese conocimiento que enarbolan los habitantes en países como Uruguay, Perú, Bolivia y Ecuador, por nombrar

algunos, con respecto a su propia realidad geográfica, histórica, política y social, donde uno, desde la mirada foránea, puede incluirlos dentro de un panorama regional diverso, pero unitario en su acepción nacional. Es algo así como un sentido de pertenencia. Aquí hay un desconocimiento bastante grande de eso. Sí, ya sé que me dirán que hay un sonado sentido de afirmación de la puertorriqueñidad entre las gentes, el famoso “boricua pa’ que tu lo sepas”, pero quizá por eso mismo de ser tan “sonado” es que me parece sospechoso. Cuando uno está firme y seguro de lo que realmente es, no es necesario estar gritándolo a los cuatro vientos.

Pero volviendo a mi proceso acá en Puerto Rico, me propuse entonces darle continuidad a mi obra realizada en Chile, expandiéndola al ámbito latinoamericano, porque al ponerle énfasis a lo latinoamericano en mi trabajo, estaba acercando a Puerto Rico al resto de Latinoamérica y denunciando el dominio colonial de Estados Unidos sobre la Isla. Una vez más, volví a recurrir a signos que fueran bastante potentes y con una proyección universal: la tierra, el dinero, el pan, los espejos. Estuve leyendo y analizando mucho la evolución política de Puerto Rico, desde la invasión estadounidense de la Guerra Hispanoamericana hasta el presente, la formación de los partidos políticos, las inserrucciones nacionalistas, la formación del ELA, los eslóganes del Partido Popular –*Pan, Tierra y Libertad*, que parece casi un eslogan socialista, pero que no es así en la práctica–, el carpeteo y la persecución a los independentistas por parte del Estado en lo que se supone fuera “la vitrina de la democracia” en América Latina... En fin, ya podía y puedo elaborar una discursiva que sea consecuente con la realidad que vivo. Imagínate... eso me llevó treinta años, que es el tiempo que llevo viviendo acá.

Aunque sigo trabajando con estos signos, estoy por volver a revisar mi discursiva en su aspecto formal para ver qué rumbo tomar y cómo esta se adecúa a la necesidad de estos tiempos. Mientras, voy a seguir trabajando, a nivel de contenido, en la misma dirección en que siempre lo he hecho: tratando de construir un lenguaje artístico universal de definidos matices humanistas, donde prime la memoria sobre el olvido, la razón sobre la barbarie, la libertad sobre la opresión. Así, con un ideario de justicia social que constituye el eje temático de toda mi obra, esta transita



Elías Adasme, *Paso del Norte*,
instalación, 1995.

entre el devenir histórico, reflejando sus aconteceres, erigiendo señales que pugnan por establecer espacios de expresión libertaria, en una especie de *detente* ante la ignorancia y la enajenación.

Ahora mismo estoy trabajando en una serie de collages sobre los niños que cruzan la frontera en México hacia Estados Unidos. Es todo un drama político y social, pero sobre todo humano. Para eso, me estoy empapando mucho con el tema, leyendo y viendo las noticias. Me conmovió muchísimo el drama que ellos viven. Además, la reacción de cierto sector de la población estadounidense: ¡Horror! ¡Cómo los reciben en algunos pueblos, con carteles en que les increpan que no son bienvenidos, que son rateros, que son delincuentes!

S.R.R.: En tu manifiesto *El arte debe ser ineludible* igualas la vida cotidiana con el arte. ¿Por qué tu empeño en borrar esa línea? ¿Qué influencia teórica, artística y filosófica tuviste?

E.A.: Eso es Dadá. Siempre he dicho que me considero nieto de Dadá y un hijo de las vanguardias de los 60 y 70. He estudiado mucho estos movimientos, porque constituyen los momentos de radicalización del arte en el siglo XX. Pero fíjate, volvemos a lo mismo que reiterara a principios de esta entrevista: el surgimiento de ambas corrientes expresivas obedece a motivaciones históricas. El Dadá surge como una respuesta a los vientos de guerra de la Primera Guerra Mundial. Los 60 y todas estas manifestaciones desde el informalismo en adelante, hasta desembocar en el arte conceptual, tienen de trasfondo la Guerra Fría, la amenaza apocalíptica nuclear, la Guerra de Vietnam, el movimiento hippie y la música rock. Todo esto amalgamado hace que las expresiones artísticas sean radicales. Me interesa eso como fenómeno socio-histórico y calza perfectamente con mi obra en Chile bajo la dictadura pinochetista y, más adelante, lo que he venido haciendo en Puerto Rico. Y es que soy un modernista empecinado. Es como si hubiera pasado de una realidad de dictadura a una realidad de dictablanda, pero que no por eso deja de ser dramática, puesto que la colonia es un sistema que no dignifica a la persona, todo lo contrario. Incluso, lo encuentro más peligroso todavía, porque en una dictadura tú te enfrentas a algo muy evidente. En cambio, en la colonia, los mecanismos de dominación operan de una manera más solapada: a través de la enajenación, el consumismo y la criminalidad. La gente tiende a este adormecimiento; hay una especie de aletargamiento entre la población que lo que produce es este tribalismo partidista que vivimos día a día. También me molesta a veces cuando se dice “hay que dejar a un lado la política”. Todos somos entes políticos, ya que estamos inmersos en una sociedad que se mueve por sus relaciones políticas. Sigo creyendo, al igual que los atenienses de la Antigua Grecia, en que la política (los asuntos de la *polis*) era el arte de gobernar. La colonia y las neocolonias, dado que esto es un fenómeno que no se circunscribe a la Isla, producen ese tipo de enajenación: el protagonismo individualista y la búsqueda empedernida por la complacencia inmediata. Toda aspiración altruista de ser parte de un colectivo social, del autogobierno y la autosuficiencia, está tan aplastada por estos estratos de enajenación y de consumismo, usando la analogía de la tierra en términos geológicos... Son esas capas, con su pesada carga, las que producen el inmovilismo social. Eso no quiere decir que no haya sectores bastantes conscientes, pero son reductos. Yo no veo que vaya a ocurrir una movilización colectiva determinante para acabar con

el marasmo colonial. Sí hay destellos. En la lucha de Vieques, por ejemplo, en la cual participé junto a otros artistas y colectivos sociales. Estas movilizaciones que trascienden el tribalismo partidista, a mí me dan señales de esperanza. Espero que esa misma movilización que se dio por Vieques también se dé en el caso de Oscar López.



Elías Adasme, Pan/americano, instalación, 1995.
Colección Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.

S.R.R.: En tu escrito [Arte, política y comunicación en el siglo XXI](#) proclamas el arte en sí como un acto político. En un país como Puerto Rico, donde tenemos una situación colonial particular comparada al resto de América Latina, ¿cómo crees que esta relación entre arte y política ha sido afectada? ¿Cómo los artistas de aquí, desde tu perspectiva, se han enfrentado a esta situación?

E.A.: Lo que veo es que, debido a esta situación colonial, los artistas en sí están en una disyuntiva entre hacer un arte que realmente corresponda a la realidad puertorriqueña sin caer en lo folclórico ni turístico –no me refiero a eso, sino a un arte que verdaderamente corresponda a esto que llaman la identidad puertorriqueña–, o hacer un arte que definitivamente lleve a la Isla hacia la anexión con Estados Unidos. No veo puntos intermedios, por eso la disyuntiva.

Ante esta situación, estoy consciente de que no se puede negar la influencia estadounidense desde el 1898 hasta aquí... No se puede tirar por la borda, porque mal que mal está presente. Ahora, cuando yo digo disyuntiva es porque me hace estar muy, muy alerta porque, con el afán de ir buscando nuevas formas de expresión dentro de la evolución del arte puertorriqueño, se pudiera estar incurriendo en una especie de experimentación formalista aséptica y carente de contenido. Y eso lo encuentro peligroso, porque pudiera ir cimentando un eventual camino a la anexión. Definitivamente para mí, la anexión sería la culminación del colonialismo en Puerto Rico. Ahí es donde paro las antenas porque me he fijado que hay mucho artistas que se han formado en Estados Unidos y su obra, tanto en sus características e incluso en sus motivaciones, responden a una realidad más de allá que de acá. Hay otros, al contrario, que se formaron, se educaron allá y vienen acá y tratan de hacer una adaptación de esos conocimientos para entonces potenciar un mensaje que sea cónsono con esta realidad, la puertorriqueña. Esas es la disyuntiva: la forma en que muchos artistas, a lo mejor a nivel inconsciente, están siendo partícipes de un proceso de anexión versus siendo partícipes de un proceso de liberación. Yo, por un lado, tengo la ventaja de que puedo mirar el fenómeno desde fuera, pero a la misma vez estoy inmerso. Pero me da mucho trabajo y me preocupa muchísimo porque ya llevo aquí treinta años, mis hijos nacieron y se están criando acá. Siempre le digo a la gente que soy un chilerrriqueño y tengo que aportar, desde mi posición como artista contemporáneo, al proceso cultural que se da aquí. Creo que, en parte, lo he estado haciendo, pero sigo procurando que esa aportación artística sea un granito de arena más en la construcción de un Puerto Rico libre y soberano.

La imagen de portada corresponde a un detalle de la acción *El arte debe ser ineludible* (Santiago de Chile, octubre de 1980), protagonizada por el artista. Pueden encontrar más información sobre el artista en www.adasme.net