

En conversación con

TAMARA DÍAZ BRINGAS

Cuba, 1973.

Vive y trabaja en Madrid.

ÁNGEL CALVO ULLOA | Buenas, Tamara. Tu currículum comprende una extensa formación académica y una larga experiencia profesional como curadora e investigadora en espacios como TEOR/ética o el MNCARS. ¿Cuándo decides enfocar tu carrera hacia la curaduría y de qué manera entiendes esa práctica?

TAMARA DÍAZ BRINGAS | En verdad no me gusta pensarme en la idea de «carrera», con lo que supone de profesionalización disciplinar, pero también de progresión hacia delante y competencia. Creo que solo he hablado de «mi carrera» siendo estudiante de Historia del Arte. Y ahora que lo pienso, no fue carrera, con esa idea de finalidad, ni siquiera en los años de estudio. Empecé la universidad en 1991, cuando se estaba desmoronando el campo socialista y se esfumaban los acuerdos económicos que sostenían la dependiente economía cubana. Así que llegué a La Habana (desde mi pueblo en Matanzas) y comencé los estudios universitarios en el momento en que se instauraba en la isla el llamado «período especial en tiempos de paz», que fue el nombre oficial para una profunda crisis económica, política, social que, a pesar de su promesa de excepcionalidad, se ha instalado en Cuba desde hace casi tres décadas. Era difícil imaginar entonces un horizonte de trabajo o vida después de la carrera, de modo que lo que me llevó a la Historia del Arte fue casi exclusivamente el placer de estudiarla. Un deseo que solo podía conjugar en presente. Y diría que fueron también preguntas por el presente las que animaron la investigación que hice como tesis en aquellos años. Cuando tuve que elegir un horizonte de investigación,

miré a mis contemporáneos, a artistas jóvenes en ese momento, algunos estudiantes o recién egresados del Instituto Superior de Arte de La Habana. Obras o series de Tania Bruguera, Sandra Ceballos, Los Carpinteros, Carlos Garaicoa, Jorge Luis Marrero, Manuel Piña, Fernando Rodríguez y Ezequiel Suárez me acompañaron a interrogar entonces el contexto que compartíamos y la recurrencia de lo que identifiqué como «estrategias de repliegue autoral», que en parte tenían que ver con recursos narrativos, pero también con cierto impulso antiautoritario y modos de sortear la censura. A la distancia de casi dos décadas, reconozco que aquella investigación fue determinante en mi formación y trayectoria. Primero, por el privilegio de contar con la dirección de la profesora (y hasta hoy amiga) Lupe Álvarez, quien además fue responsable de la transformación radical que significó introducir —en 1991— la Teoría de la cultura artística como asignatura troncal en la carrera de Historia del Arte. Además, porque a través de esa experiencia de investigación empecé a entender mi práctica en conversación y complicidad con otros. Y a imaginar que un modo de interlocución con aquellos que me eran contemporáneos podía ser a través de la curaduría y la exposición. Si hoy puedo pensar la práctica curatorial como escucha e intervención en el presente, creo que algo de eso intentaba también aquel trabajo universitario.

ACU | Tras aquel período inicias tu recorrido profesional en la Dirección de Artes Plásticas de la Casa de las Américas (La Habana), lugar que abandonas en 1999 para entrar a formar parte del equipo de TEOR/ética (Costa Rica) como curadora y coordinadora editorial. ¿Cómo nace un proyecto como ese y qué implica en el ámbito del comisariado estar vinculada a una institución en fase inicial y de carácter privado e independiente?

TDB | Lo que hay en ese paso de Casa de las Américas a TEOR/ética es un mar. Es, en primer lugar, una experiencia de migración, de exilio. Salir de Cuba era casi un imperativo vital para

mi generación y otras, demasiadas, que nos precedieron y nos siguen. En un corto período entre 1989 y 1991 se produjo, con beneplácito o estímulo oficial, la migración de una generación casi completa de artistas. En aquellos años el trovador Carlos Varela cantaba «Guillermo Tell»: «...no comprendió a su hijo, que un día se cansó de la manzana en la cabeza», un tema del convulso año 89 que devino declaración generacional. «Los hijos de Guillermo Tell» se llamó por cierto una exposición curada por Gerardo Mosquera en 1991. Pero a mediados de los noventa sería otra canción de Varela la que resonaba mejor con nuestro tiempo, «Como los peces»: «Los muchachos hablan de desilusión y en silencio van al mar y se largan como los peces...». Sin figura heroica que convocar en la huida, digamos que llegué a Costa Rica «como los peces»; con las herramientas y extrañezas que me había dado la vida y formación en Cuba y el buen azar de que ese mismo año, 1999, Virginia Pérez-Ratton fundaba TEOR/ética. El proyecto surgió de un deseo y a la vez de un malestar o del final de un ciclo. Virginia había sido la primera directora del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica entre 1994 y 1998, momento en que un cambio de gobierno implicó una nueva injerencia en la política cultural e institucional y en consecuencia la dimisión de una parte del equipo del MADC. Fue en ese contexto cuando surgió la idea de un proyecto independiente que se ubicaría en una casa familiar en Barrio Amón, San José. La exposición inaugural del espacio, a cargo del artista Carlos Capelán, quien fue uno de los cómplices de Virginia en la fundación de TEOR/ética (y, por cierto, también quien nos puso en contacto), incluía ya algunas claves del proyecto: la posicionalidad, la adecuación a un contexto, la escala doméstica. «400 Norte del Kiosco del Morazán» era a la vez el título de la primera exposición y la dirección de TEOR/ética. Como en otras ciudades centroamericanas, en San José los planos sirven poco y una no va a ningún lado sin contar con el saber local y la pregunta. De otro modo no podrías llegar, por ejemplo, a 600 metros del antiguo higuieron, mi última casa en San José situada en referencia a un árbol que hace décadas no existe más que en

esa cartografía oral de la ciudad. Me gusta pensar que algo de lo que aprendí en el trabajo con TEOR/ética y Virginia tiene que ver con esos modos que requiere San José para circular por ella: intuición, flexibilidad, replanteo constante de las propias coordenadas. También hay una cuestión de escala que extraño cada vez que me he implicado en proyectos o instituciones más grandes. Echo de menos los cuidados (de los otros y una misma) que facilita la pequeña escala, la que tienen algunos de los proyectos que más estimo: Espira o Mácula en Managua, BNV en Sevilla, Bulegoa en Bilbao.

ACU | A eso vamos... Tu inserción en el contexto español pasa por programas como el PEI del MACBA o por el departamento de exposiciones del MNCARS. ¿En qué momento amplías tus intereses a un panorama como este y de qué manera ha influido en tu carrera como comisaria?

TDB | A inicios de 2008 llegué a Barcelona y al PEI y en parte lo debo a un azar —o tal vez a otra corriente de mar— que aún agradezco. En 2007 estaba a punto de entrar al programa de estudios curatoriales de Bard College en Nueva York. Ya tenía matrícula, beca y hasta compañeros de piso cuando una funcionaria de la embajada de Estados Unidos en Costa Rica me denegó la visa. Pero en esos mismos días murió mi padre y la pérdida de una opción de estudios me pareció irrelevante. Unas semanas después llegó a mi correo un boletín con la convocatoria del PEI y mandé mi solicitud como un mínimo gesto para aliviarme en el duelo. Me atrajo además su distancia de otros modelos dirigidos a la formación profesional o académica y el énfasis en un enfoque crítico de la cultura y el arte. Recuerdo que, en 2009, cuando estábamos por terminar el PEI, me pidieron contar en público algo de mi experiencia en el programa y hablé de duelo. Me refería por una parte a ese afecto que acompaña la pérdida, pero también al duelo en cuanto desafío, combate. Para mí el PEI implicó una experiencia de transformación subjetiva y política y la posibilidad de compartir un contexto crítico y afectivo que, más allá

del programa, cuidamos aún con algunas amigas: Aimar Arriola, Linda Valdés, Sol Henaro, Fernanda Nogueira, Ingrid Blanco, Antonio Gagliano, Juliane Debeusscher, Miguel López, Nancy Garín, Maribel Escobar. A la experiencia del PEI debo también la interlocución y afecto con Fina Miralles, que iniciamos en algún momento de 2008 y en el contexto de la investigación colectiva «Peligrosidad social. Minorías deseantes, lenguajes y prácticas en los 70-80 en el Estado español», dirigida por Paul B. Preciado y Xavier Antich. Diría que tanto el PEI como luego el Museo Reina Sofía, o el año en que viví en Galicia para la 31 Bial de Pontevedra (2010), me han dejado sobre todo la posibilidad de establecer relación con artistas, colegas, amigas con las que comparto recorridos de trabajo y de vida. Con Carme Nogueira, desde que tuvimos el reto de producir un dispositivo diseñado por ella para acoger en Pontevedra un archivo de acciones y perfomances de Centroamérica y el Caribe. Con Fernando López, desde que nos tocó trabajar juntas en el departamento de exposiciones del Reina Sofía y hasta hoy seguimos trabajando, imaginando, viviendo cosas en conjunto. En el Museo Reina Sofía tuve además la suerte de acompañar un proyecto con la artista Alejandra Riera que me ha dejado importantes aprendizajes y que felizmente ha tenido continuidad. Otra experiencia movilizadora fue la de participar en la coordinación de «Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina», una investigación de la Red Conceptualismos del Sur, y en el equipo curatorial (con Teresa Velázquez y Manuel Borja-Villel) y de coordinación (con Beatriz Jordana y Rocío Robles) de «Playgrounds. Reinventar la plaza». En todo caso, lo que me ha afectado de esas experiencias de formación o desempeño profesional son personas, prácticas, modos de hacer. Y si menciono a tanta gente es porque me gusta situar mi trabajo en esas tramas colectivas, donde de hecho se produce, y no desde un lugar de enunciación individualizado.

ACU | Hablando de tramas colectivas, en 2004 comisaría, junto con Virginia Pérez-Ratton, la participación de Centroamérica y el Caribe en la 8ª Bial Internacional de Cuenca,

Ecuador; en 2010, con Santiago Olmo, la 31ª Bienal de Pontevedra y, en 2016, la 10ª Bienal Centroamericana, en Costa Rica. Intuyo el desgaste que supone cada una de estas experiencias y la permanente duda que surge, por forzada periodicidad o por la idoneidad del formato, en el hecho de comisariar una bienal. ¿Cómo crees que debe entenderse una bienal hoy y cómo se articula un comisariado cuando hay tanta gestión burocrática por hacer en un evento de estas características? ¿Qué papel juegan los procesos colaborativos en tu carrera como curadora?

TDB | Ursula K. Le Guin, hablando de narraciones, decía que el modelo aristotélico de principio, desarrollo y final puede describir con solvencia muchas historias de la tradición europea, pero no funciona para todas las historias. Y añadía: es una receta para bistec, no para tamales. Me acordé de esa frase pensando en la pregunta de cómo debe entenderse una bienal hoy, que por mi parte solo podría abordar si la formulamos desde un contexto específico. Me situó entonces en la experiencia de la 10ª Bienal Centroamericana. Cuando iniciamos el proceso curatorial, lo primero fue visitar cada uno de los países que participan en la organización (Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua y Panamá) y establecer conversaciones colectivas con artistas y otros agentes. En esas reuniones nos hacíamos la pregunta de para qué serviría esta bienal, cómo podría ser útil «aquí». Y de las respuestas que nos dimos colectivamente salió el programa de la Décima, que incluyó exposiciones, talleres, intervenciones en Limón y San José, Costa Rica, el país sede, pero también lo que llamamos «desbordes» que tenían lugar y pertinencia en otros lugares. Estaba además el deseo de transformar el modelo de bienal que se venía haciendo en Centroamérica hasta entonces, basado en un formato de convocatoria, selección, representación nacional que reforzaban un modo de entender el arte en términos de competencia, carreras, nombres propios. Con la Décima se ponía en valor un saber colectivo, en el que las prácticas artísticas se entendían en relación y en contexto. Pero ese intento nos llevó

a una bienal enorme, compleja, agotadora. El proceso curatorial tuvo una parte de investigación, escucha, diálogo, y también una desproporcionada cantidad de tiempo y trabajo de producción y gestión. Recuerdo ahora con Sonia Fernández Pan a propósito de una entrevista que le hizo a Eva Rowson en «Esnorquel» y hablábamos de cómo muchas veces nuestro trabajo pasa menos por escribir grandes ensayos que por imaginar cómo se pueden pagar las cosas o cómo hacerlas posibles. Y creo que esa posibilidad depende siempre de engranajes colectivos. En el caso de 10ª Bienal Centroamericana fue posible no solo por el aporte de los organizadores y de numerosas instituciones, sino gracias a redes de trabajo y afecto que se han tejido en Centroamérica en los últimos veinte años.

ACU | En 2016 publicaste el libro *Crítica próxima* como primer volumen de la colección *Escrituras locales. Posiciones críticas desde América Central, el Caribe y sus diásporas*. Este libro sirvió para reactivar la línea editorial que entre 1999 y 2009 dirigiste en TEOR/ÉTica y abrió una línea dedicada a construir conocimiento local y divulgar reflexiones producidas en ese contexto durante las últimas décadas. ¿Cómo surgió esa publicación? ¿Dónde crees que deben confluir y dónde evitarse los espacios de la crítica y la curaduría cuando, como en nuestro caso, desarrollamos nuestra actividad en ambos planos?

TDB | La colección *Escrituras locales* fue una iniciativa de Miguel López y es una de las líneas de trabajo que propuso desde su llegada como curador jefe a TEOR/ÉTica. Creo que tanto esa serie —que incluye, entre otras, compilaciones de Adrienne Samos (Panamá), Rosina Cazali (Guatemala), Raúl Quintanilla (Nicaragua), Annalee Davis (Barbados)— como otras publicaciones editadas recientemente por TEOR/ÉTica constituyen un esfuerzo imprescindible en la revisión y consolidación de pensamiento crítico desde América Central y el Caribe. El primer volumen de *Escrituras locales* reúne textos que hice entre el 2000 y 2015 y que estaban dispersos en varias publicaciones. Decía Miguel que

empezar la serie con ese libro implicaba además para TEOR/ética mirar la historia de la propia institución. En mi caso, el ejercicio de volver sobre los textos me hizo revisar también mi práctica curatorial y de ahí salió el título del libro, «crítica próxima», que elude la idea de distancia crítica para apelar más bien a la proximidad. La (feminista) perspectiva parcial, el estar implicada, el ser parte de los procesos con los que trabajo, el pensar junto a otros más que sobre ellos, son los modos en que prefiero situar mis experiencias de curaduría y escritura. A estas alturas creo que no podría separar una y otra. Tal vez por el malestar con la crítica, o más bien con ciertas expectativas sobre la crítica, que hace tiempo me tocó enfrentar. Entre 2000 y 2002 escribí regularmente la columna de crítica de arte del diario *La Nación*, en Costa Rica. Para mí fue una experiencia fascinante por los retos y aprendizajes cotidianos que implicó, pero sobre todo por la interlocución activa con el contexto y el espacio de intervención crítica con un increíble margen de autonomía que me permitió. Pero en algún momento sentí que cierta demanda de «juicio» crítico me asfixiaba y ese lugar de enunciación, el de la crítica de arte, se me hizo extraño. No la escritura, que cada vez disfruto más. Diría que cada vez escribo menos, pero a lo que escribo le dedico más tiempo. Y desde hace unos años mi aproximación a la escritura pasa por ensayos (en el sentido de tentativa, experimento) que a veces rozan algo ficcional, y en los que otras voces o tartamudeos puedan tener lugar en lo que escribo.

ACU | Si echamos un vistazo a la gran oferta de programas formativos en curaduría o la aparición de concursos y becas que permiten durante un breve periodo de tiempo dedicarse sin demasiados apuros económicos a una investigación, descubrimos que estos han ocupado un escenario de crisis que a la larga cuesta imaginar como modelo consolidado. Quizás supongan el aviso que pronostica una vida trabajando en precario. Tú que has pasado por el PEI, que has formado parte de programas como Komisario Berriak o que has estado durante tres años con una beca de investigación del MNCARS ¿Cómo

crees que influyen a la larga estas iniciativas y cuál entiendes que es su importancia?

TDB | Aplaudo, ovaciono, los esfuerzos y recursos que se destinan a la formación o al apoyo de la investigación. Y por mi parte me veo como aprendiz en cada proyecto o relación en la que participo, sea una conversación (con Aimar Arriola, por ejemplo), una exposición (digamos que con Rolando Castellón) o un programa colectivo, como el de Komisario Berriak que compartimos (también contigo) en el País Vasco o el grupo de lectura que moderaba (y sostenemos muchas) en el CA2M de Móstoles entre 2014 y 2019. No importa la función que ocupe, suelo experimentar y agradecer cada proyecto como una ocasión de aprendizaje. En una recurrente broma familiar, me llamaban hace años «la eterna estudiante», lo que en parte tenía que ver con esa permanente vocación de aprendiz pero también con mi estatus migratorio: un permiso de estudios me permitió salir de Cuba y me dio los papeles (visa de estudiante) durante los primeros años que viví en Costa Rica y luego también los primeros en España. Estudiante (o becario) como estatus migratorio o estatus laboral. El problema con ese sistema —que va más allá de una precariedad laboral— es similar al que implica la visa de estudiante, para la que debes certificar buena salud y solvencia económica (propia o subvencionada). El estudiante o el becario (en especial el migrante) encarna así una ficción de autosuficiencia que no se corresponde con la condición esencialmente vulnerable de la vida. El eterno estudiante no puede envejecer. Si la visa de estudios se otorga para períodos más o menos cortos de tiempo, es posible que esa inmediatez y provisionalidad sean también las de unas vidas, tantas, que no podemos proyectar en futuro.

ACU | **En 2018 te presentaste a una plaza que convocó el MN-CARS, y desde 2019 eres coordinadora general de actividades públicas del museo. No era una institución nueva para ti, ya que habías pasado en ella varios años antes de acceder a este puesto. Sin embargo, ¿cómo se afronta el hecho de vincularse**

de manera permanente a una institución así y de qué modo se aplica en una estructura tan rígida todo lo vivido hasta entonces? ¿Cómo afronta un departamento de actividades públicas la incertidumbre que ha desencadenado la actual crisis sanitaria?

TDB | Si me permites te respondo con dos imágenes. Una de la película < ... - *ohpera - muet* - ... >, de Alejandra Riera, articulada a través de una serie de cuentos. En uno de ellos aparecen dos obreros insertando una cinta de goma entre las placas de un muro de concreto. En secuencias intermitentes vemos el surco en el muro, la cinta zigzagueante y las manos que van insertando la goma en el concreto, mientras leemos: «Encargándose ambos del suelo de los edificios, de sus losas y su distribución y, lo más importante, de la “DILATACIÓN del edificio”, no ignoraban en absoluto que todo edificio estando sometido a una suerte de MOVIMIENTO IMPERCEPTIBLE, de mínimas sacudidas, ¡VIBRA! Su posición les había permitido comprender mejor que a cualquier otro que, pase lo que pase, sean cuales sean los trabajos, en un momento dado, habría “fisura”».

La segunda viene de un ejemplo que retoma tu pregunta por cómo enfrentamos desde un departamento de actividades públicas la incertidumbre provocada por la actual crisis sanitaria, y que por ahí conecta también con algunos de los modos y escalas de mi experiencia previa. Además de los imprescindibles ajustes de prioridades, calendarios, formatos, algo que nos pareció necesario casi desde los primeros días del confinamiento fue darnos un espacio pensar junt+s y poner en común sensaciones y preguntas. Así surgió un grupo de lectura con trabajador+s del museo, que nos reunimos cada semana para conversar en torno a textos compartidos. Si la falta de aliento es uno de los síntomas del actual virus y, como propone Achile Mbembe, una de las características de las diferentes guerras contra lo vivo, hemos querido llamar a ese grupo de lectura «Respirar», imaginándolo a modo de un pequeño intervalo o espacio de respiración como el que abren los obreros en la *ohpera muda*.