

Arte Digital. Cub@

Autor
Artista e Pesquisadora Independente

Resumo

Como o colecionismo e a abertura ao mercado internacional de Arte Contemporânea afeta a produção de Arte Digital em Cuba? O artigo tenta situar hoje a Arte Digital em Cuba, sua representatividade na 12ª Bienal de La Habana de 2015 e o legado deixado pelos onze Salões de Arte Digital promovidos pelo Centro Cultural Pablo de La Torrente Brau.

Palavras-chave: colecionismo; mercado internacional de Arte Contemporânea; Arte Digital; Bienal de La Habana.

Digital Art. Cub@

Abstract

How the colecionism and the opening towards the international Contemporary Art market affect the production of Digital Art in Cuba? The article tries to figure out today the Digital Art in Cuba, its representativeness in the 12ª Biennial of La Habana and the legacy given by the eleven Digital Art Salons promoted by the Cultural Centre Pablo de La Torriente Brau.

Keywords: colecionism; international market of Contemporary Art ; Digital Art; Bienal of La Habana.

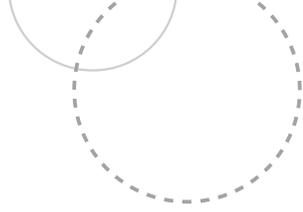
A especulação em torno da abertura de Cuba

A Bienal de La Habana provavelmente tem sido há anos, desde sua criação em 1984, um lugar onde colecionadores procuram o que há de melhor da jovem arte Latino Americana. Conforme Leonor Amarante, a Bienal de La Habana merece destaque principalmente devido ao lugar alcançado pela arte Latino Americana nas grandes coleções americanas e no mundo. Há uma especulação do mercado decorrente da amenização do bloqueio econômico e das restrições de viagem que americanos enfrentam para visitar a ilha, além dos preços outrora convidativos. A publicidade atual sobre o estreitamento das relações entre Cuba e Estados Unidos, e o acesso mais facilitado, inflamou o preço das obras. Trabalhos que atingiam na última bienal de 1000 US \$ a 5000 US \$ nesta última edição alcançaram a faixa de 5000 US \$ a 20.000 US\$. Com a expectativa de ganhos maiores, os artistas acabaram por colocar suas obras a preços fora da realidade deste mercado. Nesta última Bienal de La Habana a instalação de vídeo de uma jovem artista cubana, que ocupava um banheiro, acabou não sendo negociada por ter sido seu valor de 3,500 US\$ considerado alto. Sabendo-se que a produção em arte digital possui um colecionismo rarefeito, mesmo em países de desenvolvimento tecnológico, minha indagação é como anda esta produção em Cuba, que discussões a legitimam e quais os possíveis encaminhamentos futuros.

Mas e o mercado da arte digital?

Considerando-se o divisor do mercado em relação à arte contemporânea e à arte digital, se já é difícil falar da existência de um mercado de arte digital em outros países desenvolvidos, certamente ainda mais será em Cuba. A questão da valoração e aquisição da produção digital é ainda incerta, na ilha e fora dela.

Entretanto na ilha a demanda relacionada ao tratamento de imagens da pós-produção cinematográfica, e de cartazes, continua se expandindo, embora o pioneirismo e a produção em arte digital dos artistas e produtores cubanos, que nunca sonharam



com o mercado internacional, não seja explicado por este fator. Possivelmente o apelo ao mercado de arte contemporânea internacional, junto à economia que dificultou a manutenção de equipamentos, *hardwares* e *softwares*, fizeram crescer o desinteresse dos artistas nos últimos anos pela produção em arte digital em Cuba. O que atraía estes artistas é a facilidade de migração e de divulgação das obras imateriais que alcançavam pontos de distribuição fora do contexto cubano, transpondo a barreira física mais além das zonas portuárias.

Pilares políticos e tecnológicos da arte digital em Cuba

Em minha visita à Bienal, em junho 2015, foi uma surpresa encontrar esforços no sentido de uma Arte Digital, como os 11 Salões de Arte Digital em Cuba promovidos em anos anteriores pelo Centro Pablo de La Torriente Brau. É certo que na Bienal estavam expostas vídeo instalações, e outras obras interativas que envolviam programação em arduíno. Até mesmo uma, soberana, dialogava com uma possível arqueologia das mídias da região, *O Órgão Habanero*.

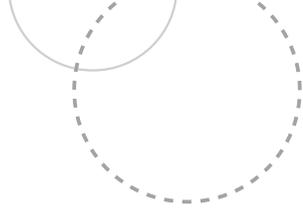
Mas a produção de arte digital em Cuba tem contornos muito mais complexos de cunho político, do que apenas apontar uma obra interativa aqui e outra ali. Antes de percorrer a 12ª Bienal de La Habana, procurando no site da Bienal links de trabalhos que norteassem minha visita achei o vídeo da performance *O Sussurro de Tatlin* de 2009. A performance da artista, e blogueira, Tânia Bruguera, havia sido realizada em 2008 e apresentada em 2009 na Bienal de La Habana, <https://vimeo.com/21394727>.

Acreditei num primeiro momento ser um trabalho atual que usa a internet como seu suporte e estratégia de ação. Depois, em Havana, perguntando a uma curadora cubana sobre este trabalho, a resposta que obtive foi lacônica e seca. Sobre a artista e suas performances, flutuam antagônicas percepções. A artista sob vigilância política, em anos anteriores teve seu passaporte confiscado sendo, portanto, impedida de deixar Cuba. Enquanto os dirigentes do MoMA em Nova York a consideram relevante por desafiar política e socialmente o regime, e expor as barreiras da liberdade de expressão em Cuba, os cubanos a consideram leviana por encenar um espetáculo midiático de recepção positiva garantida na imprensa internacional. Ainda sua atitude seria equivocada. Segundo Leonor Amarante o cabo de força entre a artista, provocando, e a polícia, reprimindo, seria uma retórica desgastada e envelhecida.

Para esta última bienal a artista pretendia reencenar *O Sussurro de Tatlin no. 6* de 2009, apresentada na Bienal de Havana daquele ano e em outras ocasiões fora de Cuba, convidando o público a falar o que quisesse no microfone. Com a performance projetada para acontecer na Praça da Revolução, durante a abertura da Bienal de 2015, a artista pretendia testar o aparato repressor cubano. Por ser novamente reprimida, a ação da artista consistiu em ler em voz alta o livro *As origens do totalitarismo* de Hannah Arendt em sua casa, leitura que foi sufocada propositalmente pelas obras públicas que abriram a rua com britadeiras. Ao deixar seu espaço privado com o livro a artista foi cercada e levada para ser interrogada novamente.

O fato foi testemunhado por um curador da Bienal Gerardo Mosquera (Jorge Fernandez Torres foi o curador chefe e presidente da Bienal promovida pelo Centro Cultural Wifredo Lam). Desta vez a censura política e a baixa conectividade resultante do irrisório sistema de fibra ótica Cubano auxiliaram para abafar o incidente, que ficou quase sem nenhum registro na internet. O que na verdade acaba sendo também um problema político. Apesar da malha de cabeamento de fibra ótica na América Central a ilha só é ligada por um cabo de fibra ótica subterrâneo de Santiago de Cuba à Venezuela. O desbloqueio do embargo econômico, prometido para um futuro próximo, é ansiosamente esperado pelas firmas americanas de telecomunicação como uma expansão de suas atividades.

Professora entre 2003 e 2010 da Universidade de Chicago com trabalhos mostrados no Centro Pompidou em Paris, e na Bienal de Veneza, como bolsista do Gugge-



nheim a artista em 2011 passou um ano de privações em um pequeno apartamento do Queens convivendo com cinco imigrantes ilegais e seus filhos. Enfrentando restrição orçamentária, a inexistência de crédito ou seguro de saúde, sua intenção era expor a fragilidade dos imigrantes e as falhas do sistema.

A oscilação do movimento pendular entre o liberalismo e a repressão do regime totalitário impulsionou ainda mais a internacionalização da artista e o interesse dos colecionadores. Só neste ano de 2015 Tânia foi agraciada com o projeto de Artists in Residency da cidade de Nova York, um projeto financiado com verba privada e governamental através do Departamento de Relações Culturais Estadunidense. Sua performance *Untitled* de 2000 foi adquirida recentemente pelo Museu de Arte Moderna, MoMA. Nesta sua performance que aconteceu no túnel de Fortaleza y Cabaña, em Havana, os performers andavam nus sobre um chão recoberto de cana de açúcar em decomposição e ao fundo a única fonte de luz, era uma TV mostrando a imagem de Fidel Castro.

A bienal e os representantes da arte digital

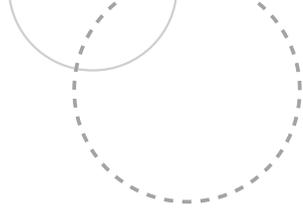
Os curadores da bienal poderiam ter focado a questão política e tecnológica do pouco acesso à internet em Cuba e da censura que inviabiliza uma troca mais fluente entre os pares. *Malla _ Net 2.0* de Rodolfo Peraza, ao que parecia era a única obra a tocar com ironia na situação do tráfego da internet em Cuba. A obra instalada no Centro Wifredo Lam, atraiu uma população jovem que procurava se informar sobre o horário de funcionamento do “jogo” utilizando os óculos 3D.

Descartando o viés político do acesso à rede *WI-FI* da internet a Duodécima Bienal de La Habana montou em um único prédio, no Centro de Desarrollo de Artes Visuales, obras consideradas tecnológicas, representantes de uma arte digital. As instalações quase todas sonoras foram privilegiadas por ganharem destaque em seu isolamento neste prédio na Plaza Vieja: na primeira sala o trabalho intitulado *Música Concreta* trazia um piano aberto e desmontado e à sua frente um cubo construído com suas teclas; *Interrogatorio*, de 2009 do artista Lituano/Norueguês Ignas Krunglevicius era uma instalação de vídeo sobre a linguagem como ferramenta de consciência com duas projeções simultâneas de textos escritos, mostrando no da direita as respostas da interrogada e, no da esquerda, as perguntas do interrogador. O caso mostra uma esposa estudante universitária, mãe de três crianças que disparou várias vezes em seu marido, um pastor. Sob a estética da ruína, na sala empoeirada do último andar do prédio com suas janelas que não se fecham abertas para a rua estava instalado o trabalho do artista argentino Leonelo Zambón, intitulado *Piano Fantasma e Todo lo que se sueña moverse* <http://www.leonellozambon.com/>. A instalação reunia várias engenhocas anti-funcionais e ineficientes que executavam tarefas tolas, como jogar areia em um canto, ou disparar uma caixinha de musica, realizada com arduínos e gambiarras.

Outra instalação, a do artista peruano Jose Carlos Martinat consistia em uma sala vazia percorrida em sua extensão por um tipo de geringonça alto-falante tecnológica, que corria o espaço em um trilho feito corrimão, falando justamente do espaço. Ainda a instalação de outro artista mostrava algo como se fossem canos de água cujos bocais eram chuveiros que, ao invés de permitirem o fluxo de água, sonorizavam depoimentos. Já na contracorrente o belíssimo trabalho de Antonio José Guzman, do Panamá e Holanda, *O Órgão Habanero*, Tradición Del Milênio patrocinado pela Fundação Mondrian da Holanda, era um órgão do século XVIII que tocava partituras de cartão reciclado perfurado.

Reunindo jovens artistas em um evento paralelo

O Centro Cultural Pablo de La Torriente Brau, instituição responsável pelos Salões de Arte Digital, e pela publicação do livro *Arte Digital: Memórias* (RELOBA, 2012) que agora utilizo como fonte de pesquisa, participou como evento paralelo da Bienal de La Habana com uma instalação sonora intitulada *Puertos* do jovem artista Raymel



Casamayor Bello. *Puertos*, reunia vários sons de “cidades portos”, de quatro bairros de Havana: Havana velha, Havana Centro, Vedado, e Guanabacoa-Regla, e foi apresentada três vezes no dia 19 de junho de 2015. Mais um concerto experimental do que propriamente uma instalação, a obra atraiu também o público local. Ali estavam uma platéia internacional de visitantes da Bienal e jovens intelectuais cubanos que vieram prestigiar o artista. Um evento para os de casa e para os de fora. Se a considerarmos como instalação certamente o público e o lugar são importantes. A instalação ocorreu no pátio do espaço aberto do Centro Cultural que é coberto por duas Embaúbas gigantes e rodeado por altos muros pixados com poesia concreta.

O trabalho pioneiro

O Salão de Arte Digital de La Habana foi iniciado em 1999, com a participação de 30 artistas cubanos, sendo ao todo realizados 11 salões que deixou de ser organizado em 2011 por dificuldades logísticas e financeiras. A Arte Digital Cubana poderia ter tido sua origem na poesia concreta, bem como se insinuou na criação da exposição de Arte Poesia Digital no terceiro Salão, em 2001. Mas lendo o livro *Arte Digital: Memórias*, sua genealogia é atribuída à gravura à obra impressa em papel. Muitos dos teóricos que tentam rastrear a origem da arte digital certamente o fazem pelo viés da fotografia que opera pela reação química da sensibilidade à luz. O que difere da gravura que usa diversos instrumentos, mesmo os procedimentos químicos, para fisicamente alterar a matriz. Nas três etapas procedimentais de elaboração de imagens, a artesanal, a mecânica, e a tecnológica, digital, a arte digital entra seguramente na última (ou na nomenclatura de Lucia Santaella, 2005, estas corresponderiam à pré-fotográfica, à fotográfica e à pós-fotográfica). O que tem implicações quanto a logística enfrentada não na expografia e no design do salão de arte digital, mas principalmente quanto as condições laboratoriais da produção de uma tal arte em Cuba.

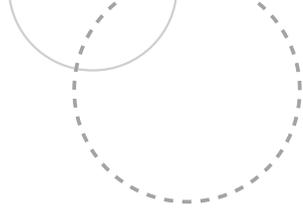
A identidade do Salão de Arte Digital

Hector Villaverde foi quem criou a identidade do logotipo do Salão de Arte Digital. Usando como logotipo do Salão de Arte Digital as letras iniciais da assinatura de Albrecht Dürer, A e D, artista flamengo da Renascença, que produziu além de pinturas várias gravuras, considerado um inovador em sua época, Villaverde talvez quisesse enfatizar a questão conceitual da arte digital. Como a gravura a arte digital é uma arte cujo procedimento é feito de etapas fracionadas, que se somam. Como diz Victor Casaus na introdução do livro *Arte Digital: Memórias*, fazer uma exposição de arte e intitulá-la de Arte Digital foi uma prova para os incrédulos cubanos da arte computacional (apesar de não se utilizar no texto este termo) para os quais o trabalho era resultante de uma máquina e não do fazer de um artista.

A procura por uma taxionomia adequada

Somente no IV Salão de 2002 a taxionomia *Net Art* é usada para a apresentação de um projeto “multimedia de cibercultura” intitulado *La nueva ciudad de Dios*, que não fica claro ser obra de Alex Lamikis editor da revista de cibercultura *Bitniks*. Assim na mesma edição registra-se o uso da taxionomia de “dança interativa” com a obra *Opus # 1* dos italianos Ariella Vidach e Claudio Prati. Não por acaso parece ter sido neste salão que foi aberto pela primeira vez duas categorias de inscrição: obra impressa e audiovisual, que abarcava entre outros formatos a animação digital. A categoria obra audiovisual pretendia abarcar obras interativas, *net art*, instalações, obras audiovisuais, vídeos, computação física, que apenas eram limitadas pela logística dos equipamentos disponíveis, como afirma Victor Casaus (in RELOBA, 2012, p. 76).

Ainda sobre as taxionomias usadas, parece que apenas em 2003 no V Salão atingiu-se um uso mais apropriado dos possíveis termos definidores do que seria uma cultura digital. Neste salão foi criada uma obra “simultânea” através da rede (Alicia Can-



diani de Buenos Aires, Deena Dês Rioux de Nova York, que em outros depoimentos não é citada como tendo participado do evento, Guto Nóbrega do Rio de Janeiro e Eduardo Moltó de Havana) em 18 de junho de 2003 às 3 pm horário de Cuba, que se intitulou *El misterio de La mirada virtual*. A ação teve o respaldo organizativo do Centro Cultural Pablo de La Torriente Brau, Cubasí, ENET e o Palácio Central de Computación. Dos textos de apresentação do V Salão o de Luisa Marisky pontua as distintas memórias, a maquina e a humana utilizando-se de palavras-chave como memória cachê, velocidade, busca, informação, mundo virtual, arquivos temporais, "mala manipulacion", controle, cluster, andróide, circuito, música eletrônica (de Edesio Alejandro), audiovisual; enquanto o texto de Jorge R. Bermúdez apenas discrimina a área de atuação prioritária dos artistas: 4 da gravura e 2 da pintura.

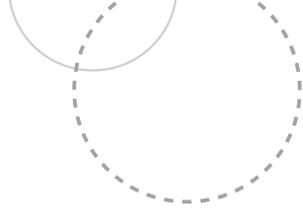
No VI Salão de 2004 há a intenção de diferenciar o vídeo como categoria, aceito desde 2002 no IV Salão, das artes da rede. Os organizadores comprometem-se a realizar uma mostra online e outra de vídeo com a participação da organização peruana Alta Tecnologia Andina, e Hibrys em colaboração com o Museu de Arte y Diseño Contemporáneo da Costa Rica. O texto do catálogo do VI Salão traz uma reflexão consistente com citações de Lev Manovich e John Ippolito. O texto escrito por Mabel Llevat "Arte Digital: nuevas esferas de circulación y desafios del mercado" fala de vírus informático, de genética digital, de algoritmos recursivos, e a obsolescência dos novos meios. Apon-ta o pouco interesse por parte do colecionismo privado quanto a obras "efêmeras" e "incorpóreas". E a inadequação dos espaços museológicos e do *mainstream* comercial da arte como as galerias para abrigá-las, seja pelo espaço, equipamentos ou pela inexistência de especialistas responsáveis pela manutenção dos *softwares* e *hardwares* (in RELOBA, 2012, p. 361). Ainda segundo a autora os artistas seriam os responsáveis pela pouca divulgação destas obras por preferirem as esferas *underground* que fogem das que legitimam a arte. Os usuais problemas da arte estariam presentes na Arte Digital referentes à unicidade, e à reproduzibilidade, e quanto a proposição de um circuito ainda ineficiente e de pouca recepção.

Segundo Mabel Llevat contribuíram para a Arte Digital latino americana inovações de ordem diversas como as comunicacionais de Flávio de Carvalho, a dos penetráveis (Hélio Oitica), da arte óptica e da arte cinética. Algumas realizações pioneiras e excepcionais, como a performance em um circuito fechado de 1966, categorizada de *environments multimedia*, da artista argentina Marta Minujín realizada através da colaboração global via satélite com os artistas Wolf Wostell e Allan Kaprow. Outra grande contribuição ao desenvolvimento da Arte Digital, segundo a autora, foi o gigantesco cubo penetrável de luz de sete metros cujos efeitos luminosos e sonoros eram acionados através de um teclado (RELOBA, 2012, p. 362), obra do peruano Francisco Mariotti em colaboração com o alemão Klaus Geldmacher, apresentada na IV Documenta de Kassel de 1968.

O estabelecimento de uma poética da arte digital

O VI Salão de 2004 em termos de nomenclatura parece ter firmado a Arte Digital. Nos anos subsequentes, entretanto, não foi a escassez de recursos que fez com que a experimentação de arte digital fosse colocada em segundo plano em prol da produção de pinturas, na maior parte paisagens, e cartazes produzidos agora em função da publicidade e não mais da necessidade da comunicação da máquina estatal. Segundo Jorge R. Bermúdez (in RELOBA, 2012, pp. 365-366) em seu texto "Diseño gráfico y arte digital: una relación bien llevada" apresentado no catálogo do IX Salão de Arte Digital, a partir de 1993 o abrandamento da sobretaxação do dólar e a indústria turística em Cuba fizeram com que os artistas se voltassem mais uma vez para suportes mais tradicionais, voltando aos pincéis pelo estímulo da avidez de novos colecionadores.

Sobre a Arte Digital seria importante destacar sua poética e não seus valores formais e recursos tecnológicos, como diz Alicia Candiani, artista argentina e crítica, em



seu texto de apresentação do X Salão de Arte Digital, intitulado “Nuevos médios, viejas historias: La presencia de los médios digitales en los circuitos internacionales del arte contemporâneo” (in RELOBA, 2012, p. 374). A autora se pergunta ao final de seu texto se será alguma vez possível para os países periféricos alterar a condição de países subordinados culturalmente e tecnologicamente. Apostando na DIFERENÇA que superaria o conflito entre *High* e *Low Tech* e transformaria as velhas histórias, estas seriam obras carregadas de travestismos tecnológicos, tecnologias-pontas-de-estoque, enfatizando as tecnologias de ponta e a liquidação que esgota os produtos existentes, e os repõe com outros novíssimos, e novas modalidades empurrando gostos e perfis de consumo adiante, para que a roda do consumismo não se estagne. Travestimos tecnológicos e tecnologias ponta-de-estoque foram os termos utilizados por Philadelpho Menezes em seu texto de apresentação da Mostra de Vídeo Contemporâneo Mexicano (no texto não foi citado o ano e nem a referência bibliográfica mais exata). Eventos que misturariam a vida e a impureza das coisas vivas, à fusão da arte e da tecnologia com a artesanaria, o digital, o analógico e o corporal.

Nos anos subseqüentes ao VI Salão, de 2004, várias mostras de vídeos de outros países foram apresentadas dentro do Salão. No VII apresentaram os vídeos da Mostra Internacional de Vídeo de Kansk, Rússia, curada por Nadya Bakuradze e no VIII, em 2006, foi exibida uma seleção de vídeos do Festival Internacional de Linguagem Eletrônico, FILE, do Brasil, curada por Paula Perissinoto, e uma exposição retrospectiva do Salão Carpe Diem da Venezuela que incluía em suas edições oficinas de *software* livre. Também é de nota a atribuição em 2007 no IX Salão do Prêmio Pablo ao fundador do Laboratório de Música Eletroacústica, o compositor Juan Blanco, que fez seu concerto pioneiro em 1964 (RELOBA, 2012, p. 402). O último Salão parece ter dedicado espaço à discussão da democratização da tecnologia e da relação entre arte digital e arte contemporâneo (RELOBA, 2012, p. 348).

Os precursores da arte digital na ilha

O primeiro artista cubano a produzir com o computador foi Luis Miguel Valdés, professor titular da faculdade de artes plásticas e chefe do departamento de gravura do Instituto Superior de Arte, ISA, usando em 1989 o primeiro computador, LTEL 24, sem mouse ou escâner, instalado no instituto, para criar as imagens digitais e, depois no Instituto Pedagógico de Pinar Del Rio, onde estas imagens eram convertidas em vídeo. O artista acabou influenciando o rumo do futuro curso de “Arte por Computadora” ou “Infografia”, e teve retrospectiva de sua obra *Del azafrán al lírio* em 2002 (RELOBA, 2012, p. 101). A história da formação dos artistas atuantes em arte digital em Cuba mereceria atenção especial já que as dificuldades materiais e imateriais de renovação dos *softwares*, *hardwares* e acessórios deve ter sido imensa. Apesar da dificuldade de renovação dos equipamentos e *softwares* esta fase foi interessante por ter sido marcada por um experimentalismo, quando até mesmo o escâner teve de ser inventado.

A participação na rede

O termo Rede no livro foi usado muito frouxamente para indicar que o Salão acabava reunindo artistas e instituições de diversos países, e iniciativas globais que queriam cooperar com o Centro Cultural Pablo de La Torriente Brau, como a HIVOS e o Comité Prográfica Cubana. O HIVOS atua globalmente com frentes diferenciadas focando a ecologia e a sustentabilidade, a divisão igual de tarefas entre gêneros, a emancipação da mulher, a defesa da liberdade da orientação sexual, e também recentemente para assegurar a liberdade da internet no segmento Digital Defenders Partnership / Hivos Central America (<https://central-america.hivos.org/activity/digital-defenders-partnership>), apoiando blogueiros e ciberativistas, garantindo suporte financeiro e conexões seguras. A HIVOS é fruto de uma coalizão entre os países Estados Unidos, Estônia, Letônia, Suécia, República Checa, Holanda, Reino Unido e a organização Freedom Online

Coalition. Um de seus Kits de ajuda incluem um questionário sobre aparelhos retidos ou roubados, um pacote anti-vírus, detecção de seqüestro de conta e de ataques DDoS que derrubam o servidor (<https://digitaldefenders.org/digitalfirstaid/>).

O rastro da linguagem da arte digital na ilha

A leitura visual dos cartazes e imagens das várias edições dos Salões de Arte Digital nos trazem à luz aspectos interessantes: a intencionalidade do gesto no fazer artístico; a tarefa do artista como sendo prioritariamente conceitual o que se deduz do fazer do artista que, na Renascença, quer ter sua atividade inserida dentro das Artes Liberais e não mais considerada apenas como artesanal; os aparatos ópticos e os sistemas de transposição da paisagem para o papel ou tela, ainda que não numérica, isto é, da observação visual para o registro bidimensional considerando-se as escalas; a gênese representada por Adão e Eva; a escala humana; e a importância e popularidade alcançada nas artes através de uma única imagem que serviu de clichê, ainda que não correta anatomicamente, como a do rinoceronte na gravura de Dürer. O que se extrai é que Arte e Tecnologia seriam elementos antagônicos, e haveria nas entrelinhas deste livro um reducionismo quanto a propriedade da linguagem da Arte Digital, como lemos nos critérios dos julgamentos da seleção: recombinação de imagens criadas no computador, uso adequado do recurso digital, fusão das mídias, etc..

No livro não eclodem discussões sobre a espionagem na rede, ou o bloqueio econômico que fez limitar o cabeamento de fibra ótica, nem sobre os pilares de um parque industrial ainda pautado na produção material. A prometida participação da cultura digital deixa muito a desejar já que a conectividade é fantasia.

Certamente o livro, assim como o Salão, priorizaram os trabalhos gráficos, de manipulação de imagem. Os trabalhos gráficos receberam convocatória do Salão de Arte Digital desde o ano de 2006 (RELOBA, 2012, p. 412). O cartaz ganha claramente destaque na comemoração de dez anos de existência o Salão de Arte Digital com a promoção da exposição de cartazes cubanos intitulada *10 x 10: 10 años de Arte Digital*. É a coleção de cartazes que se sobressai do acervo dos premiados e selecionados nos Salões da Arte Digital Cubana dentre outras imagens, cujo arquivamento no Museu Virtual do Centro foi permitido pelo formato digital. Em sua grande maioria são imagens digitais impressas em papel e fotografias junto a alguns vídeos.

Cubasi e Cubarte, onde se encontra o museu virtual, são os dois portais de arte digital em Cuba. Embora no portal atual de arte digital cubano, <http://www.artedigitalcuba.cult.cu/>, não seja possível abrir as páginas e quando alguma pode ser aberta, esta é redirecionada para uma propaganda que nada se relaciona com o conteúdo proposto. O servidor que hospeda o site do blog do Cento Cultural estava fora do ar quando verificado, <http://www.centropablonoticias.cult.cu/> (acessado em 3 de julho de 2015).

Rebobinando as condições desta produção

Os primórdios da Arte Digital em Cuba foram marcados por um experimentalismo computacional, interessante, quando a escassez de recursos obrigava os artistas a inventarem o escâner por exemplo. A este experimentalismo se sobrepôs uma produção já utilizando aplicativos e *softwares* voltada ao mercado, sobretudo para a produção de cartazes publicitários. O declínio do interesse dos artistas para a produção da Arte Digital se deveu aos altos valores que as obras mais tradicionais, como a pintura, alcançaram desde 1993, com a indústria turística Cubana em alta e o afrouxamento das taxas sobre a moeda americana, o dólar, que trouxe à ilha colecionadores privados.

As manifestações de videoarte se originaram na escola de cinema e não na de artes plásticas (RELOBA, 2012, p. 399) e foram expostas primeiramente na Fundação Ludwig de Cuba (RELOBA, 2012, p. 395) antes mesmo que no Salão de Arte Digital, que abriu espaço a esta modalidade a partir de 2004. Mas é certo que o termo Arte Digital e sua discussão acerca de sua linguagem só se fizeram conhecidos depois do I Salão do

Centro de Cultura Pablo de La Torriente Brau.

Não é de todo confirmada a ausência de uma política do governo cubano de fomento à produção de Arte Digital. Segundo o ministro da cultura Abel Prieto as estratégias para a democratização e para o letramento de arte digital já estavam dadas com o Joven Club de Computación, e as salas de computação estruturadas no ensino primário (RELOBA, 2012, p. 391). Ao ver do ministro da Cultura em seu discurso de 2006, o Centro Pablo de La Torriente Brau seria um pioneiro, e poderia servir de base para a política cubana relacionada a arte digital (RELOBA, 2012, p. 390).

Mesmo assim, o movimento de Cultura Digital na ilha é incipiente, a liberdade de expressão para os blogueiros duvidosa e inexistente o acesso democrático à internet, etc.

As heranças do bloco socialista poderiam tê-los diferenciado, como um parque industrial dotado de tecnologias soviéticas e chinesas e os aparatos de espionagem que, enfim, poderiam ser usados em propostas distintas de outros países periféricos da América Latina. Como na Letônia, país de um passado socialista, cujos artistas se apropriaram de aparatos usados para espionagem reinventando seus propósitos. Este foi o caso das antenas parabólicas a RT-16 e a RT-32, (a primeira delas construída na Ucrânia acompanhou o vôo da nave espacial que levou o primeiro astronauta russo ao espaço em 1961), antes usadas como apoio ao projeto soviético de envio de satélites ao espaço, como radio telescópio, observatório astronômico, para monitorar a radiação de planetas e para interceptar conversas. A RT-32 (32 metros de diâmetro e instalada sobre uma torre de 25 metros de altura) foi abandonada devido sua dimensão e depois usada no evento que ficou conhecido como RT-32 *Acoustic. Space. Lab Symposium* marcado pela exploração artística de 35 participantes de diversos continentes, músicos experimentais, rádio amadores, e pesquisadores e performers de música experimental (GUASQUE, 2013).

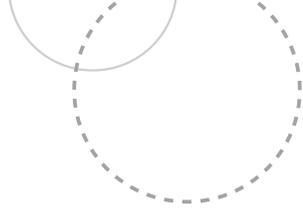
Um aceno à cultura digital global?

Falar de "cultura digital" na ilha certamente adquire um ar imperialista. Em Cuba não se pode quase falar de *Bitcoin*, a moeda encriptografada, outro marco da cultura digital global. O *Bitcoin*, justamente seria útil para os cubanos como uma moeda para fundo de reserva dada à facilitação de troca, e como alternativa às casas de câmbio que aceitam remessas do *Western Union*, já que parte da economia da ilha é baseada na remessa monetária feita por cubanos que atuam nos Estados Unidos. Mas a moeda *Bitcoin* parece ter sido pela primeira vez usada recentemente em Cuba em uma praça *Wi-Fi*, quando Fernando Villar recebeu em torno de 20 US\$ de Chris Groshong, o CEO de CoinStructive (o vídeo no Twitter é de 17 de julho de 2015). Segundo Fernando Villar, fundador do BitcoinCuba.org, a tecnologia e a inovação não são suprimidas pelo governo no artigo do dia 24 de julho de 2015 (<http://criptonoticias.com/cuba-registra-su-primera-transaccion-bitcoin/>). No Facebook, o Club Anarcocapitalista de Cuba recebe doações em *Bitcoin*. O que vincula claramente o *Bitcoin* ao capitalismo, quando do outro lado, fora da ilha, o *Bitcoin* é visto como uma moeda social tendendo à esquerda.

Conclusão

Manipulação de imagem, pós-produção cinematográfica segundo Antonio López Sanchez (in RELOBA, 2012, p. 381), convergência, arte total segundo Hervé Fischer (in RELOBA, 2012, p. 389), a arte digital cubana, em busca de sua definição, teve impedido seu desenvolvimento não apenas pelo parco recurso financeiro para a produção e preservação, mas sobretudo pelo aceno por parte do colecionismo privado que ditou mais uma vez o norte da produção.

Se depender apenas do consumo a Arte Digital seria herdeira do capitalismo global pela dependência da atualização constante de *softwares* e *hardwares*. Mas se houverem políticas de formação e de acesso ao conhecimento específico da programação,



a Arte Digital apesar do enorme investimento na formação terá um futuro, mesmo em Cuba.

Referências:

AMARANTE, Leonor. A 12ª Bienal de Havana deu o que falar. *ARTE! Brasileiros # 30*. São Paulo. 13/07/2015. [acessado dia 14 de julho de 2015]. <http://brasileiros.com.br/2015/07/12a-bienal-de-havana-deu-o-que-falar/>

ASSOCIATED PRESS. Havana Biennial: Bargains, Hype, politics and the Malecon. *The New York Times*. New York. June 20, 2015. [acessado dia 14 de julho de 2015]. <http://www.nytimes.com/aponline/2015/06/20/us/ap-cb-cuba-americans-and-biennial-.html>

COTTER, Holland. The Havana Biennial Is Running at Full Throttle. *Critic's Notebook. The New York Times*. New York. May 29, 2015. [acessado dia 14 de julho de 2015]. http://www.nytimes.com/2015/05/30/arts/design/the-havana-biennial-is-running-at-full-throttle.html?_r=0

COTTER, Holland. Havana's Vital Biennial Was Trumped by a Stifled Voice. *The New York Times*. New York. July 1, 2015. [acessado dia 14 de julho de 2015]. <http://www.nytimes.com/2015/07/05/arts/design/havanas-vital-biennial-was-trumped-by-a-stifled-voice.html>

DOLNIK, Sam. An Artist's Performance: a Year as a Poor Immigrant. *The New York Times*. New York. May 18, 2011. [acessado dia 14 de julho de 2015]. <http://www.nytimes.com/2011/05/19/nyregion/as-art-tania-bruguera-lives-like-a-poor-immigrant.html>

GUASQUE, Yara. *Perforum Desterro e Perforum São Paulo: ressonâncias*. In: HIPERORGANICOS: Concha/Ressonâncias. Simpósio Interacional e Laboratório Aberto de Pesquisa em Arte, Hibridação e Bio-Telemática. Rio de Janeiro, dia 19 a 22 de novembro de 2013 na UFRJ, aguardando publicação.

HIVOS PEOPLE UNLIMITED. Digital Defenders Partnership - Central America. The Hague. [acessado dia 14 de julho de 2015]. <https://central-america.hivos.org/activity/digital-defenders-partnership>

KENNEDY, Randy. Tânia Bruguera, an Artist in Havana, Has a Great New York Week. *The New York Times*. New York. July 13, 2015. [acessado dia 14 de julho de 2015]. <http://www.nytimes.com/2015/07/14/arts/design/tania-bruguera-an-artist-in-havana-has-a-great-new-york-week.html>

RELOBA, Xênia. Arte digital: memórias. *Colección Majadahonda*. La Habana: Centro Cultural Pablo de La Torriente Brau, 2012.

SANDOVAL, Jaime. Cuba registra su primera transacción Bitcoin. *Cripto Notícias*. Havana. 24 de julho de 2015. [acessado dia 24 de julho de 2015]. <http://criptonoticias.com/cuba-registra-su-primera-transaccion-bitcoin/>

SANTAELLA, Lucia. *Por que as artes e a comunicação estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

THE NEW YORK TIMES. Bienal de Cuba testa limites da censura. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 11/07/2015. [acessado dia 14 de julho de 2015]. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/07/1654391-bienal-de-cuba-testa-limites-da-censura.shtml>