



Poéticas do capitalismo artista: um estudo dos processos de criação na era transestética¹

Lucia Leão,

Vanessa Lopes

Há que convir: o capitalismo não acarretou propriamente um processo de empobrecimento ou de deliquescência da existência estética, mas sim a democratização em massa de um Homo aestheticus de um gênero inédito. O indivíduo transestético é reflexivo, eclético e nômade: menos conformista e mais exigente do que no passado, ele se mostra ao mesmo tempo um “drogado” do consumo, obcecado pelo descartável, pela celeridade, pelos divertimentos fáceis.

(LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.14)

INTRODUÇÃO

Nosso artigo nasceu de um questionamento: no contexto do mundo da arte globalizada, quais as características dos processos de criação em mídias digitais e transmidiáticos que rompem com os ideais dos primeiros trabalhos de net-arte e participam de forma integrada nos sistemas de consumo capitalista?

Plenamente inseridas no sistema da arte, as poéticas transmidiáticas de Rafaël Rozendaal caminham na contramão dos ideais que povoaram as discussões em redes como a Nettime e a Rhizo-

1 O presente artigo é uma versão ampliada e revisada da palestra apresentada no evento Comunicon2018 - Congresso Internacional em Comunicação e Consumo, ESPM, São Paulo – SP, 2018.

me e que agregaram nomes como Alexei Shulgin e Natalie Bookchin (2005), Jon Ippolito (2002), Andreas Brøgger (2000) e Rachel Greenne (2004), entre outros². Ademais, os projetos de Rozendaal tampouco estariam em sintonia com os discursos sobre as redes comunicacionais digitais que afirmam o ciberespaço como território mobilizador de movimentos sociais (CASTELLS, 2013); ou que relacionam arte e movimento do software livre (BERRY, 2003); ou mesmo das reflexões que evocam o poder agenciador dos afetos da arte na Internet (GREENNE, 2003).

A net-arte, em suas origens e, em especial, as poéticas de resistência nas redes, parte de propostas que associam os processos de criação com proposições conceituais politicamente engajadas a valores como liberdade e luta por direitos sociais, entre outros (LEÃO, 2010 e 2011). Ancoradas em ideais humanitários, muitas dessas poéticas estão fundamentadas na ideia de relações de poder traçadas por Foucault e/ou em processos cartográficos e de produção de subjetividade segundo Deleuze e Guattari (LEÃO *et all*, 2017).

Trabalhando em um contexto diverso, numa cultura na qual a Internet encontra-se vastamente disseminada, Rozendaal compreende as redes a partir de uma perspectiva que se aproxima daquilo que Marisa Olson (2012) denominou momento histórico pós-Internet. Em entrevista concedida a Regine Bebatty, editora do site “We make Money not art”, Olson defende que a condição pós-Internet não fala propriamente de um fim da Internet mas, ao con-

2 Nas produções teóricas do primeiro período da Internet, o manifesto “Introdução à net.art (1994-1999)”, elaborado pelos artistas Alexei Shulgin e Natalie Bookchin (2005), elenca princípios que distinguem uma poética estritamente “net.art” de outras experiências criativas que começam a despontar na Internet. Também escrito em tom de manifesto, vale destacar “Dez mitos sobre a Internet Art”, de Jon Ippolito (2002). Aliás, a respeito das primeiras reflexões sobre as poéticas das redes, o artigo de Andreas Brøgger (2000) discorre sobre as diferenças entre os termos Net Art, web art, online art, net.art. Pouco tempo depois, Rachel Greenne organiza os principais eventos do período e propõe uma história da arte na Internet (2003). Da mesma autora, o livro *Internet art* (Greenne, 2004) oferece um excelente panorama das diferentes proposições poéticas.

trário, exprime a necessidade de se reconhecer criticamente uma condição de existência a partir da Internet. Ou seja, considerando seus impactos na arte, como criar proposições estéticas que discutam esse fenômeno? Como discutiremos mais adiante no presente artigo, Rozendaal nos oferece algumas pistas nesse sentido.

Considerando as questões apresentadas, o objetivo principal deste artigo é analisar poéticas que se caracterizam por uma ambiguidade visível: ao mesmo tempo que se utilizam do poder comunicacional das redes midiáticas, são trabalhos que foram aceitos, integrados e/ou financiados por instituições e/ou “gigantes econômicos internacionais” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 13).

Começaremos nossa discussão traçando um roteiro das intrincadas relações que constituem o mundo da arte no cenário atual. Antes, no entanto, é importante frisar que não pretendemos esgotar o tema dos mecanismos e das lógicas de mercado que funcionam por detrás da circulação das obras de arte no universo transnacional composto por leilões, museus, bienais e galerias. Nossa intenção é bem menos ambiciosa e se restringe a fornecer elementos que nos auxiliem a compreender como se organizam as redes de atores que participam de uma cultura dominada por uma estética hipertrofiada, no sentido de capitalismo criativo transestético, conforme proposto por Lipovetsky e Serroy (2015).

SOBRE ARTE, MERCADO E REDES

Os debates sobre as relações entre redes de poder, consumo e arte são multidimensionais e de natureza complexa. Tom Wolfe, em seu clássico livro *A palavra pintada*, escrito em 1975, apresenta um retrato ácido dos mecanismos que estavam por trás das redes de poder que possibilitaram a emergência daquilo que veio a ser considerado uma arte moderna nos EUA. A hipótese defendida por Wolfe é que a arte abstrata americana está atrelada à formação e ao desenvolvimento da tríade relacional composta por capital, redes de jornalistas

e críticos e implantação de museus e galerias.

Mais recentemente, o economista Don Thompson, em *O tubarão de 12 milhões de dólares* – a curiosa economia da arte contemporânea, nos oferece um retrato ainda mais acurado sobre as dinâmicas que constituem o universo do mercado transnacional de arte contemporânea. Em sua pesquisa, Thompson desvela as complexidades que acionam os discursos das redes de poder. Nas tramas dessas redes, interesses financeiros e estratégias midiáticas se entrecruzam em um jogo que adentra territórios das galerias, curadores e críticos de arte, casas de leilão, como a Christie's e a Sotheby's, *marchands*, colecionadores e artistas. Ao discorrer sobre a importância dos processos de construção de marca (*branding*) nesse circuito, Thompson enfatiza as dinâmicas das redes. Um dos casos estudados envolve a ação do colecionador Charles Saatchi e seu papel fundamental na trajetória e na construção da marca do artista Damien Hirst, autor da famosa obra com o gigantesco tubarão no formol, intitulada *A impossibilidade da ideia da morte para um ser vivo*, de 1991 – que deu origem ao nome do livro.

Também nessa linha de investigação, a socióloga da cultura Sarah Thornton, em *Sete dias no mundo da arte* (2008), explora aquilo que Bourdieu denominou campo de produção cultural, composto por escolas de arte, prêmios, museus, bienais etc. Para Thornton, o mundo da arte não é um sistema, mas um aglomerado de subculturas (leilões, crítica, feiras, prêmios, revistas, visita a estúdios e bienais) que estão constantemente em tensão à medida que cada uma delas parte de pressupostos e valores diversos (THORNTON, 2008, p.XIX). Em seu estudo, a autora demonstra que o próprio conceito de arte é compreendido de forma diferente por cada uma dessas subculturas que compõem esse universo. Assim, para o setor das casas de leilões, a arte é vista como um investimento, um produto de luxo; já a esfera dos críticos, vê a arte como um empreendimento intelectual, um estilo de vida ou ocupação; para o setor das grandes feiras, a arte é um

fetichismo e uma atividade de lazer, um tipo de mercadoria levemente diferente daquela que é vista nos leilões; o campo dos prêmios, por sua vez, compreende a arte como uma atração de museu, uma história midiática e a evidência do valor dos artistas; as revistas e outras mídias especializadas consideram a arte um “pretexto” para textos e palavras, algo a ser promovido e debatido; as bienais – e outras grandes exposições, concebem a arte como um alibi para *networking*, um ingrediente de curiosidade internacional fundamental para uma boa exposição; e, finalmente, Thornton aponta o estúdio do artista como um espaço que agrega todos os significados listados. Nesse último tópico, Thornton elenca a *Factory*, de Andy Warhol, e o projeto “Visita ao estúdio”, de Takashi Murakami. Segundo palavras da autora, esse último é exemplar e sociologicamente fascinante (THORNTON, 2008, p.XIX).

Em relação ao papel dos artistas na sociedade e como compreendem a arte, Thornton desenvolve outro livro. Em *33 artistas em 3 atos*, de 2009, a pensadora entrevista nomes de destaque no campo, como Jeff Koons, Ai Weiwei, Marina Abramovic e a brasileira Beatriz Milhazes. No presente artigo, nos debruçamos sobre os processos de criação de Rafaël Rozendaal, a fim de mapear sua visão de arte e verificar como suas proposições poéticas constroem um tipo de subjetividade específica, que denominamos subjetividade conectada.

ESTETIZAÇÃO DO MUNDO

O entendimento do que é arte e qual o papel que ela desempenha na sociedade também direcionou os interesses de pesquisa de Lipovetsky e Serroy (2015). Em *A Estetização do Mundo: viver na era do capitalismo artista*, os autores desenvolvem um amplo estudo sobre o atual sistema do capitalismo no qual a natureza estética domina a produção, a distribuição e o consumo, interferindo nas esferas políticas, sociais e econômicas, entre outras. De acordo com a leitura histórica dos autores, existem quatro eras no

processo de estetização do mundo. A *artetalização ritual*, a primeira dessas fases, descreve o momento de ritualização da arte nas sociedades ditas primitivas, que concebem a estética em nível simbólico e vinculada a mitos e rituais.

A segunda era, a *estetização aristocrática*, localiza-se historicamente a partir da Idade Média e se prolonga até o século XVIII. Nessa fase, os estudos e o aprimoramento de técnicas, a busca pelo belo e pela perfeição estão a serviço de um sistema social e econômico hierárquico, compondo “estratégias políticas da teatralização do poder” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 10). Para os autores, essa era caracteriza-se por um processo de estetização regido por relações sociais e políticas:

Durante todo esse ciclo, o intenso processo de estetização (elegância, refinamento, graça das formas) em vigor nas altas esferas da sociedade não é movido por lógicas econômicas: ele se apoia em lógicas sociais, em estratégias políticas da teatralização do poder, no imperativo aristocrático de representação social e no primado da competição pelo estatuto e o prestígio constitutivos das sociedades holísticas, em que a importância da relação com os homens prevalece sobre a da relação dos homens com as coisas. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 10)

Na terceira era, denominada como *estetização moderna*, o sistema do capitalismo já impera nas sociedades e o artista passa a ter maior liberdade de criação. Junto a isso, temos o advento da comunicação de massa e da cultura das mídias, e assim, a estética não está mais restrita a hábitos da nobreza ou a rituais específicos.

Enquanto os artistas se emancipam progressivamente da tutela da Igreja, da aristocracia e, depois, da encomenda burguesa, a arte se impõe como um sistema com alto grau de autonomia que possui suas instâncias de seleção e de consagração (academias, salões, teatros, museus, marchands, colecionadores, editoras, críticos, revistas), suas leis, seus valores e seus princípios próprios de legitimidade. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 10)

A quarta e última era caracteriza-se pelo “triunfo do *capitalismo artista*” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 13), momento em que os fenômenos estéticos são “imensos mercados modelados por

gigantes econômicos” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 13), e a hiperarte mescla “estratégias de marketing ... jogos de sedução ... para aumentar o faturamento das marcas” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 14). Nessa era, intitulada transestética, dominam os excessos, a abundância, sobreposições e misturas entre criação, entretenimento, arte, design, arquitetura, *show business*, moda e narrativas transmidiáticas. Na era transestética, ocorre um fenômeno de estetização dos mercados de consumo e a arte se infiltra na indústria, no comércio e na busca por um estilo de vida. As vanguardas, anteriormente compreendidas como espaços políticos de resistência ao poder estabelecido, são agora integradas na ordem econômica, aceitas, procuradas e financiadas por instituições:

No tempo da estetização dos mercados de consumo, o capitalismo artista multiplica os estilos, as tendências, os espetáculos, os locais de arte; lança continuamente novas modas em todos os setores e cria em grande escala o sonho, o imaginário, as emoções; artealiza o domínio da vida cotidiana no exato momento em que a arte contemporânea, por sua vez, está empenhada num vasto processo de “desdefinição”. É um universo de superabundância ou de inflação estética que se molda diante dos nossos olhos: um mundo transestético, uma espécie de hiperarte, em que a arte se infiltra nas indústrias, em todos os interstícios do comércio e da vida comum. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 27)

RAFAËL ROZENDAAL, UM ARTISTA EM TEMPOS DE TRANSESTÉTICA

No contexto do capitalismo artista, observa-se a emergência de um tipo de poética que opera se apropriando da estetização dos mercados de consumo e cujos processos de criação se apoiam em lógicas da era transestética. Nesse grupo de processos criativos encontramos artistas e grupo criativos que exploram as possibilidades de comunicação geradas pelas novas mídias e propõem experiências estéticas a serem consumidas nos fluxos das redes. Acima de tudo, essas poéticas adotam três procedimentos: (1) trabalham em parceria com as instituições que legitimam a arte como uma mercadoria;

(2) são patrocinadas pelas redes de poder do capital; e (3) utilizam estratégias originais/provocativas para obter visibilidade e repercussão nas redes midiáticas.

Assim é a net-arte de Rafaël Rozendaal – newrafael.com –, brasileiro-holandês, nascido no Brasil em 1980, criado em Amsterdã, neto de um ditador que não conheceu (o Presidente Castelo Branco), filho de pais artistas que incentivaram seu caminho desde criança através do desenho, até se formar, em 2002, pela Academia de Arte de Maastricht, na Holanda.

O trabalho de Rozendaal foi em grande parte impulsionado pelo Neen, movimento oficialmente lançado em maio de 2000, pelo artista grego Miltos Manetas e a sua então companheira, a performer japonesa Mai Ueda, em uma conferência e coletiva de imprensa, realizada na Gagosian Gallery, em Nova York, EUA, com a produção de Yvone Force, da Art Production Fund.

Manetas alega que o significado de Neen não pode ser descrito em palavras ou mesmo reproduzido em imagens, já que a maioria dos trabalhos se constituem a partir de narrativas emergentes, com um pé no absurdo, que acoplam websites, animação, poesia, música, fashion e design. Neen consiste em um som sem sentido, cujo grafismo foi gerado por um programa de computador, como parte do projeto “Name 4 art”, encabeçado pela empresa californiana Lexicon Branding, que foi contratada pela volumosa quantia de U\$ 100.000, valor patrocinado pela Art Production Fund, com a missão de batizar um movimento artístico do qual não se tinha uma definição exata do que era, mas que era possível sentir a sua existência intuitivamente. Assim, o movimento Neen nasceu como uma marca, que só depois de lançada passou a agregar artistas colaboradores. As ações no Neen giravam em grande parte em torno de Manetas, sendo sediadas no *Electronic Orphanage* (E.O.), um centro cultural alternativo dirigido por ele, localizado em Los Angeles, EUA. Segundo as regras do E.O., a utilização do espaço era

livre, desde que os artistas trabalhassem em um tipo de produção (operacional e estética) apartada da arte contemporânea. A ideia era a de que seus usuários se mantivessem o mais distante possível de práticas artísticas conhecidas.

Nesse sentido, a proposta do Neen guarda semelhanças com *The Factory*, o estúdio de Andy Warhol, que funcionou em Nova York em diferentes endereços entre 1963 e 1984. Desde sua abertura, o espaço se popularizou no meio artístico como um dos lugares de encontro mais descolados da cidade. Seus frequentadores – artistas, músicos, cineastas, poetas, acadêmicos, estudantes etc. – compunham a multidão de entusiastas que mantinham a fábrica da Pop Art em movimento. Com caráter experimental, lá foi produzida a maioria dos filmes de Warhol, ganhando também notoriedade pela realização de apresentações não convencionais e *happenings*, sem falar nas badaladas festas, de onde brotavam novas tendências de comportamento de um novo segmento social, totalmente inserido em um contexto cosmopolita e tecnológico.

Da forma similar funcionava o E.O., só que atendendo a uma geração de artistas digitais. Foi no E.O. que Rafaël Rozendaal realizou a sua primeira exposição solo, em dezembro em 2001, com curadoria de Manetas. As obras “whitetrash.nl” (2001) e “mister nice hands.com” (2001), foram exibidas em um formato bastante comum, com a imagem do browser sendo projetada na parede. Foi durante este evento que Manetas, descontraidamente, enquadrou Rozendaal como um “neenstar”: “Nossa, você é muito neen”. Ele conta, em uma entrevista recente, que nem sabia direito o significado daquilo, para logo depois se deparar com alguns princípios com os quais simpatizava, como a ideia de usar a Internet como um espaço a ser explorado e não como uma ferramenta. “Neen era sobre pensamentos incompletos, e eu acho que a internet também é um lugar de pensamentos incompletos”, afirma Rozendaal (2017), diferente, por exemplo, do abstracionismo, que carrega consigo um

histórico por trás do produto final.

Assim como outros movimentos artísticos anteriores, a inauguração do Neen foi acompanhada pelo “Manifesto Neen” (2000), assinado por Manetas. O documento define seus participantes como neenstars. Seus movimentos são guiados por teorias da realidade, física quântica, e a produção é fruto da reunião de saberes tecnológicos e híbridos para a simulação de momentos utilizando sistemas diversos, que se diferenciam da arte contemporânea, principalmente pelo seu caráter não autoral e coletivo. No manifesto, Manetas descreve que “o neenstar projeta um eu temporário que fica sempre em construção e se move do presente para o passado e o futuro sem limitações” (2006, p. 79).

Em síntese, o Neen funcionava como uma espécie de comunidade que acolhia artistas digitais sem causa, empoderados pela expertise da programação de máquinas e interessados em produzir o que lhes viesse na veneta, sem nenhum compromisso em atender demandas de mercado ou em explicar o porquê daquilo que faziam. O movimento se extinguiu em 2004.

Atualmente, Rozendaal vive e trabalha em Nova York. Sem a necessidade de um estúdio físico, ele trata a Internet como um espaço de possibilidades, precisando apenas de seu computador para produzir onde quer que esteja. Seu produto principal consiste na criação de websites, que, segundo seu discurso, funcionam metaforicamente como gás, que ocupa um espaço para criação estética no ambiente da Internet.

Vários dos projetos de Internet de Rozendaal se desdobram em instalações físicas, na criação de tapeçarias a partir de traduções intersemióticas de interfaces, na escritura de (mini) poemas haiku, na veiculação de uma série de podcasts (com direito a loja virtual) e as palestras que ministra em eventos ao redor do mundo. Rozendaal também foi o idealizador da série de eventos BYOB (*bring your own beamer*), em que artistas são convidados a exibir suas obras no

modelo DIY (*do it yourself*) em uma série de exposições não comerciais, com custo zero e duração de uma noite.

O projeto “ifnoyes.com” (2013), de Rozendaal, – coleção de Benjamin Palmer – foi um website vendido como obra de arte para um colecionador durante a exposição e leilão Paddles ON!. Com curadoria de Lindsay Howard, o evento tinha como objetivo reunir artistas digitais anunciados como a nova geração da arte contemporânea. A obra é uma animação abstrata com tons gradientes de vermelho, rosa, violeta e azul, cujas formas geométricas interagem com o cursor do mouse e foi arrematada por US\$ 3.500.

O site oficial do artista reúne todas as suas obras, totalizando 147 websites produzidos entre 2001 e 2015, dos quais, 49 foram vendidos. O período de maior produção foi de 2012 a 2014, com 41 obras colocadas no ar, com 23 delas vendidas. O título das obras é o próprio domínio do site, que é também a sua localização na Internet, uma ideia oriunda de Manetas. Segundo Rozendaal, essa indexação via URL confere ao trabalho a noção de produto finalizado, tornando-o vendável. É importante colocar que, mesmo depois de serem vendidos, os websites continuam com acesso ilimitado e gratuito ao público em geral, uma vez que, para Rozendaal, a propriedade pode até ser privada, porém o acesso tem que permanecer universal. Assim, ao acessar os websites, os usuários se deparam com um crédito sobre a propriedade e a autoria da obra na aba superior da página.

Rozendaal desenvolveu um formato de contrato pioneiro para negociação de sua net-art, com cláusulas específicas sobre acesso, manutenção, duração etc. Nele, fica acordado que o artista mantém o direito de exibição das obras e também que a responsabilidade pela renovação e manutenção do domínio passa a ser do novo proprietário. O “art websites sales contract.com” (2011-2014) está listado em seu site oficial juntamente com suas obras e disponível para *download* para que possa ser utilizado como mo-

delo por qualquer artista.

Segundo a visão de Roberta Bosco e Estefano Caldana, em crítica escrita para jornal *El País*, Rozendaal poderia ser considerado o filho digital de Andy Warhol. De fato, Warhol foi um artista pioneiro em trabalhar com ironia e provocação os aspectos da arte como fenômeno em rede, submetida e indissociavelmente ligada a imperativos econômicos e ao mercado da arte. Obras como *Brillo Box*, que apresentam caixas de sabão em pó, provocaram várias reações nos circuitos culturais: quer dizer que quando a indústria de sabão em pó produz suas caixas isso não é arte mas quando Warhol faz as suas caixas é?

Os websites de Rozendaal partem de ideias simples, muitos deles são programados em Flash e apresentam forma bidimensional, cor e som. Seu trabalho mais antigo, “whitetrash.nl” (2001) – coleção de Jodi – produzido quando tinha aproximadamente 20 anos de idade, foi exibido juntamente com “misternicehands.com” (2001) no *Electronic Orphanage* a convite de Manetas, em sua primeira exposição, momento em que foi agregado ao movimento Neen.

Transformações temáticas ocorreram várias vezes na trajetória de Rozendaal: animações mais figurativas foram se direcionando para uma abordagem mais pictórica e abstrata, passando por brincadeiras interativas, como em “nosquito.biz” (2005) e “jello time.com” (2007) – coleção de Sebastien Ganay. No projeto “le duchamp.com” (2008) – coleção de Jan Aman –, Rozendaal faz referência à história da arte enquanto que em “goodbye firewall.com” (2011), o artista evoca paisagens poéticas. Mais recentemente, Rozendaal se dedicou a criação de extensões para o Chrome, que podem ser baixadas gratuitamente (2016).

Em alguns de seus projetos, Rozendaal trabalha com a ideia de nomadismo digital e sai literalmente do seu próprio domínio para habitar outros websites, são eles: “text free browsing” (2012) – coleção de Nicole Thang –, feito em parceria com Jonas Lund,

é uma ferramenta que extrai o texto de qualquer website, deixando aparente apenas as imagens, e “abstract browsing.net” (2014) – coleção do Stedelijk Museum –, que transforma qualquer site da Internet em uma tela abstrata.

O fato é que seus websites são um fenômeno que podemos considerar como projetos transestéticos, no sentido proposto por Lipovetsky e Seroy que apresentamos acima. Tendo alcançado a marca de 56.065.510 visualizações únicas apenas em 2015 (um número bastante expressivo, ainda mais se levarmos em consideração que a somatória do público *in loco* dos 10 museus mais visitados do mundo no mesmo ano totalizou 55.081.037), os projetos de Rozendaal falam de uma arte que se infiltra nos meandros da cultura em rede e integra os desejos de consumo de uma sociedade estetizada.

Além disso, conforme mencionamos, a obra de Rozendaal não se restringe aos websites, uma vez que seus quadros digitais são comumente traduzidos para ambientes fora da internet, através de exposições que acontecem em museus, galerias, bienais e também em espaços urbanos. Um caso digno de nota é o projeto “muchbetterthanthis.com” (2006) – coleção de Almar & Margot van der Krogt. Trata-se de uma animação com um enquadramento que deixa aparente apenas duas bocas e queixos sem gênero definido, cujas faces mudam de cor toda vez em que os lábios se beijam ao infinito. O trabalho, que em uma de suas metamorfoses poderia ser entendido como uma *browser art* (isto é, uma arte feita para navegador de WWW), em suas perambulações transmidiáticas, foi exibido em ambientes urbanos em duas ocasiões: no “Theworld’sbiggestkiss” (2012), no Seul Square, Coreia do Sul³; e em 2015, ao participar do projeto Times Square Midnight Moment, com projeções em multitelas no centro de Nova York, EUA.

Em outro projeto, “brokenself.com” (2007), o público pode

3 Grande painel de Led, na Ásia, com 80 x 100 metros, cuja estrutura apresenta uma programação dedicada exclusivamente para obras de arte, projeto produzido pela Calvin Klein.

interagir no website, quebrando a tela do browser com o cursor do mouse. O projeto foi programado para simular a experiência de vidro quebrado e, na interface, o usuário pode quebrar esse vidro no local específico em que clica, como se fosse atingido pela seta, disparando uma reação em cadeia onde toda tela é estilhaçada com um som estrondoso de vidro se quebrando. Em sua apresentação em espaço de uma galeria, esse trabalho ganhou uma dimensão instalativa e performática. No espaço analógico, o artista deixou diversas garrafas vazias em um cubo branco, disponíveis para que os visitantes pudessem quebrá-las na parede. Entre a parede e o local do arremesso foi colocada uma linha de segurança, deixando um espaço livre para que os cacos de vidro fossem se acumulando.

DISCUSSÃO: PROCESSOS DE CRIAÇÃO E A SUBJETIVIDADE TRANSESTÉTICA

Em sua trajetória, é possível ver como Rafael Rozendaal foi desenvolvendo estratégias de natureza transestética. No início de sua carreira, ao começar a criar com mídias digitais, sua produção tinha um alcance e custo praticamente zero. Foi entendendo o ciberespaço como meio que o artista transformou suas proposições conceituais em projetos digitais e transmidiáticos.

Em entrevista⁴ publicada no website Complex, Rozendaal conta que seu público cresceu com ele, até viralizar e se tornar incontrollável. De toda forma, sua cadeia produtiva começa com o website, para depois, com recursos financeiros e materiais, o artista desenvolve a produção de objetos físicos e ambientes instalativos. Seu diferencial, e principal motivo que faz com que Rozendaal possa ser entendido enquanto um artista transestético, reside no fato de tomar para si os meios de produção de seu próprio trabalho, como também no seu entendimento dos fluxos das redes e seus

4 Entrevista: Digital Artist Rafael Rozendaal Explains the Magic Behind His Mesmerizing Websites, por Leigh Silver. Link: <<https://www.complex.com/style/2014/02/rafael-rozendaal-interview>>. Acesso em: 06 fev. 2014.

mercados. Assim, Rozendaal utiliza formatos que até então não haviam sido registrados, atuando em diversas frentes, seja em projetos digitais, instalações ou eventos experimentais.

Por outro lado, Rozendaal não vê problemas em participar de projetos totalmente comerciais, como o “The 24 Hour Fiesta Project”, em que artistas da moda são convidados para criar uma obra em 24 horas utilizando um carro da Ford. A mesma Ford da linha de produção em série fordista estabelecida no início do Séc. XX, na 2ª Revolução Industrial, pioneira em termos de regulação técnica e do trabalho para o aumento da capacidade produtiva e diminuição de custos, abrindo espaço para a glória absoluta do capitalismo.

Sem apresentar um posicionamento político sobre o que produz, Rozendaal também não se mostra preocupando em classificá-lo como arte ou não, dizendo que isto não tem importância, desde que o que ele cria seja interessante. Talvez em outros tempos pudéssemos diagnosticar um distúrbio ético nesta equação, mas este julgamento de valor não parece ser uma questão nas lógicas operativas do capitalismo artista ao qual Rozendaal se vincula.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo discutiu sobre as intrincadas relações que compreendem o consumo, a arte e as redes de poder na cultura midiática contemporânea. Em nosso percurso de investigação, partimos do entendimento das redes das artes que Tom Wolfe detectou no cenário da arte moderna norte-americana. Em seguida, adentramos nas pesquisas mais recentes de Don Thompson e Sarah Thornton, que vasculham as diversas dimensões e significados que compõem o mundo da arte.

Assumindo que o fenômeno do consumo da arte contemporânea está intimamente associado àquilo que Lipovetsky e Serroy denominaram como “era do capitalismo artista”, nosso argumento foi que os projetos de Rafael Rozendaal, um artista da Internet, po-

dem nos fornecer pistas sobre a constituição de um tipo de poética que se utiliza da estetização dos mercados de consumo.

A partir de uma reflexão acerca das poéticas de Rozendaal, foi possível delinear paralelos entre as premissas de uma arte Neen, com o entendimento de Lipovetsky e Serroy sobre a era transestética. Nos processos comunicacionais e nos discursos que acompanham os trabalhos de Rozendaal encontramos estratégias de marketing, formação de marca (branding), jogos de sedução e estranhamento que constituem a estética do triunfo do capitalismo artista.

Conforme nosso argumento, embora à primeira vista as poéticas de Rozendaal nos falem de um tipo de apropriação de redes de resistência e de outros discursos que acompanham o início utópico e romântico da net-arte (LEÃO, 2011), ao criar projetos fundamentalmente integrados às instituições e aos sistemas de produção e consumo capitalista, seus trabalhos se desvelam como exemplos potentes de capitalismo artista.

REFERÊNCIAS

- BERRY, Josephine. Bare Code: Net Art and the Free Software Movement. *Artnodes: journal on art, science and technology*, University Oberta de Catalunya, n. 3, 2003. Disponível em: <<http://www.uoc.edu/artnodes/eng/art/jberry0503/jberry0503.html>>. Acesso em: 23 out. 2018.
- BOSCO, Roberta, CALDANA, Stefano. Quién dijo que el net.art no se podía vender? El arte en la edad del silicio. Blogs Tecnología *EL PAIS*: Disponível em: <<http://blogs.elpais.com/arte-en-la-edad-silicio/2012/03/quien-dijo-que-el-netart-no-se-podia-vender.html>>. Publicado em: 26 mar. 2012. Acesso em: 23 out. 2018.
- BRØGGER, Andreas. Net art, web art, online art, net.art? *ON OFF Magazine*, Dinamarca, 2000. Disponível em: <<http://www.afsnitp.dk/onoff/Texts/broggernetart,we.html>>. Acesso em: 23 out. 2018.

- CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- DEBATTY, Régine. “Interview with Marisa Olson”. *We Make Money Not Art*, 28 mar. 2008. Disponível em: <http://we-make-money-not-art.com/how_does_one_become_marisa/>. Acesso em: 23 out. 2018.
- GREENE, Rachel. Web work: uma história da arte na Internet. In: LEÃO, Lucia (ORG.). *Cibercultura 2.0*. São Paulo: U.N. Nojosa, 2003.
- GREENE, Rachel. *Internet art*. London: Thames & Hudson, 2004.
- IPPOLITO, Jon. Ten myths of Internet art. *Leonardo*, Oakland, MIT Press Journals, v. 35, n. 5, p. 485-498, 2002.
- LEÃO, L. *et all*. Imaginários de poder e redes midiáticas: diálogos entre o Creative Time Summit e o Brasil. In: *XXVI Encontro Anual da Compós*, 2017, São Paulo. XXVI Encontro Anual da Compós, 2017.
- LEÃO, L. Paradigmas dos processos de criação em mídias digitais: uma cartografia. *Virus (Universidade de São Paulo)*, São Carlos, v. 6, p. 05-27, 2011. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus06/?sec=3&item=1&lang=pt>>. Acesso em: 19 jan. 2019.
- LEÃO, L. Questões biopolíticas nos processos de criação transmidiáticos. *Galáxia* (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), São Paulo, v. 10, p. 95-107, 2010. Disponível em: <http://journaldatabase.info/articles/questoes_biopoliticas_nos_processos.html> . Acesso em: 19 jan. 2019.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MANETAS, Miltos (Ed.). *Neen*. Milão: Charta, 2006.
- MCHUGH, Gene. *Post-Internet*. Brescia: Link Editions, 2011.

- OLSON, Marisa. Postinternet: art after the internet. *Foam magazine*, Amsterdam, v. 29, p. 59-63, 2012.
- SHULGIN, Alexei and Natalie Bookchin. Introdução à net.art (1994-1999). In: LEÃO, Lucia. *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.
- STUDEBAKER, Lauren. Neen: Rafael Rozendaal. <<https://rhizome.org/editorial/2017/jun/29/rozendaal-interview/>>. Entrevista publicada em: 29 jun. 2017. Acesso em: 19 abr. 2018.
- THOMPSON, Don. *The \$12 million stuffed shark: The curious economics of contemporary art*. New York: Macmillan, 2010.
- THORNTON, Sarah. *Seven days in the art world*. London: Granta Books, 2008.
- THORNTON, Sarah. *O que é um artista?* Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- WOLFE, Tom. *A palavra pintada*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.