

Arte e Consumo: localização e redistribuição de narrativas dissidentes¹

Farlley Santana PEREIRA²
Escola Superior de Propaganda e Marketing, SP

PALAVRAS-CHAVE: arte; consumo; narrativas dissidentes.

INTRODUÇÃO

Tendo como ponta de partida as produções artísticas como elementos de elaboração e continuidade informacional em determinadas comunidades, a compreensão das obras de arte passa a ser "resultado das relações e manifestações do meio social, gerada socialmente sob diversas instâncias e que, seu acesso é hoje importante recurso de desenvolvimento social" (Medeiros; Pinho; 2016, p. 49).

Dessa forma, o título este trabalho busca relacionar o caráter dissidente, que Wainberg (2017, p. 1) irá identificar como "uma pessoa, um grupo, uma celebridade, um partido político, um movimento, um ativista, um intelectual, um religioso ou qualquer outro ator cuja ação pública ambicione alterar o clima de opinião vigente". Esse fato é reforçado pela relação de que para haver movimentos de não concordância, é necessário haver movimentos que homogeneizam práticas e narrativas sociais. Essa relação coloca em cheque um grupo que paira sobre a invisibilização e silenciamento em torno de seus processos e vivências. Com isso, a "dinâmica através da qual a tradição é abalada pela dissidência e como um novo conjunto de crenças, ideias ou práticas emerge na sociedade" (Wainberg, 2017, p. 3). Essa avidez, quando analisada a partir da modernidade, Brasileiro (2022) irá nos situar na compreensão de que:

"[...] a história de um povo é a história de suas sobrevivências. Então, como as pessoas modernas, ou povos modernos, sobrevivem? Como todos os outros: resguardando suas memórias. O problema é que a civilização moderna construiu seus ritos de memorização através da aniquilação de outras histórias." (BRASILEIRO, Castiel Vitorino. 2022, p. 24)

Posto isso, com base na análise etnográfica, esse estudo visa explorar o mercado emergente de arte, com enfoque no trabalho contextual de aspectos como: diáspora,

¹ Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024);

² Estudante de Graduação 7º semestre do Curso de Ciências Sociais e do Consumo da ESPM-SP, e-mail: farlleysantana@gmail.com

grupos minorizados socialmente e perspectivas dissidentes nas artes plásticas, na cidade de São Paulo, e que tenha enfoque em artistas emergentes e sua comercialização.

Sendo assim, este artigo apresenta a visão operacional e articulação da galeria de arte Hoa que busca práticas de mercado mais inclusivas, reverberando aspectos de novas condutas conceituais e mercadológicas. Para isso, buscaremos examinar essas fricções presencialmente na Galeria Hoa, sediada na Barra Funda, localizada na Zona Oeste da capital paulista.

As frentes teóricas abarcam o caráter da arte como instrumento de entendimento da sociedade, suas representações e mecanismos de descolonização. Não obstante, o caráter informacional relativo à produção artística permite que tenhamos uma dialética entre arte e sociedade, retomando assim um pensamento emergente de produzir e consumir arte na contemporaneidade. Utilizaremos também como articulação teórica a publicação educativa da 35ª Bienal de São Paulo, reforçando a amplitude e potencial do tema em percurso em sua elaboração e materialização na sociedade.

Portanto, o presente trabalho é dividido em 4 seções, que englobam, introdução, metodologia, na qual aborda-se com maior profundidade o teor da etnometodologia como instrumento que busca uma interpretação de ações significativas para manter uma visão compartilhada de realidade; a revisão teórica, contendo os temas supracitados; a caracterização, onde há o detalhamento do campo, trazendo como pontos chaves: os aspectos curatoriais; de expografia e da articulação prática da relação entre arte e mercado, observado no *talk* com Igi Lola Ayedun, fundadora e proprietária da Galeria Hoa, mediado por Galciani Neves durante o programa de formação da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP).

MÉTODO

Considerando a ênfase qualitativa, mais especificamente a metodologia etnográfica, esse tipo de pesquisa busca abordar o mundo externo, na qual é necessário entender, descrever e analisar para termos, às vezes, resultados que explicam fenômenos sociais de mundos internos - em específico neste trabalho as galerias de artes com segmentações singulares de atuação: artistas emergentes e sua comercialização.

O aspecto de investigação na etnografia, Angrosino (2009, p. 16) permite o entendimento de que o "modo de vida peculiar que caracteriza um grupo é entendido como a sua cultura. Estudar a cultura envolve um exame dos comportamentos, costumes e crenças aprendidos e compartilhados do grupo". A partir dessa compreensão, o autor

nos direciona a um outro lado do método, que aterriza em sua execução, com isso, o uso da pesquisa de campo coloca o pesquisador no meio de uma determinada comunidade, ou seja, é inserido dentro de seu objeto de estudo, que posteriormente veio a ser chamado de observação participante, tendo como principais defensores Malinowski e Boas.

E nessa profundidade e permanência dentro das comunidades, a análise etnográfica tem uma carga de subjetividade, pois há o entendimento de que a observação participante é um modelo que pode ser adotado por pesquisadores como um contexto ao qual uma variedade de técnicas de coleta de dados pode ser adaptada, dessa forma pode-se induzir e inferir diferentes perspectivas a partir das técnicas utilizadas.

Para este estudo utilizaremos as premissas da etnometodologia, que busca compreender como o sentido de realidade é construído, mantido e transformado por determinados grupos. E no estudo de contextos sociais, Angrosino (2009, p. 25-26) aponta que entre as técnicas mais utilizadas está a busca de uma forma dita "normal", ou seja, é presumido um sentido de "normalidade" nesse contexto; a reciprocidade de perspectiva, onde as experiências são formas permutáveis, mesmo que vindas de perspectivas diversas; princípio de "*et cetera*" que está vinculado à interação implícita, onde muitas informações não são nítidas. Posto isso, "a pesquisa etnometodológica presume que a ordem social é mantida pelo uso de técnicas que dão aos participantes de interações a sensação de compartilhar uma realidade comum" (*Ibid.*, p. 26).

A constituição operacional deste trabalho assenta-se sob a investigação através da observação presencial, analisando o aspecto curatorial, disposição e narrativa das peças artísticas em evidência, na galeria Hoa Tour, localizada na cidade de São Paulo, especificamente na Barra Funda (ZO), que engloba em seu manifesto a dedicação à perspectiva decolonial na arte contemporânea focada em artistas do sul global.

A galeria fora visitada no dia 27 de maio de 2023, na qual ocorrera a abertura da exposição solo de Kelton Campos, intitulada "Quando Tudo Terra Era". O campo fora concluído através do registro fotográfico e audiovisual, onde o foco esteve relacionado à observar a interação do público com as obras, a relação com o espaço e os processos de consumo envolvidos na estadia temporária no espaço físico.

Visto que a etnometodologia entende que a observação direta traz maior assertividade do que a ênfase em entrevistas, buscou-se observar também a articulação da galeria analisada a partir do *talk* "Trabalho de Arte: O situacionismo estrutural como parte da prática artística com Igi Ayedun" mediado pela curadora Galciani Neves

durante o programa de formação da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Dentro desse aspecto comunicacional da troca informacional advinda da proprietária da galeria, Igi Lola Ayedun, o direcionamento, firmado a partir da fala de Angrosino (2009, p. 26) é de que "alguns etnometodólogos afirmam que a linguagem é a base fundamental da ordem social, pois é o veículo da comunicação que sustenta tal ordem em primeiro lugar", com isso fora constatado a forma como a realidade é criada e mantida.

Portanto, a resultante dessa investigação é sustentada pelo uso de técnicas de coleta de dados primários e secundários para identificar quais são as fricções e motivações de consumo, fazendo com que a observação participante seja um elemento que permita a identificação do que "é "realmente real", [entendido como] métodos que algumas pessoas usam para construir, manter e algumas vezes sutilmente alterar umas para as outras um determinado senso de ordem" (Angrosino, 2009, p. 26).

REVISÃO TEÓRICA

Balizando-se em um dos textos da publicação educativa da 35ª Bienal de Arte de São Paulo, onde os curadores Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel vão localizar na concepção temática "Coreografias do Impossível", a referência de que há uma elaboração de espaços e tempos que almejam:

"escapar à rigidez de estruturas e cronologias estabelecidas. [Sendo] estratégias e políticas do movimento que um conjunto de práticas artísticas e sociais vêm criando para imaginar mundos, ou mesmo acelerar o fim de um mundo onde as ideias de liberdade, justiça e igualdade são realizações impossíveis" (LIMA; et al. 2023, p. 33).

Em consonância, em termos contextuais o aspecto da dialética entre arte e sociedade, Petry (2015, p. 389)) irá localizar que na "modernidade, a arte se emancipa de sua função social associada à religião e à política e passa a se desenvolver em uma dimensão de liberdade que lhe permite uma nova forma de se constituir". A dimensão que permite entender correspondências entre o fazer artístico e sua relação com a evolução da sociedade, a partir da obra de Adorno, Petry (2015) busca nas obras de artes a resposta às contradições da sociedade, formando uma força de resistência à reificação.

Essa textura entre sujeito e arte é explorada também por Lima (2020, p. 11) através da obra de Grada Kilomba, onde é possível questionar as formas de "operar

novos meios de reparação histórica e criar novas sensibilidades, compondo assim um novo sujeito, ou ainda, uma existência além da redução ao silêncio", efetivando assim uma encruzilhada entre as temáticas de realidade social, que permeia o campo político, sensível e sentimental, aplicada a este trabalho às formas artísticas de pensar a vida e vice-versa. Com isso, é necessário "considerar o sujeito e a subjetividade como uma série de movimentos conceituais e performativos, vendo a própria realidade como a constituição do sujeito e do desejo de ser sujeito, que lhe permite existir e viver." (*ibid.*, p. 13). "Assim, desafiam, recusam ou resistem a práticas cotidianas de violência total, e a seus derivados sistemas simbólicos, que delimitam as noções do possível e do impossível" (Lima; et al; 2023, p. 33)

Diante da perspectiva de subjetividade, a relação entre as motivações artísticas e mercadológicas, podemos avaliar a partir do texto de Costa (2012) em que há uma proposta de situarmos que "a realidade subjetiva não pode ser pensada como "efeito" logicamente independente de causas sociais", pois há um processo de valoração, na qual, segundo o autor, "depende das crenças sobre as causas e finalidades que nos fazem ser como somos ou desejamos ser". Além disso Petry (2015, p. 395) postula que na mercadorização da arte há uma modificação da:

"estrutura das obras, impedindo que elas possuam um momento de negação da realidade. Nelas, a tensão é um elemento ausente e, sem esse momento, as obras se tornam apenas extensão do mercado na esfera cultural, incapazes de opor resistência à reificação da qual, ao mesmo tempo, são produtos" (PETRY, 2015, p. 395)

E na ausência de tensão para com a realidade social, as obras se transmutam em "um conglomerado de idéias, de 'achados', que são inculcadas aos ouvintes através de amplificações e repetições contínuas, sem que a organização do conjunto possa exercer a mínima influência contrária" (Petry, 2015, p. 395 apud Adorno, 1975, p. 183).

Quando buscamos nas produções artísticas seus potenciais e intersecções, "a arte contemporânea tem incorporado mudanças relevantes nas suas propriedades internas" (Aguiar; Bastos; 2013, p. 203). Dessa forma, no caráter analítico das obras de arte, os autores acrescentam que "não se pode desligar o interpretável da obra de arte do movimento conferido pela expressão "vai sendo", pois a obra é sempre renovável e sempre passível de apresentar novas sensações e novas "interpretações" não interpretáveis." (*Ibid*, p. 193).

Trevisan (2019, p. 113) permite que, no campo da ciência da informação, tenhamos como atributo a "centralidade que as imagens têm enquanto caminho para o conhecimento da vida social e cultural". E nesse sentido, Klix (2013, p. 336) busca nas representações, a ideia de que na arte há "incompletude do ser humano que produz imagens para realizar o desejo, o sonho. Mas não se pode operar com a imagem especular, pois há necessidade de efetuar uma troca simbólica.". Dessa forma, "a presença da imagem na contemporaneidade, seja na veiculação de informações [...] nas obras de arte, apresenta-se como uma estética de interface, que traz à tona novas formas de entender o mundo em que vivemos" (Klix, 2013, p. 339).

Françoise Vergès, em texto elaborado para publicação educativa da 35ª Bienal de Arte de São Paulo, permite que tracemos a relação entre artistas emergentes, produção artística e contextos sociohistóricos a partir do trecho:

"A história e a cultura dos vencidos e oprimidos raramente são corporificadas em objetos materiais. Eles deixam como legado palavras, mais que palácios; esperança, mais que propriedades privadas; vocábulos, textos e música, mais que monumentos. Eles deixam um patrimônio consubstanciado em pessoas, mais que em pedras. Canções, palavras, poemas, declarações, textos, conhecimento sobre as plantas, os pássaros e os animais com frequência constituem o arquivo a partir do qual é possível evocar seu passado. Seus itinerários retraçam a história de lutas, migrações e da organização da força de trabalho em nível global, mais que a acumulação de riqueza. É um mundo do intangível, do inesperado, do que tem sido extemporâneo, doloroso e esperançoso." (FRANÇOISE VERGÈS, 2023, p. 47).

Diante desses aspectos, Medeiros e Pinho (2016, p. 54) vão observar nas obras artes, em especial nas imagens artísticas, entendidas como produtos engendrados pela sociedade, um instrumento também de formação de conhecimento. Com isso, temos um produto com potencial tanto de fonte ou recurso que "que agrega sobre si elementos visuais múltiplos que explicam e contam sobre enredos sociais pela perspectiva do criador e estimulam o desenvolvimento social pela formação do indivíduo" (Medeiros; Pinho; 2016, p. 54).

DESENVOLVIMENTO

a. Galeria Hoa

Galeria Hoa, fundada por Igi Lola Ayedun, tem como princípio a dedicação integral à perspectiva decolonial da arte contemporânea latina, trazendo ênfase na

produção artística de pessoas racializadas, na qual aqui enquadram-se pessoas de diásporas indígenas, africanas e ou asiáticas.

De acordo com o descritivo³ elaborado pela SP-Arte, o núcleo curatorial "apresenta uma grande diversidade de mídias a fim de construir múltiplas relações com o espectro das raízes raciais brasileiras que vão do abstrato ao figurativo em produções que exploram fortes potenciais técnicos além de conceitos futuristas/ficcionais". Dessa forma, os conteúdos navegam por questões relacionadas ao sujeito em sua identidade, subjetividade, pensamento político e *queer*.

Em aspectos fundacionais, Igi Lola Ayedun nasceu em 1990 no bairro paulistano do Brás, aos 15 anos iniciou sua jornada profissional como ajudante na editora Abril e depois virou jornalista, atuando como correspondente internacional. Durante anos Ayedun cobriu moda, arte e cultura na Europa e trabalhou como stylist.

Em reportagem ao Guia Folha⁴, Ayedun aponta que só nos últimos anos houve uma reconexão com o Brasil e entendeu as necessidades dos artistas locais. "*Vi o quanto que eu tinha desenvolvido credenciais que podiam servir como emancipação de mais pessoas*", diz. Relacionado à Galeria, a artista e galerista aponta afirma que "*a Hoa como projeto começou no dia em que eu comecei a escrever reportagens sobre jovens talentos racializados na arte na moda e da criação*", e apenas posteriormente que foi "*entender que eu conseguia expandir para fosse algo vivo, estrutural e físico*", afirma.

Durante a visitação a galeria, nota-se alguns pontos que geram a localização e diferenciação narrativa e imagética, entre eles um tom contracorrente ao mercado da arte, que é um ambiente altamente elitizado: a localização, mesmo que situado na Zona Oeste, o endereço da Galeria é relativamente próximo ao centro de São Paulo, ambiente estigmatizado devido à deterioração do tempo e sucateamento público devido aos baixos investimentos em infraestrutura e segurança no local. Esse fato é reforçado pelo o que a proprietária chama de escolha intencional: "*É um lugar acessível no centro, ao lado do metrô, para que receba todas as pessoas com a porta aberta para a rua*", diz Ayedun ao Guia Folha.

O segundo ponto está vinculado à presença física e imponente, as cores, azul e dourado, distribuídos em dois andares de um antigo galpão, bem como a disposição dessa estrutura permite uma segunda leitura do ambiente, que foge ao tradicional espaço

³ Descritivo completo disponível em: <<https://www.sp-arte.com/galerias/hoa-galeria/>>

⁴ Reportagem completa disponível em:

<<https://guia.folha.uol.com.br/passeios/2023/03/conheca-a-hoa-galeria-de-arte-com-direcao-negra-na-barr-a-funda-em-sp.shtml>>

quadrado onde circula uma pequena quantidade de pessoas, o ambiente tem função combater os ambientes hostis de galerias, gerando assim não apenas um espaço de venda de obras de arte, mas que também abarca uma programação de cursos, seminários e encontros feitos pelos próprios artistas da Hoa e convidados. *"Mesmo que você não compre, pode fazer parte da Hoa"*, afirma Ayedun ao Guia Folha.

i. Aspectos Curatoriais

Tendo título "Quanto Tudo Terra Era" a exposição solo, inaugurada no dia 27 de maio de 2023 na sede da Hoa em SP, Kelton Campos Fausto, busca nos transportar para um tempo ancestral. De acordo com o texto curatorial, a artista busca na conexão entre os seres humanos e a terra uma relação profunda e intrínseca, dessa forma é possível refletir sobre as *"as origens e a conexão ancestral que temos com a terra, destacando o papel central do barro como elemento primordial na construção de nossas vidas. Inspirado no mito iorubá que narra a criação do ser humano a partir da terra"*. Em termos técnicos vemos que o destaque da exposição está na construção a partir do uso da argila como elemento alquímico. Dados levantados pelo Contemporary & AmLatina (2023), apontam que a artista utiliza *"diferentes tipos de argila bruta de várias regiões do Brasil, criando pigmentos e texturas que evocam os territórios e as paisagens dos rios"*⁵.

O que encontramos a primeiro momento no trabalho de Kelton é a construção plástica do equívoco da diáspora brasileira, que na prática artística é visualizada em espaços físicos e espirituais. De acordo com a Select Art⁶, *"a ancestralidade humana na terra é ponto de convergência das obras em exposição, com destaque para o uso do barro como principal matéria. O conjunto de pinturas é amarrado pela perspectiva criacionista iorubá, baseada em Odú e Olodumare (o Destino e o Criador supremo)"*. Contemporary & AmLatina⁷ afirma que *"Kelton apresenta uma seleção de pinturas que buscam reorientar a nossa forma de estar no mundo, incitando os nossos sentidos primários da experiência de viver"*.

⁵ Trecho disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/events/quando-tudo-terra-era/>>

⁶ Nota Disponível em: <<https://select.art.br/agenda/quando-tudo-terra-era-de-kelton-campos-fausto/>>

⁷ Reportagem Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/events/quando-tudo-terra-era/>>

Dessa forma a principal mensagem que absorve-se da exposição "Quando Tudo Terra Era" é que a galeria em conjunto com a artista promovem a co-criação de perspectivas acerca da criação da vida e assim sua correspondência de continuidade, retomando conversas acerca de narrativas do fator originário, refinando o ideal de negritude para além da escravidão em território brasileiro. Atribui-se aqui um movimento de tempo e compreensão da vida.

i. Expografia

Reunindo cerca de 17 produções elaboradas por Kelton, o senso de expografia circular, ou seja, ao estarmos situados dentro do galpão, o acesso às obras se dá pela lateral direita. Ressalta-se que mesmo tendo dois andares, a exposição esteve limitada ao piso térreo. Ao entrar no ambiente um dos pontos que chama a atenção é o ambiente cercado por espelho, ao mesmo tempo que traz amplitude ao ambiente, localiza os visitantes na mesma circunferência de movimento que as obras causam, fazendo com que tenhamos um sentido de continuidade e participação. De fato, esse quesito dos espelhos não se sabe se seu posicionamento é estratégico e conciliado à exposição, ou apenas elementos estruturantes da galeria, mas em certa medida colabora para que tenhamos essa aproximação com o elemento vital: o barro, que se expande ao decorrer da experiência de visitaçào.

Diante desses aspectos, a lógica explorada pela expografia permite que tenha-se uma visão ampla e panorâmica das obras, tendo destaque a parte central que carrega a instalação das obras em cima de uma base de barro, que fora mantido úmido no primeiro dia de exposição e que posteriormente ao secar, começara um processo de germinação de capim, que diante da proposta, se faz totalmente condizente: simbologia da vida e dos processos de continuidade da mesma a partir do barro.

Outro ponto que chama atenção nesta visitaçào é que, ao entrar pela porta central do galpão-galeria, os visitantes se deparam com uma caixa de tamanho médio de cervejas da marca Beck's. A presença da marca é instigante visto que a exposição não apresentara inicialmente pelo material divulgado algum vínculo da marca sendo propositora ou *sponsor*. Dessa forma, ao se aproximar da caixa nota-se que essa mesma está cheia de cervejas, disponíveis para consumo, ou seja, em torno dessa mesma caixa forma-se um ambiente de consumo e interação.

Ao permanecer no ambiente e observar a forma como as pessoas interagem, notava-se que de início esse era o primeiro estímulo de consumo do espaço,

posteriormente as pessoas percorriam a exposição em seu efeito circular e ao finalizar essa visualização, retorna-se ao ponto inicial onde encontrava-se a marca de cerveja. Esse circuito é o que garantira a permanência das pessoas no ambiente, ou seja, esse acaba por ser um estímulo para que a presença dos visitantes se reverbere em torno das obras e em consequência do consumo induzido há um reforço de estímulo-recompensa, pois mesmo que não haja um *promoter* da marca a oferecendo, a presença da marca por si só faz um convite aos visitantes: consuma.

a. *Talk* "Trabalho de Arte: O situacionismo estrutural como parte da prática artística com Igi Ayedun"

Realizado no dia 30 de maio na parte superior da Galeria, Igi Lola Ayedun, a convite da curadora Galciani Neves, sediou uma das aulas abertas do programa de formação da Faculdade Armando Álvares Penteado. A proposta esteve centrada na discussão sobre como o mercado da arte pode ser entendida como uma prática artística de infiltração sistêmica, refletindo em aspectos de expressão e organização, tomando como base o movimento situacionista, aterrissando em uma perspectiva contemporânea e que ressalta aspectos de racialização a partir da realidade do Sul Global.

i. *Aspirações*

O papo inicia com Ayedun formulando o pensamento de que a galeria surge a partir de sua prática artística, que desse modo materializa-se em forma de galeria, tangibilizando de forma estrutural algo subjetivo. Essa articulação artística é advinda da forma institucional. Conceitualmente a galerista explora que *HoA* foi desenhada a partir do entendimento de que uma pintura não dá conta da arte política, nenhuma pintura, performance, expressão estética ou pictórica é capaz de traduzir a arte política. Daí surgem questionamentos: qual é o resultado da arte? O que o fazer artístico traz de fato? Como determinados trabalhos podem criar alternativas e caminhos efetivos para a problemática que estes mesmos levantam? O artista ao pintar uma tela, possui um endereço político, mas o quanto essa ação interfere no sistema?

Ayedun apresenta uma flexão acerca do consumo, na qual a galerista e também artista entende que a concepção de que a emancipação através do consumo vem de uma ótica neoliberalista e identitário, há uma captura de código visuais e estéticos daquilo que representa algumas identidades para suprir uma demanda mercadológica

estabelecida por uma elite. Essas demandas também sugerem, inconscientemente, uma fetichização de determinadas identidades, como também a limitação e controle de quais identidades e pautas são expostas em feiras e quais são efetivamente comercialmente interessantes.

Adentrando ao fazer artístico, há uma proposta da galeria de que a ação artística constitui uma estrutura, em outras palavras também entendida como conceituação de galeria, nesse sentido, o corpo performático dentro da Hoa [enquanto espaço físico e conceitual] é o corpo de atividade, fazendo com tenha-se uma redistribuição de narrativas. A lógica da exposição dá lugar ao da ação.

ii. Práticas Mercadológicas

Tomando como base a articulação em torno das identidades, o *talk* questiona os modos como o mercado se organiza a partir das identidades, isto é, a prática identitária é uma originação a partir das relações sociais, que estabelecem novos modos de se viver. Dessa forma, o neoliberalismo se posiciona em modo de captura para formar o mercado das coisas, não só limitado ao mercado tradicional da arte com compra de obras, mas também em suas maiores disseminações como curtidas, views, seguidores, entre outros, que se tornam moedas para definir e pautar como as relações irão se estabelecer.

A proposta da Hoa é então estabelecer um organismo enquanto galeria, para assim deturpar o que é entendido como galeria. Para isso, algumas práticas são reformuladas, por exemplo, a porcentagem e distribuição da comercialização das peças, na qual 60% é direcionado ao artista, enquanto que a galeria recebe 40% do valor total. O processo de venda é complexo, principalmente a nível internacional, mas em âmbito nacional, a fim de facilitar o processo para artistas emergentes, que muitas vezes não têm acesso ao letramento contábil financeiro, Hoa estabelece que o artista emita uma Nota Fiscal de Serviço para a galeria, enquanto que a galeria emite uma Nota Fiscal de Venda para o comprador, garantindo que os limites fiscais de cada artista seja respeitado e não ultrapassado. De acordo com a galerista: "*Galerias tradicionais são obstáculos que retardam o processo de profissionalização dos artistas*".

Dessa forma, a galeria estabelece que ocorra um processo de construção de carreira, vender as obras é uma consequência. Todos os processos envolvidos na criação e venda, também colaboram para a profissionalização dos artistas. Dentro dos processos de comercialização, não é sobre acumular, mas que sejam feitas a partir do princípio de localização, contextualizando a obra de arte vendida em um determinado espaço. Para

isso, a galeria trabalha para uma "qualificação de colecionadores", que estejam comprometidos com as premissas da galeria: descentralizar a arte dos grandes polos globais; valorizar narrativas emergentes e dissidentes; comprometimento com a equidade e progressão de artistas emergentes e dissidentes em contexto institucional, favorecendo essa inserção em acervos públicos e privados, arcando com uma redistribuição justa dos valores envoltos na aquisição de obras de arte desses artistas. Diante desses critérios, tem-se uma lista de colecionadores, que geralmente são integrantes de *boards* de museus, instituições, patronais. Portanto, o anseio da venda é localizá-las a partir de colecionadores que tenham o compromisso institucional, servindo de conexão entre artista e instituição, ou seja, um contexto comercial que é adequado à receber aquele produto. Aquela rede que se constitui em torno do artista e das obras se torna responsivo para localização dos trabalhos em um contexto social, econômico e principalmente dentro de ambientes onde se estabelecem diretrizes culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou explorar a forma como galerias de arte que adotam perspectivas dissidentes nas artes plásticas atuam na comercialização de arte de artistas emergentes. Para tanto, investiga-se não apenas a operacionalização e a articulação mercadológica dessas galerias, mas também a sua interrelação com os aspectos sociais, culturais e informacionais inerentes aos processos artísticos.

Dessa forma, buscou-se em arcabouços teóricos a ênfase nas representações artísticas e sua dialética com o campo social, permitindo que tenhamos uma proposição de realidade a partir da criação de obras que flexionam o pensamento emergente ao contexto hegemônico do mercado da arte tradicional.

Nesse sentido através da etnometodologia examinou-se nos fluxos discursivos da Galeria Hoa, como também a proposição expográfica e curatorial como instrumentos de organização da realidade nesse fronte artístico, normalizando assim uma perspectiva entre diferentes atores, que corroboram para que toda sua operacionalização faça sentido em consonância com as ambições da galeria: redistribuir e reordenar a forma de se comercializar arte e também nas relações com artistas, vistos muitas vezes sem a profissionalização adequada.

Portanto, as resultantes desse campo etnográfico permitem observar que a arte emergente, em seus desdobramentos previamente apresentados ao longo do artigo, desencadeia não apenas a promoção de novos talentos, mas também uma redistribuição vital de processos, informações e consumo.

Esse impacto, que descentraliza narrativas preexistentes e as integra a estruturas consolidadas, destaca a necessidade de processos mercadológicos que sejam perspicazes e responsivos. O trabalho realizado pela Hoa permite que tenha-se um procedimento adequado para produção artística, que reverbera contextualmente visões de mundo, permitindo que a informação sociocultural presente nas obras seja valorizada e a circulação comunicacional, efetivando o circuito comunicacional e estímulo de consumo visual, estimulando a continuidade informacional dos trabalhos.

Quando adentramos ao arcabouço mercadológico-estrutural da galeria, nota-se a procura de parceiros empenhados em catalisar mudanças na configuração institucional, promovendo a inclusão e a valorização de artistas emergentes dentro de estruturas tradicionais e frequentemente inacessíveis.

Em suma, a análise evidencia que a Galeria Hoa propõe uma realidade a partir da obra de artistas que flexionam o pensamento emergente ao contexto hegemônico do mercado da arte tradicional, na qual organiza-se a realidade a partir do fazer artístico enquanto movimento de ação, normalizando assim uma perspectiva entre diferentes atores. O fator de localização das obras de arte é um instrumento de construção de relevância e continuidade informacional, gerando penetração institucional e sociocultural. No tocante ao consumo, observa-se que os processos de consumo de arte emergente, a partir da articulação da Hoa, é visto como algo mais estratégico, focando em agentes estruturantes, na qual o ambiente físico se dá a partir da interação e compartilhamento de realidades em presença das obras.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, J. V.; BASTOS, N.. Arte como conceito e como imagem: a redefinição da "arte pela arte". **Tempo Social**, v. 25, n. 2, p. 181–203, nov. 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-20702013000200010>>. Acesso em: 15 abril 2023.

COSTA, Jurandir Freire. A Externalização da Subjetividade. **Encantos em Contos**, [S. l.], p. 1, 2 abr. 2011. Disponível em: <https://encantosemcontos.wordpress.com/2011/04/02/a-externalizacao_da_subjetividade/>. Acesso em: 23 maio 2023.

KLIX FREITAS, NELI. REPRESENTAÇÃO, SIMULAÇÃO, SIMULACRO E IMAGEM NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA. **POLÊMICA**, [S.I.], v. 12, n. 2, p. 334-340, jun. 2013. ISSN 1676-0727. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/6435>>. Acesso em: 23 maio 2023.

LIMA, R. I. F. Arte e descolonização como um mecanismo de defesa na obra de Grada Kilomba. **PerCursos**, v. 20, n. 44, p. 11 - 34, 2020. Disponível em: <<https://www.periodicos.udesc.br/index.php/percursos/article/view/1984724620442019011>>. Acesso em: 23 maio. 2023.

MEDEIROS, W. O. DE; PINHO, F. A. Arte, Informação e Sociedade: aspectos sociais e informativos das imagens artísticas. **Folha de Rosto**, v. 2, n. 1, p. 48-56, 30 jun. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufca.edu.br/ojs/index.php/folhaderosto/article/view/88>> Acesso em 15 de abril de 2023.

Petry, F. B. (2015). A relação dialética entre arte e sociedade em Theodor W. Adorno. **Veritas (Porto Alegre)**, 59(2), 388–406. Disponível em: <<https://doi.org/10.15448/1984-6746.2014.2.16468>>. Acesso em: 15 de abril 2023.

SOLANA, Ingrid. Um pensamento emergente na arte contemporânea. *andaimes*, v. 6, não. 12, pág. 249-277, 2009. **Andaimes**. Disponível em: <https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632009000300012> Acesso em: 23 maio 2023.

TREVISAN, Anderson Ricardo. Imagem, sociedade e conhecimento: da História Cultural à Sociologia da Arte. Leitura: **Teoria & Prática**, v. 37, n. 77, p. 113-128, 2019. Disponível em: <<https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/810>> Acesso em 23 de maio 2023.

VENTURA, Rodrigo Cardoso. A estética da existência: Foucault e Psicanálise. **Cogito**, Salvador, v. 9, p. 64-66, 2008. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792008000100014&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 23 maio 2023.

WAINBERG, Jacques A. A comunicação dissidente e os atos que falam. Revista **FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 24, n. 1, 2017. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/23589>>. Acesso em: 15 de abril 2023.

_____. Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo; Publicação educativa da 35ª Bienal de São Paulo / [Organização Fundação Bienal de São Paulo]. - 1. ed. - São Paulo; Bienal, 2023.