

# **Scena și piața artei contemporane românești între 2000-2020 în contextul (post)globalizării: o analiză a lumilor artei din sectorul privat**

**Diana Ursan**

## **Rezumat**

**Introducere: cele „două istorii ale artei” p. 4**

**Metodologie, terminologie, taxonomie p. 14**

### **Partea I - (Post)Global**

**I.1. Meta-context: postmodern, post-comunist, post-globalizare p. 22**

**I.2. Scena și lumile artei contemporane: analiză teoretică p. 30**

**I.3. Piața globală de artă contemporană în perioada 2000-2020 și în contextul  
pandemiei de COVID-19 p. 44**

### **Partea a IIa – Local**

**II.1. Scenele și lumile românești de artă contemporană după 1989: instituții,  
asociații, centre non-profit sau „independente” p. 69**

**II.2. Sectorul privat: piața locală de artă contemporană, între informalitate și  
reglementare p. 94**

**II.3. Piața secundară: o cronologie a caselor de licitație românești p. 112**

**II.4. Piața primară: galeriile private românești de artă contemporană  
Considerații cantitative p. 128**

**Lista galeriilor private din România p. 139**

**Galeriile private, coordonate relaționale și modele de funcționare p. 146**

**Posibilă: galeria laborator** p. 156  
**H'art: (post)romantismul anacronic** p. 158  
**Anaid: jocul după reguli(le altora)** p. 161  
**Plan B: povestea de succes** p. 163  
**Andreiana Mihail: scurta carieră internațională** p. 166  
**Cosmin Năsui și industria platformelor creative** p. 168  
**Galeria AnnArt și limitele adresabilității locale** p. 173  
**Galeria Ivan și dezideratul galeriei primare** p. 177  
**Dinamica galeriilor private românești în ultimul deceniu: Sabot, 418, Anca Poterașu, Gaep, Suprainfinit, Nicodim, Sandwich, Sector 1** p. 185  
**Galeriile private din Iași și Timișoara** p. 200

## **II.5. Bienalele și evenimentele artei contemporane românești în context internațional**

**Periferic, Iași** p. 204  
**Bienala Tinerilor Artiști București** p. 211  
**Bucharest Biennale** p. 218  
**Art Safari** p. 229  
**Art Encounters Timișoara** p. 243  
**Pavilionul României în Bienala de la Veneția** p. 258

**Concluzii** p. 275

**Bibliografie** p. 280

**Cuvinte cheie:** arta contemporană, scena de artă contemporană, piața de artă contemporană, lumile artei, istoria orizontală a artei, sociologia artei, economia artei, global, local, internațional, național, pandemie, analiză cantitativă, sector privat, sector public, sector independent / non-profit, piața primară, piața secundară, galerii, case de licitație, evenimente, bienale, târguri de artă, context

Lucrarea de față este rezultatul unui proces îndelungat de imersiune, experimentare directă și reflecție asupra condițiilor creației, medierii și circuitului artei contemporane la nivelul scenelor locale și internaționale, în contextul accelerat și schimbător al ultimelor două decade, concluzionate în prezent printr-o încetinire și oprire temporară cauzate de pandemia globală de COVID-19, un prilej favorabil introspecției, analizei și privirii retrospective. La baza acestei teze stă o cercetare extinsă ce depășește temporal intervalul studiilor doctorale și își are originea în perioada studiilor masterale sau chiar înainte, în arealul intereselor personale ce mi-au ghidat opțiunile disciplinare și profesionale într-o direcție tangențială cu sociologia și economia artei.

Aceasta este o lucrare despre lumile artei, despre oamenii activi în domeniul artistic și despre grupurile, organizațiile, galeriile, instituțiile, rețelele create de ei. Este o relatare despre practicile, regulile jocului și relațiile – scrise sau nescrise – dintre aceștia, descrise și analizate la nivelul scenelor artistice în care se aplică și se activează, pe fundalul tendințelor și realităților contextului internațional sau global generalizat la nivelul centrelor artistice ale lumii. În conceperea ei m-am plasat alternativ în postura de martor sau în cea de agent implicat în coregrafia lumilor artei contemporane românești și internaționale, încercând mereu să păstrez o atitudine echilibrată între datele obiective și propriile interpretări ale experiențelor acumulate.

Cercetarea a fost gândită din start ca o anchetă mai degrabă sociologică, cu o componentă esențială de „muncă de teren” și experimentare directă a evenimentelor în derulare care generează ceea ce am numit scena artei contemporane românești, implicând nenumărate și imprevizibile schimbări de perspectivă și de direcție, re poziționări ale cercetătorului prin prisma activităților desfășurate în cadrul contextului în perpetuă transformare ce face obiectul realității anchetate. Astfel, activitatea profesională din decursul anilor de studii doctorale a deturnat și rearanjat atât condițiile, percepția și statutul cercetătorului, cât și obiectul analizei sale. Printre acestea, poate cea mai importantă turnură a proiectului a fost dată de transformarea poziției anchetatorului din cea de observare-participativă a realității interogate în cea de agent activ pe piața de artă primară, de galerii private, din București. Întâmplarea sau șansa au făcut ca debutul studiilor doctorale să coincidă cu începutul muncii de curator în cadrul Galeriei AnnArt din București, între 2013-2015, urmată de cea în calitate de director executiv – un termen convențional care nu poate descrie toată gama de activități depuse într-o echipă mică – în cadrul Galeriei Ivan din București, din 2015 și continuând în prezent.

Deoarece lucrarea de față nu-și propune să fie un studiu de piață, o anchetă socială sau un ghid al scenei locale, ci un studiu meta sau trans-disciplinar asupra artei contemporane și a scenelor sale, nu am pretenția de a realiza o analiză exhaustivă, o arhivă sau o monografie a organizațiilor artistice românești din sectorul privat. Având în vedere dinamica inerentă unei scene emergente – cum este cea locală – este plauzibil ca informațiile și datele furnizate aici să fie depășite peste un an sau chiar peste șase luni, mai ales în contextul schimbărilor socio-economice aduse de pandemia de COVID-19. Acesta este un risc asumat, în contextul în care scopul acestei cercetări nu a fost unul strict cantitativ, ci de a contribui la îmbogățirea literaturii și a studiilor despre scena artei românești din perioada contemporană, atât de puțin studiată. În afară de „radiografia” profund subiectivă întocmită de Erwin Kessler<sup>1</sup>, față de care mă situez critic, de amplul studiu *Arta în România între anii 1945-2000. O analiză din perspectiva prezentului*<sup>2</sup> facilitat de Fundația Noua Europă sau deja clasicul studiu al Magdei Cârneli<sup>3</sup>, nu există foarte multe publicații sau studii de sinteză la adresa fenomenului artistic recent de pe plan național<sup>4</sup>, cu atât mai puțin cercetări aplicative despre lumea artei contemporane românești, scenele, piețele și rețele ei<sup>5</sup>. Consider astfel cu atât mai necesar acest efort de survolare și cartografiere a contextului artei contemporane românești.

La nivel teoretic am lucrat cu noțiuni, concepte și perspective tributare teoriei, sociologiei, antropologiei și economiei artei. Sociologia artei utilizează un vocabular specific, integrat și în „noua istorie a artei” sau în critica de artă recentă: ea vorbește despre „actori” și „agenți” sociali care interacționează în interiorul „câmpurilor artistice”, producând cultură „explicită” și

---

<sup>1</sup> Kessler, Erwin, *X:20 - O radiografie a artei românești după 1989*, Vellant, București, 2013, o analiză subiectivă realizată în baza unei ample documentări întocmite de studenți voluntari coordonați de Carola Chișiu. Acest proiect a fost demarat inițial în urma invitației casei de licitație Artmark adresate colectivului curatorial format din Liviana Dan, Erwin Kessler și Adrian Guță de a realiza un volum de istoria artei acompaniat de o expoziție extinsă dedicată acestei perioade, inițiativă ce nu s-a mai desfășurat.

<sup>2</sup> Dan, Călin, Iosif Kiraly, Anca Oroveanu și Magda Radu (coord.), *Arta în România între anii 1945-2000. O analiză din perspectiva prezentului*, Fundația Noua Europă, Ed. Unarte, MNAC, București, 2016.

<sup>3</sup> Cârneli, Magda, *Artele plastice în România, 1945-1989: Cu o addenda 1990-2010*, Polirom, Iași, 2013.

<sup>4</sup> Menționez aici și proiectul inițiat de Alexandru Niculescu și Adrian Bojenoiu, *Romanian Cultural Resolution*, o platformă de documentare și cercetare a contextului artistic contemporan din România, prezentată în spațiul Noii Galeriei a Institutului Cultural Român din Veneția ca proiect de reprezentare a României în cadrul celei de-a 54a ediții a Bienalei de la Veneția, cu publicația Bojenoiu, Adrian și Alexandru Niculescu (eds.), *Romanian Cultural Resolution: Contemporary Romanian Art*, Hatje Kantz, Ostfildern, 2011, cât și publicațiile Salonului de proiecte în cadrul cărora am avut ocazia să contribuim, vezi *Dear Money*, Alexandra Croitoru, Magda Radu, Dana Andrei (eds.), Asociația Salonul de proiecte și MNAC, 2014, cu texte de Michael Baers, Bogdan Ghiu și Suzana Milevska, Diana Ursan (textele de prezentare a proiectelor artistice, pp. 62-171), sau *Open Calls 2011-2016*, texte de Magda Radu, Diana Ursan, Jelena Vesić, publicată de Salonul de proiecte, București, 2016.

<sup>5</sup> Am grupat publicațiile de sinteză și cele dedicate strict artei contemporane românești în secțiunea „Arta contemporană românească” a bibliografiei.

„implicită”. Cultura implicită este descrisă prin „capital cultural”, noțiune elaborată de sociologul francez Pierre Bourdieu<sup>6</sup>, alături de cele de „capital social” și „capital simbolic”. Lor li se alătură „teoria câmpurilor de producție culturală” dezvoltată de acesta, centrală sociologiei artei, totodată tipar util de analiză a scenei artistice contemporane, înțelegerea artei ca activitate colectivă în interiorul lumilor artei analizate de sociologul Howard Becker<sup>7</sup>, modelul „jocului artei contemporane” descris de Nathalie Heinich<sup>8</sup>, al rețelelor elaborat de Arjun Appadurai<sup>9</sup> sau al „istoriei artei orizontale” (re)scrise de Piotr Piotrowski<sup>10</sup>. Folositoare în înțelegerea pieței de artă, atât locale cât și internaționale, s-au dovedit a fi pe de o parte gama extinsă de articole și rapoarte despre piață consultate de-a lungul timpului, cât și studiile de socio-economia artei ale lui Olav Velthuis<sup>11</sup>, alături de modele teoretice specifice pieței locale, precum cea de „economie informală”<sup>12</sup>.

În primul capitol, I.1. „Meta-context: postmodern, post-comunist, post-globalizare”, am prezentat diverse modele teoretice de înțelegere a contextului contemporan, de la cel local, regional, post-comunist, la cel transnațional, internațional, global și post-global. Intenția acestei lucrări vizează în primul rând un demers de deconstrucție a viziunilor generalizante, a abordărilor totalizante, a dihotomiilor centru-periferie, care sunt tributare unui discurs modernist al istoriei artei și care pleacă de la ipoteze conform cărora lumea sau scena artei sunt entități unice, uniforme, cu poli de putere și de influență care dictează tendințele și inovațiile preluate ulterior la nivelul celorlalte zone. Acest studiu și-a propus o abordare specifică istoriei orizontale a artei, în linia de gândire dezvoltată de Piotr Piotrowski<sup>13</sup>, care critică istoria universală a artei concepută ca o narațiune specifică istoriei verticale a artei, construită pe o anumită ierarhie, pe opoziția centru-periferie, în care tendințele, recunoașterea și legitimarea vin întotdeauna de la centru.

---

<sup>6</sup> Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Paris, 1992.

<sup>7</sup> Becker, S. Howard, *Art Worlds*, University of California Press, 1982.

<sup>8</sup> Heinich, Nathalie, *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain: Sociologie des Arts Plastiques*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1998.

<sup>9</sup> Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.

<sup>10</sup> Piotrowski, Piotr, „Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde”, în Bru, Sascha și Peter Nichols (eds.), *European Avant-Garde and Modernism Studies*, Vol. 1, De Gruyter, Berlin, 2009, pp. 49-59.

<sup>11</sup> Velthuis, Olav, *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton University Press, 2005.

<sup>12</sup> Chelcea, Liviu și Oana Mateescu (coord.), *Economia informală în România: Piețe, practici sociale și transformări ale statului după 1989*, București, Paideia, 2004.

<sup>13</sup> Vezi Piotrowski, Piotr, „Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde”, *op. cit.* și Piotrowski, Piotr, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Reaktion Books, Londra, 2012, în special primul capitol, „1989: The Spatial Turn”, pp. 15-52.

În analiza pieței de artă contemporană metodele istoriei orizontale a artei își dovedesc însă limitele aplicabilității. În ciuda intențiilor de rescriere și reorientare a narațiunii uzuale despre raportul dintre piața globală de artă contemporană, dominantă prin „corporațiile” sale artistice – case de licitație globale, mega-galerii și târguri internaționale de artă – și cea locală, care prezintă forme de funcționare preluate și adaptate din cea dintâi, cât și forme proprii, dezvoltate organic în timp, realitatea aduce în prim plan influența de neocolit a puterii de consacrare cu capital simbolic și financiar a piețelor și scenelor internaționale, deopotrivă. În lucrarea de față am făcut apel în mod asumat la analiza acestei realități, pentru a furniza un fundal al tendințelor din ultimele două decade, într-un moment de turnură și de cumpănă. Abia în perioada recentă, în contextul pandemiei de COVID-19, putem observa semnele incipiente ale unei posibile viitoare rescrieri a raportului de forțe dintre global și regional sau local și potențialul unei noi cartografieri a peisajului artistic dintr-un unghi orizontal.

Apoi am introdus în scenă în cel de-al doilea capitol, I.2. „Scena și lumile artei contemporane: analiză teoretică”, actorii, agenții și operatorii activi la nivelul lumilor și scenelor artei contemporane și am descris relațiile și schimburile realizate între ei și instituțiile create de către ei. Deși sintagma „scena artei contemporane” apare frecvent în literatura de specialitate sau jurnalistică despre arta contemporană, ea este cel mai adesea preluată sau repetată ca atare și prea puțin definită conceptual sau teoretic. În lucrarea de față folosesc această expresie pentru a descrie o mulțime de elemente – instituții, grupări sau organizații artistice – între care se stabilesc relații diverse, o rețea multi-structurată definită de nodurile și conexiunile flexibile dintre ele. De asemenea, noțiunile de „scenă”, „lume” sau „piață” nu se suprapun și nu sunt folosite alternativ doar din necesități de diversificare a lexicului. Dacă diferențele dintre primele două și cea din urmă sunt evidente, piața fiind o categorie a lor, cele dintre scenă și lume artistică nu sunt poate la fel de clare. Am pornit de la convenția conform căreia termenul de „scenă” în sens macro are conotații preponderent geografice sau topografice și include, conține lumile artei, pe când „lumea” artei are valențe ocupaționale și presupune mai degrabă o perspectivă micro.

În cel de-al treilea capitol al primei părți a lucrării, I.3. „Piața globală de artă contemporană în perioada 2000-2020 și în contextul pandemiei de COVID-19”, am prezentat cantitativ și în profunzime situația pieței de artă contemporană globală din ultimele două decenii, cu un accent important pus pe schimbările impuse de pandemia de COVID-19 în curs de desfășurare, relatate

în timp real. În linii mari, se pot observa câteva chestiuni care ritmează și plasează activitatea scenei artei contemporane din ultimele două decenii într-o zonă a contrastelor și opozițiilor (dis)funcționale: tensiunea dintre sectorul public și cel privat, presiunea obținerii și strângerii de fonduri necesare susținerii proiectelor artistice, rearanjarea ierarhiilor și a structurilor de putere la nivelul rolurilor jucate în lumile artei, prin influența din ce în ce mai mare a curatorului în paralel cu criza curatoriatului în contextul marilor muzee, evenimente și bienale ale lumii, statutul profesiilor artistice și în special a celei de artist, prin multiplele funcții abordate de către acesta, delegarea actului de producție artistică, orientarea tot mai frecventă către un model al „atelierului de artist” gândit în sensul unei antreprize de largi dimensiuni, emergența noilor profesii artistice precum cele de „consilier artistic” (*art advisor*), decolonizarea contextelor și instituțiilor artistice prin politici de gen și diversitate etnică, emergența platformelor online de expunere, vânzare și analiză artistică, a noilor medii și tehnologii de tip VR, AI, ce reconfigurează producția și experiența artistică. Nu în ultimul rând, acestei liste li se adaugă în perioada recentă ajustările în desfășurare cauzate de pandemia de COVID-19, prin mutarea experienței și activității artistice în mediul online, trecerea de la monopolul global al târgurilor de artă ca poli de comerț artistic la inițiative regionale de colaborare și măsurile de susținere acordate de sectorul public celui independent și privat, în exemplele pozitive ale statelor cu politici culturale puternice.

În primele două decenii ale secolului XXI am asistat la hiperbolizarea scenei artistice<sup>14</sup>, la creșterea numărului de galerii, instituții, bienale și târguri de artă, la extinderea mega-galeriilor după model corporatist, la emergența a noi scene și piețe pe plan internațional, la schimbarea polilor de putere dinspre Europa și America către Asia și la treptata apropiere a sectorului artistic de transformarea sa într-o industrie. La scară macro, scena artistică contemporană se înfățișează ca o comunitate trans-națională, globală, un sistem axat pe acumulare flexibilă, cu un nou și specific „stil internațional” arhitectural – esențial prin importanța clădirii muzeului, galeriei sau spațiului de expunere în sens larg – propagat prin bienale, târguri de artă sau corporații artistice, cum au devenit unele muzee, case de licitație sau galerii cu sedii multinaționale (precum Guggenheim, Louvre, Christie’s, Sotheby’s, Gagosian, Pace, White Cube, Hauser & Wirth etc.). În intervalul temporal adresat, lumile artei se măresc în progresie geometrică și se învârt cu

---

<sup>14</sup> Se estimează că în 2019 erau aproape 310.810 antreprize active în piața globală de artă și antichități, majoritatea dintre acestea fiind de mici sau medii dimensiuni, sub 50 de angajați, cu un total de 3 milioane de angajați, dintre care mai mult de 2,7 milioane în sectorul de galerii (296.580 de afaceri), 62% dintre aceștia fiind femei, 56% dintre ele cu vârste sub 40 de ani, Cf. Clare McAndrew, *The Art Market 2020*, Art Basel și UBS, 2020, pp. 358-363.

o viteză amețitoare. Numărul târgurilor de artă, aproximativ 55 la începutul anilor 2000, s-a mărit de 5 ori în ultimele două decenii, transformându-se într-o antrepriză globală, în interiorul căreia colecționarii și *art-dealers* călătoresc neîncetat.

Restricțiile de circulație, închiderea (temporară) a instituțiilor artistice, recesiunea economică cauzate de pandemia de COVID-19 amenință însă să accelereze tendințele anti/contraglobalizare inițiate odată cu criza economică din 2008. Într-o perioadă extrem de scurtă, în intervalul lunilor martie-iunie 2020, s-au succedat numeroase și diverse strategii alternative, majoritatea bazate pe mediile online. După o perioadă în care lumile artei au funcționat aproape strict în digital, prin implementarea noilor măsuri de „relaxare” a restricțiilor, galeriile și muzeele de artă au reînceput să se redeschidă, respectând regulamente stricte de funcționare. Târgurile de artă, evenimente prin excelență aglomerate în desfășurate în spații închise, ventilate mecanic, rămân încă în continuare într-un statut incert și în imposibilitate de funcționare. Ierarhiile scenei artistice încep astfel să fie schimbate, destinațiile locale sau regionale fiind preferabile celor internaționale, expozițiile devin mai accesibile decât evenimentele performative, iar muzeele și galeriile mai sigure de vizitat decât bienalele sau târgurile de artă.

Cea de-a doua parte a lucrării reprezintă cercetarea dedicată sectorului privat local. Într-un model ideal de lucru, cele două părți nu ar fi separate, ci intercalate într-o narațiune care depășește dihotomiile global-local, internațional-național. Dacă prima parte a tezei, împreună cu preambulul metodologic, sunt mai degrabă studii teoretice realizate în baza unei bibliografii specifice, confruntată mereu cu experiența personală, partea a doua a lucrării este rezultatul unei cercetări aplicative, pornită de la surse primare și de la experimentarea directă a scenei artistice locale. Aici am trasat în linii mari direcțiile de dezvoltare ale acesteia în ultimele două decenii și am analizat în detaliu lumile artistice ale sectorului privat, conexiunile și influențele dintre acesta și celelalte sectoare, public și independent.

În linii mari, scena artistică românească este compusă în intervalul analizat din sectorul privat, cel public și cel independent, în sensul independenței față de mecanismele obținerii de profit la nivelul pieței, cât și față de apartenența la o instituție publică. Dacă pentru sectorul public criteriile de identificare sunt simple: este vorba despre instituțiile înființate și guvernate de organisme publice, de stat, precum muzeele publice, universitățile cu profil artistic, rețeaua ICR, centrele culturale finanțate de administrațiile locale, pentru celelalte categorii ale lumilor artistice situațiile pot fi uneori mai amestecate. Sectorul privat, principalul subiect al lucrării de față, se



referă de obicei la piață, fie ea cea primară, a galeriilor private sau cea secundară, a caselor de licitație și a inițiativelor de *dealing* în sens larg, dar el include și o gamă largă de centre artistice, fundații și asociații non-profit cu finanțare privată, care sunt esențiale în dinamica lumilor artistice.

Primul capitol din această secțiune a lucrării, II.1. „Scenele și lumile românești de artă contemporană după 1989: instituții, asociații, centre non-profit sau independente”, prezintă scenele românești după 1989 în totalitatea lor, cu un survol asupra principalelor organizații artistice cu finanțare publică-privată: muzee private (precum Muzeul de Artă Recentă înființat în 2018 în București), centre de artă contemporană „independente” în sensul neafilierii lor la o instituție publică sau la piață (precum Salonul de proiecte în București sau Kunsthalle Bega în Timișoara), spații de tip *artist-run*, deci ceea ce intră în mod convențional sub incidența sectorului „non-profit”.

Sistemul artistic românesc a trecut prin schimbări majore după căderea regimului comunist, eveniment istoric ce a inaugurat totodată o îndelungată perioadă de „tranziție” în plan politic și economic, de la o dictatură și o economie centralizată de stat la dezideratul democrației și al pieței libere. Dacă înainte de 1989 sistemul artistic era unul în totalitate public, practica și existența artistică fiind posibile pe termen lung doar în interiorul structurilor guvernate și controlate de statul socialist prin organismele sale, după 1989 și în special după anii 2000 tendința sectorului artistic este una de acută privatizare, de creștere a importanței inițiativei private și a auto-gestionării, în contextul diminuării politicilor de stat și a protecției sociale a artiștilor.

Este interesant cum în primul deceniu al anilor 2000 sectorul public și cel privat se dezvoltă aproape în sincron, cu dominația celui public, care nu susține în schimb prin politicile sale dezvoltarea unei piețe de artă, situație ce se va dezechilibra în următorul deceniu, ca o consecință a crizei financiare din 2008-2009 dar și ca o intensificare a schimbării de paradigmă de la un sistem artistic de stat la unul privatizat, în contextul schimbărilor survenite în plan geopolitic și cultural: emergența festivalurilor și a bienalelor anilor 1990-2000, în 2004, integrarea României în NATO, înființarea MNAC-ului și a ICR-ului, apoi în 2007 integrarea în UE.

Cel de-al doilea capitol, II.2. „Sectorul privat: piața românească de artă contemporană, între informalitate și reglementare”, conține o analiză cantitativă a pieței românești de artă și o descriere a tensiunii și a jocului dintre informal și formalizare. În cazul românesc – și nu doar în segmentul artistic – rămâne de discutat raportul dintre economia secundară din comunism și cea informală de tranziție, în contextul mai larg al relațiilor dintre formalitate-informalitate-criminalitate, deoarece observăm adeseori cum sectorul oficial este de fapt destul de informal și ilegal, într-un stat cu o

infrastructură de control financiar slabă și coruptă, cum este cel român. În câmpul artistic acest lucru este vizibil la nivelul numeroaselor galerii, spații de expunere sau *concept store*-uri active la nivel de comerț artistic și în legătură cu care este greu de afirmat dacă au sau dacă declară profit, dacă plătesc impozite sau dacă, per total, au identitate juridică și funcționează în termeni de legalitate.

Dacă la nivel social și artistic practicile informale acumulează conotații pozitive, din punct de vedere juridic și economic ele sunt neajunsuri, lacune, factori destabilizatori ce ar trebui eliminați. În combaterea lor la nivelul sectorului artistic românesc s-au impus o serie de încercări și demersuri de structurare și legiferare a pieței de artă și a activităților adiacente ei: gruparea și colaborarea unui segment artistic în societăți sau asociații – VISARTA (Societatea de gestiune colectivă a drepturilor de autor în artele vizuale), ACOAR (Asociația Comercianților de Opere de Artă din România), AEEAR (Asociația Experților și Evaluatorilor de Artă din România), propunerea de legi și normative în atenția Ministerului Culturii etc.

Capitolul II.3., „Piața secundară: o cronologie a caselor de licitație românești”, conține o cercetare cantitativă aplicată pieței secundare, a caselor de licitație din plan local. În piața secundară se înregistrează diversificări și augmentări în prima decadă a anilor 2000. Astfel, deși prima casă de licitație românească, Alis, se deschide în 1990 și este activă și în prezent, abia după anii 2000 apar și alte antreprize concurențiale – în 2002 Monavissa, în 2008 Artmark și Goldart în București, Quadro în Cluj – dintre care Artmark va prelua monopolul complet al acestui sector al pieței și nu numai. În planul pieței secundare au existat câteva inițiative noi și în decada 2010-2020, printre care casa de licitație Grimberg (2013-2015) sau recent înființata Vikart (2019), care nu au reușit însă să clatine monopolul Artmark, întărit și de înființarea subsidiarei sale dedicate doar artei contemporane și licitațiilor online, Lavacow (2013).

Capitolul II.4., „Piața primară: galeriile private românești de artă contemporană”, conține pe lângă o analiză cantitativă a scenei de galerii private, și o prezentare a celor mai relevante organizații și spații active în acest sector, cu studii de caz dedicate. Având în vedere cercetarea întreprinsă deja în timpul studiilor masterale și experiența profesională de colaborare cu două galerii private românești, acest al patrulea capitol prezintă și o esențială componentă „experiențială”, personală, care justifică importanța și extinderea sa la nivelul lucrării.

Dacă înainte de 1989 piața de artă existentă era în întregime controlată de stat și de structurile sale, după 1989 a funcționat în primul deceniu în zona mai degrabă gri, a economiei

informale, de tranzacții nereglementate și nedocumentate. Un sector ce persistă, de altfel, și în prezent în piața de artă românească, în economia românească, și nu numai. Practic, abia după anii 2000 putem vorbi despre o piață de artă românească în termeni adecvați, ceea ce justifică și intervalul temporal decupat în lucrarea de față. În anii 2000 asistăm la începuturile activității profesioniste în piața primară, prin deschiderea primelor galerii private care funcționează și în prezent: la nivelul mediului artistic bucureștean în 2001 Fundația de Interese, care a devenit în 2003 Galeria Posibilă, la sfârșitul lui 2002 galeria H'Art, în 2004 Galeria Anaid, în 2007 Galeria Ivan, în 2008 418 Gallery, iar în Cluj Plan B în 2005, Galeria Sabot în 2008.

În al doilea deceniu al anilor 2000 se înregistrează o augmentare și dinamizare atât în planul pieței primare, cât și în cel al organizațiilor artistice non-profit sau independente. Numărul galeriilor private se triplează, în inițiative mai mult sau mai puțin profesioniste<sup>15</sup>, printre care merită menționate: în București galeriile Anca Poterașu (2011), Nicodim (2012), Eastwards Prospectus/ Gaep (2014), Suprainfinit (2015), Mobius (2015), Sandwich (2016), Sector 1 (2017), în Cluj Baril (2012), în Timișoara Jecza (2013), în Iași Borderline Art Space (2015) și în Craiova Galeria ElectroPutere (2015).

Ultimul capitol, II.5. „Bienalele și evenimentele artei contemporane românești în context internațional”, se situează la limita analizei propuse, fiind dedicat unei categorii de proiecte și instituții care nu pot fi încadrate nici în sectorul public, nici în cel privat, eventual în cel non-profit, deși nu în totalitatea lor. Din aceste rațiuni am optat pentru tratarea lor separată, sub eticheta extinsă de „evenimente” artistice, unele dintre ele fiind bienale, festivaluri, târguri sau/și pavilioane de artă contemporană. Dintre acestea, Periferic din Iași deține meritul întâietății, evoluând din festivalul eponim în formula de bienală cu ocazia celei de-a cincea ediții, în 2001, funcționând apoi pentru încă trei ediții până în 2008, Periferic 8 fiind ultima iterare a acestei bienale organizate de Asociația Vector. În București asistăm în această perioadă la emergența a două Bienale, în 2004 Bienala Tinerilor Artiști, organizată de Fundația Meta, ce va rezista pe durata a cinci ediții până în 2012, și Bucharest Biennale, o inițiativă a echipei Pavilion inaugurată în 2005 și realizată în mod neîntrerupt de-a lungul a nouă ediții până în prezent – în diverse forme și formule, de fiecare dată însă cu un rapel global atât la nivelul invitațiilor cât și al conceptului sau interfeței promovate – când în contextul pandemiei de COVID-19 a luat forma unor serii de conferințe online, iar organizatorii au anunțat deja tema și curatorul BB10.

---

<sup>15</sup> Vezi „Lista galeriilor private din România”, din capitolul II.4.

Decada 2010-2020 este marcată și de apariția unor noi evenimente anuale sau bianuale cu o pregnantă dimensiune privată, dacă nu chiar de piață în sens explicit, precum tentativa eșuată a primului târg de artă românesc, Art Safari în București, care între 2014-2017 a funcționat ca un „pavilion și târg de artă”, iar începând cu 2018 a renunțat la componenta târgului de artă și se autointitulează „cel mai mare pavilion de artă contemporană”, într-o retorică specifică ritmată de grandomanie, artificii publicitare, selecții artistice dictate de interese comerciale și alianțe îndoielnice. Art Safari nu este însă nici cea mai „mare” sau extinsă expoziție românească, nici cea mai profesionistă, ba chiar din contră, un eveniment susținut din fonduri publice care vinde bilete costisitoare de acces și este organizat în continuare de Fundația Centrul Cultural ArtSociety, instituția-mamă a casei de licitație Artmark.

Art Encounters Timișoara este cea mai profesionistă și reușită bienală românească de până acum, inițiativa poate celui mai important colecționar român de artă contemporană românească, care, împreună cu echipa formată în cadrul Fundației Art Encounters, reușește să plaseze Timișoara în circuitul artei contemporane internaționale. Evoluția acestei bienale, de la prima ediție din 2015 și până în prezent arată o creștere și o îmbunătățire a organizării, abordării și demersului curatorial adoptate pentru fiecare ediție în parte.

Bienala de la Veneția este, fără îndoială, cel mai important, cu tradiție, de prestigiu eveniment al scenei internaționale de artă contemporană, iar România este una dintre țările suficient de norocoase de a avea propriul pavilion în Giardini, construit în 1938, cât și un spațiu secundar, permanent, Noua Galerie a Institutului Cultural Român din Veneția. Participările României în Bienala de la Veneția pot fi analizate din perspectiva deciziilor de (re)prezentare a scenei naționale într-un context internațional sau, mai degrabă, ca simptome ale absenței viziunii și strategiilor de (auto)reprezentare ale instituțiilor statului într-un context prea puțin cunoscut, cel al artei contemporane.

Având în vedere faptul că organizatorii oficiali ai participării României în Bienala de la Veneția sunt, cel puțin în perioada analizată de lucrarea de față, Ministerul Culturii și Identității Naționale, Ministerul Afacerilor Externe și Institutul Cultural Român, subcapitolul dedicat câtorva dintre edițiile recente ale Bienalei nu ar trebui să existe în interiorul acestei cercetări, dedicate în principal sectorului privat. Având în vedere însă realitatea acestor participări, și anume faptul că acești organizatori instituționali „organizează” doar cu numele și că fără o echipă, parteneri și fonduri provenite majoritar din mediul privat al scenei de artă contemporană, ele nu ar fi posibile,

am prezentat câteva dintre Pavilioanele recente ale României în Bienala de la Veneția realizate sub semnul „inițiativei” și capitalului privat. Nu în ultimul rând, fac apel la experiența acumulată în cadrul proiectului *Apariții*, expoziția personală prin care Geta Brătescu a reprezentat România în Bienala de la Veneția din 2017 (de altfel și prima expoziție personală a unei artiste femei din istoria pavilionului), în care am avut ocazia să activez într-o funcție dublă, dacă nu chiar triplă, cea de asistent curator, prin care am fost și co-editor al publicației Pavilionului, în care am contribuit cu un text de introducere<sup>16</sup>, de persoană de legătură cu Galeria Ivan și cea de custode în prima lună de după deschiderea Bienalei.

În perioada următoare e posibil ca unele lumi și scene artistice să-și încetinească puternic sau să-și întrerupă complet funcționarea. Chiar și în acest caz, artiștii vor continua să creeze, mediatorii vor continua să medieze, cercetătorii vor continua să cerceteze, scriitorii vor continua să scrie despre artă. Dacă în ciuda absenței mijloacelor, a cadrelor instituționale sau a remunerației muncii depuse, ei vor continua să-și desfășoare munca, aceasta va fi o alegere individuală. Poate că statutul de artist sau de agent artistic nu ar trebui căutat numai în consensul și validarea câmpului cultural respectiv, ci în primul rând în propria decizie de a funcționa ca atare, asumată și reafirmată în mod constant.

Ceea ce vreau să subliniez în finalul acestei lucrări este concluzia că adeziunea și apartenența la domeniul artistic sunt în primul rând o alegere interioară, apoi un angajament constant, și abia în ultimul rând o calitate recunoscută și consacrată. Lumile artistice sunt complexe și populate de indivizi rezilienți, perseverenți, inventivi și creativi, care pot găsi soluții și alternative pentru a-și continua munca în ciuda sau în pofida contextului. Pe care, în acest mod, îl influențează și îl generează la rândul lor. În această lucrare mi-am dorit să aduc puțină vizibilitate și asupra lor, am vrut să le menționez numele, să le înșir o parte – restrânsă și sintetică – a realizărilor, am vrut să le ofer acea „scenă” pe care să evolueze la vedere. Pentru că, de cele mai multe ori, munca agenților care nu au o activitate de „autor” rămâne invizibilă, necunoscută sau nerecunoscută.

---

<sup>16</sup> Ursan, Diana. „Between Venice and the Studio: An Introduction to Geta Brătescu’s Books”, în Babias, Marius, Magda Radu și Diana Ursan (eds.), *Geta Brătescu: Apparitions*, Koenig Books, Londra, 2017, publicația participării României la cea de-a 57a ediție a Bienalei de la Veneția, pp. 19-27.