

26.05.2022—

31.07.2022

MNAC

Tiong Ang
& Company

The Second
Hands



MNAC – STR. IZVOR 2-4,
PALATUL PARLAMENTULUI,
ARIPA E4, 050563, BUCUREȘTI, RO

MNAC – IZVOR 2-4 STR.,
PALACE OF PARLIAMENT,
WING E4, BUCHAREST 050563, RO

WWW.MNAC.RO

COPERTĂ

Tiong Ang, *(Cum) să acționezi /*
Șoferul Second Hands,
cu Robert Wittendorp,
Courtesy Galeria Lumen Travo,
Amsterdam, 2013-2022

COPERTA IV

Tiong Ang & Company,
The Second Hands,
scenografie de Andrés Novo,
2022

FRONT COVER

Tiong Ang, *(How) To Act /*
The Second Hands Driver,
featuring Robert Wittendorp,
Courtesy Lumen Travo Gallery,
Amsterdam, 2013-2022

BACK COVER

Tiong Ang & Company,
The Second Hands,
stage design by Andrés Novo,
2022

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

The Second Hands : Tiong Ang & Company / curator: Henk Slager.
București : Editura M.N.A.C., 2022
ISBN 978-606-9044-44-5
I. Slager, Henk (curator)

Tiong Ang
& Company

The Second
Hands

26.05.2022 – 31.07.2022

PARTER / GROUND FLOOR

CURATOR

Henk Slager



Editura MNAC
MNAC Books

The Second Hands [A Doua Mână]

TIONG ANG

I
The Second Hands [A Doua Mână] este o investigație performativă și colaborativă bazată pe turbulența schimbului fizic și a disconfortului reciproc, ca o călătorie peste granițele europene, un omagiu adus libertății de mișcare și rezistenței printr-o constelație complexă socială de perspective artistice diferite.

Structurat inițial ca o călătorie pe șosea, o producție cinematografică colectivă și o congregație performativă într-o construcție arhitecturală, procesul de lucru a fost o tabără comatoasă de gesturi mistice și voci neauzite timp de aproape doi ani, în timpul pandemiei.

The Second Hands reapare și introduce incertitudinea, suspendarea și opoziția ca puncte de plecare esențiale pentru o expediție reînviată spre o sosire ireală, un happening în parcare și spațiul de cercetare al Muzeului Național de Artă Contemporană (MNAC), situat în fostul Palat al Poporului, București.

II
Cinema / Circ / Caravansera
Mașini vechi și rulote sunt conduse din Olanda la București, trecând prin Frankfurt, Viena și Budapesta. Ajung în parcare muzeului. Ușile se deschid: iese o trupă de punk K-Pop, două fete, doi băieți, îmbrăcați în piele, pe tocuri. Un regizor

de film român – care suferă de blocajul scriitorului – asistă la scenă și coboară din furgoneta sa staționară pentru a se întâlni cu trupa. Camerele continuă să filmeze, echipa abandonează filmarea. Apar figuranți, strecurându-se, ca niște zombi albi.

III
Politica lumii a fost întotdeauna vehiculul structural al efortului artistic. Dar, la sfârșitul lunii februarie 2022, ne-am trezit într-o lume diferită. Coșmarul a sosit.

Neîncrederea și repulsia au fost înlocuite de acceptarea unei noi realități. Imaginile de război venite de pe continentul nostru, de cealaltă parte a Mării Negre, au produs a deplasare a referințelor la călătoriile nomade, la sensibilizarea la schimbările climatice, la nevoia de circulație a mărfurilor, la o reechilibrare a identităților noastre. În această nouă lumină, trebuie să ne ajustăm obiectivele; și să avem ocazia să reacționăm la condițiile și la mediul nostru de lucru, supuse acestor schimbări.

Cum putem să ne imaginăm Palatul Autocrației din perspectiva autonomiei artistice? Împreună cu artiști locali, regizori, dansatori, actori și cu oricine dorește să ne însoțească, cucerim spațiul deschis din fața muzeului – parcare

auto – și construim un loc temporar de convergență. Lucrarea transformă spațiul într-un loc ambiguu de sărbătoare și de schimb. Este un amalgam de povești deschise, imagini ale individualității fragile, semne de disperare și speranță, semnale de activare, reflecție și, în cele din urmă, de rezistență la lăcomie și corupție. Agresiunea militantă nejustificată, chiar și simbolic, nu poate fi contracarată de un vals, o plimbare, un circ. Chiar și așa – totuși –, iată ce putem face.

Încă de la începutul practicii mele, am avut o atitudine critică față de așa-zisa mea autonomie, față de unicitatea mea dobândită. Am preluat izolarea eroică a modernității – promisiunea de independență, realizare, auto-realizare, progres etc. – și am spulberat-o din diferite unghiuri. Lăsând în urmă dependența de un anumit mediu, lucrând cu și prin alții, privind dincolo de propriile orizonturi, ne îndreptăm spre ceva neclar, ceva de neimaginat. Ca un experiment artistic, s-a născut ideea unui grup închis, ca și cum omenirea s-ar reduce la o familie, nu printr-o relație de sânge, ci ca o alianță de viziune

și energie. Funcționarea unui astfel de grup include elementele (dis)funcționale ale structurii familiei moderne pentru o perioadă extinsă de timp. Nu pare să se pună problema identității.

The Second Hands a fost inițial o trupă fictivă de non-muzicieni, artiști din „străinătate”, care călătoreau în rulotă prin Europa, venind dinspre Marea Nordului. Grupul a sosit și nu se află aici pentru a lupta, ocupa sau distruge. Ce au venit, de fapt, să facă? În timp ce își despachetează instrumentele și lucrurile, ei întâlnesc creatori locali care împărtășesc idei similare, motivați de perspective diferite. O mică mulțime ademenită de parfumul auto-guvernării s-a adunat la enclavă. Ambele grupuri se contopesc unul cu celălalt într-un dans colectiv, o paradă plină de compasiune. Împreună, cu toții am devenit formația.

Haideți să cântăm.
(Toate coșmarurile sunt vise, oare toate visele sunt coșmaruri?)

Inițial un proiect de TIONG ANG & COMPANY pentru <i>Farewell to Research</i> , a 9-a ediție a Bienalei București 2020 Muzeul Național de Artă Contemporană (MNAC), București	PROGRAMAT INIȚIAL: 28 May - 4 July 2020 Anulat, amânat, reprogramat, din nou anulat, amânat
	REPROGRAMAT: 26.05.2022 / 30.05.2022 - spectacol public 26.05.2022 - 26.06.2022 - instalație, parcare MNAC 26.05.2022 - 31.07.2022 - instalație video, biblioteca MNAC
TRUPA: Heekyung Ryu, Ingrid Sanghee Edwards, Esther Arribas, Jan Yongdeok Lim, Robert Wittendorp, Andres Novo.	<i>The Second Hands</i> [A Doua Mână] - CINEMA / CIRCUS / CARAVANSERA I o călătorie pe șosea, coregrafie cinematografică și congregație live o complexitate de acțiuni, conversații, tranzacții, performanțe, colaborări o circulație a capacităților și perspectivelor artistice
SCRIITORII: Fey Lehiane, Timea Andrea Lelik, Andreea David, Dan Stancu, Winston Nanlohy, Edna van Duyn, Alfred Schupler, Tudor Chirilă	

The Second Hands

TIONG ANG

I

Tiong Ang & Company's *The Second Hands* is a performative and collaborative investigation based on the turbulence of physical exchange and mutual discomfort, as a journey across European borders, a tribute to the freedom of movement and resistance through a social but complex constellation of different artistic perspectives.

Originally structured as a road trip, a collective film production and a performative congregation in an architectural construction, the working process was a comatose campsite of mystical gestures and unheard voices for almost two years during the pandemic.

The Second Hands re-emerges and introduces uncertainty, suspension and opposition as essential starting points for a revived expedition towards an unreal arrival, a happening in the car park and archive space of the National Museum of Contemporary Art (MNAC), located in the former People's Palace, Bucharest.

II

CINEMA / CIRCUS / CARAVANSERAI
Old cars plus caravans are driven from the Netherlands to Bucharest, via Frankfurt, Vienna, and Budapest. They arrive in the museum car park. The doors open: a K-Pop punk band, two

girls, two boys, step out, all leather-clad, on booty heels. A Romanian film director—suffering from writer's block—witnesses the scene and gets out of his stationary van to meet the band. The cameras keep rolling, the crew abandons the shoot. Extras creep up, as white zombies.

III

The politics of the world have always been the structural vehicle of artistic endeavour. But by the end of February 2022, we have woken up in a different world. The nightmare has arrived.

Disbelief and revulsion have been replaced by coming to terms with a new reality. The images of war coming from our own continent across the Black Sea have initially displaced references to nomadic travel, climate awareness, the need for commodity circulation, a rebalancing of our identities. We need to realign our goals in a new light and have the opportunity to respond to the changing conditions and environment of our work.

How can we envision the Palace of Autocracy from the perspective of artistic autonomy? Together with local artists, filmmakers, dancers and actors and anyone who wants to come along, we conquer the open space in front of the museum—the car park—and build a

temporary place of convergence. The work transforms the space into an ambiguous place of celebration and exchange. It is an amalgamation of open-ended stories, images of fragile individuality, signs of despair and hope, signals of activation, reflection and ultimately resistance to greed and corruption. Unjustified militant aggression, even symbolically, cannot be countered by a waltz, a promenade, a circus. Even so—nevertheless—this is what we can do.

From the beginning of my practice, I have been critical of my so-called autonomy, my acquired uniqueness. I took the heroic isolation of modernity—the promise of independence, achievement, self-realization, progress, etc.—and shattered it from different angles. Leaving behind dependence on a particular medium, working with and through others and looking beyond our own horizons, we move towards something unclear, something unimaginable. As an artistic experiment, an idea of a closed group was born, as if humanity were reduced to a family, not a blood relationship but an alliance

of vision and energy. The functioning of such a group includes the (dis)functional elements of the modern family structure for an extended period of time. There seems to be no question of identity.

The Second Hands was originally a fictional band of non-musicians, artists from 'abroad', travelling through Europe in a small caravan coming from the North Sea. The group has arrived and is not here to fight, occupy or destroy. What have they actually come to do? As they unpack their instruments and belongings, they meet local makers who share similar directions motivated by different prospects. A small crowd beckoned by the fragrance of self-governance has gathered at the enclave. Both groups merge with each other in a collective dance, a compassionate parade. All of us together have become the band.

Let's play.
(All nightmares are dreams, are all dreams nightmares?)

Originally a keynote project by **TIONG ANG & COMPANY**
for *Farewell to Research*, 9th Bucharest Biennale 2020
National Museum of Contemporary Art (MNAC), Bucharest

INITIALLY SCHEDULED:

28 May - 4 July 2020

Canceled, postponed, rescheduled, again canceled, postponed

RESCHEDULED:

26.05.2022 / 30.05.2022 – public performance

26.05.2022 - 26.06.2022 – installation, MNAC parking

26.05.2022 - 31.07.2022 – video installation, MNAC library

THE BAND:

Heekyung Ryu, Ingrid Sanghee Edwards, Esther Arribas,
Jan Yongdeok Lim, Robert Wittendorp, Andrés Novo

THE WRITERS:

Fey Lehiane, Timea Andrea Lelik, Andreea David, Dan Stancu,
Winston Nanlohy, Edna van Duyn, Alfred Schupler, Tudor Chirilă

The Second Hands - CINEMA / CIRCUS / CARAVANSERAI

a road trip, cinematic choreography, and live congregation
a complexity of actions, conversations, transactions,
performances, collaborations
a circulation of artistic capacities and perspectives



Gravură de Hendrik Hondius (1573-1649) după un desen de Pieter Bruegel cel Bătrân din 1564: *Pelerinajul dependenților căzuți la Meulebeeck* (un loc de lângă Bruxelles). Se crede că Bruegel a fost martor ocular la aceste evenimente. Este posibil ca aceasta să fi fost o apariție târzie a maniei dansului.

Engraving by Hendrik Hondius (1573-1649) after a drawing by Pieter Bruegel the Elder from 1564: *The Pilgrimage of the Falling Addicts to Meulebeeck* (a place near Brussels). It is believed that Bruegel was an eyewitness to these events. This may have been a late occurrence of dancing mania.



Tiong Ang & Company
Misconceptions of the Lyrical Cube
 2018, instalație-performance la
Heteroglossia, HOW Art Museum,
 Shanghai

Tiong Ang & Company
Misconceptions of the Lyrical Cube
 2018, instalație-performance la
Heteroglossia, HOW Art Museum,
 Shanghai

Viața în lagăr

ÎN PREGĂTIRE PENTRU

THE SECOND HANDS

TIONG ANG & COMPANY

UN PROIECT PENTRU A 9-A EDIȚIE A BIENALEI BUCUREȘTI
2020 (AMÂNATĂ)

ȘI MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ (MNAC)
BUCUREȘTI

TIMEA ANDREA LELIK

VIAȚA ÎN LAGĂR

ÎN PREGĂTIRE PENTRU *THE SECOND HANDS*

UN SPECTACOL / PERFORMANCE COLECTIV LA BUCUREȘTI,
2020-2022

CA PARTE A UNUI PROIECT REALIZAT DE TIONG ANG &
COMPANY - *CINEMA CIRCUS CARAVANSERA*



Tiong Ang & Company,
The Second Hands /
Misconceptions of the
Lyrical Cube, 2018-2022,
repetiții / rehearsals
in Amsterdam
PHOTO: Filippo Iannone

Prefață

TIONG ANG

*The Second Hands*¹ își propune o confruntare cu zona din spatele Casei Poporului, în calitatea sa de spațiu public și politic. Coordonatele spațiale și temporale ale acestei mișcări colective nu sunt întâmplătoare. Opțiunea pentru partea din spate a clădirii sugerează o derulare inversă, o retragere, o mișcare și un loc de refugiu. Originea clădirii aruncă o umbră uriașă asupra acestui spațiu încărcat de opresiune și suferință, purtând greutatea destinului unei întregi națiuni, ceea ce face din el un fundal care sfidează orice descriere.

Lucrarea propusă, bazată pe ani de experimentare, este un amplu proiect în colaborare, un așa-numit *Gesamtkunstwerk*, o operă colectivă. Aceasta constă într-un film alcătuit din mai multe părți create de autori diferiți, din perspective distincte; o instalație arhitecturală care se referă atât la interiorul, cât și la exteriorul Muzeului Național de Artă Contemporană; și un performance realizat de un grup de artiști, dansatori și actori din Olanda și România.

Practica artistică a lui Tiong Ang încorporează o multiplicitate de metode și mijloace. Explorând teme legate de autorul colectiv, dislocare, colectivitate și alteritate, se creează un spațiu sensibil la implicațiile intime ale unei perspective estetice, mai degrabă decât unul al activării

politice. Teritoriul dedicat explorării, intervenției și experimentării artistice este caracterizat de coduri ale izolării sau tăcerii, de conștiința periferiei (și codurile comportamentale ale acesteia), de neîncredere, de vinovăție și de rușine. Esteticile se ciocnesc: materialele variază de la rulote vechi la steaguri realizate manual, de la filme pe peliculă de 16 mm la machete de ple-xiglas tăiate cu laser. O practică colectivă oferă posibilitatea de a explora semnificația întâlnirilor supuse întâmplării, „fără o direcție anume”, și de a desluși misterul „contra-intimității”. Ca urmare, noțiunea de subiectivitate este complicată de elemente contradictorii care chestionează noțiuni ca identitatea sau lipsa acesteia prin aglutinarea socială. Discuția despre calitatea de autor individual sau colectiv al acestei lucrări se întâlnește cu argumente discutabile care relativizează nevoia de a cunoaște originea unui act cultural, considerând-o neesențială. Negocierile individuale dintre oameni diferiți aflați în medii hibride din punct de vedere etic și etnic sunt reprezentate prin folosirea de medii artistice racordate la prezent și la context. Lucrul în grup adaugă performance-ul, dansul, muzica, conversația, improvizația și chiar eșecul la amestecul de modele și coduri comportamentale umane folosite pentru a accesa amintiri distruse, povești nespuse și istorii întrerupte.

Viața în *lagăr**

TIMEA ANDREA LELIK

Acest proiect și textul care îl însoțește sunt create cu o întârziere de doi ani, după lunga pandemie din Olanda și Europa, atunci când nu se întrevădea nicio dată de sfârșit. Ceea ce am crezut cu toții că va fi o pauză de câteva săptămâni, apoi de câteva luni, a devenit un proces de lungă durată. În acest context, propunerea lui Pascal Gielen de a accepta ca adevărate tezele îndrăznețe ale lui Giorgio Agamben, potrivit cărora trăim încă într-un „lagăr” – adică într-o

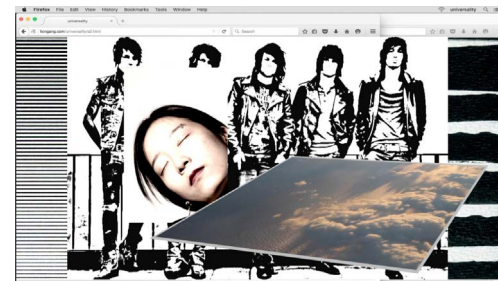
stare de urgență permanentă, în care viața este guvernată de starea de excepție și sub legea marțială – este, poate, mai actuală ca oricând.

În eseu său „Situational Ethics: An Artistic Ecology” [*Etica situațională: o ecologie artistică*], Gielen explică faptul că, în astfel de situații excepționale, statul își arată adevărata față prin „opțiunea fermă de a dispune de active lichide, «lichefiindu-și», totodată, propriile fundamente

de „lagăr” [de concentrare], prin referința la *Homo Sacer: Puterea Suverană și Viața Nudă* (1998) al lui Agamben. Astfel, traducerea în limba română folosește, alternativ, termenii „tabără” și „lagăr”.

politice, electorale și legislative.”² Sistemul se confruntă cu o „politică retrogradă a liberalismului represiv care declară individul liber, dar în același timp îl păcălește și îl condamnă, demontând protecția socială datorată prin lege.”³ Cu alte cuvinte, astăzi trăim într-un context de valori în care liber-profesionistul este ipostaza de lucrător cea mai încurajată și, în același timp, situația sa profesională actuală nu mai păstrează nicio distincție între viața privată și cea de muncă – exact ca în lagăr. Această confuzie între privat și public este exacerbată de expunerea liber-profesioniștilor la World Wide Web, de unde agenții externe pot colecta informații pentru a exercita în cele din urmă controlul. Gielen se întreabă, apoi, ce fel de etică este cea mai potrivită pentru acest nou tip de viață și cine anume ar fi cei mai în măsură să propună alternative etice pentru viitor. Atâta timp cât futurologia nu poate oferi metode dovedite științifice, Gielen susține că este de datoria sectorului creativ și a actorilor săi (precum artiștii sau filosofi) să gândească în mod radical acest viitor pentru noi.

De ce ar fi artiștii cei mai potriviți candidați pentru această sarcină? Pentru că, asemenea liber-profesioniștilor, trăiesc la marginea societății și acest nou stil de viață *sub asediu* nu le este străin: „Ei au o atitudine practică, și, în plus, sunt familiarizați cu condițiile unei permanente stări de excepție.”⁴ Gielen susține că lumea artei a fost caracterizată de o etică a singularității încă din secolul al XIX-lea, în sensul în care se aștepta ca artiștii să își creeze, în afara unui sistem universal valabil, o etică proprie. Ei preferă să lucreze ca independenți autoproclamați pentru a avea control asupra propriei situații. Aceasta înseamnă că, în cazul lor, regulile etice sunt dependente de context și că își modelează în mod activ mediul în interacțiune liberă cu circumstanțele sociale și politice. Artiștii nu sunt interesați să măsoare, să cuantifice, să clasifice și să sistematizeze realitatea, așa cum face știința; ei construiesc în mod performativ și preiau în mod activ controlul situației contextului spațio-temporal în care se află. Prin urmare,



Tiong Ang, „Îți promit”,
captură video, 2018-2022

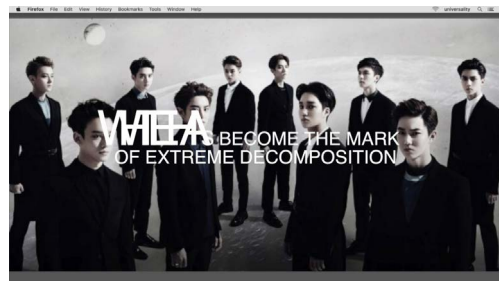
Tiong Ang, „I Promise”,
video still, 2018-2022

artiștii creează situații noi care perturbă ceea ce a fost considerat normal până la ei. Apoi folosesc mijloace expresive pentru a disemina aceste noi idei, cum ar fi acțiuni sau performance-uri publice care încearcă să genereze susținere socială, pentru a crea un proces de deplasare de la o idee singulară la o colectivitate.

Despre voci colective

Conturarea unui spațiu de diseminare a vocilor individuale care se coagulează într-o voce colectivă este ceea ce și-au dorit să realizeze *The Second Hands* în performance-ul de grup pentru cea de-a 9-a ediție a Bienalei de la București. Acest grup de artiști, de naționalități și din medii diferite, consideră că „neapartenența la o grupare bine definită – care i-ar fi forțat să folosească strategii de abstenență, disimulare și conformism – este cea mai bună poziție de plecare pentru a crea conexiuni și a le construi de la zero”⁵, explică Tiong Ang. În consecință, activitatea lor performativă vizează o stare intensificată de dislocare care să le permită artiștilor să atingă un sentiment diferit, mai radical, de apartenență la sfera globală, mai degrabă decât la grupuri naționale omogene. Tiong Ang & Company propun un amestec de observații și înregistrări de tip documentar, cu imagini manipulate și editate pentru a activa o stare alternativă de percepție care, la prima

* N.R.: Textul a fost redactat de către autoare în limba engleză, mizând pe ambiguitatea / ambivalența termenului „camp” – pe de-o parte, în sensurile de „convoi”, „tabără”, utilizate în relație cu grupul artistic condus de Tiong Ang în călătoria către București; și



Tiong Ang, „Îți promis”,
captură video, 2018-2022

Tiong Ang, “I Promise”,
video still, 2018-2022

vedere, pare dezorientată, deranjată și fragmentată, dar care rămâne fluidă și adaptabilă, capabilă să pătrundă în noi sfere independente ale cunoașterii și sensibilității. Lucrarea nu vrea să se epuizeze și nu promite niciun sfârșit și niciun rezultat. Performance-ul este continuu, fluid, se schimbă și se adaptează în funcție de situație. Din acest motiv, lucrarea este la fel de relevantă ca acum doi ani, înainte de izbucnirea pandemiei – și va fi relevantă și în viitor. Proiectul este în deplină concordanță cu starea actuală de urgență, în care granițele sunt neclare și în care trăim într-un prezent continuu.

Liminalitate și tranziții

Această stare de excepție amintește, de asemenea, de situațiile liminale de tranziție. În momentul de față ne aflăm într-o stare de tranziție către un „nou acum” și un nou status quo în care vechiul sistem este înlocuit de un nou sistem post-pandemic, deși nu este încă clar cum va arăta acesta. Gielen susține că o situație care nu a fost încă desemnată, definită sau articulată duce, din punct de vedere politic, la o perioadă de tranziție, pe care Antonio Gramsci a numit-o cândva „criză organică”⁶. Potrivit lui Gramsci, o astfel de criză apare atunci când un sistem (politic) vechi se află la sfârșit, în timp ce un nou sistem nu poate fi încă pus în practică. Pe de altă parte, o altă caracteristică a acestor perioade

este potențiala apariție a unui spațiu liminal din ce în ce mai larg de posibilități și practici (anterior) de neconceput, interzise atât din punct de vedere ideologic, cât și legal. Prin urmare, o stare de liminalitate oferă mediul perfect pentru rescrierea radicală a vechilor structuri normative. Importanța „intermedietății” este sporită și de faptul că ea nu doar combate structurile vechi / învechite, ci oferă o multitudine de posibilități pentru construcții noi și radicale care nu au caracteristici predeterminate – și fără a exclude neapărat elemente ale trecutului.

Prin urmare, Gielen susține că nu este surprinzător faptul că artiștii ies adesea în evidență în astfel de momente. Tiong Ang s-a referit în repetate rânduri la statutul său „intermediar” odată ce a fost „înregistrat” ca artist cu un trecut de migrant. Născut în Surabaya (Indonezia) din părinți chinezo-indonezieni care au emigrat în Olanda după lovitura de stat și revoltele din 1965, a devenit subiectul mai multor interpretări greșite după debutul său ca pictor olandez la începutul anilor '90. Inițial, lucrările sale au fost considerate mai degrabă orientaliste – mai ales din cauza numelui său – și mai puțin receptate prin mesajul și conținutul lor. După ce opera sa a fost colecționată ca fiind noua artă olandeză, a fost imediat asociat cu discursul postcolonial. Rezistența a fost zadarnică, deoarece curenții erau mai puternici decât individul. Pe de altă parte, exact această stare intermediară i-a acordat timp pentru a se re poziționa și reorienta. De la pictura clasică, s-a orientat către mediile artistice bazate pe imaginea dinamică, unde camelele de filmat, colaborarea și performance-ul au deschis calea pentru practici experimentale traversând diferite platforme și discipline.

Această stare de întrepătrundere este, de asemenea, foarte ambiguă. Cu toate acestea, artiștii sunt extraordinar de pricepuți și experimentați în crearea și gestionarea ambiguității. La fel ca și grupul *The Second Hands*, mulți se străduiesc să creeze o artă ambiguă, deschisă interpretărilor. De fapt, nu de puține ori lucrările prea explicite sunt considerate „artă proastă”.

Artiștii pot trăi într-o stare de excepție, fiind de asemenea capabili să trăiască și să lucreze cu ambiguitatea. Prin această ambiguitate, incertitudinea generează curiozitate și interes și oferă noi posibilități de a elabora soluții neașteptate.

Cultura în lagăr

Istoria recentă a artei românești este, de asemenea, plină de ambiguități și paradoxuri, fiind încă într-o lungă fază de „întrepătrundere” a istoriei sale în curs. Lagărul lui Agamben a fost scena artistică românească din perioada comunistă. Într-o țară în care statul totalitar controla toate aspectele vieții, abolirea oricărei distincții între public și privat a împiedicat capacitatea subiectului de a se distanța critic de ideologie.⁷ Artă a fost complet subordonată cerințelor agendei politice a Partidului, regimul comunist instituind un sistem naționalizat și centralizat al vieții artistice, în care artiștii neascultători deveneau dușmani ai poporului. În acest context, însă, arta și cultura au jucat un rol central, deoarece situația culturală a reflectat ruptura dintre societatea legală și societatea reală. Realitatea din ce în ce mai complexă și inadecvată a societăților comuniste din Est a determinat autoritățile să accepte persistența unui spațiu artistic autonom și alternativ în cadrul unei culturi oficiale tot mai ritualizate.⁸

La început, partidul a avut nevoie de sprijinul clasei intelectuale, deoarece dominația intelectuală a oricărei clase conducătoare depindea de legătura sa cu inteligența: cu cât era mai mult condusă prin mijloace intelectuale, cu atât mai puțin trebuia să recurgă la violență.⁹ În orice regim politic modern, elitele politice depind de intelectuali pentru a-și legitima existența, așa cum intelectualii, la rândul lor, au nevoie de protecția și ajutorul instituțiilor politice pentru a-și desfășura activitățile. La rândul său, Partidul a tolerat existența unei scene artistice alternative, considerată lipsită de influență din punct de vedere politic, ceea ce a condus la următoarea

situație – în țările fostului bloc sovietic, cultura și arta au reprezentat una dintre puținele modalități de exprimare a disidenței politice și a opiniilor personale care puteau avea un impact social.¹⁰

Cu toate acestea, acest pact tacit între autorități și artiști a fost rupt în mod deschis în România la sfârșitul anilor '70, când puterea nu a mai avut nevoie să pară democratică în sfera culturală pentru a-și afirma legitimitatea culturală.¹¹ În acest nou context neo-totalitar, o nouă cultură subterană s-a dezvoltat în paralel față de cultura oficială, marcând începutul postmodernismului. În Europa de Est și în România, conceptul de postmodernism a apărut mai întâi în mediul literar și artistic, singurul spațiu alternativ tolerat în care artiștii își puteau exprima propriile idei. Prin urmare, în blocul estic, principalele lupte s-au purtat în jurul unor idei estetice (mai degrabă decât politice) care conțineau implicit o doză de subversiune socio-politică.¹² Artă și cultura au exprimat și reflectat procesele istorice, contribuind în același timp la acestea, găsind o modalitate unică de a articula o situație socială, istorică și politică care nu putea fi încă definită în termenii unei teorii sociale.¹³ Artiștii și scriitorii din această perioadă de tranziție erau marginali și excluși, dar era de datoria lor să ofere povești alternative pentru a deschide calea unei alte narațiuni.

După 1989: Continuitate istorică și ambiguitate

Situația care a prevalat în România (ca și în majoritatea celorlalte țări din fostul bloc sovietic) după căderea Zidului Berlinului este descrisă de Slavoj Žižek ca formare a unei găuri. Imaginea unică a momentului în care Ceaușescu a fost răsturnat arăta „rebeli fluturând steagul național din care steaua roșie, simbolul comunist, fusese tăiată, astfel încât în locul simbolului care reprezenta principiul organizator al vieții naționale, nu mai exista decât o gaură în centru”.¹⁴ Žižek susține că masele care au participat la acest

eveniment au trăit noua situație ca fiind „deschisă” și „au participat la starea unică de tranziție între un discurs (context social) și altul, când, pentru o scurtă clipă, gaura din marele Celălalt, ordinea simbolică, a devenit vizibilă”.¹⁵ După ce trăiseră într-un *lagăr* timp de aproape cinci decenii, a sosit în sfârșit perioada de tranziție către o nouă etapă.

După cum o vor arăta încă o dată artiștii, această fază de tranziție, deși pare a fi de domeniul trecutului, nu s-a încheiat încă. Trecutul care nu a expirat încă arată o condiție post-socialistă care vrea să lase în urmă socialismul fără să reușească cu adevărat. Această istorie în curs de desfășurare în România este bine ilustrată de opera lui Ion Grigorescu și de reluarea de către acesta a lucrărilor din perioada comunistă. Pentru a-l prezenta succint pe Grigorescu: a debutat pe scena artistică locală în 1968 și a dezvoltat o abordare realistă unică, deopotrivă descriptivă și analitică, fragmentară și sintetică, având ca punct de plecare „felia de viață” [n.r. *slice of life*] reală și brută.¹⁶ Stilul său a oscilat între realismul oficial și varianta sa modernistă, comentariile lui Grigorescu asupra lucrărilor sale plasându-l într-o interesantă ambiguitate artistică, potrivit Magdei Cârnei.¹⁷ Oricum, Grigorescu a devenit un model uman și artistic – neobișnuit și seminal, dar și *underground* – pentru tânăra generație a anilor '80.¹⁸

Pentru a discuta ambiguitatea lui Grigorescu, precum și dialogul său constant cu istoria, mă voi referi la eseu Ilenei Parvu, în care aceasta vorbește despre reconstituirea, repetarea și revenirea artistului la o lucrare din 1978, intitulată *Dialog cu Ceaușescu*, pe care a realizat-o singur, în intimitatea atelierului său. În această lucrare video, Grigorescu pune în scenă o conversație între două personaje, ambele interpretate de el însuși: unul îl reprezintă pe artist, celălalt pe Nicolae Ceaușescu, cu mască și cravată. În 2007, la mai bine de șaptesprezece ani de la moartea dictatorului, Grigorescu a revenit la un nou dialog cu fostul președinte. Din nou, Grigorescu a jucat ambele roluri, dar de data aceasta

dialogul a fost reconstituit la reședința lui Ceaușescu – Casa Poporului. Analizând de ce a fost necesar ca artistul să revină și să repună în scenă această lucrare, Parvu susține că nu a fost pentru a „corecta” greșelile din lucrarea precedentă.¹⁹ Ea afirmă că legătura dintre *Dialogul post-mortem* și *Dialogul* din 1978 nu este, cu siguranță, spiritul de reconstrucție. Mai degrabă, lucrarea video din 2007 extrage filmul din 1978 din trecut și îl inserează în fluxul prezentului. Totuși, nu este vorba de o simplă reapariție a trecutului, ci de o recunoaștere a persistenței unor probleme care nu au fost rezolvate nici până în ziua de azi. „Trecutul nu este în trecut. Aceasta este intersecția cu istoria României.” Făcând o legătură directă între cele două *Dialoguri* cu Ceaușescu, Grigorescu subliniază nu numai că problemele României persistă mult timp după execuția fostului președinte, dar și că ele trebuie abordate fără a uita că ele provin din timpul guvernării lui Ceaușescu.

Așa cum sugerează dialogurile lui Grigorescu, Casa Poporului este poate cel mai reprezentativ loc pentru acest capitol neterminat al istoriei românești, în care încă mai sunt întrebări de pus. Ancorat în trecut, dar încă activ în prezent, acest loc continuă să reprezinte un spațiu al ambiguității și al prezenței contestate.



Ion Grigorescu, *Dialog cu președintele Ceaușescu*, film standard de 8 mm, alb-negru, fără sunet, 1978. Captură video, prin amabilitatea artistului

Co-prezență

Găzduirea Muzeului Național de Artă Contemporană (MNAC) în această clădire istorică (spațiul actual al muzeului a fost inițial destinat să găzduiască dormitoarele cuplului Ceaușescu), plină de ambiguitate și contestare, s-ar putea dovedi a fi un exercițiu profitabil de implicare creativă în rezultate noi și viitoare. În cadrul unei expoziții care s-a încheiat cu doar câteva săptămâni înainte de izbucnirea pandemiei mondiale, MNAC a colaborat cu echipele Zeppelin și Ideiagram pentru a realiza proiectul *Uranus Acum*.²⁰ Această inițiativă a scos la iveală distrugerea cartierului Uranus-Izvor, ordonată de Ceaușescu pentru a face loc palatului său. Atmosfera de ambivalență și ambiguitate care încă înconjoară clădirea este întărită de faptul că există puține date istorice cu privire la adevăratele dimensiuni ale acestei construcții și la demolarea cartierului. Se știe că în 1971, după o vizită în Asia de Est, inclusiv în Coreea de Nord, Ceaușescu a decis că își dorește propriul Pyongyang la București. Cutremurul din 1977, care a avut o magnitudine de 7,4 grade pe scara Richter, i-a oferit ocazia perfectă pentru a începe acest proiect. Lucrările de demolare din Uranus au început în 1982 și au acoperit o suprafață de 7 kilometri pătrați, provocând strămutarea a 40.000 de persoane din zonă.

Construcția a început în 1984 și a implicat o echipă de aproximativ 700 de arhitecți, iar numărul total de muncitori de pe șantier a fost estimat între 20.000 și 100.000. În 2006, costul construcției Casei Poporului a fost estimat la 3 miliarde de euro și până la 3.000 de vieți omenești – victime ale muncii „voluntare: în condiții nedemne”.²¹ *Uranus Acum* a urmărit să suprapună trecutul complet șters peste situația actuală. Proiectul, care a suprapus distrugerea trecutului cu realitatea prezentului, a inclus trei instalații în jurul Palatului Parlamentului, rămășițe ale caselor din zona Uranus-Izvor și expoziția MNAC, care a prezentat interviuri filmate și scrise, imagini de arhivă, un model 3D al cartierului, un plan reconstituit vectorial și obiecte salvate de la demolare.

Elementul central al expoziției a fost macheta imprimată în 3D, care a reprezentat trei niveluri temporale diferite, suprapuse pe o serie de lamele de plexiglas: relieful Cartierului Uranus înainte de demolări, construcția lui Ceaușescu și cele mai recente evoluții. Trei momente istorice au fost suprapuse, dezvăluind dezordinea structurală și formală a Bucureștiului.

Cuvântul cheie al proiectului – ca și al acestui sit istoric – a fost *co-prezența*: realitatea pierdută și cadrul temporal actual. Proiectul nu a fost preocupat doar de trecutul orașului, ci și de viitorul acestuia: într-o nouă perioadă de distrugerii și reconstrucții masive, este important să nu uităm lecțiile deceniilor trecute. Expoziția dedicată trecutului și structurile reconstruite în jurul Casei Poporului aminteau, în egală măsură, de situația de după 1990, ajungând până în prezent.

Asemănător structurilor construite în jurul Palatului pentru această expoziție, *The Second Hands* va amplasa o structură arhitecturală de mari dimensiuni în parcare din fața clădirii muzeului. Acest eșafodaj ambivalent – care urmează să fie folosit pentru performance-ul colectiv și colaborativ – are potențialul de a reprezenta o ambiție neîmplinită, dar, la fel de bine, poate indica și un plan de acțiune orientat greșit. Prin urmare, se potrivește perfect cu împrejurimile în care urmează să fie amplasat – atât din punct de vedere vizual, cât și tematic – după cum o demonstrează șantierul permanent din zonă. Eșafodajul este, în parte, și o reminiscență a demolărilor din trecut, dar vorbește și despre construcția în curs. În ambiguitatea sa, este perfect adaptat la contextul actual.

Astfel de structuri vechi și noi abordează, la fel de bine, continuitatea și aduc o nouă perspectivă asupra ideii de mobilitate și dislocare în performance-ul colaborativ. La fel cum cartierul și locuitorii săi au fost odată strămutați din zonă, membrii grupului au fost dislocați din propriile locuri natale pentru a se reuni într-o casă nouă. Reunindu-se într-o altă țară (România) cu o istorie atât de bogată, ei interpretează împreună

momente din propriul lor trecut, onorând în același timp istoria oamenilor care au trăit acolo. Printr-o lucrare în timp real care necesită deplasări și adunări fizice, ei fac apel la co-prezență, punând sub semnul întrebării trecutul pentru a se implica mai bine în viitor (fie el individual sau colectiv).

Colaborare

Nu numai că artiștii sunt obișnuiți să trăiască într-o permanentă stare de excepție, să opereze în pragul liminalității și să jongleze cu ambiguitatea, dar au o altă calitate care se află în centrul schimbării în istorie: sunt colaboratori agili care se reunesc și își unesc vocile în forme colective de expresie. Pornind de la revoluțiile lor personale, ei lucrează împreună pentru a iniția revoluții globale.

După cum susține Yuval Noah Harari, revoluțiile sunt instigate de un număr mic de rețele de agitatori și nu de mase, așa cum a fost cazul revoluției din 1989 în România.²² După căderea Zidului Berlinului și după evenimentele din 17 decembrie de la Timișoara, Ceaușescu a decis să adune 80.000 de oameni în piața centrală a orașului pentru a-și reafirma puterea în țară. Cu toate acestea, după câteva minute de la începerea discursului său din 21 decembrie, Ceaușescu a fost împiedicat să-și termine fraza din cauza unui incident în care publicul a început să șuiere și să strige despre evenimentele de la Timișoara. Deși Ceaușescu și autoritățile au încercat să oprească înregistrarea sub pretextul unei defecțiuni tehnice, camerele au continuat să înregistreze audio. Prin urmare, ecourile mulțimii agitate au confirmat imediat tuturor celor care urmăreau evenimentele în direct la televizor că se apropia sfârșitul.

Harari susține că factorii care au menținut acest sistem și ceilalți sateliți ai Uniunii Sovietice la putere atât de mult timp se regăsesc în capacitatea de colaborare dincolo de granițe și de

sprijin reciproc.²³ Acest lucru a fost consolidat pe plan intern prin faptul că Partidul Comunist și-a instalat proprii lideri marionete în poziții cheie în țările respective și a eliminat toate organizațiile de opoziție. Atunci când acești factori nu au mai existat – după căderea Zidului Berlinului și prăbușirea sistemelor socialiste din interior –, a fost deschisă calea pentru ca revoluționarii să lucreze împreună, făcând posibil momentul revoluției.

„Trupa” *The Second Hands* ține să întărească ideea posibilității unor revoluții sau descoperiri artistice de grup. În timp ce membrii grupului au experimentat deja propriile revoluții personale atunci când s-au mutat într-o țară nouă, unde au trebuit să construiască totul de la zero, acum își experimentează puterile revoluționare ca grup. În calitate de indivizi care au trebuit să se reinventeze prin confruntarea cu diferite perspective – proprii, alături de cele preexistente și la care trebuie să se adapteze în mod constant –, ei s-au reunit acum pentru a produce o înțelegere colectivă a diferitelor laturi ale poveștii pe care fiecare dintre ei o are de spus. Abordarea experimentală este, prin urmare, cea mai fructuoasă modalitate de a participa la o cultură globală în care se poate realiza o schimbare reală.²⁴

La fel cum televiziunea a ajutat la mediatizarea revoluției românești, revoluția colectivă a grupului se răspândește prin intermediul ecranelor și camerelor lor. Materialele filmate pe drumul spre România, împreună cu materialele existente, situațiile nou-întâlnite și filmările documentare, reunesc o perspectivă colectivă și colaborativă care își propune să găsească și să implice pe toți cei care încearcă să proceseze și să înțeleagă problematici similare. Formarea maleabilă a grupului invită noi contributori să se alătore vocii colective și să încerce să recreeze momentul revoluției sau al trecerii într-o nouă dimensiune universală și personală.

Și acum?

Deși acest spectacol a fost inițial conceput special pentru Bienala de la București, condițiile de excepție din ultimii doi ani au dat proiectului o nouă direcție. Rulotele albe aflate în drum spre București se vor opri doar pentru scurt timp la Casa Poporului, înainte de a se îndrepta spre următoarea „tabără”, unde trupa își va continua performance-ul. Caravana, o metaforă pentru mișcare, temporalitate și impermanență, este un simbol pentru grup. La fel ca imaginile dinamice create în timpul performance-urilor lor colective, *The Second Hands* vor porni în noi călătorii spre locuri necunoscute și vor continua să extindă traseul imprevizibilului și al necunoscutului. Trupa va continua să performeze, iar și iar, schimbând abordarea, locul și colaboratorii, mereu în continuă mișcare, procesând evenimente istorice, povești personale și realități vieții de zi cu zi.

1. Tiong Ang & Company, *The Second Hands*, un proiect conceput inițial în contextul celei de-a 9-a ediții a Bienalei București 2020, în asociere cu Muzeul Național de Artă Contemporană (MNAC), București. Acesta a fost amânat din cauza pandemiei COVID-19, datorită naturii sale fizice, complexe, colaborative și transnaționale. Prima etapă a proiectului reapare în mai 2022.

2. Pascal Gielen, „Situational Ethics: An Artistic Ecology”, în Karolien Byttebier, Sidi Larbi Cherkaoui, G.J.H. Cools, Arne De Boever, Pascal Gielen, Kathelin Gray, Sébastien Hendrickx, et al., *The ethics of art: ecological turns in the performing arts*, Amsterdam: Valiz, 2014, pp. 20-21.

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem*, p. 21.

5. Tiong Ang, 2020, o scrisoare către autor, partenerii colaboratori și membrii echipei, cu actualizări ulterioare în 2021 și 2022.

6. Pascal Gielen, *op. cit.*, pp. 33-37.

7. Aleš Erjavec, Martin Jay, Boris Groys, Misko Suvakovic, Peter Gyorgy, Gerardo Mosquera, Minglu Gao, *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, Berkley: University of California Press, 2003, p. 7.

8. Magda Cârneci, *Artele plastice în România: 1945-1989*, București: Meridiane, 2000, p. 8.

9. *Ibidem*, p. 68.

10. Aleš Erjavec, Martin Jay, Boris Groys, Misko Suvakovic, Peter Gyorgy, Gerardo Mosquera, Minglu Gao, *op. cit.*, p. 9.

11. *Ibidem*.

12. Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 68.

13. Aleš Erjavec, Martin Jay, Boris Groys, Misko Suvakovic, Peter Gyorgy, Gerardo Mosquera, Minglu Gao, *op. cit.*, p. 13.

14. Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham: Duke University Press, 1993, p. 1.

15. *Ibidem*, p. 2.

16. Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 79.

17. *Ibidem*, pp. 104-106.

18. *Ibidem*, pp. 166-167.

19. Ileana Părvu, „Reenactment, Repetition, Return. Ion Grigorescu's Two Dialogues with Ceausescu”, *ArtMargins* online, 2018. <https://artmargins.com/reenactment-repetition-return/>.

20. Ioana Pelehatăi, 2019. Uranus Now, Zeppelin online. <https://e-zeppelin.ro/en/uranus-now/>

21. *Ibidem*.

22. Yuval Noah Harari, 2017. *Homo Deus. O scurtă istorie a viitorului*. Londra: Vintage, pp. 155-158.

23. *Ibidem*.

24. Alexandra Titu, 2003. *Experimentul în arta românească după 1960*. București: Meridiane, p. 7.

Dr. Timea Andrea Lelik este istoric de artă, curator, scriitor și conferențiar la Amsterdam, Olanda. Are un doctorat în istoria artei la Universitatea din Amsterdam și ține prelegeri și publică pe scară largă despre arta modernă și contemporană. În calitate de curator independent, a organizat mai multe expoziții în Olanda și în străinătate. Din 2016, este membră a Asociației Internaționale a Criticilor de Artă, AICA, Olanda.

Life in the Camp

IN PREPARATION OF

THE SECOND HANDS

TIONG ANG & COMPANY

A PROJECT FOR 9TH BUCHAREST BIENNALE 2020

(POSTPONED)

AND NATIONAL MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (MNAC)

BUCHAREST

TIMEA ANDREA LELIK

LIFE IN THE CAMP

IN PREPARATION OF *THE SECOND HANDS*

A COLLECTIVE PERFORMANCE IN BUCHAREST, 2020-2022

AS PART OF A PROJECT BY TIONG ANG & COMPANY - *CINEMA*

CIRCUS CARAVANSERA!



Tiong Ang & Company
Rulotă: Drumul spre Timișoara
2021, captură video

Tiong Ang & Company
Caravan: Road to Timișoara
2021, video still

Preface

TIONG ANG

*The Second Hands*¹ confronts the backside of the formerly called People's House as public sphere, as a political space. Both the spatial and the temporal attributes of this collective movement are significant. The reference to the back, the rear end of the building, suggests a reverse motion, a withdrawal, a retreat. The building's origin casts a huge shadow of oppression and suffering over this space, bearing the weight of a whole nation's destiny, making it a scenery beyond fair description.

The proposed work, based on years of experimentation, is a large collaborative project, a so-called *Gesamtkunstwerk*, a collective work. It consists of a process film composed of different parts created by different makers from different perspectives, an architectural installation that refers to both the interior and the exterior of the National Museum of Contemporary Art, and a live performance by a group of artists, dancers and actors from the Netherlands and Romania.

Tiong Ang's artistic practice embodies a multiplicity of methods and means. Examining themes of authorship, dislocation, collectivity

and otherness, the aesthetic focus within this space respects the more intimate implications rather than evoking politicized activation. The realm of exploration, intervention and experiment is marked by codes of silence or isolation, cultures of periphery, disbelief, guilt and shame. The aesthetics collide; materials range from vintage caravans to handmade flags, from 16mm film to lasercut plexiglass models. A collective practice offers the possibility to explore the meaning of chance encounters 'going nowhere' and to unravel the mystery of 'counter-intimacy'. Consequently, conflicting elements about the nature of identity and social absorption have emerged around subjectivity. The group's artistic authorship finds itself in a contested space where the origin of culture is not necessarily seen as essential. Using media specific to actuality and context, the individual negotiations of different people in ethically and ethnically hybridized environments are represented. The group effort adds performance, dance, music, conversation, improvisation and even failure to the mixture of behaviours that are used to access broken memories, untold narratives and interrupted histories.

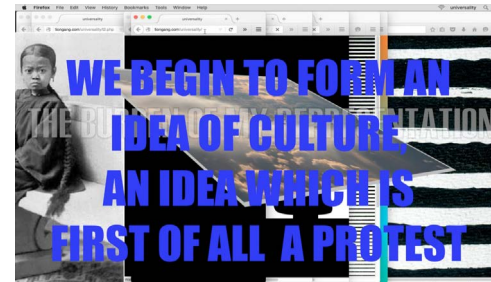
Life in the Camp

TIMEA ANDREA LELIK

This project as well as its accompanying text come with a delay of two years following the long pandemic in the Netherlands and Europe, which initially had no expiration date in sight. What we collectively thought to be a pause for a few weeks, then a few months, had become a long ongoing process. In this context, Pascal Gielen's proposal to assume as true Giorgio Agamben's bold hypotheses that we still live in a *camp*—that is in a continual state of emergency, where life is ruled in a state of exception and martial law—could not be more relevant.

In his essay "Situational Ethics: An Artistic Ecology", Gielen explains that in such exceptional

circumstances, the state shows its true colours, "resolutely opting for having liquid assets and in the process 'liquefying' its own political, electoral and legislative foundations".² The system faces a "regressive policy of repressive liberalism that declares the individual to be free but at the same time drives that same individual into a corner by demolishing legal securities".³ This means that we currently live in a culture where the freelancer is the most promoted laborer and in whose current work situation there is no longer any distinction between private and professional life—just like in the camp. This blurring between private and public is further aggravated by the freelancer's exposure to the World Wide Web



Tiong Ang, „Îți promit”,
captură video, 2018-2022

Tiong Ang, “I Promise”,
video still, 2018-2022

where external agencies might collect information to eventually exert control. Gielen then asks what kind of ethics is best suited for this new type of life and who are the ones most suitable to propose ethical alternatives for the future. Until futurology will be able to provide scientifically proven methods, Gielen argues that it is up to the creative sector and its participants, such as artists or philosophers, to radically think through this future for us.

Why are artists the most suitable candidates for this task? Because artists, like freelancers, have been living on the margins of society and are aware of this new kind of camp-like lifestyle: “not only are they ‘hands-on’ experts, they also feel completely at home within the conditions of the state of exception”.⁴ Gielen argues that, since the 19th century, the art world has been characterized by an ethics of singularity, meaning that artists are expected to design their own ethics, with no claim to a universal ethical system of rules. They prefer to work as self-proclaimed freelancers in order to have control over their own situation. This means that ethical rules for artists are situational, actively forming their environment through a free interaction with social and political circumstances. Artists don't concern themselves with measuring, quantifying, categorizing, and systematizing reality as science does, but rather performatively constructing and actively taking charge of the situation of the temporal-spatial context

they occupy. Therefore, artists create new situations that break up what was considered as normal. Then they use expressive means to disseminate these new ideas, such as public performances that attempt to generate social support to produce a process-like movement from a singular idea to a collectiveness.

On Collective Voices

Carving out a place to disseminate single voices that coagulate into a collective voice is what *The Second Hands* set out to do in their group performance for the 9th Bucharest Biennale. This group of artists from different nationalities and backgrounds considers that “not belonging to a tightly defined group—and thus being forced to apply strategies of abstinence, concealment and conformity—is the most nascent position to make connections and build them from the ground up”⁵, explains Tiong Ang. Consequently, their performance work aims at an enhanced state of dislocation that would allow the artists to reclaim a different, more radical sense of belonging within the global sphere rather than to homogenous national groups. Tiong Ang & Company propose a mixture of documentary observations and found situations with manipulated, edited imagery to activate an alternative state of perception, one that at first seems to be disoriented, disrupted and fragmented, but which remains fluid and adaptable, able to accelerate into new and independent spheres of knowledge and sensibility. The work does not want to exhaust itself and promises no end and no result. The performance is ongoing, fluid, changing and adjusting as the situation requires. For this reason, the work is just as relevant as it was two years ago before the pandemic broke out, as it is now, and will be in the future. This work is fully attuned to the current state of emergency, where boundaries are blurred and one lives in a continuous present.

Liminality and Transitions

This state of exception also recalls liminal situations of transition. Right now, we are in a state of transition to a 'new now' and a new status quo, in which the old system is being replaced by a new post-pandemic system; however, it is yet undetermined what that will be. Gielen argues that a not yet labeled, defined or articulated situation politically translates into a liminal period of what Antonio Gramsci once called "an organic crisis".⁶ According to Gramsci, such a crisis arises when an old (political) system is terminal, while a new system cannot yet come to fruition. However, a characteristic of such periods is also that an ever-increasing liminal realm of (previously) unthinkable possibilities and practices that are both ideologically and legally prohibited can now unfold. Therefore, a state of liminality offers the perfect cradle for radically rewriting old, normative structures. The importance of the 'in-betweenness' is further strengthened by the fact that not only does it fight against old/ antiquated structures, it also offers a myriad of possibilities for new and radical constructions that do not have predetermined characteristics, while at the same time not necessarily excluding past elements either.

Gielen therefore argues that it should come as no surprise that artists often come to the fore in such periods. Tiong Ang has several times referenced his state of 'in-betweenness' as soon as he was 'registered' as a migrant artist. Born in Surabaya, Indonesia, from Chinese-Indonesian parents who migrated to the Netherlands after the 1965 coup and disturbance, Ang became the subject of several misinterpretations once he debuted as a Dutch painter in the early 1990s. His work was at first regarded as Orientalist by nature—judged mostly on the character of his name—and not understood by means of its message and content. Once his work was collected as new Dutch art, he soon got associated with postcolonial discourse. Resistance was futile, as the currents were stronger than the individual. However, it was from this state of

in-betweenness that he took time to reposition and reorient. From a classic painter, he diverted into time-based media, where cameras, collaboration, and performance have paved the way for experimental practices across multiple platforms and disciplines.

This state of in-betweenness is also highly ambiguous. Nonetheless, artists are extraordinarily skilled and experienced at both creating and dealing with ambiguity. Many artists—in a similar fashion to *The Second Hands* group—strive to make ambiguous art that is open to multiple interpretations. In fact, it often happens that too straightforward artworks are seen as 'bad art'. Artists can live in a state of emergency, but they are also able to live and work with ambiguity. It is from this ambiguity that uncertainty generates curiosity and interest offering new ways of working out unexpected solutions.

Culture in the Camp

Recent Romanian art-history is also full of ambiguities and paradoxes, still dealing with a long 'in-between' period from its ongoing history. Agamben's *camp* was the Romanian art scene during the communist period. In a country where the totalitarian state controlled all aspects of life, eliminating all distinctions between the public and the private impeded the ability of the subject to achieve any critical distance from the ideology.⁷ Art was entirely subject to the needs of the political agenda of the Party, with the communist regime establishing a nationalized and centralized system of artistic life, where disobedient artists became enemies of the people. Within this context, nevertheless, art and culture possessed a central role, as the cultural situation replicated the split between the legal society and the real society. The increasingly complex and deficient reality of Eastern Communist societies made the authorities accept the persistence of an autonomous and alternative artistic space within an increasingly ritualized official culture.⁸

In the beginning, the Party needed the support of the intellectual class because the spiritual domination of any ruling class depended on its connection with the intelligentsia: the more it was governed by intellectual means, the less necessary it was to resort to force.⁹ In any modern political regime, political elites are dependent on intellectuals to legitimize their existence, just as intellectuals, in turn, need the protection and help of political institutions to exercise their activities. Consequently, the Party tolerated the existence of an alternative art scene considered powerless in terms of political influence, which meant that in the former Soviet bloc countries, culture and art represented one of the rare venues for expressing political dissent and personal views that could have a social impact.¹⁰

This tacit pact between the authorities and artists was nevertheless openly violated by the end of the 1970s in Romania as the power no longer needed the democratic appearances of the cultural sphere to impose its cultural legitimacy.¹¹ In this new neo-totalitarian context, a new underground culture developed to parallel that of the official culture, marking the beginning of postmodernism. In Eastern Europe and Romania, the concept of postmodernism first appeared in the literary and artistic environment, which was the only tolerated alternative space where artists could express their own ideas. Therefore, in the Eastern Bloc, the most important battles were centered around aesthetic (and not political) ideas that implicitly contained a dose of socio-political subversion.¹² Art and culture expressed and mirrored historical processes while they were contributing to them, finding a unique way to articulate a social, historical, and political situation which was not yet definable in terms of social theory.¹³ The artists and writers of this transitional period were nonetheless marginal and excluded, yet it was up to them to offer alternative stories to pave the way for a different narrative.



Tiong Ang, „Îți promit”,
captură video, 2018-2022

Tiong Ang, “I Promise”,
video still, 2018-2022

Post 1989: Ongoing History and Ambiguity

The situation that prevailed in Romania (as in most other countries of the former Soviet bloc) after the fall of the Berlin Wall is described by Slavoj Žižek as the formation of a hole. The unique picture of the moment when Ceaușescu was overthrown showed “rebels waving the national flag from which the red star, the Communist symbol, had been cut out, so instead of the symbol standing for the organizing principle of the national life, there was nothing but a hole in its center”.¹⁴ Žižek argues that the masses who participated in this event experienced the new situation as “open”, participating “in the unique intermediate state of passage from one discourse (social connection) to another, when for a brief moment, the hole in the big Other, the symbolic order, became visible”.¹⁵ After living in a *camp* for almost five decades, the transitional period to a new phase had finally arrived.

As artists will once again demonstrate, this state of transition, even though now seemingly in the past, is not quite over. The past that has not yet expired, showing a post socialist condition that wants to leave socialism behind without truly succeeding. This ongoing history in Romania is well exemplified through Ion Grigorescu's oeuvre and his reenactment of works produced during the communist period.

To briefly introduce Grigorescu, he debuted in 1968 in the local art scene developing a unique type of realistic approach, both descriptive and analytical, fragmentary and synthetic, taking as a starting point the real and raw “slice of life”.¹⁶ His style oscillated between official realism and its modernist version, Grigorescu's own commentary about his works placing him, according to Magda Cârneci, into an interesting artistic ambiguity.¹⁷ Regardless, Grigorescu became a human and artistic model—unusual and seminal, but also underground—for the young generation from the 1980s.¹⁸

To consider Grigorescu's ambiguity as well as his ongoing dialogue with history, I refer to Ileana Parvu's essay discussing Grigorescu's re-enactment, repetition, and return to a work that he made in 1978, entitled *Dialogue with Ceaușescu*, which he conducted alone in the privacy of his studio. In this video, Grigorescu staged a talk between two figures, both played by himself: one representing the artist and the other Nicolae Ceaușescu wearing a mask and a tie. In 2007, more than seventeen years after the death of the dictator, Grigorescu returned to a new dialogue with the former president. Once again, Grigorescu played both roles, but this time re-enacting the dialogue at Ceaușescu's residence—the People's House. Questioning why it was necessary for the artist to return and re-enact this work, Parvu argues that it wasn't to “correct” mistakes from the previous work.¹⁹ She contends that the link between *Postmortem Dialogue* and the *Dialogue* of 1978 is certainly not the spirit of reconstruction. Rather, the 2007 video extracts the 1978 film from the past and inserts it into the flux of the present. However, this is not simply a question of the past reappearing, but rather recognizing the continued existence of problems which have not been hitherto laid to rest. “The past is not in the past. This is the point of intersection with Romanian history.” In establishing a direct link between his two *Dialogues* with Ceaușescu, Grigorescu highlights not only that Romania's problems continue long after the execution of its former

president but also that these must be addressed without forgetting that they date from the period of Ceaușescu's rule.

As suggested by Grigorescu's dialogues, the People's House is possibly the most representative sight of this ongoing and unclosed chapter of Romanian history, where questions still need to be asked. Anchored in the past but still active in the present, this place continues to represent a place of ambiguity and contested presence.



Ion Grigorescu, *Dialogue with President Ceaușescu*, standard 8mm film, b/w, no sound, 1978 — film still, courtesy the artist

Co-presence

Placing the National Museum of Contemporary Art (MNAC) in this historic building (where the current space of the museum was originally intended for the Ceaușescu couple's bedrooms) filled with ambiguity and contestation might prove to be a lucrative exercise in creatively approaching new and future outcomes. In a recent exhibition that closed its door just weeks before the global pandemic outbreak, the MNAC partnered with the Zeppelin and Ideilagram teams in realizing the *Uranus Now* project.²⁰ This initiative brought to fore the destruction of the Uranus-Izvor neighborhood ordered by Ceaușescu to make place for his

palace. The atmosphere of ambivalence and ambiguity that still surrounds the building is further played out by the fact that there are few historical facts about the true proportions of this construction and the demolition of the area. It is known that in 1971, after a visit to East Asia that included North Korea, Ceaușescu decided that he wanted his own Pyongyang in Bucharest. The 1977 earthquake with a magnitude of 7.4 on the Richter scale gave him the perfect opportunity to start this project. Demolitions in Uranus started in 1982, covering 7 square kilometers, and displacing 40,000 people from the area.

Construction commenced in 1984 and involved a team of about 700 architects, with the total number of workers on the site estimated between 20,000 and 100,000. The cost of building the People's House was estimated in 2006 at 3 billion euros and up to 3,000 lives—victims of “voluntary” work in improper conditions.²¹ *Uranus Now* aimed to overlap the completely erased past over today's situation. Superimposing the destruction of the past over the reality of the present, the project included three installations around the Palace of the Parliament, remnants of houses that existed in the Uranus-Izvor area, and the MNAC exhibition showing filmed and written interviews, archival images, a 3D model of the neighborhood, a reconstructed vector plan, as well as objects saved from the demolition. The central element of the exhibition was the 3D printed model displaying the three distinct layers of time on a set of plexiglass slats, all superimposed: the relief of the Uranus district before the demolitions, the Ceaușescu foundations, as well as the most recent developments. Three historical times were stacked on top of each other, revealing the disorganized structure and design of Bucharest.

The keyword of the project—as well as of this historical site—was co-presence: the lost reality as well as the current timeframe. Talking about the city's past, the project also intended to address the future: in a new period of massive destruction and constructions, it is important

to keep in mind the lessons from the previous decades. While addressing the past, the exhibition and the structures reconstructed around the People's House were equally reminiscent of the situation after 1990 to the present day.

In a similar fashion to the structures constructed for this exhibition around the palace, *The Second Hands* will place a large architectural structure in the parking lot in front of the museum building. This ambivalent scaffolding—to be used for the collective and collaborative performance—potentially represents an unfulfilled ambition, but possibly also a misdirected masterplan. It therefore perfectly adapts to its intended surroundings—visually and thematically—as evidenced by the ongoing constructions in the area. This scaffolding also partly recalls past demolitions, but equally addresses the ongoing constructions. In its ambiguity, it is perfectly attuned to the current context.

These old and new structures also address continuity, bringing into this collaborative performance a new perspective on the idea of mobility and displacement. Just as this neighborhood and its inhabitants were once displaced from this area, the members of this group were displaced from their own native countries to reunite in a new home. Coming together in yet another country with as much history as Romania, they perform moments from their own past together, while honoring the history of the people who once lived there. Through a piece that requires collective and physical movement and gathering, they invoke co-presence by questioning the past in order to better engage with the(ir) future.

Collaboration

In addition to being used to live in a constant state of exception, teetering on the threshold of liminality, and working well with ambiguity, artists have yet another characteristic that is at the core of change throughout history: they are agile collaborators who come together and unite their voices in collective expressions. Starting from their own personal revolutions, they work together to collectively initiate global revolutions.

As argued by Yuval Noah Harari, revolutions are instigated by a small number of networks of agitators rather than by the masses, as was the case of 1989 revolution in Romania.²² After the fall of the Berlin Wall and the events from Timisoara on December 17, Ceaușescu decided to gather 80.000 people in the city's central square to reaffirm his power in the country. A few minutes into his December 21 speech, however, an incident impeded Ceaușescu from finishing the sentence he had started, when the audience began hissing and calling out the events from Timisoara. Even though Ceaușescu and the authorities attempted to stop the recording pretending to have had a technical glitch, the cameras kept recording the sound. The reverberations of the unsettled crowd therefore instantaneously confirmed to all those watching these events live behind their television that the end was in sight.

Harari argues that the factors that kept this system and the other satellites of the Soviet Union in power for so long were that they managed to collaborate and support each other across the borders.²³ This was further strengthened internally by the Communist Party installing its own puppet leaders in key functions across the countries and eliminating any oppositional organizations. When these factors were no longer in place—after the fall of the Berlin wall and the collapse of the socialist systems from within—this paved the way for revolutionaries to collaborate and make the moment of the revolution possible.

The Second Hands 'band' is one that further strengthens the idea of the possibility of artistic group revolutions or breakthroughs. While the groups' members already have experienced their own personal revolutions when they moved to a new country where they had to build everything from scratch, they are now experimenting with their revolutionary powers as a group. As individuals who have had to invent themselves through the confrontation of different perspectives—their own and the one they found and constantly need to adapt to—they have now come together to bring forth a collective understanding of the different sides of story that each of them has to tell. The experimental approach is therefore the most fruitful way of participating in global culture where real change can be achieved.²⁴

Just as the television helped spread the Romanian revolution, the group's collective revolution spreads through their screens and cameras. The films to be made on the way to Romania along with the existing materials, found situations, and documentary shots bring together a collective and collaborative perspective that aims to reach and involve anyone striving to process and understand similar issues. The malleable group formation invites new collaborators to join the collective voice, trying to recreate that moment of revolution or breakthrough to a new universal and personal dimension.

What Now?

While this performance was originally intended to be specifically tailored for the Bucharest Biennale, the camp-like conditions of the last two years have given the project a new direction. The white caravans on their way to Bucharest will only halt for a short time at The People's House, before making their way to the next 'camp' where the band will continue its performance. The caravan, a metaphor for movement, temporality, and non-fixity, is a symbol of the group.

Just like the moving images produced in the collaborative performances, *The Second Hands* will move towards new journeys in unfamiliar places, further developing the itinerary of the unpredictable and the unknown. The band will keep on performing, again and again, changing approaches, venues, collaborators, always in continuous movement, while navigating historical events, personal stories, and the realities of daily existence.

1.

Tiong Ang & Company, *The Second Hands*, a project originally conceived in the context of the 9th Bucharest Biennale 2020, in association with the National Museum of Contemporary Art (MNAC), Bucharest. It was postponed due to the COVID-19 pandemic, because of its physical, complex, collaborative, and transnational nature. The first stage of the project re-emerges in May 2022.

2.

Pascal Gielen, *Situational Ethics: An Artistic Ecology* in Karolien Byttebier, Sidi Larbi Cherkaoui, G.J.H. Cools, Arne De Boever, Pascal Gielen, Kathelin Gray, Sébastien Hendrickx, et al. "The ethics of art: ecological turns in the performing arts". Amsterdam: Valiz, 2014, p. 20.

3.

Ibid.

4.

Ibid., p. 21.

5.

Tiong Ang, a letter to the author, collaborating partners and team members, 2020, with further updates in 2021 and 2022.

6.

Pascal Gielen, *op. cit.*, pp. 33-37.

7.

Aleš Erjavec, Martin Jay, Boris Groys, Misko Suvakovic, Peter Gyorgy, Gerardo Mosquera, Minglu Gao. *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*. Berkley: University of California Press, 2003 p. 7.

8.

Magda Cârneci, *Artele plastice în România: 1945-1989*. Bucharest: Meridiane, 2000, p. 8.

9.

Ibid., p. 68.

10.

Aleš Erjavec, Martin Jay, Boris Groys, Misko Suvakovic, Peter Gyorgy, Gerardo Mosquera, Minglu Gao.

Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism. Berkley: University of California Press, 2003, p. 9.

11.

Ibid.

12.

Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 79.

13.

Aleš Erjavec, Martin Jay, Boris Groys, Misko Suvakovic, Peter Gyorgy, Gerardo Mosquera, Minglu Gao. *op. cit.*, p. 13.

14.

Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Durham: Duke University Press, 1993, p. 1.

15.

Ibid., p. 2.

16.

Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 79.

17.

Ibid., pp. 104-106.

18.

Ibid., pp. 166-167.

19.

Ileana Pârvu. "Reenactment, Repetition, Return. Ion Grigorescu's Two Dialogues with Ceausescu", *ArtMargins* online, 2018, <https://artmargins.com/reenactment-repetition-return/>

20.

Ioana Pelehatăi, "Uranus Now", *Zeppelin* online, 2019, <https://e-zeppelin.ro/en/uranus-now/>

21.

Ibid.

22.

Yuval Noah Harari, *Homo Deus. A Brief History of Tomorrow*. London: Vintage, 2017, pp. 155-158.

23.

Ibid.

24.

Alexandra Titu, *Experimental în arta românească după 1960*. Bucharest: Meridiane, 2003, p. 7.





PAGINA ANTERIOARĂ
Designul schelei și concepția
artistului de Andrés Novo

PREVIOUS PAGE
Scaffolding design and artist's
impression by Andrés Novo



Designul schelei, macheta și
concepția artistului de Andrés
Novo

Scaffolding design, scale
model and artist's impression
by Andrés Novo





Robert Wittendorp, şofer *The Second Hands*, 2022

Robert Wittendorp, driver *The Second Hands*, 2022

Sosire la MNAC, Bucureşti

Plecare din Țările de Jos

Ruta spre România

Arrival at MNAC, Bucharest

Departure from The Netherlands

Route to Romania





Muzeul Național de Artă Contemporană
în fosta Casă a Poporului, București (fosta
mașină a instituției)

National Museum of Contemporary Art
in the former People's House, Bucharest (the
former institution's car)

Tiong Ang, *Sleeper* (cu Heekyung Ryu, Jan
Yongdeok Lim, Chegocheck, Tiong Ang),
instalație-performance, BAK Utrecht / Het
Wilde Weten, Rotterdam, 2017/2018

Tiong Ang, *Sleeper* (featuring Heekyung
Ryu, Jan Yongdeok Lim, Chegocheck, Tiong
Ang), installation-performance, BAK Utrecht
/ Het Wilde Weten, Rotterdam, 2017/2018



Fragmente de os de cămilă cu urme de
dinți de carnivor, din: *Cămilele din România*,
Anthropozoologica 49, prin amabilitatea
lui Adrian Bălășescu, arheolog Academia
Română, 2014

Camel bone fragments bearing carnivore
teeth marks, from: *Camels in Romania*,
Anthropozoologica 49, courtesy Adrian
Bălășescu, archeologist, Romanian
Academy, 2014

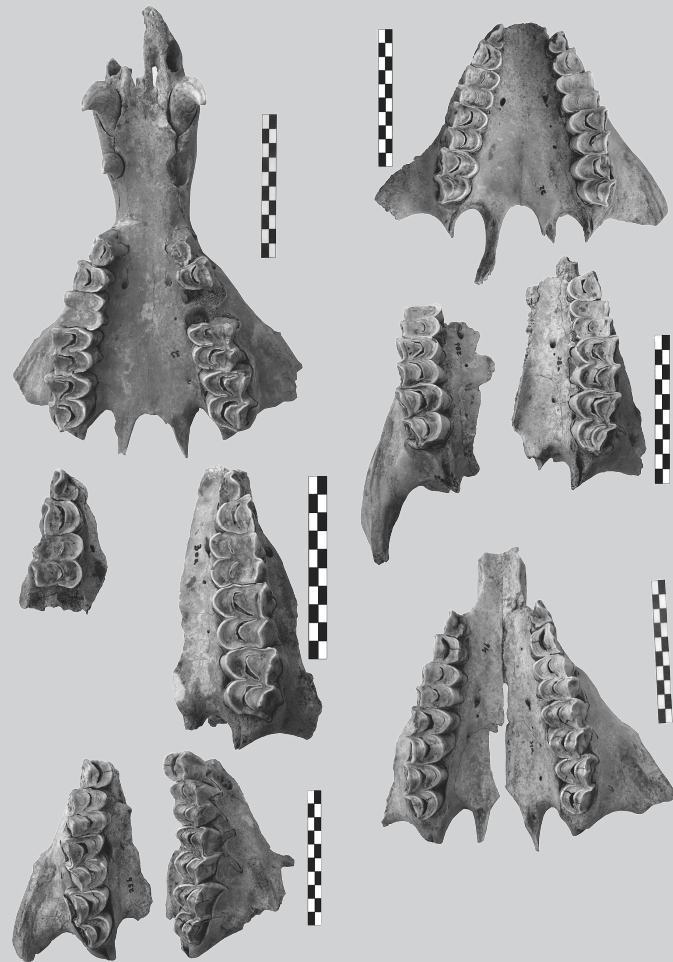


*Squatters' riots in Amsterdam on Queen's
Day, 30 April*

Photo: Maurice Boyer, 1980

*Revolte ale ocupanților ilegali din
Amsterdam de Ziua Reginei, la 30 aprilie*
Foto: Maurice Boyer, 1980





Rămășițe de maxilare de cămilă care permit determinarea numărului minim de indivizi, din: *Cămilele din România*, *Anthropozoologica* 49, prin amabilitatea lui Adrian Bălășescu, arheolog, Academia Română, 2014

Remains of camel maxillaries allowing the determination of the minimum number of individuals, from: *Camels in Romania*, *Anthropozoologica* 49, courtesy Adrian Bălășescu, archaeologist, Romanian Academy, 2014



Tiong Ang & Company,
Driving to the glacier,
2013-2022, captură video

Tiong Ang & Company,
Plimbare spre ghețar,
2013-2022, video still



Tiong Ang & Company
Driving. Or how to leave
Scenariu și regie de
Fey Lehiane, interpretare
Ingrid Sanghee Edwards, 2022

Tiong Ang & Company
Driving. Or how to leave
Written and directed by
Fey Lehiane, featuring Ingrid
Sanghee Edwards, 2022



Tiong Ang & Company
Misconceptions of the Lyrical
Cube, 2018, repetitii in
Amsterdam
(Heekyung Ryu, Esther Arribas,
Ingrid Sanghee Edwards)

Tiong Ang & Company
Misconceptions of the Lyrical
Cube, 2018, rehearsals in
Amsterdam
(Heekyung Ryu, Esther Arribas,
Ingrid Sanghee Edwards)



Tiong Ang & Company,
Misconceptions of the
Lyrical Cube, 2018, instalație-
performance la „Heteroglossia”,
HOW Art Museum, Shanghai

Tiong Ang & Company,
Misconceptions of the Lyrical
Cube, 2018, installation-
performance at 'Heteroglossia',
HOW Art Museum, Shanghai



Tiong Ang & Company,
*Misconceptions of the
Lyrical Cube*, 2018, instalație-
performance la „Heteroglossia”,
HOW Art Museum, Shanghai

Tiong Ang & Company,
*Misconceptions of the Lyrical
Cube*, 2018, installation-
performance at 'Heteroglossia',
HOW Art Museum, Shanghai

→

Tiong Ang, *(Cum) să acționezi /
Șoferul Second Hands*,
cu Robert Wittendorp,
Galeria Lumen Travo,
Amsterdam, 2013-2022

Tiong Ang, *(How) To Act /
The Second Hands Driver*,
featuring Robert Wittendorp,
Lumen Travo Gallery,
Amsterdam, 2013-2022



Biografie

Practica lui Tiong Ang combină abordarea conceptuală a artei media cu procesul intuitiv al picturii pentru a aborda teme legate de identitatea hibridă, memoria în descompunere, experiența umană mediatizată și alienarea socială și politică. Lucrările sale descoperă lacunele dintre ideile de autenticitate și imaginile identităților narative și structurale, practica sa fiind deschisă către diferite contexte, metode și medii de lucru. Percepția umană și comportamentul social sunt în centrul investigațiilor sale, în timp ce distanța sau angajamentul artistului față de subiect este în mod constant în joc. Ang este o figură enigmatică a artei contemporane olandeze. Comportamentul său artistic evaziv și hibrid, manifest atât în utilizarea diferitelor medii, cât și în viziunea sa, aflată într-o constantă răsucire și adoptând mereu noi perspective, face ca poziția lui Tiong Ang să fie „fluidă ca apa/lichidă ca iadul”. Lucrările sale variază de la o singură imagine pictată la proiecte complexe de colaborare ce încorporează imagini cinemate, diverse forme de cercetare și situații performative pentru a evidenția tensiunea dintre un punct de vedere subiectiv, individual și o ordine normativă colectivă. Adăugând „& Company” numelui său, artistul experimentează cu noțiuni precum autorul colectiv, forme de colaborare și versiuni decoloniale ale „antreprenariatului”.

Tiong Ang s-a născut în Surabaya, Indonezia; a crescut în Middelburg, Țările de Jos, a studiat la Academia Rietveld și la Rijksakademie

van beeldende kunsten din Amsterdam și a avut rezidențe în Senegal, New York, Germania, Africa de Sud, China și Indonezia. A participat la numeroase proiecte și expoziții în întreaga lume, printre care: Bienala de la Veneția din 2001, Bienala de la Havana din 1994, Bienala de la Istanbul din 1995 și Bienalele de la Shanghai din 2004 și 2008, iar mai recent la Bienala Manifesta 8 din Murcia, Bienala de la Yogyakarta din 2013 și cea de-a 5-a Trienală de la Guangzhou din 2015. Printre expozițiile din muzee și galerii se numără: Institute of Visual Arts (Inova), University of Wisconsin, Milwaukee, Stedelijk Museum, Amsterdam, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, MUHKA Antwerp, De Appel Foundation, Amsterdam, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, Eastlink Gallery, Shanghai, Galerie Krinzinger, Salzburg și Viena, Arario Gallery Beijing, Florence Lynch/ Lynch Tham Gallery, New York, și Lumen Travo Gallery din Amsterdam. Lucrările sale au fost recenzate, printre altele, de: *Art in America*, *Art Forum*, *Flash Art*, *The New York Times*, *NRC Handelsblad*, *Metropolis M*, *Lapiz*, *Kunstforum*. În prezent predă în cadrul Masterului de arte vizuale, Universitatea de Arte din Utrecht.

TIONGANG.COM

Biography

Tiong Ang's practice combines the conceptual approach of media art with the intuitive process of painting to address issues of hybrid identity, lapsed memory, mediated human experience and social and political alienation. His work reveals gaps between ideas of authenticity and images of narrative and structural identities, in a wide-open practice of divergent contexts, methods and media. Human perception and social behaviour are central to his research, while the artist's distance from or engagement with the subject matter itself is constantly at stake. Ang is an enigmatic figure in Dutch contemporary art. His elusive and hybrid artistic behaviour, evident both in his use of different media and in his mental outlook that keeps turning and adopting new perspectives, makes Tiong Ang's position 'fluid like water/liquid like hell'. His work ranges from solitary painted images to complex collaborative projects that incorporate cinematic images, diverse forms of research and performative situations to highlight the tension between a subjective, individual point of view and a collective, normative order. By adding '& Company' to his name, the artist experiments with notions of shared authorship, ways of collaboration and decolonial versions of 'entrepreneurship'.

Tiong Ang was born in Surabaya, Indonesia; he grew up in Middelburg, The Netherlands and studied at the Rietveld Academy and Rijksakademie van beeldende kunsten in

Amsterdam, and had residencies in Senegal, New York, Germany, South Africa, China and Indonesia. He has participated in numerous projects and exhibitions worldwide including the 2001 Venice Biennale, the 1994 Havana Biennale, the 1995 Istanbul Biennial and the 2004 and 2008 Shanghai Biennales, and more recently at the Manifesta 8 Biennale in Murcia, the Yogyakarta Biennale 2013 and 5th Guangzhou Triennial in 2015. Museum and gallery shows include the Institute of Visual Arts (Inova), University of Wisconsin, Milwaukee, Stedelijk Museum, Amsterdam, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, MUHKA Antwerp, De Appel Foundation, Amsterdam, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, Eastlink Gallery, Shanghai, Galerie Krinzinger, Salzburg and Vienna, Arario Gallery Beijing, Florence Lynch/ Lynch Tham Gallery, New York, and the Lumen Travo Gallery in Amsterdam, among others. His work has been reviewed by *Art in America*, *Art Forum*, *Flash Art*, *The New York Times*, *NRC Handelsblad*, *Metropolis M*, *Lapiz*, *Kunstforum*, among others. He is currently a Core lecturer at the Master of fine arts, University of the Arts Utrecht.

TIONGANG.COM

Colofon

Colophon

The Second Hands
Tiong Ang & Company

PERFORMANCE PUBLIC /
PUBLIC PERFORMANCE
26.05.2022 / 30.05.2022

INSTALAȚIE, PARCAREA MNAC /
INSTALLATION, MNAC PARKING
26.05.2022 - 26.06.2022

INSTALAȚIE VIDEO, BIBLIOTECA MNAC /
VIDEO INSTALLATION, MNAC LIBRARY
26.05.2022 - 31.07.2022

CONCEPT ȘI REALIZARE /
CONCEPT & REALIZATION
ARHITECTURĂ / ARCHITECTURE
ȘOFER / DRIVER
COREGRAFI / CHOREOGRAPHERS
REGIZORI / FILMMAKERS
TRUPA / BAND

CURATOR / CURATOR

Tiong Ang

Andrés Novo
Robert Wittendorp
Andreea David, Esther Arribas
Alfred Schupler, Fey Lehiane
Heekyung Ryu, Ingrid Sanghee Edwards, Jan Yongdeok Lim,
Winston Nanlohy, Dan Stancu, Filippo Iannone, și alții / et al
Henk Slager

CURATORIAȚ ORIGINAL CADRUL /
ORIGINAL CURATORIAL FRAMEWORK
COORDONATORI MNAC /
MNAC COORDINATORS
MULȚUMIRI SPECIALE / SPECIAL THANKS
SUȘȚINUT DE / SUPPORTED BY
SPONSORI / SPONSORS

Farewell to Research, a 9-a ediție a Bienalei București,
9th Bucharest Biennale, 2020
Sandra Demetrescu, Alexandru Oberländer-Târnoveanu

Călin Dan, Daniela Calciu, Federico Fellini
Mondriaan Fund, Olanda / The Netherlands
Layher România



© Editura MNAC
© MNAC Books



mondriaan
fund

EDITORI / EDITORS
DESIGN GRAFIC / GRAPHIC DESIGN
TEXT ȘI TRADUCERE /
TEXT AND TRANSLATION
CORECTURĂ / PROOFREADING
FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHY

Tiong Ang, Sandra Demetrescu
Serioja Bocsok
Timea Andrea Lelik, Tiong Ang, Edna van Duyn

Sandra Demetrescu, Adriana Gheorghe
Tiong Ang, Andrés Novo, Robert Wittendorp,
Filippo Iannone, și alți / et al

Tiong Ang dorește să mulțumească în mod sincer următoarelor persoane pentru prezența lor inspirată în dezvoltarea și realizarea proiectului *The Second Hands* la MNAC:

Tiong Ang wishes to warmly thank the following people for their inspiring presence in developing and realizing *The Second Hands* at MNAC:

TRUPEI / THE BAND

Heekyung Ryu, Ingrid Sanghee Edwards, Esther Arribas, Jan Yongdeok Lim, Robert Wittendorp, Andrés Novo, Winston Nanlohy

SCRIITORILOR / THE WRITERS

Fey Lehiane, Timea Andrea Lelik, Dan Stancu, Andreea David, Alfred Schupler, Ola Hassanain, Bart van Dam, Edna van Duyn, Mark Kremer, Henk Slager

INVITAȚILOR / THE GUESTS

Filippo Iannone, Roxana Ardeleanu, Iulia Chindea, Adriana Gheorghe, Călin Nahaiciuc / Marcus Aburelius, Alexandra Andronic, Biatrice, Andreea Raluca, Mihai Ilie, Tudor Chirilă, Karime Salame, Sinta Wullur și alții / and others

The Second Hands [A doua mână] - *Cinema / Circ / Caravansera*

o excursie, o coregrafie cinematografică și un montaj live
o complexitate de acțiuni, conversații, tranzacții,
performanțe, colaborări
o circulație a capacităților și perspectivelor artistice

The Second Hands - *Cinema / Circus / Caravansera*

a road trip, cinematic choreography, and live congregation
a complexity of actions, conversations, transactions,
performances, collaborations
a circulation of artistic capacities and perspectives



ISBN 978-606-9044-44-5

