

Revista—ARTA

**Miklos Onucsan. Câteva repere ale procesualității
în practica artistică timpurie**
Few landmarks of processuality in the early artistic practice
#20-21, 2016
de Mădălina Brașoveanu



CONCEPTUALISMUL
ÎN ESTUL ȘI
CENTRUL EUROPEI
CONCEPTUALISM
IN EASTERN AND
CENTRAL EUROPE



MIKLÓS ONUCSAN

Câteva repere ale procesualității

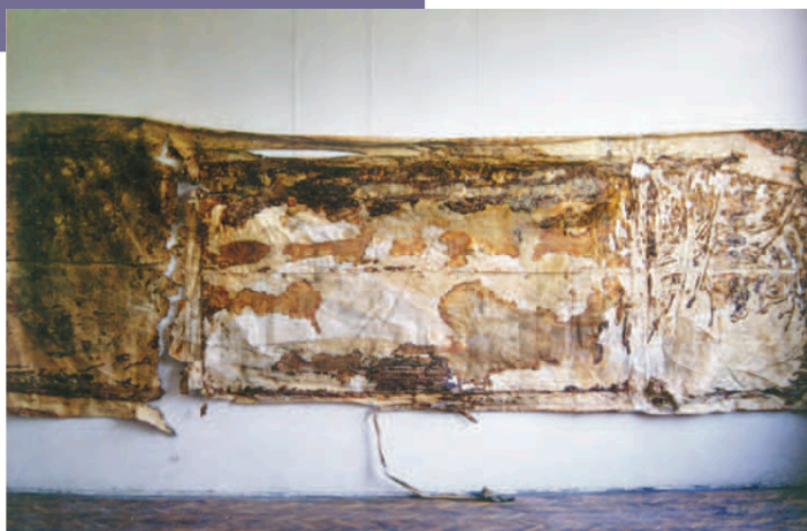
în practica artistică timpurie

■ Text
MĂDĂLINA BRAȘOVEANU

Deși nu s-au numărat până acum printre lucrările care să beneficieze de o semnificativă atenție critică, în favoarea altor creații ale sale, care implicau obiectul, instalația, asamblajul sau fotografia, seriile lucrărilor bidimensionale realizate în decursul anilor '80 de Miklós Onucsan împărtășesc în egală măsură preocupările de sistematizare a gândirii și reprezentării artistice regăsite în celelalte categorii de lucrări. Diverse demersuri ale artistului din acea perioadă, care au primit, prin execuție, variate forme de materializare, au ca numitor comun, pe de o parte, preocuparea pentru procesul de concepție și formulare a rezultatului vizual, iar pe de altă parte, urma, respectiv caracterul mai mult sau mai puțin mediat de urmă al imaginii.

Prima dintre seriile lucrărilor bidimensionale, înscrisă sub titlurile generice *Exerciții* și *Plan de așteptare*, a fost inițiată încă de la debutul anilor '80 și a constat în standardizarea unui proces de obținere a imaginilor, care rezulta în urma observării unui accident: un fier de călcat nerăcit, uitat pe un teanc de hârtii, printre care se afla și o coală indigo. Posibilitatea imprimării termice a indigoului pe hârtie a condus la declanșarea exercițiilor de reproducere controlată a accidentului, cu implicarea ocazională a altor instrumente și ingrediente neconvenționale, rezultând imagini-urme de o mare expresivitate și varietate grafică, într-un timp foarte scurt și cu o implicare minimală și lipsită de „măiestrie” a manualității.

Prețiozitatea de filigran a efectelor grafice obținute devansau cu mult eficacitatea tehnicilor grafice tradiționale, în imagini care se obțineau repede și facil, dar erau în același timp unicate, care se supuneau încă regulilor de compunere a suprafeței ce mizau pe rezultate estetice – atât cât puteau fi ele controlabile în procesul de reproducere a accidentului. Interesul artistului în tot acest proces era unul ambivalent, urmărind, pe de o parte, desăvârșirea unei tehnici apte să producă ușor și eficient o cantitate mare de suprafețe grafice spectaculoase, pentru a le submina impor-



Miklós Onucsan, *Istoria ruginii de la origini până azi*, 1986, obiect găsit, 200 x 600 cm. *Courtesy of the author*

tanța, pe de altă parte, prin însăși suprasaturarea cu imagini pe care a generat-o, pentru a se debarasa de imaginea estetică și de efectul vizual, cultivând statutul lor de urmă, de amprentă, frenetic și facil reprezentabilă, în contextul convingerii ferme a artistului potrivit căreia arta nu este o îndeletnicire a iscusinței manuale. Cea de-a doua serie a lucrărilor bidimensionale, inițiată spre mijlocul anilor '80, se revendică de la *Exercițiile* în „tehnica” indigoului cu privire la modul în care înțelege statutul și producția imaginii, dar

este rezultatul unei înscenări procesuale diferite. Aici, ingredientul principal de obținere a imaginii este hârtia stratificată cu smoală, a cărei constituție era dată de două straturi de hârtie lipite între ele printr-un strat subțire de smoală. Artistul lucra cu hârtia astfel preparată intervenind asupra ei cu instrumente încălzite și / sau cu solvenți, în cadrul unor exerciții de „accident controlat”, fiind preocupat, de această dată, de inversarea direcției de amprentare a hârtiei: aici urma, semnele grafice constituente ale imaginii, se dezvoltă din spa-

Miklós Onucsán, *Am udat o potcoavă ca pe o floare*, 1983, proces și obiect (pânză, rugină, suport de lemn), 45 x 20 cm.
Courtesy of the author

tele suprafeței purtătoare de imagine, veneau de dincolo de ea prin dizolvarea și / sau încălzirea stratului de smoală de dedesubt, care permeabiliza hârtia și se configura, într-un mod limitat controlabil, într-o imagine.

Intervenția manuală este și în cazul acestor lucrări una minimă și „neiscusită”, ea reproducând doar un ansamblu de gesturi mecanice și intervenții chimice care nu aplicau semnul grafic pe suprafața hârtiei, ci funcționau cu rol mai degrabă de invocare, chemând semnul grafic, de dincolo, la suprafața hârtiei, într-un proces marcat și el de un grad mare de imprezibilitate asupra rezultatului. Unul dintre „desenele” rezultate în urma acestui proces a fost implicat, în 1987, în asamblajul cu titlul *Poarta bunicii*, unde se regăsește coborât de pe perete și instalat tridimensional, sprijinit de simeză, ca o altă etapă de prelucrare a „debarasării” de convenția imaginii bidimensionale. *Obiect de marș*, din 1995, va utiliza, la rândul său, un „desen” cu smoală care va fi montat, ca un papirus supradimensionat, pe două bețe roșii de steag, un picto-obiect care reușește să rezume câteva din reperele majore ale practicii artistului din anii '80 și care a fost asumat de artist într-o dimensiune autoreferențială, de stindard personal. Din aceeași experiență a „desenării” cu smoală – sau, cel puțin, din utilizarea aceluiași material al hârtiei stratificate – se va alimenta tot mai târziu, la mijlocul anilor '90, *Camuflaj-ul* (1994), un uriaș pseudodesen ambiental, construit pe un mecanism formal autogenerator (potențial infinit) și a cărui logică de separare, de filtrare și voalare a aceluși „dincolo” de el, față de un omniprezent „dincoace”, revizitează și revizuieste întrucâtva logica procesuală implicată în seria „desenelor” cu smoală. Centrat tot în jurul caracterului de urmă al imaginii, obiectul *Am udat o potcoavă ca pe o floare* (1983) se înscrie într-o formulă diferită de lucru cu procesualitatea față de exemplele de mai sus. Aici, obiectul se identifică cu procesul care l-a generat și a cărui descriere o poartă în titlu: amprentarea contururilor unei potcoave pe o pânză albă prin intermediul ruginii care a rezultat în urma udării regulate a ansam-



blului. Prin completa transparentizare a procesului său, obiectul *Am udat o potcoavă...* demistifică întru totul actul creator, îl banalizează în simpla descriere a cursului său, care devine astfel repetabil și poate fi (re)pus în practică de oricine, pentru că nu necesită intervenție directă asupra imaginii ori iscusință manuală. Toate acestea, în plină asemănare formală cu imaginea acheiropoieton a *Vălului Veronicăi*, unul dintre reperele fundamentale ale tradiției imaginii în cultura europeană – o referință neintenționată în sine de către artist. „Adevărata imagine”, nefăcută de mâna omului, pe care obiectul *Am udat o potcoavă...* o expune își găsește, în schimb, referința în dimensiunea populară (superstițioasă chiar) a norocului și face vizibil un proces care caută (nu fără ironie) să destabilizeze caracterul manufactural al producției vizuale, afirmând în mod explicit funcția activă a gândirii artistice care depășește, prelucrează și reformulează inclusiv accidentalul, întâmplarea, imediatul. Din întâmplare se revindică, în bună măsură, și lucrarea *Istoria ruginii de la ori-*

gini până azi, din 1986: o bucată mare de hârtie plastifiată, găsită de artist sub forma în care a expus-o ulterior, fără a mai fi intervenit în niciun fel asupra ei, cu excepția titlului. Aici procesul prin care s-a ajuns la imagine s-a desfășurat independent de controlul și chiar de observația artistului, într-o deplină anonimitate a condițiilor și a factorilor săi determinanți, rămânând vizibile doar rezultatele lui, urmele amprentate pe suprafața de hârtie. Imagine nefăcută de mâna artistului, ea păstra în desfășurarea amprentelor sale grafice nonfigurative un caracter puternic narativ, pe care artistul l-a subsumat în titlul grandios care se inspira ironic din marile genealogii istorice, „de la origini până azi”, într-un gest care miza pe faptul că această nominalizare, alături de obiectul găsit, compun o alăturare incontestabilă.

Tentația de a lectura temele producției / productivității prelucrate de Onucsan, în procesele și lucrările descrise mai sus, ca aluzii mai mult sau mai puțin directe la registrul politic al vremii, este una reală – tema muncii și uzinei, a producției planificate și depășirea planului, a raționalismului ideologizat care domina sfera socială ș.a. Aceste referințe nu au fost, însă, asumate de artist, care și-a situat creația și preocupările într-o dimensiune non-politică, autoreferențială și / sau vizând o autonomie a domeniului artei, ele putând fi, cel mult, invocate ca aluzii indirecte și involuntare.

Referințele artistului se îndreptau mai degrabă asupra contextului artistic local, asupra rigidizării și închistării tradiționaliste a practicilor artistice majoritare ale breslei reunite în UAP, asupra producției inflaționiste de „marfă” artistică în absența unei interogări autoreflexive a demersului de lucru și creare de imagine. O lectură politică, în termeni tari, a acestor lucrări le-ar deturna semantic în raport cu intenționalitatea artistului, aruncând o proiecție distorsionată asupra unei practici care se poate legitima, eventual, prin categoria politică a „dezinteresului”, în sensul dat de Klara Kemp-Welch.



Miklós Onucsan, *Obiect de marș*, 1995, tehnică personală (hârtie stratificată, smoală), bețe de steag din lemn, 220 x 450 cm. *Courtesy of the author*

Miklós Onucsan

Few landmarks of processuality in the early artistic practice

Text MĂDĂLINA BRAȘOVEANU

Until now the bi-dimensional works created by Miklós Onucsan in the 1980s did not benefit much from critical attention, compared to his other works of different media, such as objects, installations, assemblages and photographs; however they share with the rest of his art the same interest for the systematization of thought and artistic representation. Several interests and intents which the artist has translated visually, in that period, in as many forms and expressions, share the central concern for the process of conception and formulation of the visual outcome, and well as an acceptance of the artwork as being the more or less mediated trace of an image.

The first series of bi-dimensional works, generically called *Exercises and Waiting Plan*, was initiated in the early 80s, and consisted of a standardized process for obtaining an accidental image: a heated iron on a paper stack containing one indigo paper. The possibilities of the indigo thermal imprints observed in the initial accident have led to controlled recreations of the event, with the occasional addition of other unconventional instruments and ingredients. The resulting trace-images were highly expressive and graphically varied, and their making implied a very short amount of time, effort and skill.

The filigree complexity of the graphic effects obtained in this way were way ahead the traditional techniques in the creation of these images which were at the same time fast and easy but also individual artworks which still followed the rules of composition and of structuring the surface for specific visual outcomes – as much as the process of an accident recreation allows for such control. The artist's intent in this process was ambivalent, as he attempted to perfect a technique which would grant him an efficient and easy way of producing a large amount of impressive graphics – in order to undermine their relevance – but at the same time he strived, by the means of this very overabundance of images, to eliminate their aesthetic identity and diminish their visual impact by emphasizing their status of mere traces of images, frenetically and easily reproduced – as he firmly believed that art is not a trade of manual skills.

The second series of bi-dimensional works, initiated in the mid 80s, follows the series of Exercises and shares its "indigo paper technique" and understanding of the production and status of the image, but is the result of a different process and set-up. The main ingredient, this time, is bitumen layered paper, the consistency of which is created by gluing, with a thin layer of bitumen, two layers of paper. The artist worked with this material by applying to it either solvents or heated instruments, also in a series of "controlled accidents", this time being interested in the reversed imprinting of the paper. This time the traces, the graphic elements constructing the image were revealed from behind the surface, from beneath the visual support of the image, the melting or dissolving bitumen permeating through the paper and congealing in images which allowed for a limited amount of control.

The manual intervention was also minimal and "unskilled", as it merely repeated mechanical gestures and provoked chemical reactions which did not result in the direct application of the graphic element on the surface but rather invoked it, from beyond, in a process in its turn defined by a high degree of outcome unpredictability. One of the "drawings" made this way was included, in 1987, in the assemblage work *Grandmother's Gate*, this time removed from the wall it was leaning against as a tri-dimensional installation, in yet another stage of "deleting" the convention of the bi-dimensional image. The work *Object of a March*, from 1995, also included a bitumen "drawing", installed, as an over-sized papyrus, on two red flagpoles – an object which succeeded in summarizing few of the major landmarks of the artist's practices in the 80s, and which was assumed by the artist as a self-referential personal banner. Using the same process of "drawing" with bitumen, or at least the same layered paper, he created later, in the mid 90s, *Camouflage* (1994), a giant ambient pseudo-drawing, constructed on a (potentially infinite) formal auto-generative mechanism, in which the logic of the separation, the filtering/veiling of a "beyond" as opposed to an omnipresent "here", reiterated and related to the process of the early bitumen "drawings".

Centered on the concept of trace, the object *I Have Watered a Horseshoe as if It Were a Flower* (1983) followed a different formula for the work with processuality. In this work, the object was identified with the process which generated it, process enounced and described in the title: the rusty outlines of a horseshoe on a canvas, imprinted due to regular watering. In the complete transparency of its making process, *I Have Watered...* completely demystifies the act of artistic creation, thus rendering it mundane and repeatable, available to anyone since it does not require a direct intervention or any artistic skill whatsoever – all these, in the context of a resemblance to the acheiropoieton image of *The Veil of Veronica*, one of the fundamental landmarks of the visual tradition in the European culture – an unintended reference. This "true image", not created by the human hand, contained in the *I Have Watered...* places a reference in the folk (superstitious even) symbol



Miklós Onucsan, Exercise no.7, (voluntary exercise), personal technique (paper, indigo) / *Exercițiu nr. 7 (exercițiu voluntar)*, tehnică personală (hârtie, indigo), 100 x 70 cm., 1980. Courtesy of the author

of good luck, and reveals a process which attempts (not without irony) to destabilize the manufacture character of the visual production, by the means of the explicit affirmation that the active function of artistic thinking is to discover, process and reformulate everything, including that which is accidental, haphazard and immediate.

Haphazard is one of the premises for the 1986 work *The History of Rust from its Origin until Today*: a large piece of plasticized paper found by the artist and exhibited without any further intervention except the naming. In this case, the process which has resulted in the exhibited image has happened independent of the artist's control and indeed sight, the visible results, the traces having been obtained in a complete anonymity of context and determining factors. This image, created by other instances than the artist's hand, with its non-figurative graphic imprints, seemed to have an intensely narrative content which the artist subsumed in the grandiose title, ironically inspired from the vast historical genealogies "...from the origin until today", a gesture motivated by the fact that this name and this found object prove to be an unquestionable association.

There is a strong temptation to read the subjects of production and productivity in the works and artistic practices of Miklós Onucsan as more or less direct political references. However, these possible references – labor, factory, planned and increased production, the ideological rationalism of society – have not been intended by the artist, who has placed his creation and interest in a dimension which is non-political, self-referential or/and militating for the autonomy of art. At best these political references are indirect and involuntary, as he directed his critic rather to the local artistic context, to the rigidization and petrification of the traditional main-stream art practiced by most members of the artistic syndicate The Artist's Union, or to the inflationist production of artistic "merchandise" instead of a self-reflexive interrogation of the artistic process of image creation. Reading these works in a strong political key would distort the meaning and intention of an artistic discourse which could, more fittingly, be lectured as pertaining to the political "disinterest", as it was defined by Klara Kemp-Welch.