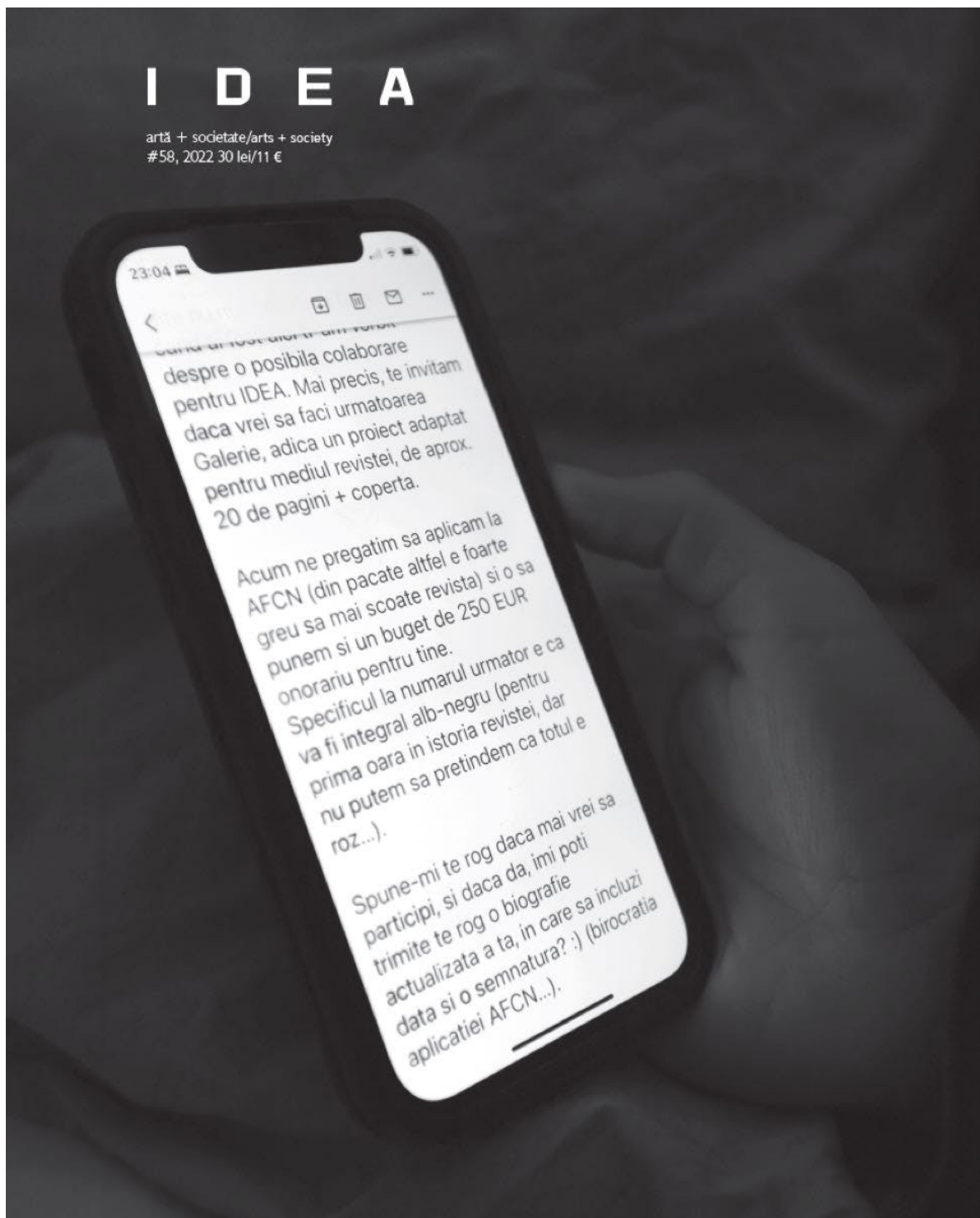


# I D E A

artă + societate

**“Ne căutăm locul in societate improvizind”**  
**Interviu cu Miklós Onucán condus de Ciprian Muresan**  
**“We find our place in society by improvising”**  
**Interview with Miklós Onucán by Ciprian Muresan**

#58, 2022



Politica și economia planificată a României socialiste a plasat artiștii, precum și toți muncitorii intelectuali, proaspăt absolvenți din universități în programe de stagiatură obligatorie, deseori în locații îndepărtate în țară, zone mai periferice sau izolate, necunoscute pentru ei. În forma unei „revoluții culturale”, tineri profesori, ingineri sau medici au fost plasați pentru trei ani în provincie, în industria în continuă expansiune a țării. În cazul artiștilor, aceste plasamente s-au petrecut de multe ori în șederi petrecute în inactivitate, deoarece fabricile și diversele întreprinderi ale statului nu știau cum să se folosească de prezența lor acolo. În alte cazuri au fost mai proifice asemenea politici ale sistemului, s-au format laboratoare de cercetare și s-au format relații de muncă între artiști, chimiști, fizicieni și ingineri. Artiștii au căpătat acces la infrastructuri de producție, ceea ce le-a deschis posibilități creative la scop și scară mai largă în contact cu societatea, față de munca individuală în atelier. Aceste locuri ale producției, pe lângă faptul că au dat posibilitatea artiștilor să învețe de la maiștri calificați, au fost și locuri de interacțiune și dialog între artiști de pe întreg teritoriul țării.

Dosarul nostru cuprinde o serie de interviuri cu artiști care au lucrat în industria socialistă, în spații industrializate ale producției culturale, unde și-au putut produce propriile lucrări sau au fost nevoiți să se adapteze la senzația de inutilitate la locul de muncă și au exprimat aceste stări în creațiile lor. Înainte de toate, artiștii intervievați, care ar putea fi încadrați prin termenul colectiv de neo-avangardă, au gândit arta lor într-un spirit experimental, într-un câmp de creație extins în raport cu politica artistică oficială a regimului, și au realizat lucrări folosind metodele abstracțiunii artistice, ale conceptualismului sau ale acționismului. Seria noastră de interviuri, pe lângă faptul că surprinde experiențe pe cale de pierdere, chestionează rolul artistului contemporan în societate, bazându-se pe trecut și menținând în prim plan locul de producție. În timp ce în trecut, urmărind scopuri progresiste, avangarda rusă a încercat să revoluționeze arta în noua realitate socială a Uniunii Sovietice, ne interesează modul în care această formă de „construire de lume” – care a apropiat creația artistică, în căutarea reînnoirii sociale, de munca în fabrică – se reflectă în experiențele artiștilor care s-au aflat la această periferie a sistemului în perioada târzie a socialismului real. O poziție cu adevărat periferică în raport cu voluntarismul avangardei „istorice”, care a vrut să elimine arta ca categorie separată. Aceste poziții artistice din interiorul sistemului și după declinul civilizațional al acestuia, ne-au rămas accesibile nouă, în prezent, prin fereastra culturii materiale kitsch care a decorat interiorul aceluiași tip de modernism. (Szilárd Miklós)

## #artişti în câmpul muncii #artists in the labor field

un dosar de Szilárd Miklós și Ciprian Mureșan  
a dossier by Szilárd Miklós and Ciprian Mureșan

The politics and planned economy of socialist Romania placed artists, as well as all intellectual workers, fresh out of universities in mandatory internship programs, often in remote locations in the country, in peripheral or isolated areas, previously unknown to them. In the form of a “cultural revolution”, young teachers, engineers or doctors were assigned for three years to work in the provinces, in the country’s ever-expanding industry. In the case of the artists, these placements were often spent in inactivity because the factories and various state enterprises did not know how to make use of their presence there. In other cases, such policies of the system proved to be more prolific, and research laboratories were established, where working relationships were to be formed between artists, chemists, physicists and engineers. Artists gained access to production infrastructures, which opened up creative possibilities to a larger scope and scale in contact with society, as opposed to individual work in the studio. These places of production, in addition to the fact that they gave the artists the opportunity to learn from skilled technicians, were also places of interaction and dialogue between artists from the whole country. Our dossier includes a series of interviews with artists who worked in the socialist industry, in the industrialised spaces of cultural production, where they had the possibility to produce their own artworks independently, or had to adapt to the feeling of uselessness at the workplace and expressed these feelings in their works. Above all, the artists we interviewed, who could be framed by the collective label of neo-avant-garde, practised their art in an experimental spirit, in an expanded creative field, in contrast to the official artistic policy of the regime, and produced works using the methods of artistic abstraction, conceptualism or actionism. Our series of interviews, in addition to capturing experiences at risk of being forgotten, drawing on the past and keeping the place of production in the foreground, questions the role of the contemporary artist in society. In the past, pursuing its progressive goals, the Russian avant-garde tried to revolutionise art within the new social reality of the Soviet Union. We are interested in the reflection of this form of “world building” – which brought artistic creation, in search of social renewal, closer to factory work – in the experiences of the artists who found themselves at this periphery of the system during the late period of real socialism. This was a truly peripheral position in relation to the voluntarism of the “historical” avant-garde, which ultimately wanted to eliminate art altogether as a separate category. These artistic positions, after the civilizational decline of this system, are accessible to us today through a window of the kitsch material culture which decorated the interior of that particular strand of modernism. (Szilárd Miklós)



Miklós Onucsán, *The Limit of the Working Area* (detail), 1983, action, photographs digitized after negative film, variable dimensions

## „Ne căutăm locul în societate improvizând”

Interviu cu Miklós Onucsán condus de Ciprian Mureșan

MIKLÓS ONUCSÁN (n. 1952, Gherla), trăiește și lucrează în Oradea, România. Angajat al Cooperativei Meșteșugărești „Arta Crișana” între 1979-1991. Între 1991 și 2007, cadru didactic asociat la: Universitatea de Artă și Design din Cluj, Universitatea Națională de Arte din București, Facultatea de Arte Vizuale, Universitatea din Oradea, Universitatea Creștină Partium din Oradea. În prezent, cadru didactic titular la Departamentul de Arte Vizuale, Universitatea Creștină Partium, începând cu 2007. Publicații: Miklós Onucsán, Prin umare, albul este un negru uzat definitiv iar negrul este un alb uzat definitiv, ed. Mihnea Mircan, Mădălina Brașoveanu, Kerber, Berlin, 2021. Expoziții personale recente includ: What is normal for the spider, is chaos for the fly, Plan B Berlin (2018); Mo(nu)ments, MAGMA Sfântu Gheorghe (2015); expoziții de grup recente: Peisaj în oglindă convexă, Bienala ArtEncounters, 2021; Unfinished Conversations on the Weight of Absence, participarea României la cea de-a 58-a ediție a Bienalei din Veneția, 2019.

CIPRIAN MUREȘAN — Când Szilárd a venit cu ideea de a face în revista noastră un dosar despre stagiaturile obligatorii ale artiștilor în fabrici, înainte de 1989, m-am gândit imediat la lucrarea ta *Autoportret de parcurs* (1982-1992) și am vrut să stau cu tine de vorbă pe tema asta.

În timpul liceului, între 1994 și 1995, mergeam în practică la Sanex, în Cluj, 4 ore pe săptămână, pentru orele de ceramică, profesoara Eugenia Pop. Trebuie să recunosc că îmi plăcea într-un fel, simțeam că fac ceva util, în naivitatea mea, după ce m-am prins că se fabricau vase de WC și chiuvețe (deși sînt foarte utile), mi-a mai scăzut entuziasmul. Lucrarea ta îmi amintește de dimineațile acelea în care la ora 7 intram pe poarta Sanexului. Bineînțeles, în cazul tău a fost altfel, eu după 1989 și la 17-18 ani nu simțeam nimic apăsător, dar sînt curios prin ce ai trecut tu, ce atmosfera era, în ce credeai atunci, cum te raportai la condiția de artist al „clasei muncitoare”?

MIKLÓS ONUCSÁN — Nu mă vedeam ca un artist al clasei muncitoare și îmi dau seama că este foarte greu să explic asta într-un mod în care să fie ușor de înțeles pentru cineva care nu a avut experiența acelor vremuri la o vîrstă adultă. Ce am experimentat atunci era normalitatea acelor vremuri, unica normalitate, a cărei regulă era că, după absolvirea studiilor, erai repartizat în câmpul muncii, iar miza cea mare era să ajungi în mediul urban și cît mai aproape de melegurile natale. Eu am ajuns la Cooperativa Meșteșugărească „Arta Crișana” din Oradea, pe un post de creator de modele, iar cînd m-am prezentat la locul de muncă mi-au spus că ei nici nu solicitaseră acel post — nu eram un caz izolat, asta intra în acea normalitate. La cooperativă m-am înțîlnit cu alți colegi cu studii superioare de artă, dintre care mulți rămîneau pentru un scurt timp aici, apoi plecau, fiind un rulaj constant. Eu am rămas pe acel post pînă în 1992. Nu aș putea spune că era o atmosferă apăsătoare, pentru



Miklós Onucsán, *C'est ici que j'arrive tout le matins*, 1982, action, digitized photograph after negative, variable dimensions

## “WE FIND OUR PLACE IN SOCIETY BY IMPROVISING”

Interview with Miklós Onucsán by Ciprian Mureșan

MIKLÓS ONUCSÁN (b. 1952, Gherla) lives and works in Oradea, Romania. He was an employee of the “Arta Crișana” Craftsmanship Cooperative between 1979 and 1991. Between 1991 and 2007 he was an associate professor at the Art and Design University in Cluj, National Art University in Bucharest, Visual Arts Faculty at Oradea University, Partium Christian University in Oradea. He is currently a tenured professor at the Visual Arts Department, Partium Christian University, since 2007.

Publication: Miklós Onucsán, therefore, white is black worn out for good and black is white worn out for good, ed. Mihnea Mircan, Mădălina Brașoveanu, Kerber, Berlin, 2021. Recent personal exhibitions include What is normal for the spider, is chaos for the fly, Plan B Berlin (2018); Mo(nu)ments, MAGMA Sfântu Gheorghe (2015); recent group shows: Peisaj în oglindă convexă, ArtEncounters Biennial, 2021; Unfinished Conversations on the Weight of Absence, Romanian participation at the 58th Venice Biennial, 2019.

CIPRIAN MUREȘAN — When Szilard came up with the idea of introducing in our magazine a file on mandatory internships for artists in factories before 1989, your work *Autoportret de Parcurs* (1982 – 1992) immediately came to mind and I wanted to discuss it with you. During high school, in 1994 – 1995, I used to intern at Sanex, in Cluj, 4 hours a week for the ceramics class with professor Eugenia Pop. I must admit I kind of liked it, I felt, naively, like I was doing something useful. After figuring out they were manufacturing toilet bowls and sinks (although very useful), my enthusiasm sharply decreased. Your work reminds me of those mornings when I entered through the factory gate at 7 AM. Post 1989, at 17 and 18, I felt no crushing weight. Obviously in your case it was different so I'm curious what you went through, what was the vibe, what your rapport was with this

condition of an artist of the “working class”.

MIKLÓS ONUCSÁN — I did not see myself as an artist of the working class and I realize it's difficult to make this experience relatable for someone who did not have it at an adult age. What I experienced was simply the era's normal, the only normal. The rule being that after graduating university, you were assigned a workplace and the challenge was to somehow get to the city and close to home. I ended up at „Arta Crișana” Craftsmanship Cooperative [Cooperativa Meșteșugărească] in Oradea as a product designer and when I reported for work I was told they never had that position nor did they request somebody. I was not a singular case, it was just more of the same normal. There I met a lot of other art school graduates who worked just until they got transferred to better prospects. I stayed until 1992. There was a surprisingly light and relaxed atmosphere, mostly because of the camaraderie between the creatives. I've always dissociated between my roles as factory employee and artist. The art school graduates were not “artist” employees, they were expected to put in creative effort for the socialist factory output. It was an applied request. We created embroidery patterns, folk

că pur și simplu disociam rolul de angajat al cooperativei de cel de artist. La cooperativă nu eram angajați „artiști”, ci absolvenți de studii superioare de artă, de la care sistemul aștepta să își aducă aportul creativ la producția socialistă. Era o solicitare aplicată. Cream modele de imprimărie, de broderie, păpuși foldorice, jucării din materiale reciclate, colaborem cu artizani și, uneori, scriam pancarte cu sloganuri elogiatoare pentru manifestări și parade ale cooperativei. Era o atmosferă relaxată, oricît de incredibil pare, datorită relațiilor colegiale din cadrul secției de creație. Dar în cadrul cooperativei, nimeni nu-i păsa ce faci tu în timpul liber, ca artist. Sau chiar dacă le păsa și te urmăreau atent, nu-ți dădeai seama de asta. *Autoportretul de parcurs*, secvența din 1982, a fost făcut într-unul din locurile în care a fost mutată secția de creație, separat de sediul central, în curtea unui depozit. Dezordinea acelei curți m-a inspirat pentru acțiunea de protest, un protest pe care nu l-am înțeles nici atunci, nici retrospectiv, drept un gest de disidență. Mai ales retrospectiv, atunci cînd aflam de mulțimea de disidenți autoproclamați după 1989. Pentru mine, *C'est ici que j'arrive tout le matins* era o constatare autoreferențială, o evaluare în economia propriei existențe. Textul era scris în franceză (incorect, așa cum s-a adevărit ulterior; tradus de un coleg) pentru că franceza era limba străină predilectă a intelectualilor locali. Era o doză de autoironie în toată acțiunea.

CIPRIAN MUREȘAN — Ce alte lucrări mai ai în relație cu stagiatura asta (*Hygiene de l'art, Contre Culture*, 1987), pentru că adaptarea la mijloacele de producție și la situația asta absurdă, mai ales în comparație cu situația actuală, e foarte interesantă. Amintea în interviul cu Mădălina Brașoveanu din monografia ta din 2021 că ai descoperit piața de artă mai recent și „nu poți spune că ți-a plăcut”. Putem zice că erau două lumi diferite, poți vorbi un pic despre asta, adică despre cele două „modele” de supraviețuire, ca artiști?

MIKLÓS ONUCSÁN — Am mai multe lucrări care au fost inspirate de contextul în care am lucrat la „Arta Crișana”. Pe lângă *Hygiene de l'art, Contre Culture* (1987), au mai fost *Impermeabil* (1984), *Expresia corpului uman* (1986) și acțiunea *Limita ariei de lucru* (1983) — acestea din urmă fiind realizată în aceeași curte în care cu un an înainte făcusem protestul „*C'est ici que j'arrive tout le matins*”. Dar cred că răspunsul cel mai potrivit la întrebarea ta îl pot da printr-o altă lucrare, un soi de parafrază pe care am făcut-o în 2020 protestului „*C'est ici que j'arrive tout le matins*” din 1982. Am fost invitat de Tincuța Heinzl la o expoziție la Timișoara care își propunea să exploreze tocmai relația artistului cu munca în diferite sisteme economico-politice și am propus atunci fotografia *It's Here Where I Leave from Every Morning!*, în care stau cu o pancartă la gît, pe care este scris acest text, în fața ușii apartamentului (închiriat) în care locuiesc. Dacă în 1982 ajungeam în acel loc în fiecare dimineață, ca un dat care părea de foarte lungă durată și era marcat de monotonie și predictibilitate, acum știu de unde pornesc în fiecare dimineață, avînd în față o multitudine

dolls, recycled materials dolls, we collaborated with artisans and, sometimes, wrote huge placards with patriotic slogans for parades and celebratory manifestations of the cooperative. Inside of which nobody cared what you did in your own free time as an artist. And even if they did and kept a close eye on you, you couldn't tell. *Autoportretul de parcurs*, the 1982 sequence, was developed in the courtyard of a warehouse where the creative department was relocated. The chaos of that courtyard inspired my protest action, a protest that I haven't — at the moment or looking back — seen as a dissident gesture. Especially looking back, when finding out about the throngs of self proclaimed dissidents, after 1989.

For me, *C'est ici que j'arrive tout le matins* was a self referential nod, an evaluation in the economy of my existence. The text was written in French (incorrectly, as discovered later, translated by a colleague) because it was the foreign language of choice for local intellectuals. There was a hefty dose of self mockery in the whole pursuit.



Miklós Onucsán, *Hygiene de l'Art. Contre Culture*, 1987, intervention on found object, sieve on canvas, 135 x 580 cm

CIPRIAN MUREȘAN — What other works of yours pertain to this period (*Hygiene de l'art, Contre Culture*, 1987)? Because adapting to mass production means this absurd situation is very interesting to me. In your interview with Mădălina Brașoveanu in your monograph from 2021 you mentioned how you had recently discovered the art market and “couldn't say I liked it”. Could we call them two different worlds, can you expand on it: these two surviving models, as an artist?

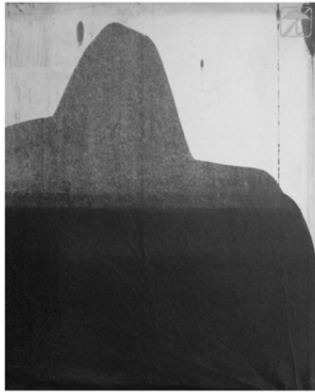
MIKLÓS ONUCSÁN — I have several works inspired by the context while working at „Arta Crișana”. Besides *Hygiene de l'art, Contre Culture* (1987), there were *Impermeabil* (1984), *The Expression of the Human Body* (1986) and the action *The Limit of the Working Area* (1983) — a year after *C'est ici que j'arrive tout le matins*, in the same courtyard. But I think the best answer to your question is another piece: a 2020 paraphrase of the same first protest *C'est ici que j'arrive tout le matins*. Tincuța Heinzl invited me to Timișoara for an exhibition designed to explore precisely the relationship between artist and work in all kinds of economic-social systems. I submitted the photo piece *It's Here Where I Leave from Every Morning!*, in which I stand in front of my rented apartment with a sign proclaiming this around my neck. If, in 1982, I arrived there every morning, a given,

marred by monotony and predictability, now I know where I start from every morning, facing a myriad of directions, potential chances and the uncertainties that accompany all of them. Up until now, for me, the art market was not a radical change of the artist survival model, because I don't make a living from selling my works, yet, I am still an employee with a paycheck. From this perspective, the only difference between before and after 1989 is now you can, in theory, choose your place of work; as opposed to being assigned one.

CIPRIAN MUREȘAN — Indeed, perhaps my question was misguided. I was thinking in terms of a struggle between the artistic ideals of a community, maybe even the society, and the subjective experience of the artist. But, in most cases, there was an aberration in the system. Art school graduates could only elbow their way into society by reconversion, tricked by both sides: the factories didn't need or request the position and the artists had to adapt. Hence the main question: how was (and is) art useful in society? Why should it be useful? How do we (artists) find our place in society? For our discussion, before 1989, we

de direcții, potențiale șanse și incertitudinile aferente. Pentru mine, cel puțin până acum, piața de artă nu a reprezentat o modificare radicală a „modelului” de supraviețuire ca artist, pentru că nu trăiesc încă din vânzările lucrărilor, ci trăiesc tot dintr-un salariu de angajat. În acest sens, nu există o diferență prea mare între cum era înainte de 1989 și cum e acum, doar faptul că acum poți, teoretic, să îți alegi singur locul de muncă, iar atunci și se distribuia unul. CIPRIAN MUREȘAN — Într-adevăr, cred că am pus greșit problema, eu mă gândeam că „ideile artistice” ale unei comunități, poate ale societății, se confruntă cu experiența subiectivă a unui artist, dar în majoritatea cazurilor era o aberație în sistem în care absolvenții de artă nu și găseau locul în societate decât forțat, reprofilându-se, „păcăliți” de ambele părți, cei din fabrică care nu aveau nevoie sau nu au cerut „postul” și artiștii care trebuiau să se adapteze cumva. De unde, ca o concluzie, revenim la întrebarea majoră, la ce era (și este) utilă arta în societate, de ce ar trebui să fie utilă? Cum ne găsim noi (artiștii) locul în societate? În cazul discuției noastre, înainte de 1989, mă refer la o societate unde producția industrială era telul suprem al economiei, dar aș extinde și la situația generală.

MIKLÓS ONUCSÁN — Întrebarea ta se bazează pe foarte multe noțiuni fluctuante. Ce înțelegem prin „artă”? Care societate sau parte a societății? Ce înseamnă util? Ce înțelegem noi (tu și cu mine) prin „artă” nu este același lucru cu ceea ce înțelege prin artă o bună parte a societății, atunci sau acum, la fel cum nu este același lucru cu ceea ce înțelege prin artă o bună parte a breslei artistice locale, atunci și acum. Dacă înainte de 1989 arta era văzută oficial ca un instrument util de propagandă, ceea ce era doar într-o mică proporție, de fapt, după 1989 nu cred că a mai existat un consens oficial despre ce este sau ce ar trebui să facă arta în societate. Cu toate acestea, a continuat să fie folosită și ca instrument de propagandă, și ca sursă de capital de imagine, într-o societate, a noastră, care nu a găsit încă nicio utilitate pentru artă, după părerea mea. În mod paradoxal, practica artistică continuă și în societăți care o susțin și o încurajează, și în unele care o ignoră sau chiar o descurajează, iar această constatare ne poate conduce la concluzia că arta are în primul rând o utilitate pentru cel/cea care o face. Cred că arta este (sau ar trebui să fie) utilă ca instrument de cunoaștere a realității (realităților), care creează noi perspective și noi mărturii, diversificându-ne modulurile de a înțelege lumea și de a ne înțelege pe noi înșine. În societățile în care există un surplus financiar, arta este finanțată și artiștii sînt susținuți, înțelegându-se că ei nu produc în mod direct și autonom valoare economică și profit. În societatea noastră, și înainte de 1989 și după, tocmai acest aspect face ca arta să nu fie integrată social, pentru că economia aici a fost și este subredă, iar ceea ce nu este direct și imediat profitabil economic este exilat ca fiind inutil. În acest context, cred că ne căutăm locul în societate improvizînd, avînd drept reper o serie de modele care par funcționale în alte părți, dar fără



Miklós Onucsán, *Impermeabil*, 1984, assemblage (PVC, wooden frame), 130 x 140 cm

refer to times when industrial production was the supreme goal for the economy, but I would definitely extend it to the general current situation.

MIKLÓS ONUCSÁN — Your question is based on a lot of fluctuating notions. What is art? Which society or part of society? What is useful? What you and I mean when we say art is not the same as the majority of society thinks it is, then and now, or even most of the artistic community. Before 1989, art was officially seen as a useful propaganda tool, even though only a small part of it was. But after 1989, I don't think there has ever been an official consensus about what art is or what it should be doing. Still it has continuously been used both as a propaganda tool and a source for image capital in a society – our society – that hasn't been able to find a utility for art. As a paradox, artistic practice is alive and ongoing both in societies that encourage and nurture it and those that ignore or even try to suppress it. Which leads to the conclusion that art is, first of all, useful for the one that makes it. I think art is – or should be – as an instrument for researching reality (realities), to create new perspectives and testimonies, to diversify the ways we understand the world, and to understand ourselves. Societies that have a financial surplus finance and support art and artists, recognize they don't directly and autonomously put out economic value and profit. In our society, before and after 1989, this exact detail makes art a social pariah, because the economy was and still is unstable, so anything which is not immediately and directly profitable is disposable and branded as useless. In this context, I think we find our place in society by improvising, chasing models and milestones we know to be functional elsewhere, but of no consequence in our own backyard. Before 1989, art graduates were forcibly integrated into society by reconversion. But what happens today with the hundreds of graduates churned annually by the art schools around the country? Do they all become practicing artists, living off their output? Or are they undergoing their own reconversions even if now the state doesn't assign them a job and they must find it themselves. Local socialism never figured out how to socially integrate artists and now capitalism is at fault for everything.

OVIDIU ȚICHINDELEANU — You mentioned the relaxed atmosphere, how were you being appreciated by your co-workers or when did you feel as such? – as in more than left to your own

devices. And how did the culture of workplace appreciation develop, if at all. MIKLÓS ONUCSÁN — Relaxed atmosphere did not necessarily mean being appreciated. It mostly meant we did not have a daily or weekly quota. The creative department had to come up with product proposals a few times a year, every trimester, if I remember correctly. I was officially praised for a few textile toy prototypes – I made a dinosaur, famous cartoon characters (Tom & Jerry, Mickey Mouse). I was also appreciated for my calligraphy: I wrote “waste” on the residue barrels, slogans in white paint on red fabric. The peak of my recognition was developing a series of gigantic clay vessels, assigned by the management, vessels commissioned by Carpați Trust [Trustul Carpați] from Bucharest. They required an adaptation of the manufacturing process, they were so big, the potters had to work from the inside and bigger ovens had to be built. For successfully executing the task, I was promised a stove cylinder and was able to climb on the waiting list for one.

OVIDIU ȚICHINDELEANU — We keep saying “before” and “after”. Just to clarify – according to people experiencing both –

nicio cărare bătută aici la noi. Înainte de 1989, absolvenții de artă se integrau forțat în societate, trebuind să se reprofileze. Dar azi ce se întâmplă cu sutele de absolvenți anuali ai numeroaselor facultăți de artă din țară? Devin cu toții artiști activi care trăiesc din arta pe care o fac? Sau sînt nevoiți, la rîndul lor, să se reprofileze, chiar dacă nu statul îi forțează acum să profeseze într-un post care le-a fost repartizat, ci trebuie să își caute singuri acel post? Socialismul de aici n-a reușit să rezolve problema integrării sociale a artiștilor, iar acum capitalismul este de vină pentru toate.

OVIDIU ȚICHINDELEANU — Ai menționat atmosfera relaxată, colegială: prin ce anume erai apreciat de colegii de la locul de lucru, sau cînd anume te-ai simțit apreciat? – adică mai mult decît „lăsat în pace”. Și cum s-a dezvoltat – dacă e cazul – cultura aprecierii la locul de muncă?

MIKLÓS ONUCSÁN — Atmosfera relaxată nu însemna neapărat că eram apreciat. Cred că atmosfera era relaxată pentru că nu aveau o normă zilnică de realizat, nici una săptămînală. Cert este că, de la o contractare de prototipuri la alta, secția de creație trebuia să își prezinte noile propuneri de produse, iar aceste contractări se întîmplau de cîteva ori pe an, parcă trimestrial. Am fost apreciat oficial pentru cîteva prototipuri de jucării din materiale textile – am făcut un dinosaur, personaje celebre din desene animate (Tom și Jerry, Mickey Mouse). Eram apreciat și pentru că scriam frumos, scriam „gunoi” pe butoaiile cu reziduuri, scriam lozinci pe pînză roșie cu tempera albă. Piscul aprecierii a fost cînd am realizat o serie de chiupuri uriașe, la solicitarea conducerii, chiupuri care fuseseră comandate de Trustul Carpați din București și care au presupus o adaptare a procesului tehnologic pentru dimensiunile mari ale vaselor – olarii lucrău din interiorul chiupurilor; trebuiau construite cuptoare noi suficient de mari. Pentru că mi-am îndeplinit cu succes sarcina primită, mi s-a promis o butelie pentru aragaz și am urcat pe listele de așteptare ale solicitanților de butelie.

OVIDIU ȚICHINDELEANU — Continuăm să clarificăm ce înseamnă „înainte” și „după” prin experiența directă a celor care au trecut prin ambele: „înainte”: artistul e repartizat în câmpul muncii, cu salariu, stabilitate și siguranță, dar cu o “integrare socială” incertă a artiștilor; „după”: artistul e aruncat în câmpul „libertății”, dominat de piață, care pare a fi un fel de deșert precar, dar a început să fie populat, după trei decenii, de cîteva instituții, care pretind sau încearcă să fie oaze. Ce domină cultura vizuală în cele două situații, din experiența ta, și care sînt pentru tine sursele diferite de rezistență?

MIKLÓS ONUCSÁN — Nici „înainte”, nici „după”, cultura nu s-a aflat printre priorități. Cred că asta a fost și este dominantă. Nu pot să îmi asum „rezistența” ca pe ceva care m-ar caracteriza, pentru că nu cred că rezist la propriu la ceva sau împotriva a ceva. Nu mă obligă nimeni să fac ceea ce fac și nici să nu fac ceea ce fac. „Rezistența” sună prea eroic în acest context, am impresia că am fost luat prea în serios.

“before”: the artist was assigned a workplace, had a salary, safety and stability, but an uncertain “social integration” as an artist; “after”: the artist is flung into the freedom field, mostly resembling a precarious desert, dominated by the free market. Also populated by the few institutions sprung in the last three decades that function, or pretend to be, as oases. From your experience, what dominates the visual culture across both these situations and what are the resistance sources?

MIKLÓS ONUCSÁN — Culture was never a priority, before or after. I think this is the common denominator. I cannot claim “resistance” as defining characteristic, I don't think I actually resist something, anything. Nobody is forcing me to either do or not do whatever it is that I'm doing. “Resistance” sounds way too heroic in this context, it feels as if I'm being taken too seriously.

DANA ANDREI — Do you see in any way possible or useful a correlation between art schools and the economic system of art? Can there be working models, within the cultural landscape, that transcend capitalist principles? Because you touched upon your dissociation during your employee period (cooperative vs artist role), tell us more about how the employee status affects the artistic output, both content wise, but also regarding workplace discipline and social dynamics.

MIKLÓS ONUCSÁN — If by “economic system of art” you mean the art market, wouldn't a synchronization with the art schools give birth to “success formulas” conducive to a monolithic, stereotypical culture? Surely, within the cultural landscape, models based on principles other than capitalist ones can be developed, but I doubt they'd be successful as long as the latter rule the world. What these models might be, I don't know – the question is too vast. I don't think my being an employee negatively affected my artistic output, because I was never part of the “a line per day” school of thought. Content wise, being an employee permeated many works, as I've explained, offering both inspiration and context. SZILÁRD MIKLÓS — “Before” and “after” keep shifting. The system had been in collapse at least a decade before the revolution. Would you describe the change in regime, in terms of fractures and continuities? For example: enormous production facilities were lost, factories that produced primarily for export. On the other hand, this production narrative with its inflated reports, shaped the lives of all the country's citizens. Unless employed, you were an illegal entity. I see the series *C'est ici que j'arrive tout le matins* as an escape after work, along with *Artist at work*, the photograph series of Mladen Stilinovic showing the artist lounging in bed. Or the Conceptualists in Moscow, also described as practicing participatory art in private spaces, in their free time, which makes you think of the socialist production allowing them this time surplus. *Work Surplus* is also what Julius Koller is touching upon in some of his works, where he deprofessionalizes as an artist – in the tradition of anti-art – but within the context of state socialism, where he orchestrates creation camps for amateur artists. In your photographs, I see the subject as an amateur amid workers, in a self-imposed exile as an artist employed by the state. Is there any common thread between the free time of artists and the free time of workers finding themselves unemployed after the change of regime?

MIKLÓS ONUCSÁN — The system was in free fall well before 1989. It was part of the reason why art school graduates were assigned a mandatory workplace at the end of the 1970s, and also the reason why there were no new admissions in the UAP



Miklós Onucsán, *It's Here Where I Leave from Every Morning!*, 2020, action, digital photograph, photo: Csongor Szabó

DANA ANDREI — Crezi că este în vreun fel posibilă sau utilă corelarea dintre facultățile de artă și sistemul economic al artei? Pot fi create în scena culturală modele care depășesc principiile capitaliste? Pentru că ai amintit disocierea ta în perioada când erai angajat (al cooperativei versus rolul de artist), spune-ne mai multe despre cum afectează statutul de angajat producția artistică, atât la nivel de conținut, dar și de disciplină a muncii și dinamici sociale care se creează la „locul de muncă”.

MIKLÓS ONUCSÁN — Dacă prin „sistemul economic al artei” înțelegem piața de artă, oare o corelare a facultăților de artă cu aceasta nu ar rezulta în stabilirea unor „rețete” care au succes pe piață și, în cele din urmă, într-o cultură monolitică, stereotipă? Cu siguranță că se pot crea și în scena culturală modele care urmează alte principii decât cele capitaliste, dar nu cred că acestea ar fi de succes câtă vreme principiile capitaliste domină lumea. Care ar fi acele modele, nu știu, este o întrebare prea mare. Nu cred că statutul de angajat mi-ar fi afectat în mod negativ producția artistică, pentru că nu sînt dintre adeptii dictonului „nicio zi fără o linie”. La nivel de conținut, statutul de angajat mi-a alimentat multe lucrări, așa cum am explicat și mai sus, oferindu-mi diverse surse și contexte de inspirație.

SZILÁRD MIKLÓS — Ai putea să descrii contextul schimbării de regim în termeni de rupturi și continuități? De pildă sau pierdut capacități uriașe de producție, care oricum produceau în mare parte pentru export. Pe de altă parte productivismul acesta, cu cifrele umflate ale sistemului a dirijat viața tuturor cetățenilor țării. Practic erai în ilegalitate, dacă nu ocupai un loc de muncă. Văd această serie din vremea aceea, *C'est ici que j'arrive tout le matins*, ca o evadare în timpul liber și cred că se poate pune în paralel cu *Artistul la muncă*,

seria de fotografii a lui Mladen Stilinovic, care arată artistul lenevind în pat, sau cu conceptualiștii din Moscova, care la rîndul lor au fost descriși că au practicat o artă participativă în spații private, în timpul liber, care trimite cu gîndul la producția socialistă, datorită căreia au avut acest surplus de timp. „Surplus de muncă” cere și Julius Koller în unele dintre lucrările sale, prin care se deprofesionalizează ca și artist, în tradiția de anti-artă, dar în contextul socialismului de stat, unde ajunge să orchestreze tabere de creație pentru artiștii amatori. Văd în fotografiile tale subiectul unui amator plasat între muncitori, care în același timp este într-un exil auto-impus din profesia artistului angajat la stat. Oare este ceva comun între timpul liber al artiștilor și timpul liber al muncitorilor ajunși în șomaj după schimbarea de regim?

MIKLÓS ONUCSÁN — Sistemul era în colaps cu mult înainte de 1989 și acesta a fost și motivul pentru care s-a introdus, de la finele anilor 1970 obligativitatea angajării în câmpul muncii și pentru absolenții de artă, precum și motivul pentru care nu s-au mai făcut admiteri în UAP după primii ani 1980. Colegii mei de generație și cu mine nu am fost membri UAP înainte de 1989, chiar dacă am fost validați de către comisia de specialitate, pentru că nu se mai aprobau admiteri. Imediat după 1989, am devenit automat membri UAP. Asta a fost o schimbare, dar nu o ruptură. La propriu, s-a rupt drapelul în 1989, alte lucruri au trecut

[Union of Visual Artists] at the beginning of the 1980s. My colleagues and I were not members of UAP before 1989, despite being validated by the admissions committee, because no admissions were being approved. We were automatically granted membership post 1989. This was a change, but not a fracture. The national flag was fractured, literally, other things went through changes or attempts at change. For me, the series *C'est ici que j'arrive tout le matins* documents the exact moment of the ending of free time, which I see as very different from Stilinovic's *Artist at work*. At the cooperative I was employed neither as an artist, nor as a worker – I was TESA personnel doing art in my free time. After the change in regime, both TESA and workers became unemployed, sooner or later, regardless of their activities in their free time, because, gradually, the institutions slowed or halted their activity.

Translated by Dana Ștefănoiu

prin schimbări sau încercări de schimbare. Pentru mine, seria *C'est ici que j'arrive tout le matins* documentează tocmai momentul de încheiere a timpului liber, iar astfel o văd chiar foarte diferită de *Artistul la muncă* a lui Stilinovic. La cooperativă nu eram angajat ca artist, nici ca muncitor, ci eram personal TESA, care în timpul liber mă ocupam de artă. După schimbarea de regim, și personalul TESA și muncitorii au ajuns, mai repede sau mai târziu, în șomaj, indiferent ce făceau ei în timpul lor liber, pentru că treptat instituțiile și-au întrerupt sau și-au redus activitatea.



Miklós Onucsán, *The Limit of the Working Area*, 1983, action, photographs digitized after negative film, variable dimensions