

Miklós Onucsán
Pseudo-drawings

7 June – 27 July 2024
Opening 7 June, 6 – 9 pm

[Please click here for the German translation](#)

Most of the works in the exhibition *Pseudo-drawings* were created by artist Miklós Onucsán in the 1980s, the first decade in a “continuum with fluctuations,”¹ as he describes the unfolding of his practice. In a conversation included in his recent monograph, on which this introduction draws heavily, Onucsán speaks about the scarcity of the visual art scene in Romania at the time, but also of the youthful exuberance of his explorations in the studio. While concerned especially with bidimensional works throughout the ‘80s and into the early ‘90s, he notes the emergence, in the same period, of “a lot of assemblages, objects, processes, and even situations.” These are “made, or provoked, or discovered” at the same time as his experimentations with drawing techniques, as different *modi operandi* which arise simultaneously and intercalate in his practice. The exhibition is not a comparative study of these strands – the work he makes “instead of drawing” in the ‘80s and the protocols for the formation and interpretation of images he devotes himself to later on, foregoing bi-dimensionality almost completely, and for which he is better known. Rather, it attempts to capture the murky aura of these drawings-by-other-means, and looks at them through an Onucsánian prism of theses and antitheses, advances and interrogative retreats, conjoined operations via which things come together and fall apart. The exhibition is a substantial introduction to this investigation at and of the ends of drawing, an extended snapshot of a moment when Onucsán’s practice is calibrating its themes and means, before going on to, say, pseudo-sculpt in the medium of measurement, or to pseudo-photograph that which has never been.

“Pseudo-” is both “quasi-” and “anti-”, failure and contestation, insufficiency or surplus. Using the dynamic deviation the word produces as a kind of prefix to both denote and de-nature his graphical output, Onucsán is perhaps thinking of the theoretically subaltern status of drawing in the hierarchy of artistic modalities, of what is “proper” to the preparatory sketch, of the point at which drawing might become something else, all these thresholds being first materialized or visualized, and then transgressed in the works. Drawing is staged here as paradoxical object like those imagined by Zeno of Elea, situated in a class of logical problems where, for instance, distances cannot be crossed by athletes in pursuit of slower competitors or by arrows flying towards their targets, but rather become incompressible as they break into infinite segments and half-segments, implode into endless diminishment. An aesthetics of calculation – and perhaps a sensuousness of perplexity – grow from the logical netherworld to which such paradoxes expose the mind. From this perspective, drawing here is never really achieved and always overcome: pre-figured and then flooded with “improper” materials that perturb its spatial or temporal armature and muddle its boundaries to other mediums. It is saturated with inklings and slippages, with marks of past and future events. The “pseudo-” is then an under- and over-performance, a plentitude of separations, the excess of a deficit in the application of the various norms that define what constitutes a drawing.

¹ This and subsequent quotes are from *For decades I have kept watering horseshoes as if they were flowers – something pointless, even absurd, but imperiously necessary by virtue of its own logic*. Miklós Onucsán in dialogue with Mădălina Brașoveanu’, in Mădălina Brașoveanu, Mihnea Mircan (eds.), *Therefore, white is black worn out for good and black is white worn out for good*. (Kerber Verlag: Berlin/ Bielefeld, 2021)

In the same interview, Onucsán narrates the inception of some of the major series of works presented here. “The first of the series was made using carbon paper and I arrived at it by accident: I had left a hot iron on a pile of paper, among which there was a sheet of carbon paper. The trace the iron left on the paper through the heated carbon paper had the same outline, but inside it there opened a world of highly organic, dynamic graphic signs which seemed to follow their own logic, a world with its own internal rules: it was a sanctuary of signs that belonged solely to chance. I started experimenting with these ingredients aiming to find means whereby to control to a greater extent the unpredictable factors of chance. I wasn’t seeking to eliminate chance, but to tame it, to determine, for example, the locus where it occurred, its area and intensity, in order to obtain a rhythm between chance and, on the other hand, the desired or premeditated outcomes, which inevitably resulted in a narrative structure, albeit in a stenographic form, if we can call it that.” Another series – *Plane of Waiting* – departs from this striking observation: “on the street, in the rain, a sheet of paper printed with a meteorological map was partly saturated by the puddle in which it had fallen. It was a readymade installation, from which I adopted the motif of the paper surface impregnated from beneath: the forecasts of the weather map graphics were factually certified by the puddle that saturated it”, a drawing then which dramatically compressed the interval between “the moment of the forecast and the moment that was forecast. In the works I remade that installation I had seen: I replaced the puddle of rainwater with a ‘puddle’ of ink, and the weather map with an ‘exercise’ drawing, pursuing the saturation process as a result of which the ink would flood the plane of the paper above it, creating its own imprint there. The ‘plane of waiting’ invalidated, validated or introduced new elements over the interval in which I waited for the process to finish. The results were static, frozen works, but the time factor was an essential part of their framework, as was the element of unpredictability. During the course of these processes I paid attention to reversing the usual direction of printed signs on a surface: as they were collages, sandwiches of paper, the surfaces of the *Planes of Waiting* were supplied with signs from behind, from below, after my minimal activation of them from above. Instead, the traditional method of charging a surface with signs entails applying them from above and to the surface. In that period, at a furniture warehouse I found some paper layered with tar, which was used to wrap the furniture, and which provided me with the raw material on which I was able to test at will the possibilities opened up by *Plane of Waiting*. That was how I arrived at the pseudo-drawings on paper layered with tar, a distinct phase in my explorations using two-dimensional surfaces, in which I systematically employed the procedure of operating on a working surface from above, with the graphic signs being supplied from below, from beyond the image’s surface. In the case of the paper layered with tar, the procedure entailed thermal and chemical interventions, which heated or dissolved the tar and allowed it to seep to the surface of the paper from behind. (...) Maybe the work that synthesizes most explicitly the mechanisms of the pseudo-drawings on layered paper is *Ephemeral*, a work with two fronts or two backs, between which the signs circulate and are transformed within a continuous oscillation, paradoxically conveyed via two stable images.”

This long and illuminating quote points in its conclusion to what is perhaps the most salient element in the encounter with these works – the demarcation of a space for material and semantic oscillations, not necessarily identical to the picture plane. The vectors of making form and making sense are bent into circles and interspersed as they seem to revolve around the support, traverse or pierce, permeate and re-embody it. They delineate the almost sculptural palpability of the works, a diaphanous three-dimensionality that pushes and pulls its way out of and around the support. There are weightless spirals of impregnation or transfer between that which might be underneath the image and that which seems to hover above it, plumes of dark scribbles and washes of rusting, viscous or oily liquids, opaque auras and efflorescences, tangled masses of gestures that define a frame and overcome it. The works are

instants from a heaving temporality, cross-sections of operations leaving marks on or under, into and against the frame that they break out of, as the title of a work puts it, only to reassemble that frame as a kaleidoscope of possible framings, cloaked in a fog of indigo and tar. In this multitudinous history of swirl and crystallization, striation and coagulation, Onucsán divines blueprints for remodeling the “relationship between the graphic sign and the surface that carries it,” to quote from the conversation one last time, with the works as conduits between states that are ‘before’ and ‘after’ the sign: its prefiguration and deviations, its veering away from the semantic mission, its foretelling and its perjury. The photographic documentation of the action *The Limit of the Working Area* (1983) portrays Onucsán in the courtyard of the co-operative where he worked, humorously reenacting the pose of Leonardo da Vinci’s *Universal Man*. *L’uomo universale* is sometimes called the *Vitruvian Man*, in recognition of the architectural subtext of that canonical image of male anatomical beauty as a column propping up the world, as axis around which the universe turns. Onucsán’s performance mobilizes a “poor” arsenal of means and props: his exertion, on that day countered by heavy winds, creates an imperfect square out of a piece of rope, as he is profiled against the side of a large wooden reel, used for coils of industrial cable. The performance replaces in a sense a mono-axial world of the drawing with a cosmos of multiple patterns that fit together or expose their inadequacy to one another, and that open one of the foundational images of the Western canon, gently and ludically, to a flurry of contingencies, private and collective histories, biographies enmeshed in grand narratives, crushed by or emancipated from them. Da Vinci’s drawing compresses a postulate, the ancient trope of “man as the measure of all things,” predicated on an equivalence between scales of universal order, different gradations at which the same principles of constitution are realized and whose interactions and similarity – the common rules and forces that sustain the person and the world – can be equally applied in astrology and medicine, for instance. The homology of micro- and macrocosm, which the drawing visualizes as geometric adequacy, becomes in the photographed action a site of slapstick philosophy, resonant and eloquent even if it does not engage with its motif as a solemn object, commanding a pious response. Rather than framing the person, Onucsán seems to be concerned with dispersal, with biographical throughlines that are coiled, knotted and tangled with the world. He is working with a grid between whose lines the person does not fit, a lattice of holes in which the self might be lost. The circle, octagon and square create a scene of geometric vertigo for the disassembly of personhood, rather than piece it together as a metonymical world. The sameness of figure and ground, idealized body and its geometric site of projection rendering each other intelligible, becomes a sequence of strenuous effort, comedy and melancholy. A work made in 2020 captures the persistence of these preoccupations in Onucsán’s practice. *Sometimes the sky is blue like millimeter paper* (*Clouds with millimeter precision/ Millimetrically deformed clouds*) lifts the geometric grid – metaphorically analogous to that which defined Da Vinci’s universal personhood – into the sky, employing it in a mathematically fruitless act of measuring the clouds painted in tempera on millimeter paper. It is as if the body that labors through all the acts of rubbing, seepage and impression in the drawings, that finds itself in the mist of muddy matter deployed in those works, is suddenly gazing upward, to seek the transparent contour of its mental operations. As if the same biography were narrated in two distinct registers, across two networks of correspondence. Looking up, the mind of the body finds a pseudo-sky, crossed by cloud formations that obey or transgress its grid of exactitude or error, delineating another environment for endless calculation, another site where the figure can be endlessly profiled against the ground, endlessly segmented and lost in it.

Mihnea Mircan

Miklós Onucsán

Pseudo-drawings

7. Juni – 27. Juli 2024

Eröffnung 7. Juni, 18 – 21 Uhr

Die meisten der in der Ausstellung *Pseudo-drawings* gezeigten Werke schuf der Künstler Miklós Onucsán in den 1980er Jahren, dem ersten Jahrzehnt in einem „Kontinuum mit Schwankungen“², wie er die Entfaltung seiner Praxis beschreibt. In einem Gespräch, das in seiner kürzlich erschienenen Monografie enthalten ist, auf die sich diese Einführung stark stützt, spricht Onucsán über die mangelnde Präsenz der bildenden Kunstszene in Rumänien zu dieser Zeit, aber auch über den jugendlichen Überschwang seiner Erkundungen im Atelier. Während er sich in den 80er und Anfang der 90er Jahre vor allem mit zweidimensionalen Arbeiten beschäftigte, stellt er fest, dass im gleichen Zeitraum „viele Assemblagen, Objekte, Prozesse und sogar Situationen“ entstanden. Diese werden gleichzeitig mit seinen Experimenten mit Zeichentechniken „gemacht, provoziert oder entdeckt“, als verschiedene modi operandi, die gleichzeitig entstehen und sich in seiner Praxis überlagern. Die Ausstellung ist keine vergleichende Studie dieser Stränge - der Arbeiten, die er in den 80er Jahren „statt zu zeichnen“ macht, und der Protokolle für die Entstehung und Interpretation von Bildern, denen er sich später widmet, indem er fast vollständig auf die Zweidimensionalität verzichtet, und für die er besser bekannt ist. Sie versucht vielmehr, die düstere Aura dieser Zeichnungen mit anderen Mitteln einzufangen und betrachtet sie durch ein Onucsán'sches Prisma von Thesen und Antithesen, von Vorstößen und fragenden Rückzügen, von miteinander verbundenen Operationen, durch die Dinge zusammenkommen und auseinanderfallen. Die Ausstellung ist eine substantielle Einführung in diese Betrachtung (Betrachtungsweise) am Ende der Zeichnung und vom Ende her gesehen, eine ausgedehnte Momentaufnahme eines Augenblicks, in dem Onucsáns Praxis ihre Themen und Mittel kalibriert, bevor sie, sagen wir, zur Pseudo-Skulptur im Medium der Messung oder zur Pseudo-Fotografie dessen, was nie gewesen ist, übergeht.

„Pseudo“ ist sowohl „quasi-“, als auch „anti-“, Versagen und Anfechtung, Unzulänglichkeit oder Überschuss. Indem Miklós Onucsán die dynamische Abweichung, die das Wort erzeugt, als eine Art Präfix verwendet, um sein grafisches Werk aus den 1980er Jahren sowohl zu bezeichnen als auch zu entnaturalisieren, denkt er vielleicht an den theoretisch subalternen Status der Zeichnung in der Hierarchie der künstlerischen Modalitäten, an das, was der vorbereitenden Skizze „eigen“ ist, an den Punkt, an dem die Zeichnung zu etwas anderem werden könnte, wobei alle diese Schwellen zunächst materialisiert oder visualisiert und dann in den Arbeiten überschritten werden. Die Zeichnung wird hier als paradoxes Objekt inszeniert, wie es sich Zenon von Elea vorstellte, eingeordnet in eine Klasse logischer Probleme, in der beispielsweise Entfernungen von Athleten, die langsamere Konkurrenten verfolgen, oder von Pfeilen, die auf ihre Ziele zufliegen, nicht überwunden werden können, sondern vielmehr nicht weiter komprimierbar werden, da sie in unendliche Segmente und Halbsegmente zerfallen, in eine endlose Verkleinerung immer kleinerer Teile implodieren. Eine Ästhetik des Kalküls - und vielleicht auch eine Sinnlichkeit der Verwirrung - erwächst aus der logischen Unterwelt, welcher Paradoxien solcher Art den Geist aussetzen. Die Zeichnung wird hier nie wirklich erreicht und immer

² Dieses und die folgenden Zitate stammen aus *For decades I have kept watering horseshoes as if they were flowers – something pointless, even absurd, but imperiously necessary by virtue of its own logic*. Miklós Onucsán im Dialog mit Mădălina Brașoveanu, in Mădălina Brașoveanu, Mihnea Miran (Hg.), *Therefore, white is black worn out for good and black is white worn out for good*. (Kerber Verlag: Berlin/Bielefeld, 2021)

überwunden: Sie ist vorgezeichnet und wird dann mit „unpassendem“ Material überflutet, das ihre räumliche oder zeitliche Verankerung stört und ihre Grenzen zu anderen Medien verwischt. Es ist gesättigt mit Andeutungen und Ausrutschern, mit Spuren vergangener und zukünftiger Ereignisse. Das „Pseudo“ ist also eine Unter- und Übererfüllung, der Exzess eines Defizits bei der Anwendung der verschiedenen Normen, die definieren, was eine Zeichnung ausmacht.

In demselben Interview erzählt Onucsán von der Entstehung einiger der hier vorgestellten großen Werkserien. „Die erste der Serien wurde mit Kohlepapier gemacht und ich kam zufällig darauf: Ich hatte ein heißes Bügeleisen auf einem Stapel Papier liegen lassen, unter dem sich auch ein Blatt Kohlepapier befand. Die Spur, die das Bügeleisen durch das erhitzte Kohlepapier auf dem Papier hinterließ, hatte denselben Umriss, aber in ihrem Inneren eröffnete sich eine Welt höchst organischer, dynamischer grafischer Zeichen, die ihrer eigenen Logik zu folgen schienen, eine Welt mit ihren eigenen internen Regeln: Es war ein Heiligtum der Zeichen, das allein dem Zufall gehörte. Ich begann mit diesen Zutaten zu experimentieren, um Mittel zu finden, mit denen ich die unvorhersehbaren Faktoren des Zufalls besser kontrollieren konnte. Es ging mir nicht darum, den Zufall auszuschalten, sondern ihn zu zähmen, zum Beispiel den Ort seines Auftretens, seine Fläche und seine Intensität zu bestimmen, um einen Rhythmus zwischen dem Zufall und den erwünschten oder beabsichtigten Ergebnissen zu erreichen, was unweigerlich zu einer narrativen Struktur führte, wenn auch in einer stenografischen Form, falls man es so nennen kann.“ Eine andere Serie - *Plane of Waiting* - geht von dieser auffälligen Beobachtung aus: „Auf der Straße, im Regen, war ein mit einer meteorologischen Karte bedrucktes Blatt Papier teilweise von einer Pfütze durchtränkt, in die es gefallen war. Es handelte sich um eine Ready-Made-Installation, von der ich das Motiv der von unten imprägnierten Papieroberfläche übernahm: die Vorhersagen der Wetterkartengrafik wurden durch die Pfütze, die sie durchtränkte, faktisch bestätigt“, eine Zeichnung also, die das Intervall zwischen „dem Moment der Vorhersage und dem Moment, der vorhergesagt wurde“, dramatisch komprimierte. In den Arbeiten habe ich die Installation, die ich gesehen hatte, nachgebaut: Ich ersetzte die Regenwasserpfütze durch eine „Pfütze“ aus Tinte und die Wetterkarte durch eine „Übungs-“ Zeichnung, wobei ich den Sättigungsprozess verfolgte, in dessen Folge die Tinte die darüber liegende Papierfläche überflutete und dort ihren eigenen Abdruck hinterließ. Die „Ebene des Wartens“ hat in der Zeit, in der ich auf das Ende des Prozesses gewartet habe, Elemente entkräftet, bestätigt oder neu eingeführt. Die Ergebnisse waren statische, eingefrorene Arbeiten, aber der Zeitfaktor war ein wesentlicher Teil ihres Rahmens, ebenso wie das Element der Unvorhersehbarkeit. Im Verlauf dieser Prozesse achtete ich darauf, die übliche Richtung von gedruckten Zeichen auf einer Fläche umzukehren: Da es sich um Collagen, um Sandwiches aus Papier handelte, wurden die Oberflächen der *Planes of Waiting* von hinten, von unten mit Zeichen versehen, nachdem ich sie von oben minimal aktiviert hatte. Die traditionelle Methode, eine Oberfläche mit Zeichen aufzuladen, besteht vielmehr darin, sie von oben auf die Oberfläche aufzubringen. In dieser Zeit fand ich in einem Möbellager ein mit Teer beschichtetes Papier, mit dem die Möbel eingepackt wurden und das mir das Rohmaterial lieferte, auf dem ich die Möglichkeiten von *Plane of Waiting* nach Belieben testen konnte. So kam ich zu den Pseudozeichnungen auf mit Teer beschichtetem Papier, einer besonderen Phase meiner Erkundungen mit zweidimensionalen Oberflächen, in der ich systematisch das Verfahren anwandte, eine Arbeitsfläche von oben zu bearbeiten, wobei die grafischen Zeichen von unten, von jenseits der Bildoberfläche, geliefert werden. Im Falle des mit Teer beschichteten Papiers handelte es sich um thermische und chemische Eingriffe, die den Teer erhitzen oder auflösen und ihn von hinten an die Oberfläche des Papiers sickern ließen. (...) Das Werk, das die Mechanismen der Pseudozeichnungen auf geschichtetem Papier vielleicht am deutlichsten synthetisiert, ist *Ephemeral*, ein Werk mit zwei Vorder- oder Rückseiten, zwischen denen die Zeichen in einer kontinuierlichen Oszillation zirkulieren und transformiert werden, die paradoxerweise durch zwei stabile Bilder vermittelt wird.“

Dieses lange und aufschlussreiche Zitat verweist in seiner Schlussfolgerung auf das vielleicht hervorstechendste Element in der Begegnung mit diesen Werken - die Abgrenzung eines Raums für materielle und semantische Oszillationen, der nicht unbedingt mit der Bildebene identisch ist. Die Vektoren der Formgebung und der Sinnggebung sind zu Kreisen gebogen und durchsetzt, während sie um den Träger zu kreisen scheinen, ihn durchqueren oder durchbohren, durchdringen und neu verkörpern. Sie beschreiben die fast skulpturale Greifbarkeit der Werke, eine diaphane Dreidimensionalität, die sich aus dem Träger heraus und um ihn herum schiebt und zieht. Es gibt schwerelose Spiralen der Imprägnierung oder des Transfers zwischen dem, was sich unter dem Bild befinden könnte, und dem, was darüber zu schweben scheint, Schwaden dunkler Kritzeleien und Auswaschungen rostiger, zähflüssiger oder öligere Flüssigkeiten, undurchsichtige Auren und Effloreszenzen, verworrene Massen von Gesten, die einen Rahmen definieren und ihn überwinden. Die Arbeiten sind Augenblicke einer wogenden Zeitlichkeit, Querschnitte von Vorgängen, die Spuren auf oder unter, in und gegen den Rahmen hinterlassen, aus dem sie ausbrechen, wie es der Titel einer Arbeit ausdrückt, nur um diesen Rahmen als ein Kaleidoskop möglicher Rahmungen wieder zusammensetzen, eingehüllt in einen Nebel aus Indigo und Teer. In dieser vielgestaltigen Geschichte von Wirbeln und Kristallisationen, Schlieren und Gerinnungen entwirft Onucsán Entwürfe für die Neugestaltung der „Beziehung zwischen dem grafischen Zeichen und der Oberfläche, die es trägt“, um ein letztes Mal aus dem Gespräch zu zitieren, wobei die Werke als Vermittler zwischen Zuständen dienen, die „vor“ und „nach“ dem Zeichen liegen: seine Präfiguration und seine Abweichungen, sein Abweichen von der semantischen Mission, seine Vorhersage und sein Meineid.

Die fotografische Dokumentation der Aktion *The Limit of the Working Area* (1983) zeigt Onucsán im Hof der Genossenschaft, in der er arbeitete, wie er humorvoll die Pose des *Universalmenschen* von Leonardo da Vinci nachstellt. *L'uomo universale* wird manchmal auch *Vitruvianischer Mensch* genannt, in Anerkennung des architektonischen Subtextes dieses kanonischen Bildes der männlichen anatomischen Schönheit als Säule, die die Welt stützt, als Achse, um die sich das Universum dreht. Onucsán mobilisiert in seiner Performance ein „armes“ Arsenal an Mitteln und Requisiten: Durch seine Anstrengung, die an diesem Tag durch den starken Wind konterkariert wird, formt er ein unvollkommenes Quadrat aus einem Stück Seil, während er sich an der Seite einer großen hölzernen Trommel profiliert, die für die Aufwicklung von Industriekabeln verwendet wird. Die Performance ersetzt in gewisser Weise die einachsige Welt der Zeichnung durch einen Kosmos multipler Muster, die zusammenpassen oder ihre Unzulänglichkeit zueinander offenbaren und die eines der grundlegenden Bilder des westlichen Kanons auf sanfte und spielerische Weise für eine Flut von Kontingenzen, privaten und kollektiven Geschichten, Biografien, die in große Erzählungen verstrickt sind, von ihnen erdrückt werden oder sich von ihnen emanzipieren, öffnen. Da Vincis Zeichnung komprimiert ein Postulat, die antike Trope vom „Menschen als Maß aller Dinge“, das von einer Gleichwertigkeit zwischen Maßstäben universeller Ordnung ausgeht, verschiedenen Abstufungen, auf denen dieselben Prinzipien der Konstitution verwirklicht werden und deren Wechselwirkungen und Ähnlichkeit - die gemeinsamen Regeln und Kräfte, die den Menschen und die Welt tragen - beispielsweise in der Astrologie und der Medizin gleichermaßen angewendet werden können. Die Homologie von Mikro- und Makrokosmos, die die Zeichnung als geometrische Angemessenheit visualisiert, wird in der fotografierten Aktion zu einem Ort der Slapstick-Philosophie, der auch dann mitschwingt und beredt ist, wenn er sich nicht als feierlicher Gegenstand mit seinem Motiv auseinandersetzt, der eine fromme Antwort gebietet. Anstatt die Person zu umrahmen, scheint es Onucsán um die Zerstreuung zu gehen, um biografische Linien, die sich mit der Welt verwickeln, verknotet und verheddert sind. Er arbeitet mit einem Raster, zwischen dessen Linien die Person nicht passt, einem Gitter aus Löchern, in dem sich das Selbst verlieren kann. Der Kreis, das Achteck und das Quadrat schaffen eine Szene des geometrischen Schwindels für die Demontage der Persönlichkeit,

anstatt sie als metonymische Welt zusammzusetzen. Die Gleichheit von Figur und Grund, der idealisierte Körper und sein geometrischer Projektionsort, die sich gegenseitig verständlich machen, wird zu einer Abfolge von Anstrengung, Komik und Melancholie. Ein Werk aus dem Jahr 2020 verdeutlicht das Fortbestehen dieses Anliegens in Onucsáns Praxis. *Sometimes the sky is blue like millimeter paper (Clouds with millimeter precision/ Millimetrically deformed clouds)* hebt das geometrische Gitter - metaphorisch analog zu dem, das Da Vincis universelle Persönlichkeit definierte - in den Himmel und setzt es in einem mathematisch fruchtlosen Akt der Vermessung der in Tempera auf Millimeterpapier gemalten Wolken ein. Es ist, als ob der Körper, der sich in den Zeichnungen durch alle Akte des Reibens, des Versickerns und des Abdrucks quält, der sich im Nebel der schlammigen Materie dieser Werke wiederfindet, plötzlich nach oben blickt, um die transparente Kontur seiner geistigen Operationen zu suchen. Es ist, als ob ein und dieselbe Biografie in zwei verschiedenen Registern, in zwei Korrespondenznetzen erzählt würde. Wenn der Geist des Körpers nach oben blickt, findet er einen Pseudohimmel, der von Wolkenformationen durchzogen ist, die seinem Raster der Exaktheit oder des Irrtums gehorchen oder es überschreiten und eine andere Umgebung für endlose Berechnungen abstecken, einen anderen Ort, an dem die Figur endlos gegen den Boden profiliert werden kann, endlos segmentiert und in ihm verloren.

Mihnea Mircan

Miklós Onucsán, born in 1952 in Gherla, Romania, lives and works in Oradea, Romania.

In 2019, he represented Romania at the 58th International Art Exhibition — La Biennale di Venezia.

Exhibitions include: *Relatări despre o singurătate zgomotoasă*, Salonul de proiecte, Bucharest (2024); *Graft. Materials and Processes*, Galeria Plan B, Berlin (2023); *Lost in the Moment That Follows*, Ways of Collecting: Ovidiu Șandor Collection, Kunsthalle Praha, Prague (2023); *Locus Solus*, Arter, Istanbul (2022); *Landscape in a Convex Mirror*, Art Encounters Biennial, Timisoara (2021); *Perspectives*, BOZAR Centre for Contemporary Art, Brussels (2019); *Unfinished Conversations on the Weight of Absence*, Romanian Pavilion at the 58th International Art Exhibition — La Biennale di Venezia (2019); *"What is normal for the spider, is chaos for the fly."*, Galeria Plan B, Berlin (solo, 2018); *La Brique*, the Brick, Caramida, La Kunsthalle, Mulhouse (2019); *DOUBLE HEADS MATCHES. A selection of contemporary artworks from four Romanian private collections*, New Budapest Gallery, Budapest (2018); *Life – a User's Manual*, Art Encounters Biennale, Timisoara (2017); *Notes on a Landscape*, Bucharest (2017); *Track Changes*, curated by Plan B at Mendes Wood DM, Sao Paolo (2016); *Expanded Space – Festival of Public Art*, Bucharest (2016); *Mo(nu)ments*, MAGMA Contemporary Art Space, Sfântu Gheorghe (solo, 2015); *Art has no Alternative*, Tranzit, Bratislava (2015); *A Breathcrystal*, Project Arts Center, Dublin (2015); Dallas Biennale, Dallas (2014); *Allegory of the Cave Painting*, Extra City Kunsthall, Antwerp (2014); *Intense Proximity – La Triennale 2012*, Palais de Tokyo, Paris (2012); *Unfinished Measurements*, Galeria Plan B, Berlin (solo, 2011); *Barricade of Dreams*, Trafo, Budapest (2011); *Image to be projected until it vanishes*, Museion, Bolzano (2011); Curated by Rene Block, ENTREPOT, Galerie Krinzinger, Vienna (2011); *Romanian Cultural Resolution – Documentary*, The New Gallery of IRCCU, 54th Biennale di Venezia (2011); *Markings of the working area*, Nicodim Gallery, Los Angeles (solo, 2010); *What I have to do tomorrow, I should have done yesterday*, Galeria Plan B, Berlin (solo, 2009).

Display structure designed by POSTER Architects, Bucharest.

GALERIAPLAN B

Romania

Str. Avram Iancu nr. 1
400089 Cluj
T +49.151.64617845

www.plan-b.ro | contact@plan-b.ro

Germany

Strausberger Platz 1
10243 Berlin
T +49.30.39805236