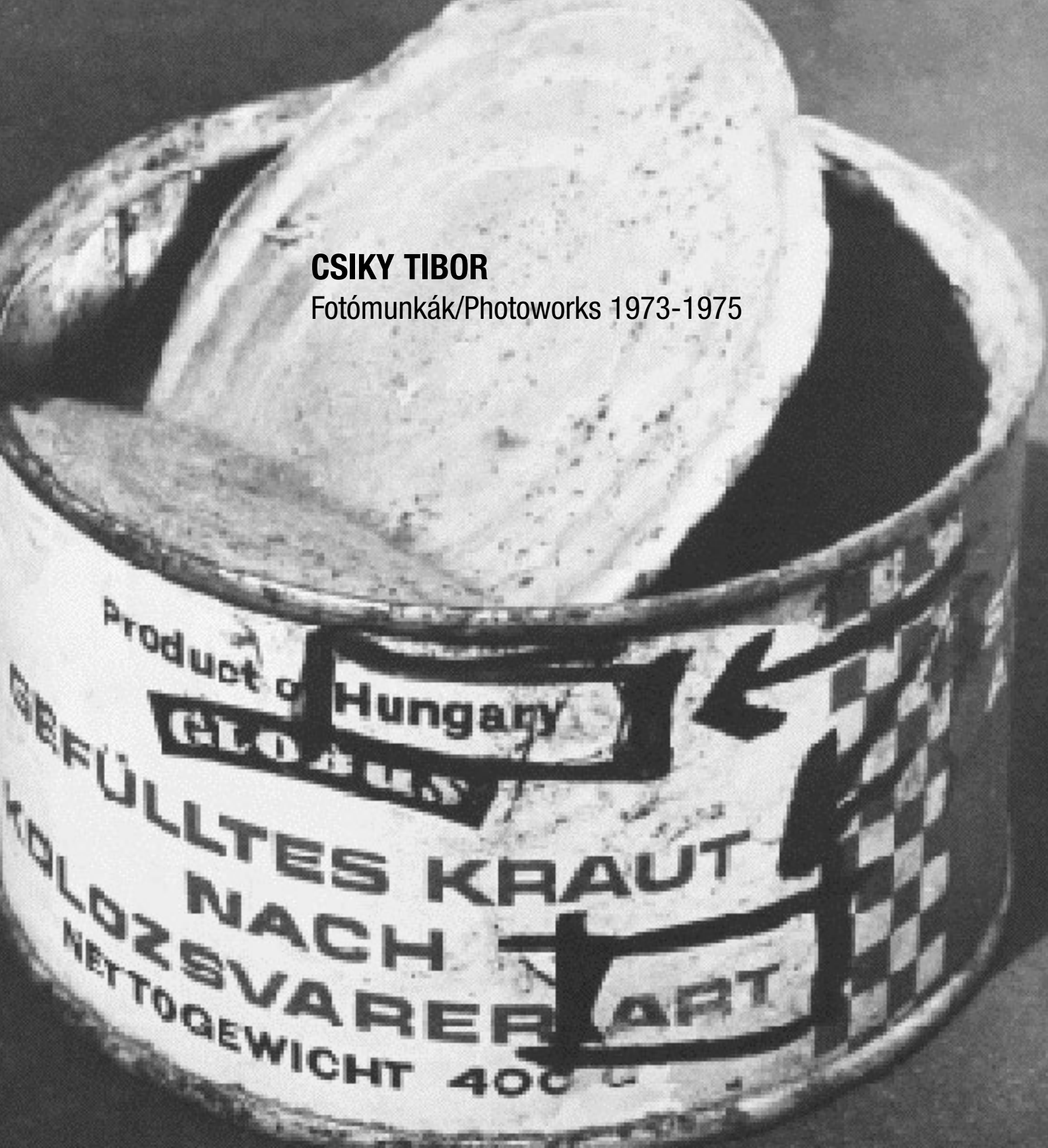


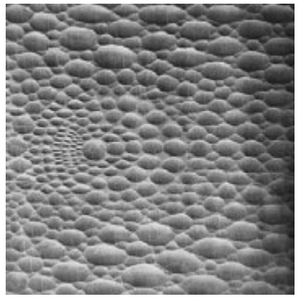
CSIKY TIBOR

Fotómunkák/Photoworks 1973-1975

CSIKY TIBOR

Fotómunkák/Photoworks 1973-1975

VINTAGE GALÉRIA BUDAPEST 2007



Koncentrikus struktúra/Concentric Structure
1966/13, relief, 25x25x2 cm

Százados László

AZ OBJEKTÍV VALÓSÁG STRUKTÚRÁI

Anyag
Gravitáció
Tér
Tér-idő
Mozgás
Munka
Törvény
Morál
Szenvedély
Fájdalom
Lélek
Szeretlek

KÉK

(Csiky Tibor: 69 lap → 32)

„Szív, ösztön, elvek."
(Blaise Pascal: Gondolatok)

[I.] Anyag → Forma → Etika. Csiky Tibor (1932-1989) életműve az 1960-as és 70-es évek magyar szobrászati neo-avantgárdjának egyik legjelentősebb teljesítménye. Nemzedéke az ötvenes évek légszomjas, információhiányos időszaka után „erőltetett menetben", a hivatalos kultúrpolitika által a „második nyilvánosság" színtereire szorítva hajtotta végre felzárkózási programját: a helyi avantgárd tradíció és a kívülről érkező hatások „kettős adaptációját". Csiky természettudományos inspirációja nemcsak a művészetben és a tudományban egyaránt érvényes formulák, és törvényszerűségek létét feltételezte, hanem rendezőelvet és módszertani átjárót is biztosított a megkésve, s így egymásra torlódva érkező izmushullámok között. Ez a tendencia-árapályoktól függetlenítő szemlélet alakítja ki munkásságának egyedi, több irányzat – strukturalizmus, op art, konceptualizmus, minimal art, konstruktivizmus – számára is megközelítési utakat felkínáló karakterét. Műveinek kezdetektől fogva természetes nyelve az organikus *struktúra*elvű, majd később konstruktívabb, geometrikus alakzatokból, szerkezetekből építkező absztrakció. A stílushatárokat felpuhító érzelmi többleten túl, épp következetessége, a felvetett problémák tudományos egzaktság igényével való vizsgálata, szisztematikus elemzése vezeti el a köztes területek, átmeneti állapotok termékeny kétértelműségeihez. Az alapkategóriák dualitásaiban – organikus-geometrikus, fény-árnyék, forma-felület, rész-egész, nyitott-zárt, sík-térbeli – rejlő szintézis lehetőségeinek kutatásához. Az ökonomikusan alkalmazott elemek, a redukált formák egységét, a letisztult, néhol puritán megfogalmazás zártságát mindig megtöri valami feszültséget teremtő plasztikai történés, amely átértelmezi, idézőjelbe teszi a merev szabályokat. Munkái mélyén, a rendteremtés lehetőségében való hit ellenére felsejlik a világ „rendezett káoszának" ambivalenciája.
Az anyag törvényszerűségeinek megtapasztalása, türelmes, technikailag tökéletes kibontása ugyanakkor „kölcsönös megformáltságot" eredményez: viselkedési modellt, mindenkitől elvárható magatartásformát, át- és belátható struktúrát, szabályszerűséget sugall. Életfilozófiát, világnézetet, erkölcsi tartást alapoz meg, amely magától értetődően vezet el az etikai és az esztétikai szempontok összekapcsolásához. Az alkotás morális, politikai és esztétikai aspektusainak összefonódása miatt a művészet választott életmód, következetes tett: „küldetés, vagy szolgálat". A korszerűség – a „szinkronban lenni, és önállónak" – nehezen beteljesíthető ábrándja számára pedig egy kiút mutatkozik: az „építkezés saját problémáinkból". [1]

László Százados

THE STRUCTURES OF OBJECTIVE REALITY

Matter
Gravity
Space
Space-time
Motion
Work
Law
Moral
Passion
Pain
Soul
I love you

BLUE

(Tibor Csiky: 69 pages → 32)

"Heart, instinct, principles."
(Blaise Pascal: Thoughts)

[I] Matter → Form → Ethics.
*The oeuvre of Tibor Csiky (1932–1989) is one of the greatest achievements of 1960s and 70s Hungarian Neo-avant-garde sculpture. His generation After the suffocating, information-lacking era of the Fifties, his generation proceeded in a marche forcée to accomplish–in the marginal realms of official kulturpolitik's "second publicity"–its programme of catching up; the "double adaptation" of the local avant-garde tradition and external influences. The inspiration Csiky drew from natural history assumed the existence of not only formulas and laws valid in both art and science, but provided an organising principle and a methodological means to gap the bridge between the waves of "isms" that were arriving in Hungary late and therefore simultaneously. Independent from the comings and goings of trends, this attitude shaped the character of his art that was open to more trends-structuralism, op art, conceptual art, minimal art and constructivism. From the very outset his works had a native tongue of organic-*structuralist *abstraction which later consisted of more constructivist and geometric forms and* structures. *In addition to the emotional plus that blurs the line that separates styles from one another, it is his consistency, the scientific scrutiny, systematic analysis of the issues raised, that leads him to the fertile ambiguity of intermediate areas, transitional conditions. To the research of the opportunity for synthesis inherent in the duality of fundamental categories such as organic/geometric, light/shadow, form/surface, part/whole, open/closed and 2D/3D. The unity of the economically employed elements and reduced forms, the closedness of the crystallised, occasionally puritan statement is in every instance broken by a tension-creating plastic event which reinterprets, throws in doubt the rigid rules. At the heart of his works, in spite of a belief in the possibility to create order, there appears the ambivalence of the "organised chaos" of the world.*
Yet experiencing the regularities of matter, their patient, technically perfect exposition results in "mutual formation": it implies a behavioural model, a pattern of behaviour, a transparent structure, an idiom. It is the pillar of a life philosophy, a Weltanschauung, a moral posture which self-evidently leads to associating the ethical and aesthetic aspects. On account of the intertwining of the moral, political and aesthetic aspects, art is a chosen way of life, a consistent act, a "mission or service." The difficult-to-accomplish vision of modernity–to be in sync and independent-has only one alternative: "drawing on one's own problems." [1]

Vertikális struktúra/Vertical Structures, 1965/10
relief, 24x22x2 cm

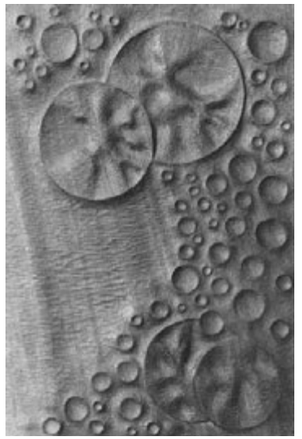
1976: febr. 27.: „Vigyázni: a koncept kapcsán felmerülő felelőtlenségeket elkerülni. (…)
A gondolati elem fokozása mellett, megőrizni valamit → az anyag és a munka méltóságát.
Anyagban gondolkozni."
1976. márc. 19.: „A morális tovább élés, a morális magatartás megőrzése: feltétlen szükséges a munka, az anyag. A világgal szembeni magatartás ne legyen hullámzó, hanem tárgyilagos."
(Csiky-noteszek)

„A filozófia nem tanítás, hanem tevékenység." (4.112)
(Ludwig Wittgenstein) [2]

Mikrovilág/Microworld, 1965/9
relief, 44x37x2 cm

[II.] Koncept-háttérország (1971-1975/76). A magyar képzőművészet egyik meghatározó vonása a 70-es évek első felében továbbra is az új műfajok és irányzatok egyidejű feldolgozása. Az immár majd egyévtizedes felzárkózási programot jórészt még mindig a Zugló Kör, az Iparterv és a Szürenon – Körner Éva által [3] a magyar avantgárd harmadik generációjaként azonosított – nemzedéke valósítja meg. Hosszú idő után ekkor – a konceptuális művészet és mail art érintkezési pontjain – kerül ismét szinkronba, vagy legalábbis egyenrangúbb dialógus lehetőségének közelébe a nyugati és a keleti oldal művészeti modellje. A stíluspluralizmuson belüli rövidebb, vagy hosszabb „konceptes" időszakok, művek, vagy műtárgycsoportok a helyzetelemzés, az önvizsgálat és erőgyűjtés nyugvópontjai. A mű/művész/művészet-hármas státuszára, viszonylataira irányuló kérdések speciális válaszokat eredményeznek személyes és regionális – közép-kelet-európai – szinten egyaránt. „Szignifikánsan más, egyedi karakterrel rendelkező, virulens és életképes műfaji-hibrideket", amelyek a Kosuth-i definícióval „nem meghatározhatóak, csak körülírhatóak", s így csupán egyénekre lebontva, illetve egy összkép felvázolása esetén értelmezhetőek. [4]
A „tudományos" módszerként és viszonyítási pontként egyaránt szolgáló irányzat – praktikusan – szabadság-pótlék is: „beélesíti" a szellemi függetlenségi harcok fegyver- és eszköztárát (ld. kiáltványok, programok, tézisek). Az elanyagtalanodás – a „nyelvi jelleg dominanciája" –, az eloldódás a művészet-gyakorlás bevett formáitól nem csak szellemi, virtuális szinten, hanem fizikai értelemben is növeli a mozgásszabadságot. A postázható művek, kiállítási anyagok révén egy később is „működtethető", határokon túlnyúló hálózat, az elszigeteltség, a bezártság érzetét „lazító" kapcsolatrendszer épül ki (mail art, fluxus).
Csiky munkásságának ezt a fél évtizedét a dramaturgiai vázat adó életrajzi események, plasztikai irányelveinek hangsúlyos átrendeződése és a konceptuális művészet magyarországi térhódításának „együttállása", határozta meg. Forduló-ponton lévő pályája szinte terápiás jelleggel „kínálja fel magát" a koncept önelemző gyakorlata számára. Negyvenévesen radikális életmódváltást hajt végre: 1971-1972 fordulóján felmondja tanári állását a mind anyagi, mind egzisztenciális szempontból bizonytalan kimenetelű művészi pálya érdekében. Anyagi nehézségein az ezután – kényszerűségből – öt évig folytatott „iparművészkedéssel" próbál könnyíteni (ékszereket készít), emellett az egymást több-kevesebb rendszerességgel követő állami – lektorátusi – megbízások [5] segítik helyzete megszilárdítását. 1971-ben készíti első koncept-munkáit, amelyek bekerülnek Beke László *ELKÉPZELÉS*-projektjébe. [6] 1972 őszén iratkozik be Attalai Gáborral és Bak Imrével a TIT szabadegyetem csillagászati és kvantummechanikai előadásaira, ahová alkalmanként Hencze Tamás is velük tart. Az előadások utáni beszélgetések eredménye [7] az 1973-as „Rezeda-akció", ahol Csiky a *69 lap*pal szerepelt, amelynek „törzsanyaga" már 1972-ben összeállt. 1973 nyarán kezdi el fotózni kb. 120 darabra kifutó színes diasorozatát: *A buszmegállótól a munkásszállásig* egy kb. 5-600 méteres szakasz feldolgozása „a 3-as busz Háros utcai megállójától, a két sorompón keresztül a Városi Lemezművek munkásszállásáig".[8] Ezt a mára már elveszett szériát egyetlen egyszer, 1973 őszén mutatja be a Fészek Klubban, *"Az emberélet útjának felén"* című, Hubay Miklós szerkesztette sorozat első állomásaként. A harmincadik életévüket betöltött költők, írók, zeneszerzők és képzőművészek bemutatkozásához, művekkel keretezett önvallomásához Csiky esetében a szobrairól készített diaképek, és *A buszmegállótól a munkásszállásig* szolgáltak háttérül. A vetítéshez fűzött magyarázatában [9] felvételei jellemzésére már azt, az első koncept munkáinál „bevezetett" meghatározást alkalmazza, amelyet végül a színes diákkal közel egyidőben létrehozott fekete-fehér fotósorozatának címéül is választ. *Az objektív valóság struktúrái* – noteszében eleinte *„Városi struktúrák"* – a diákkal nagyjából azonos számú (kb. 100-120 darab), „általában 30x40 cm-es dokubróm, 50x70 cm-es lapokra feldolgozva". [10] A kezdetben a diákkal valószínűleg közel megegyező útvonal stációit rögzítő, a következő két év folyamán – új helyszínekkel, témákkal – bővülő sorozatból már 1974. június végén egy 46 darabos válogatást mutat be a Fiatal

27 February 1976: "Warning: avoid the irresponsibility resulting from the concept. [...]
Preserve something while increasing the conceptual aspect → the dignity of matter and of work.
To think in terms of matter."
18 March 1976: "Moral survival, the preservation of moral behaviour: work and matter of essence.
The behaviour vis a vis the world should not alternate, but be objective."
(The Csiky notebooks).
"Philosophy is not a body of doctrine but an activity." (4.112)
(Ludwig Wittgenstein) [2]


Kis vidám/The Cheerful One, 1965/3
relief, 46x30x2 cm

[II] Concept-hinterland (1971–1975/76).
The simultaneous processing of the new genres and trends continued to be one of the salient features of Hungarian art in the first half of the Seventies. The by-then almost ten-year-old recovery programme was still being accomplished by the Zugló Circle, the Iparterv and Szürenon, i.e. the art groups Éva Körner [3] *identified as the third generation of Hungarian avant-garde. On the contact points of conceptual art and mail art, the artistic idiom of West and East came into synchrony once again after a long period of time, or at least the opportunity arose for dialogue on more equal terms. Periods of varying length, the odd individual work or group of works, of concept art within the era of stylistic pluralism had merely served as moments of introspection and focusing. The questions about the threesome status, the interrelationships of work/artist/art elicited some unique responses both individually and regionally (in Central and Eastern Europe). "Significantly different virulent generic hybrids possessing individual character," which, in Kosuthian terms, "cannot be determined, only circumscribed," and thus can only be interpreted individually or as part of a bigger picture.* [4] *The trend which serves as a "scholarly" method and a point of reference is in effect substitution for freedom by creating real ammunition for intellectual freedom fights (calls, programmes, theses). The dematerialisation–the dominance of the linguistic character–and the shift increases scope for movement not only on an intellectual, virtual level, but also quite literally. Works that can be mailed, exhibition material created a network that overreached the borders and could be set into motion later on, and contributed to the relaxing of that sense of being locked up. (→ mail art, fluxus).*
This half-decade of Csiky's output was determined by a significant rearrangement of his life events and sculptural principles and the powerful presence of conceptual art in Hungary. His career, which had come to a turning point, chose self-analysing practice of conceptual art as a therapy. At forty he took a radical turn: at the end of 1971 he gave up his job as a teacher in favour of a financially insecure career as an artist. He sought to make money on the side for five years as an applied artist (making jewellery), and tried to establish himself financially also with the help of state commissions. [5] *In 1971 he created his first conceptual works which were admitted into László Beke's* ELKÉPZELÉS *[Concept] project.* [6] *In the autumn of 1972, together with Gábor Attalai and Imre Bak, he enrolled on an open university course on astronomy and quantum mechanics, where they were occasionally joined by Tamás Hencze, too. The conversations that took place after the lectures led* [7] *to the "Rezeda Action" in 1973, to which Csiky contributed his* 69 pages *whose greater part he had put together in 1972. He set out to photograph a series of colour slides that would amount to approximately 120 pieces:* From the bus stop to the workers' hostel *is the portrait of a 5–600-metre section "from the Háros utca stop of the no. 3 bus, through the two barriers to the workers' hostel of the Háros Steel Sheet works."* [8] *This (by now largely lost) series was only on one occasion exhibited at the Fészek Club, entitled* Half way along a man's path in life, *as the first of a series of exhibitions curated by Miklós Hubay. Csiky provided the backdrop of his sculptural records, and his* From the bus stop to the workers' hostel, *to an event which presented poets, composers and artists who had turned thirty. In description of his works on display* [9] *he employed the definition he had introduced for his first conceptual works which he eventually made the title of his black and white series he had created almost at the same time as the coloured one. In his notebook* The structures of objective reality *initially appeared as* Háros structures *and it consisted of the same number of photographs as the slides (approximately 100–120), "generally 30 by 40 cm docu-brome mounted on 50 by 70 cm shets of paper."* [10] *Initially recording the same path as the slides, he expanded the series in the following two years to include new locations and themes, and by the end of 1974 he was able to exhibit a selection of 46 pictures at the Club of Young Artists. The group exhibition at the Jósa András Museum at Nyíregyháza can be considered the "closing event" of the period. There he put on display in a separate room all the sculptures and reliefs he had made since 1963 ("trees, painted trees, polished bronze works, bearing steels and the Martinelli chromium steels"), and the "photo-concepts" and the jewels put on show at the Club of Young Artists.* [11]

Mélyedések/Depressions, 1966/19
relief, 20x18x6 cm

Művészek Klubjában. Az időszak „záróeseményének” is tekinthető, 1975-ös nyíregyházi (Jósa András Múzeum) gyűjteményes kiállításán külön teremben szerepelnek az 1963 óta készült szobrok és reliefek („fák, festett fák, polírozott bronzok, csapágyacélok és a Martinelli téri krómacélok”), illetve az FMK-ban bemutatott „fotókonceptek” az ékszerekkel. [11] Csiky tisztában van a nemzedéktársait is jellemző helyzettel: „terveim, elképzeléseim összegyűltek, megvalósításra nem gondolhattam, így munkám során a különböző periódusok egymásba csúsznak.” [12] A szigorúan ötlet és idea központú, műtárgy-felszámoló konceptuális megközelítést „lelkiismeret furdalás nélkül” felülírják a kézzelfogható szobrászati lehetőséget adó a lektorátusi megbízások. A két művészi magatartás ebben a szituációban nemhogy kizárja, mint inkább erősíti egymást, az egyik lehetőséget biztosít a másik számára: „az ember, egyszerre több ellentmondó tézist is végig gondolhat, és a fejében tisztázhatja a különböző álláspontokat.” [13] A „párhuzamos-adaptáció” eredményei a hetvenes évek második felében a minimalizmust egyedi módon geometrikus formanyelvű sorozatokba fordító plasztikái. Általánosságban is igaz rájuk Hegyi Lóránd – a *Térgörbére* (1977/4.) vonatkozó megállapítása –, amely szerint van egy döntő pont, ahol „ténylegesen eltér a concept arttal analóg szemléletet reprezentáló amerikai minimal art szemléletétől: ez pedig maga a plasztikai megjelenés – az érzéki-fizikai minőség esztétikai értelmezése.” [14] Ez egyfelől egybecseng Hajdu István következtetésével [15], amely szerint a hazai minimalizmus időbeli eltolódása, „megkésettsége” miatt a konceptuális törekvések tapasztalatai a mesterség, a műtárgy újrafelfedezéséhez vezettek, illetve egy tágabb körben Körner Éva észrevételével: „a magyar közgondolkodásban a művészettől idegennek számít az a lehetőség, hogy elhagyja az érzékiség területét és fogalmakat involváljon” [16]. (Mintha ezek a gondolatok vetnének később – más elméleti kiindulópontokat érzékelve – ismét hullámokat Andrási Gábor érzéki-konceptualizmus elméletében. [17])
Csikynél teljesen elképzelhetetlen a kivitelezés, az anyaghasználat teljes negligálása, minimalizmusa éppúgy nem vezet az arte povera irányába (fotói tematikája ebből a szempontból megtévesztő), mint ahogy a keményvonalas minimalista szobrászat (Donald Judd, Robert Morris, Carl André) mindenfajta kétértelműséget kiiktató modul-világához, megrendszabályozott komponálási elveihez, s néha meglehetősen steril megjelenése felé sem. Bár kétségkívül hat rá az iparilag szabványosított vizualitás népnevelő utópiája, a funkcionalitás kánonját oldja a konstrukciói kétértelműsége, játékos variabilitása: megmarad a „kézművességnek az ipari kivitelezésre vágyó tökéletlen tökéletessége. [18]

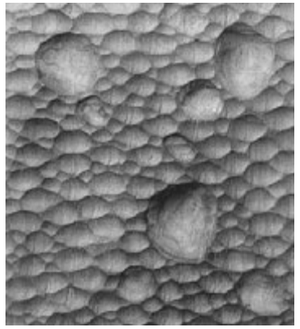
„*Tények a logikai térben, ez a világ.” (1.13)*
„*A forma a szerkezet lehetősége.” (2.033)*
„*Tér, idő és szín (színesség) a tárgyak formái.” (2.0251)*
(Ludwig Wittgenstein)

[III.] Körkörös motívumvándorlás. Csiky életművének egyik jellegzetessége az egymást kísérő, párhuzamosan futó műfajok közötti „körkörös motívumvándorlás” (Nagy Ildikó). Bár a grafikák, fotók és érmek sokszor csak vázlatnak, előtanulmánynak tűnnek domborműveihez, illetve szobraihoz, konkrét ok-okozati összefüggés csak néhányuk között fedezhető fel. A motívumok, kompozíciós megoldások inkább időben váltakozva, egymást kiegészítve, továbbfejlesztve kapcsolódtak össze. A majd 1300 „tételt” – szobrokat, reliefeket, érmeket, ékszereket, grafikákat, konceptuális és fotóalapú, valamint mail-art munkákat – felölelő oeuvre-nek a fotók, és a hozzájuk stilárisan vagy gondolkodásmódban kapcsolódó, „kevert műfajú” alkotások közel az egynegyedét teszik ki. Az 1971 és 1975/76 közötti néhány év az életmű más periódusaihoz képest is meglepően sok műfajt mozgat meg: hat műcsoport egymás (rész)területeit is átfedő halmaza alkot komplex egységet:
(1.) A domborművek és a grafikák „közös történetének” egyik – 1967 óta megszakítatlan – szála 1970-ben, a lapok minden négyzetcentiméterét kitöltő, szecessziós ornamentikát idéző színes filctoll és tusrajzokkal ért véget. Alig egy évre rá, ez az organikus mintázat zárványként, szigorú geometrikus formák – kör, négyzet – vonalai közé szorulva tűnik fel. A keretező alakzat, illetve a motívumra-fókusszáló kivágat, „nagyítás” (*Kör ornametikával*,1971/ 56-58.) egyszerre utal az ekkor készült, elemibb formákból építkező fémplasztikák polírozott, környezetfelbontó felületeire és a következő év fotóinak szűkítő-keretező kompozícióira. Még radikálisabb a váltás a *Geometrikus kompozíciók* (1971/59-70.) tusrajzainál, „minimál-grafikáinál.” Az érintetlenül hagyott fehér felületeken eleinte néhány szinte jellé redukálódott organikus és geometrikus motívum találkozik, majd tovább csupaszodik a lapok formavilága: egy-két párhuzamos vonalból létrejövő alakzat alkot szikár és erőteljes kompozicionális egységet a papír síkjával. Nem sokkal később hasonló vizuális-szituációkba” kerülnek a *69 lap* (1971-73) – illetve a *Változatok a „69 lapra”* (1973) – kiüresedő tereit, síkjait formai meg-

Csiky was aware of the situation of his generation: “my plans, ideas were collected, I couldn’t even think about accomplishing any of them, so the different periods of my work overlapped.” [12] The strictly concept-based conceptual approach, which did away with the work of art as such, was “unscrupulously overwritten” by the state commissions that gave him the opportunity to exercise his sculptural skills. Rather than mutually excluding one another, the two types of artistic behaviour in his case actually reinforced each other, the one providing the means to accomplish the other. “One has the faculty to consider several contradicting theses and grasp their different viewpoints.”[13] The fruit of “parallel adaptation” were his plastic works in the latter half of the Seventies which uniquely translated minimalism into geometrical series. Lóránd Hegyi’s definition of Space Curve *(1977/4) fits them in every way, in that there comes a decisive point at which they “truly differ from the attitude of American minimal art that has much in common with concept art, namely with respect to plastic representation, the aesthetic interpretation of sensual/physical quality.” [14] This coincides with István Hajdu’s conclusion [15] who claimed that due to the belatedness of Hungarian minimalism the experience afforded by the conceptual efforts led to the rediscovery of the craft, the work of art, and, on a broader level, with Éva Körner’s observation: “in Hungarian common thought the idea that art might expand from the domain of the senses to involve concepts, has not taken root.” [16] (As if it were the same thoughts reverberating, with an emphasis on different theoretical starting points, in Gábor Andrási’s theory of sensual conceptualism.) [17]*
In Csiky the total obliteration of the making, of the use of matter is unimaginable, and his minimalism leads neither to endorsing arte povera (the themes of his photographs might be misleading in this respect), nor the module-world of hardliner minimalist sculpture (Donald Judd, Robert Morris, Carl André) that does away with any kind of ambiguity and–often in a rather sterile manner–regulates the principles of composition. Undoubtedly, however, Csiky is influenced by the Utopia of industrially standardised visuality, the canon of functionality is tamed by the ambiguity of his constructions, their playful variability, and the “imperfect perfection of craftsmanship longing for industrial accomplishment remains.” [18]

“The facts in logical space are the world.” (1.13)
“Form is the possibility of structure.” (2.033)
“Space, time, colour (being coloured) are forms of objects.” (2.0251)
(Ludwig Wittgenstein)

[III] Circular wandering of motifs
One of the characteristic features of Csiky’s oeuvre is the “circular wandering of motifs” (Ildikó Nagy) that permeates all parallel genres. Although the graphic works, the photographs and medals often look like sketches to his reliefs and sculptures, only very few betray a concrete causal relationship. The motifs, the compositions are loosely connected chronologically; they alternate, compliment each other and serve as raw material for one another. Almost a quarter of Csiky’s oeuvre–which comprises 1300 “items,” including sculptures, reliefs, medals, jewels, graphic works, conceptual and photography-based works of mail art–consists of photographs and stylistically or conceptually related “mixed media” works. Compared to other periods in his creative life, the few years between 1971 and 1975/76 feature a surprisingly large number of genres: six overlapping types of work consist a complex whole:
***(1)** The “common history” of reliefs and graphic works, uninterrupted since 1967, ended in 1970 with the coloured felt-tip pen and India ink drawings filling every square millimetre of the paper and evocative of Sezessionstil ornaments. A year later these organic patterns reappeared like an inclusion amid strict geometric forms (circle, square). The outline form and the motif-centred cut, the “enlargement” (*Circle with ornament, *1971/56–58) is reminiscent of both the recent carved-up surfaces of the metal plastic works constructed from more elementary forms and the framing/narrowing photographic compositions of years to come. Even more radical was the shift to the India ink drawings and “minimal graphic works” of the of the* Geometrical compositions *(1971/59-70). The untouched white surfaces initially only witness the meeting of a few organic and geometric motifs condensed into symbols almost, and later the formal idiom of the pages is even more reduced, and the form consisting of just a few parallel lines establishes a rigorous and powerful compositional unity with the plane of the paper. Articulating the empty spaces of* 69 pages *(1971-73)–and* Variations on “69 pages” *(1971-73)–on the basis of form, emotion and message, the symbols, words and lines are thrown into a very similar situation later on.*



Mélyedések/Depressions, 1966/20
relief, 22x19x6 cm

Kéz/Hand, 1967/9
relief, 28x18x4 cm

gondolások, érzelmek és mondanivaló alapján artikuláló jelei, szavai és sorai.

(2.) Csiky, Beke László 1971. aug. 4-én meghirdetett akciójára – *„a mű = az ELKÉPZELÉS dokumentációja”* – küldi be első koncept-sériáját (*Az objektív valóság struktúrái I-IV.*, 1971-72). Mindennapjainak szignált, idézőjelbe tett dokumentumai – nevelői munkanaplójának lapjai, egy előre érvénytelenített lottó-szelvény és egy számítógépes lista („computer-grafika”) – között tűnik fel az első „fotóalapú” munkája: *Oszlop* című (1971/3.) krómnikkelezett bronzszobrának fekete-fehér felvétele a művész rajta keresztül futó, EKG-leletével (*Az objektív valóság struktúrái I.*, 1971/72., Magyar Nemzeti Galéria). A szívritmus-görbe a szokásos „visszavétel” eszköze: az „ipari geometria” neutralitását, a „csak” szobortárgy egyértelműséget oldó személyes gesztus. A homogén felülettel határolt, de optikailag nyitott, érzelmileg telített fallikus forma kettős értelemben is dokumentum: egyrészt rögzíti a tényt, hogy Csiky 1962-63 óta először készít ismét körplasztikákat, másrészt – jelzi „a geometrikus és organikus fogalmazásmód ötvözésének” folyamatosan jelenlévő igényét.

(3.) A *69 lap* (1971-1973) sokáig egyetlen „nyilvános szereplése” a „Rezeda-akció” volt, ahol az egyébként is szűk körű, egyestés bemutató intim jellegét tovább fokozta az installálás módja: tulajdonképpen négy párhuzamosan lapozható one-man-show zajlott a négy egyformára festett, szürke „grafikai-dobozban”. A befogadásnak ez a módja analóg megközelítésmód Csiky átmeneti műfajú – képi és nyelvi hordozókat egyaránt felhasználó – munkájával. A heterogén alkotóelemekből kialakított vizuális és gondolati *struktúra* nyitott, laza, nem egyenes vonalvezetésű. Elágazásai, több idősíkot és értelmezési szintet érintő előre- és visszautalásai váratlan asszociációs összefüggéseket teremtenek, folyamatos pozíció- és hangnemváltásai rákérdező, rámutató, önreflexív gesztusokkal párosulnak. A *69 lap* lét- és szellemi állapot lenyomat: a hetvenes évek valóságából beszűrődő történeti, szociológiai szempontok keverednek biografikus elemekkel, triviális, hétköznapi megnyilatkozások társulnak emelkedett, „szent” szövegekhez, vulgarizált és tudományosan helytálló kijelentésekhez, képletekhez. A tanmeséket, az epigrammatikus tömörségű életbölcsességeket és banálfilozófiai eszmefuttatásokat a magánszféra vs. átpolitizált társadalmi tér felállásból is következő közérzet tünetszerű, mentális kísérőjelenségei jellemzik. Pátoszos közhelyek övezte világjobbító heroizmus keveredik a lehetőségeket felmérő jellegzetesen kelet-közép-európai (ön)iróniával, a provincializmus felett érzett tehetetlenséggel, frusztrációval és fatalizmussal. A befoglalni vágyott világ tágasságát az egyéni horizont szempontjai alakítják: a felsorakoztatott természettudományos kelléktárat, az alkalmazott jelrendszert, a vendégszövegek és képi-idézetek, az érintett témák széttartó pályáit, a rendteremtés személyest és személytelent egybefogó igényét Csiky „romantikus univerzalizmusa” (Hajdu István) fogja ösz-sze. Egyre táguló körökben jutunk el a művészi magatartás személyre szabott követelményeitől, megnyilvánulásaitól az Egyén Történelemhez, Világegyetemhez / Időhöz / Térhez való viszonyát működtető és befolyásoló törvényekig és érzelmekig. A *69 lap* nemcsak leír, tervez és dokumentál, hanem érzelmi és társadalomkritikai telítettsége révén túl is lép a koncept-művek megszokott keretein.

Mindennek „fizikai” háttere az üres fehér lap, ahol az írásjelek, és betűk geometrikus motívumainak, a szavak, és szövegek síkot, lapteret strukturáló mintázatának ritmusát a tördelés, a gépelés szabja meg. Ugyanakkor ezt a (el)rendezettséget „letrasettelés”, pecsételés, újság- és fotókivágatok, kézírás és belejavítások bontják meg, néhány lapon pedig beemelt önidézetek („computer-grafika” 1971-ből, felragasztott levelezőlap 1972-ből) jelzik az életművön belüli kapcsolódási pontokat. A tipográfiai és szemantikai játékosságnak azonban szigorú határvonala van, az A4-es keret. Ezen belül lebeg elhagyatottan egy jel, visszhangzik a lap sarkába menekült szó, rendezi középre magát egy mondat, egy tipográfiai motívum, ragadja magához a kezdeményezést egy gondolati és kompozicionális értelemben is térszervező erővel bíró szöveg-töredék.

(4.) Az 1972-es mail-art akció – az irányzott, személyre szóló „művészi kommunikáció” jegyében – válogat a *69 lap* szövegeiből, s kombinálja tovább annak technikáit (pecsételés, kollázs stb.) a barátoknak, ismerősöknek és sokszor önmagának feladott levelezőlapokon.

(5-6.) Az adott időintervallumon belül legtovább futó projekt a fotó, amely idővel – amint a koncept burka lefoszlott róla –, egyre szikárabban tárgyra-törővé, formára-fókuszálóvá válik. A színes diák, illetve fekete-fehér fotók sorozata ismét egy szubjektív, enciklopédikus igényű világ-leírásra tesz kísérletet: Csiky most az „objektív” valóság kiragadott részletei felől közelít egy hierarchiák nélküli teljesség felé. Gyűjtőszenvedélye a hétköznapok látszólag jelentéktelen, unalomig ismert és megszokott részleteiben, tárgyaiban megbúvó plasztika értékre, térszervező erőre irányul. A tematikus terepleírás, az „összehasonlító fényképművészet” (A. Döblin → W. Benjamin) eredménye egyszerre terv/modell-gyűjtemény, dokumentáció és folyamat-napló, képen belüli és kívüli *struktúrákra* egyaránt építő széria. Nincs intervenció, terepren-dezés, csak rámutatás és kiemelés. Mindez a forma, a vizsgált szerkezet – részleges – „megtisztításával” jár: ezért fó-

(2) *Csiky contributed his first concept series (*The structures of objective reality I-IV, *1971-1972) to an action organised by László Beke, called* “the work = the documentation of the CONCEPT”. *Amidst his autographed, highlighted everyday documents–the pages of his teacher’s book, a pre-unvalidated lottery ticket and a computer-printed list (“computer graphic work”) appeared his first “photograph-based” work, a black and white photograph of his chrome-nickel bronze sculpture* Column *(1971/3) with the artist’s own ECG graph running across it.* (The structures of objective reality I, *1971/72, Hungarian National Gallery*). *The heartbeat graph is a common means of “reclaiming”: it is a personal gesture cutting the edge off the neutrality of “industrial geometry” and the straightforwardness of being “only an object”. Bordered by a homogenous surface, but optically open, the sensual, phallic form is a document in more ways than one. Firstly, it marks Csiky’s return to spherical plastic works (which he had stopped back in 1962), and secondly it attests to the increasing demand for “blending the geometrical and the organic.”*

(3) *For a long time the only “public appearances” of* 69 pages *(1971-1973) was the “Rezeda Action” where the intimate character of an already private, one-night show was further emphasised by the manner of installation: each of four identical grey “graphic boxes” presented a one-man show. This manner of reception is analogous with Csiky’s work which can at best be classified as being transitory in genre. Assembled from heterogeneous components, the visual and conceptual* structure *is open, loose, not governed by straight lines. The bifurcations, the forward and backward references, that affect several levels of time and interpretation, create unexpected associative relationships; the continuous shifts of position and tonality are paired with interrogative, assertive, self-reflexive gestures.* 69 pages *is the imprint of an existential and mental state; the historical, sociological aspects of Seventies’ reality intermix with biographical elements; trivial, everyday manifestations marry with lofty, “holy” texts, vulgarised and scientifically sound statements, formulas. The parables, the epigrammatically concise pieces of wisdom and banal philosophical ideas are characterised by the auxiliary mental phenomena arising from the clash of private life versus over-politicised social contexts. Grandiose heroism embedded in pathetic cliches mingles with typically Central and East European opportunistic (self-)irony, a sense of powerlessness over provincialism, frustration and fatalism. The spaciousness of the world, whose capture is sought after, is governed by the aspects of the private horizon: the natural scientific paraphernalia, the applied system of simbolity, the guest texts and pictorial citations, the diverse paths of the themes concerned, the need to create order in both the personal and the impersonal are all brought together by Csiky’s “romantic universalism” (István Hajdu). In increasingly widening circles we proceed from the tailor-made requirements and manifestations of artistic behaviour to the laws and emotions that govern the relationship of the Individual with History, the Universe/Time/Space.* 69 pages *not only describes, plans and documents, but, by means of its emotional and social-critical saturation, it oversteps the customary contexts of conceptual works.*

The “physical” context of everything is the empty white paper, where the rhythm of the geometrical motifs of the punctuation marks and letters, and of the patterns of words and texts structuring the plane and the surface of the paper are determined by typography and typing. Yet this very order is interrupted by lettraset, stamps, newspaper and photo cuttings, handwriting and corrections, and some of the pages even have quotations from Csiky’s very own works (“computer graphics” from 1971, a postcard from 1972) which serve as internal points of reference. Typographical and semantic playfulness, however, has its strict bounds–the A4 frame. Within that a symbol lingers forlorn; a word echoes in the corner; a phrase or a typographical motif makes its way to the centre; a text fragment, possessing contextualising power in both the conceptual and compositional sense, takes the initiative.

(4) *The 1972 mail art action – performed in the vein of targeted, personalised “artistic communication” – is a selection of the texts of* 69 pages, *and a further development of the techniques (stamps, collage. etc.) on postcards addressed to friends, acquaintances, and frequently himself.*

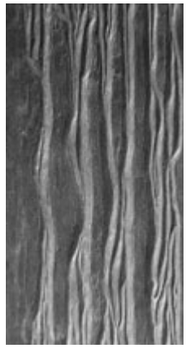
(5-6) *Within this period, the longest-running project was photography which with time–as soon as it shed the shell of concept–assumed object and form with increasing severity. The series of coloured slides and black and white photographs again made a subjective, all-encompassing, encyclopaedic attempt at describing the world; Csiky approached unhierarchic totality from the isolated details of “objective” reality. His passion to collect seemingly insignificant everyday objects is aimed at the most banal and familiar details with a view to reveal their plastic values and space-creating power. The result of his thematic descriptions and of “comparative photographic art” (A. Döblin → W. Benjamin) is a collection of plans/models, documentation and process log, a series drawing on* structures *both within and outside of the image. There is no intervention or landscaping, only focussing and highlighting. This comes with the partial “purifi-*

Tenyér/Palm, 1974/24, fotó, 298x212 mm
Beke László gyűjtemény

kuszál, közelít rá, változtatja a képkivágat arányait. A koncept-fotó lényegéhez tartozó sorozatszerűség nem a múló időt, a pillanatot, hanem egy belülről fakadó szemléletbeli változás fokozatos térnyerését dokumentálja: igazolás és egyben eszköz is. A végjátékot az 1975-ös tárgyarchitektúrák, -csendéletek és testrészletek jelentik, az 1976-os munkák már inkább a fotómontázs és/vagy anyagkollázs kategóriájába tartoznak. Az átfordító-médium sajátosságaiból is adódóan – a korábbi sorozatokhoz képest – alacsonyabb a személyesség-fok, a megjelenés „tárgyiasabb" és „realistább", a műszaki rajzlapra vagy fotókartonra kasírozott fotó kivágatát tusvonal keret hangsúlyozza, a sarkok gyakran lekerekítettek. A fotó felületébe, anyagába csak ritkán, egy-egy mondat, ironikus megjegyzés erejéig nyúl bele: a szöveg, a felirat általában a látvány „belső" motívuma, kompozíciós elem. Egy további fázisban már magukat a fotókat is *struktúrába* szervezi: kompozíciós vagy asszociációs szempontok szerint egy-egy lapon, majd sorozatként. Ilyen összefüggő egységek azonban alig jelentek meg: csoportos bemutatkozásokon, vagy tematikus jellegű fotó-tárlatokon kisebb szériákkal, de leginkább csak egy-egy felvétellel szerepelt. [19]

„Mégis: a fénykép döntő kérdése a fényképész viszonya a technikájához."
(Walter Benjamin)

„A számtalan lehetséges kép közül kell minden esetben egyet választani,
s ez a művelet végső soron egy arány létrehozatala is. Ez az arány nem más,
mint a fényképész viszonya a dolgokhoz…"
(Peternák Miklós)

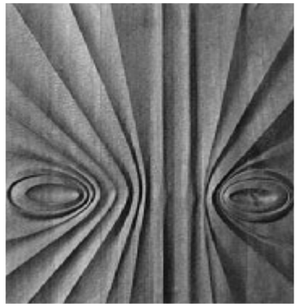

Vertikális gyűrődés/Vertical Fold
1965/2, relief, 20x11x1 cm

[IV.] Fotó / Művészet. Csiky mindennapi „praxissá" fejlesztett viszonya a fényképezéshez egyáltalán nem általános attitűd a hatvanas évek magyar képzőművészeti életében. Az egyik kivétel Attalai Gábor, akivel „párhuzamosan", illetve alkalmanként együtt rögzítik mindennapjaik arra érdemesnek tekintett eseményeit, részleteit. (Csiky esetében a 24x36-os, Leica méretű diapozitívek, színes diák előhívatását az OFOTÉRT-ban, épp a 1973 környékén váltják fel egy tükörreflexes csehszlovák gép fekete-fehér nagyításai). Az összegyűlt anyagokból barátok lakásain tartanak vetítéseket, miközben Csiky folyamatosan „házal" műtárgyai reprodukcióival: minden megjelenés eseményszámba megy. Nemcsak a dokumentáció szükségességével van tisztában: fotóalbumot tervez, s egy 1964-es (!) bejegyzése szerint, másfél-két év múlva tervezett önálló tárlatán plasztikái mellett „nagy méretű fotókat" is kiállítana. A fotográfia átértékelődő jelentősége az 1970-es évek koncept-hullámában visszaigazolja Csikynél játszott kitűntetett szerepét: a műalkotások közös „nyelvi" jellegének kutatására, analízisére alkalmas „műszerként", a „képzőművészek kreatív fotóhasználatának" gyors és könnyen kezelhető eszközeként reprezentatív médiummá és műfajjá válik, nyomokat rögzít (testen, természetben, belső és külső terekben) és dokumentál (művet, művészt és a művészetet önmagát).
Csiky művészethez – s ennek részeként a fotózáshoz – való viszonyáról pontos információkkal szolgál 1978-as tanulmánya [20], amely tulajdonképpen egy pedagógiai szempontok alapján végiggondolt ars poétika esszencia. Kiterjesztett plasztikai látásmódjának összefoglalása, amelyben kulcsfogalmainak – Forma, Technológia, Anyag – és azok alkategóriáinak rendszerét elemzi, finomítja és bontja tovább. Így például a tárgy viszonylatait (felület, árnyék, szín stb.), önmagán túlmutató szerepét (jel, jelentés, szimbólum), funkcióját, megmunkálásának minőségét, illetve az általa teremtett, rendezett teret, amelyet szerves egységben kezel a természeti és az – emberi – valóság történéseivel és változásaival. A civilizációs és művészeti beavatkozások, a „másodlagos természet" – az ember által alkotott és alakított környezet, illetve az azt jellemző, állandóan ismétlődő tárgyak, gépi és emberi mozgások, „használatba vételek" – ugyanazon „orientációs rács" (Horst Bredekamp) részévé válnak, mint amelyben a természeti erők (időjárás, víz, égitestek) hatásai, vagy az idő anyagot alakító ereje (rozsdásodás, korhadás, növekedés) érvényesül. Az ehhez az „objektív valósághoz" közelítő gondolati-művészi út médiuma a „30x40 cm-es éles, fátyolmentes, kemény, értelmes fotó" mint dokumentáció, előtanulmány, komponálás, vagy önálló műfaj. [21]

(megjegyzés: a dolgozatban ismétlődő elvont fogalmakat nem spekulatív filozófiai értelemben használom,
nem képeznek egységes rendszert, egyszerűen a gyakorlati munka során felmerülő aspektusok felsorolásai.)
(Csiky Tibor)

„a természeti formákat kialakító tendenciák fejlesztették ki az emberi értelem struktúráját is."

cation" of the examined structure; hence the focussing and the proportions of the cut. The seriality that characterises conceptual photograph documents not passing time, the fleeting moment, but rather the gradual emergence of a shift in attitude; it is both the justification and the means. The end-game was the 1975 object architectures, the still-lifes and body parts; Csiky's 1976 works belong under the category of photographic montage and/or collage. It follows also from the peculiarities of the reversing medium that, compared to his earlier series, the level of personalisation is lower, the appearance is more "objective" and "realistic"; the cut of the photograph attached to the paper or black card is emphasised by a frame in Indian ink, and the corners are often rounded. The surface or the material of the photograph only very occasionally features a sentence, an ironical comment; the text, the inscription is generally an "inner" motif of the image, a compositional element. In a later phase Csiky creates structures *for the photographs even, by means of arranging them on a page according to associative aspects, and later as a series. Such connected units were very rarely exhibited; Csiky contributed to group exhibitions or thematic shows only his short series or a picture or two.* [19]


Relief, 1974/5, 57x55x3 cm
Antal-Lusztig gyűjtemény

"And yet the decisive issue of a photograph is the photographer's attitude to his technique."
(Walter Benjamin)

"In every instance one must pick one of an infinite possibility of pictures, and this action is in effect the creation of proportion. This proportion is none other than the photographer's attitude to things..."
(Peternák Miklós)

[IV] Photography / Art. *Csiky's attitude to photography, assuming everyday practice, was by no means typical on the Hungarian art scene of the Sixties. One exception was Gábor Attalai, together with whom he took the occasional "parallel" picture of events and details of everyday life thought to be worthy of attention. (Csiky initially used a 24x36 Leica-sized coloured slides and then moved on to a Czechoslovak mirror reflex lens camera and black and white film in 1973.) They held slide shows at the flats of their friends, and Csiky also "canvassed" with photographic reproductions of his works. Having them appear in print was an important event indeed! He was aware of the need to document and designed a photographic album and, according to a note dating from 1964 (!), he would exhibit some "large-size photos" at a solo sculpture show of his. The transforming significance of photography in the concept wave of the 1970s confirms its prominent role in Csiky's oeuvre where it became the means to explore the common idiomatic character of works of art, a "gauge" to measure, an easy-to-use instrument for "creative pictorial art", a representative medium and genre which Csiky also uses to record traces/imprints (on body, in nature, exterior and interior spaces) and to document (works, artist and art itself).*
Csiky's attitude to art–and photography–is best described in a study he wrote in 197820 which is in effect a condensed poetic creed elaborated along pedagogical lines. It is a summary of his sculptural perspective in which he analyses in subtle detail the key terms–Form, Technology, Matter–and their subcategories. For example, he discusses the aspects of an object (surface, shadow, colour, etc.), the metaphysical aspects of an object (sign, meaning, symbol), its function, the possibilities of shaping it, the orderly space it creates which Csiky treats as an organic whole together with the happenings and changes of natural and human reality. Civilisational and artistic intervention, the "secondary nature"–i.e. man-made environment and the many machines and humans that inhabit it–all become part of the same "grid of orientation" (Horst Bredekamp) like nature in which the effects of natural forces (weather, water, celestial bodies) and the time-shaping power of time (rusting, decay, growth) operate. The medium that approaches this "objective reality" is the "30x40 cm, sharp, unblurred, hard and sensible photo" in its capacity as a document, preliminary study, composition or an independent genre. [21]

(Note: the abstract terms that come up in this paper) are not used in a speculative philosophical sense, they do not constitute a uniform system; rather, they are records of the practical aspects of my work.)
(Tibor Csiky)

"the tendencies that shaped natural forms also developed the structure of the human mind."
(Werner Heisenberg)

(1) Structures. *Csiky's interpretation of* structure [22] *in the various periods of his creative life is a flexible categorical term*

(Werner Heisenberg)

(1.) Struktúrák. Csiky *struktúra*-értelmezése [22] az életmű egyes korszakaiban más és más összetevője felé eltolódó, módszert és látásmódot egyaránt takaró rugalmas, gyűjtőfogalom. Az anyagi világ egysége, „az egyetemes természeti törvény hatása, vizuális megjelenése a természetben" [23] olyan sarok- és referenciapont ezen az értelmezésen belül, amely lehetővé teszi tudományos és művészi térkoncepciók, rendezőelvek összevetését, és megfeleltetését. Így például összeköt – az Európai Iskola – Zugló Körön keresztül is közvetített – hagyományával, különösképpen Kállai Ernő munkásságával. Kállai nemcsak Einstein relativitás elméletére és Planck kvantummechanikai alaptételére hivatkozik – amelyeket Csiky *69 lap*ban Heisenberg, az emberi lélek ismeretlenjével humanizált egyenletével egészít ki –, hanem a „művészet új térképzetének" példatárába éppúgy beemeli a makro- és mikrofényképezést, mint az asztro- és röntgenfotográfiát. [24] Ez megközelítésmód, bár 30 év multán, a „paradigmatikus képtermelőkké" vált természettudományok (Horst Bredekamp) korában, már nem annyira a „természet rejtett arcának" felfedését, mint inkább a valóság sokarcúságáról nyert folyamatosan bővülő információk feldolgozását jelenti, sok átfedést mutat Csiky gondolatmenetével. Nemcsak domborművei és grafikái spirálködjei, galaxisai, illetve erőtér-rajzolatai utalnak a mikro- és makrokozmosz felcserélhető léptékű, hasonló formatoposzokra szervezett energia-lendületeinek, anyagsűrűsödéseinek „centrifugális dinamizmusára": szöveges és fotóalapú koncept-munkáinak is konstans eleme a megismerés hatókörnek kiterjesztése a kicsi és a nagy végtelenjei felé.

Az absztrakt művészet legitimációs harcaiban mindig is bevetett régi-új természettudományos fegyvertár a 70-es években kibővül a szemiotika nyelvelméleti inspirációjú, de más teória-tartományokat is gyorsan annektáló „pánstrukturalizmusával". A művészeti kutatás feltételeinek, tárgyának, eszközeinek behatárolása egy összefüggésrendszer kibontására, a logikai lépések során felfejthető gondolati-mag köré szervezett sorozatok magától értetődően kötötték Csiky műveit a konstruktivizmus, a konceptualizmus vagy a minimal art fogalomköréhez. Bár az általános jeltudomány nyelvészeti fogantatású modelljeinek érvényességi köre vitatható, kategóriái (kód, dekódolás, üzenet, médium, kommunikáció stb.) inspirálóan hatnak a „vizuális-plasztikai nyelvben" gondolkodó *struktúra*elvű és geometrikus törekvésekre. Az adott esetben a nagyipari formatervezést és a sorozatgyártást is az illetékességi körükbe vonó, látásmódreformot és környezetalakító terveket is magukba foglaló elképzeléseik Csiky érdeklődését is felkeltik (ld. művésztelepek, multiplikált „kisplasztikák"). Életművének bizonyos szegmensei (szöveges konceptek, mail-art akció,) „hivatkoznak" a már említett kategóriákra, s egyben értelmezhetőek is általuk, a redukált geometrikus formanyelvet anyanyelvi szinten „beszélő" munkáinak ugyanakkor (lemez-szobrok, érmek) ez az egyik releváns megközelítési módjuk. *Struktúráinak* racionális szervezettségét, a sorozatok kompaktságát azonban számos esetben szubjektív szempontok bontják meg, nyitják fel: a „modulok" túl széles körből érkeznek, tetszőlegesen folytatható, egymással variálható, kombinálható, kiemelhető részek törik meg a lépések egymásutánját, az eltérített haladási útvonal, tematikai füzérek kitérőibe, ismétlésekbe, variánsokba, kiegészítésekbe torkollik, s végül megengedett az elemek sorának szisztematikus átrendezése is.

„A fotográfia geometrizál, nivellál és osztályoz."
(Hans Belting)

„…a fénykép gépiesen megismétli azt, ami a valóságban soha sem ismétlődnék meg."
(Parti Nagy Lajos)

Örvény/Vortex, 1967/115
papír, 240x318 mm

(2.) Dolgok (1972-1975). Az 1970-es évek első felében, a művészeti gyakorlat részként folytatott „világfeldolgozás" egyik régóta és rendszeresen használt eszköze, a fotózás, egy időre kiemelt médiummá válik Csiky munkásságában. A kollekció építés-felhalmozás, egyben öndokumentáció: a konceptualizmus hatásának tevékenység-lenyomata. Rögzíti a „gyűjtőkör" parttalanságába kódolt töredékességét, s ugyanakkor egy – teoretikusan – leszűkített sorozat pillanatképébe merevíti a mindezek ellenére munkáló vágyat. Az éveken keresztül bővülő nagyobb csoport közege, alapanyaga, a másik, tudatosan szelektáltnak: az egyik elrendeződik, a másikat megszervezik.

Csiky fotóhasználatának csúcspontját, az FMK-ban bemutatott reprezentatív sorozatát, a fotózási-praxis felfutása, majd „kifulladása" keretezi. A valamivel több, mint másfélszáz kép, körülbelül 20-30 alaptéma kivágat, nézőpont és formai analógiák szerinti variációja. A motívumvándoroltatás műveletei: ismétlések, az azonos formák sokszorozása, a hasonlóak párhuzamba, párba-négyesbe állítása, rész és egész egymásra vonatkoztatása. A felvételek kronológiája kirajzol egy

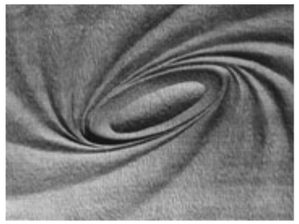
which focuses on the different aspects of structure as he went along, and reflected his method and his perspective. The unity of the material world, the "effect of the universal natural law and its visual appearance in nature" [23] *is a cornerstone and point of reference within this interpretation which enables the comparison and correlation of scientific and artistic space concepts. Thus for example it creates a link with the tradition of the European school (mediated also by the Zugló Circle), and in particular with the oeuvre of Ernő Kállai. Kállai did not only refer to Einsteins relativity theory and Planck's quantum mechanical principle–which Csiky complements in 69 pages with the Heisenberg's equation humanised by the inclusion of the human soul-but also include in the "new man of art" macrophotography, astro- and X-ray photography.* [24] *While 30 years later, in the age of the natural sciences (Horst Bredekamp), this approach was not so much the revelation of the "hidden face of nature" than the processing of ever-growing amounts of information gained from the diversity of reality, it has much in common with Csiky's train of thought. Not only his reliefs and the spiral fogs, galaxies and fields of force in his graphic works refer to the "centrifugal dynamism" of micro- and macrocosm's comparable formal topoi of the bursts of energy and condensations of matter, but also his text- and photograph-based conceptual works have a recurring element of expanding the sphere of knowledge to the infinities of the small and the great.*

In its struggle for legitimacy abstract art frequently deployed the natural scientific arsenal, and this was expanded in the 1970s to include the "pan-structuralism" which was inspired by semiotics, but rapidly annexed other spheres of theory. Delimiting the conditions, object, the means of artistic research for the exploration of a system of ideas, the logical exposition of concepts-the main preoccupation of Csiky's works–evidently lumped them under the heading of constructivism, conceptualism or minimal art. Although the validity of the linguistic-inspired models of general semiotics is arguable, its categories (code, decoding, message, medium, communication) greatly inspired the structure-based and geometrical efforts that would generally communicate by means of "visual/plastic language." Their ideas-which frequently included industrial design and serial production, and had ambitions to reform the common perspective and to shape the environment–caught Csiky's attention (artist colonies, multiplied "small plastic works"). Certain segments of his oeuvre (textual concepts, mail art actions) bear reference to the afore mentioned categories and can be explained by them. The works (sheet sculptures, medals) conceived in the vernacular reduced geometrical form, however, can most relevantly approached by them. The rational organisation of his structures, *the compactness of his series, however, are interrupted by subjective features; the "modules" come from too wide a scope; infinitely expandable, intervariable, removable parts break the sequence of steps, the detours lead to repetition, variation and extension, and finally the systematic rearrangement of the series of permitted elements.*

"Photography geometrises, levels, categorises."
(Hans Belting)

"[...] photography mechanically repeats that which would never be repeated in reality."
(Lajos Parti Nagy)

(2) Things (1972–1975). *In the first half of the 1970s photography–that seasoned and regularly used instrument of "processing of the world" which was so typical of artistic practice in those days–came to the foreground of Csiky's creative work. His collection is construction and self-documentation: the active imprint of the effects of conceptualism. It records fragmentedness and creates snapshots of the desire seeking to establish order. The greater part of the growing collection becomes the medium and that which is mediated. The zenith of Csiky's photography is a representative series exhibited at the Club of Young Artists which portrays the ascent and decline of his photographic practice. The some 150 pictures are a variation of 20–30 main themes, with different angles and formal analogies. The operations of migrating motifs: repetitions, the multiplication of identical forms, creating parallel sets and sets of two and four, correlations of part and whole. The chronology of the photographs delineates a geographical and mental path; there are neighbouring sites with identifiable objects and themes (Háros, Danube bank; Nyíregyháza). The emphasis is on the hidden presence of the personality, on the elucidating description of the world which the personality sets in motion, and which can be continued until the "statue potential" of the area researched has been exhausted. The universe of things, details is given; this universe comprises an experiential and pictorial* structure*: the starting point of Csiky's photographic vision*



Relief, 1972/2
37x50x2,5 cm

Kör ornamentikával/Circle with Ornament, 1971/58
papír, 303x215 mm

földrajzi és szellemi útvonalat: vannak egymást követő, behatárolható lelőhelyek, azonosítható talált tárgyakkal és témákkal (Háros, Duna-part; Nyíregyháza). A hangsúly a személység – rejtett – jelenlétén, a világleírás általa szervezett értelmező mozgásán van, amely tulajdonképpen addig folytatható, amíg a felmérés körzetének „szoborpotenciálja" ki nem merül. Adott a *dolgok*, részletek univerzuma, amely egyben tapasztalati és képi *struktúrát* is alkot: a Csiky-féle fotólátás origója a tér-, sík- és formaszervező ritmus, látens plasztikai érték. Itt is érvényes a kvantummechanikai evidencia: a megfigyelő (jelen)létének ténye befolyásolja megfigyelt jelenséget, s kiküszöbölhetetlen a „szubjektív mozzanat" is: a kérdések felvetésének módja meghatározza a kérdező szabadságát a jelenségek értékelésekor. *A dolgok* (Albert Renger-Patzsch, 1928; Georges Perec, 1965), a valóságkivágatok elsőre mintha az 1920-30-as évek „tárgyias fotográfiájának" szenvtelen pillantását idéznék. Az objektív egyenrangú bánásmódban részesít: szerves és szervetlen, mind egyazon „jelenvalóság" *struktúrá*val, formával és faktúrával, bíró, esztétikai minőséget hordozó létezői. A táj- és városmetszetek, ipari *struktúrák*, a forma- és felület-vadászat, a szerkezet és textúra-elemzések egyaránt a kép-, és valóságértelmezés megreformálásának ezt a korszakát idézik. A Nouveau Roman távolságtartó, hűvösen precíz és részletes életvilág-leírásai is eszünkbe juthatnának, de két alapvető, és látszólag egymásnak ellentmondó tény megakadályozza ezt: a hangsúlyos, de nem kizárólagos emberalak-nélküliség, és az ennek ellenére érezhető személyes érintettség. Pedig célirányos a megközelítés: a szobrászi nézőpont a kamerahasználattal kreál plasztikai témákat hétköznapi részletekből, emel monumentummá tárgyakat. Motívum-tár, forma-repertórium állítódik össze: az intellektus igényei és az érzékek tapasztalatai kölcsönösen alakítják, „edzik" egymást. A „nagyítás" Csikynél nem tesz sem személytelenné, sem időtlenné: az hogy mihez, és hogyan hajol közel a valósághoz való speciális viszony kifejeződése, a kiragadott tér- és időszelet pedig többnyire felismerhető, korhoz köthető. Tárgyvesztésig, „absztrakt-fotóig" még a legredukáltabb felvételein sem jut el. Rámutat, kiemel és teresít, de ugyanakkor közegben tart.

A fotókat részsorozatokba rendező *struktúrák*, egymást is átfedő értelmezési szintjei jórészt egybeesnek a Csiky által „másodlagos természet"-ként meghatározott, az ember által alkotott, és megváltoztatott környezettel: *„városok / épületek / hidak / sínek / szerkezetek / közlekedés / gépek és emberek mozgása / a környezetünket jellemző, állandóan ismétlődő tárgyak: használom"* [25]

amely egybemosódik az „elsődleges" természet egyenrangú elemként kezelt részterületeivel. Tisztán szétválasztani nem lehet, és nem is érdemes: egyszerűbb orientációs irányokat megadni.

Táj-struktúrák Ipari-struktúrák Város-struktúrák: Csiky fő vadászterületei, ahol ipari (technikai) és hétköznapi – nem ritkán korlátozott élettartamú, sorozatgyártott – használati tárgyakat, tárgyegyütteseket kutat fel. Laza szerkezetű gyűjteményt állít össze marginális helyek *struktúráiból*, funkciójukból kifordult, vagy éppen a rájuk szabott szerep miatt a környezetbe kopott tárgyaiból és formarendszereiből. A rá jellemző határeset-minimal, „kézműves" ipari design kiindulópontjaivá teszi őket: ő a márka, a védjegy. A velük való foglalatosságon keresztül – kerülő úton – valamit visszalop, rekonstruál a régi tárgy-ember viszonyból. A lelőhely, a felmérés körzete: a munkavégzés terepei, iránya: a használatvilág peremvidékei felé sodródás. Köztes tér: hétköznapi process art terepe, a terjeszkedő ipartelepek, a külváros és a letarolt, bedózerolt, mindezt mégis túlélő, újrasarjadó természet bermuda-háromszöge. *Struktúra*-kezdemények indulnak mindhárom irányból, s váltakozó sikerrel kerekedik egyik a másik fölé. Rendezetlen tér, gazzal, sínekkel, munkagépekkel, abroncsnyomokkal, időleges összefüggésekkel. 1973-74 folyamán Csiky a peremvidékről, lassan a „centrum" felé sodródik: a kis- és külvárosi hámló vakolatú portáloktól, üzletektől, utcarészletektől eljut a lakótelepi, nagyvárosi közegig.

Tárgy-struktúrák / Test-struktúrák: fókuszváltás eredményei. A terep ugyanaz, de a „tárgykultúrára" irányuló tekintet már sokkal inkább a formára koncentrál: a közlekedési táblák, a visszapillantó tükör ipari design-jára, az önkéntelenül is Pauert idéző nem tüntető, de tiltó-tábla gyűjteményére, az üdítőital kupakok pop-érmeire, a szocialista fogyasztói ikonok (Munkás-cigaretta) konceptes indíttatású megduplázására. (A talált tárgy és fotografikus másának együttes szerepeltetése a festészeti gondolkodásmód, a kollázs és az assamblage technikája felé vezet, miközben a felragasztott ORWO-címke /1973/98./ sarkával a tuskeretet átszakító négyzete a minimál grafikák kompozíciós sémáját idézi.) A csavarozott sínrészletek (1973/23-25.), és az egy évvel későbbi csatornarács- és fedél-kollekció már az 1970-es évek végének markáns változásaihoz vezetnek el Csiky éremművészetében. Az érem és a kisplasztika közötti határokat sokszor megkérdőjelező megoldások (*Gondolatok* 1983/5-10.) visszanyúlnak *Az objektív valóság struktúrá*nak tanulságaihoz is. A kiemelt Lánchíd-részlet (1974/21.) és a csavar-díszes érem-variációk, illetve a csatornafedél- és érem-faktúrák egyértelműbb kapcsolódásain túl, közvetetettebb, de jól érzékelhető analógiák is kirajzolódnak: a „minimál grafikákon" és egyes koncept lapokon, fotókon is feltűnő kompozíciós elvet alkalmazzák későbbi plasztikái, érmei összehangolt

is the rhythm that creates 2D and 3D form, the latent plastic values. The commonplace of quantum mechanics is perfectly valid: the presence of the observer influences the phenomenon observed, and the "subjective aspect" cannot be avoided either: the manner in which the questions are put determines the freedom of the person who asks the questions in evaluating the phenomena. Things (Albert Renger-Patzsch, 1928; Georges Perec, 1965), cuttings of reality, initially seem to evoke the impassionate glances "objective photography" of the 1920s and 30s. The lens affords equal treatment: organic and inorganic are the beings possessing the structure *of the same "presence," form and tone, and bearing aesthetic quality. The landscape and city details, the industrial* structures, *the hunt for form and surface, the analysis of* structure *and texture are reminiscent of the very same age of reforming the interpretation of the image and of reality. One might recall the reticent, meticulous and detailed descriptions of the Nouveau Roman, but there are two fundamental and seemingly contradicting facts that go against this: the emphatic (but not exclusive) lack of the human figure and the personal involvement that is palpable in spite of this. Yet the approach is targeted in the sense that the sculptural perspective combined with the use of the camera to create plastic themes out of everyday objects, thus raising them to monument status. Csiky compiles an anthology of motifs, a repertoire of forms; the demands of the mind and the experiences of the senses mutually shape and "train" each other. The "enlargement" in Csiky's works renders nothing either impersonal or timeless; the manner in which the expression of the special relation to reality reveals itself is, for the most part, recognisable, as is the encaptured slice of time. He never went as far as to do away with the object or shift to "abstract photography," not even in his most "reduced" photographs. He points out, highlights and contextualises, but remains within the medium.*

The overlapping interpretational levels of the structures*–which comprise subseries of photographs–generally coincide with what Csiky defines as "second nature," the man-made, altered environment:* "towns / buildings / bridges / rails / structures / transport / movement of machines and humans / Are typical of our environment, recurrent objects: / I use them." [25]

– which corresponds to the constituent areas of "first nature" which are considered to be equal counterparts. Making a clear separation of the two is not possible; indeed, it would not be worth doing so. It is easier to establish points of orientation. ***Landscape structures → Industrial structures → Urban structures:*** *these constitute Csiky's principal hunting ground where he seeks out industrial (technical) and everyday objects and ensembles of objects, some mass-produced with a short lifetime. He assembles a loosely-connected collection of the* structures *of marginal locations, of objects that have merged with nature in the course of their usage. The typical borderline-minimal element makes them the starting point for the craftsman's industrial design: He is the brand, the trademark. His preoccupation with them enables him to stealthily reconstruct to some extent the old relationship of object and man. Treasure-house: the main area of work; direction: the borderland of the used world, towards which he is drifting. Intermediate space: the domain of everyday process art, the burgeoning industrial estates, suburbia, the devastated, bulldozed nature that survives–the Bermuda triangle of nature being reborn. In all three directions* structures *begin to emerge and they outscore the other with varying success. Unorganised space with weeds, rails, working machines, wheel tracks, temporary connections. During 1973–1974 Csiky drifted from the borderland towards the "centre": from the crummy suburban doorways, stores and streetscapes he proceeded to the housing estate and the metropolitan environment.*

Object structures/Body structures: *A result of a change of focus. The research area is the same, but the attention on "object culture" has shifted to form: the industrial design of traffic signs, a car mirror inadvertently bring Pauer to mind with his collection of street signs, the concept-driven duplication of the pop-medals of soft-drink caps, the Communist consumer icons (characteristic brands of cigarettes). (The joint display of the objet trouvé and its photograph reflects a painterly way of thinking that leads to the technique of collage and assemblage, while the square-shaped ORWO label breaking through the Indian ink frame (1978/98) evokes the compositional schemes of minimal graphic works.) The details of rails with screws (1973/23–25) and the sewer grid and cover collection from a year later lead us towards the powerful changes of the late Seventies in Csiky's medal art. His works that blur the line between medal and small plastic work (*Thoughts, *1983/5–10) reach back to the morals of* The structures of objective reality. *Beyond the links between the highlighted detail of Chain Bridge (1974/21), the medal variations with the twisted ornament and the medal textures there emerge some less direct, but nevertheless obvious analogies: his later plastic works employ the compositional principle–the structures resting on harmonised asymmetry and shifts–evident in his "the minimal graphic works" and certain concept leaflets and photographs. The associative lines of the sign-like, organic and geometrical forms (Column*

Kör ornamentikával/Circle with Ornament, 1971/56
papír, 303x216 mm

aszimmetrián, eltolt osztásokon alapuló szerkezetei. A mesterséges és a természeti átmeneti vidékének feldolgozása és → osztályozása során felkutatott jelszerű, organikus és geometrikus formák asszociációs sorait (Oszlop Kerékvető Fallosz Kikötői cölöp) képi-struktúrákba szervezett megsokszorozásait (*Párhuzamok*, 1973/ 58-59.) alkatrész-csendéletek követik (1975/20-22.). Ez utóbbiak, plasztikai értékeikre támaszkodva önállósulnak, téri környezetükről leválva kilépnek a fotók világából (objektek, tárgy-architektúrák. [22]), illetve egyes részleteik motívumként tűnnek fel a későbbi, beültetéses, csapágyas érmeken.

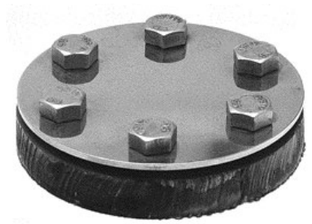
Anyag-struktúrák / Test-struktúrák: a további szűkítésnek azok az állomásai, amikor a vizsgálandó tárgy- vagy test-részletek „közel engedése" már csak faktúrájuk (*Tenyér*, 1974/24; *Deszkajtó*, 1974/22.) kiemelését, plasztikai részleteik mintázatba rendezését teszi lehetővé (*Női struktúrák*, 1973/60.).

Absztrakt struktúrák / Redukált-struktúrák: az egyszerűsítésnek és a csökkentésnek ez a mértéke, azt a szelekciós-lépcsőfokot jelenti, ahol egy látószögváltás, egy térbefordító gesztus vagy alakzat tudatosan az „épp, hogy felismerhetőség", vagy a látványon úrrá lévő geometrikus szerkezetek alá rendelik a felvételt. A *Hídrészlet* (1974/19.) képteret ferdén átszelő sodronykötege, a lapszéleket összekötő sínpár (1973/32.), az égboltra kirajzolódó távvezetékek minimál grafikája (1973/30.), vagy egy kerítésfal fény-árnyék geometriája (1973/65-66.) ugyanannak a minimalista gondolkodásmódnak a térnyerését jelzik. Az üres tér, vagy sík, és az azt értelmező, összefogó néhány motívum a *69 lap* néhány oldalának, de méginkább a *Geometrikus kompozíció* grafikai sorozatának egyes tipográfiai megoldásaival rokon (pl. 1971/65., 1971/70.), miközben a gazdaságosan felhasznált elemek, a geometrikus formanyelv a *Térgörbe* (1977/4.), illetve a későbbi színes fakonstrukciók vektorgeometriáját előlegezi meg. A nyelvezetükben igen, de szellemükben semmi esetre sem minimalista munkák redukcionizmusa kimondottan igényli az érzéki megjelenést.

EGY SZÉP NAP

50	Vim, kolbász, tejföl, paradicsompüré
15	krumpli, hagyma
22	pálinka
36	cigaretta
18	papírzsebkendő
18	eszpresszó
15	posta, újság
154	
46	Nescafé
200	

(Petri György)



Gondolatok/Thoughts, 1983/10
aczél, 126x35 mm

(3.) Az objektív valóság struktúrái (1974). Csiky bemutatója, Tót Endre, Maurer Dóra és Szemadám György egymást havi váltásokban követő kiállításainak sorába illeszkedett. A kiállításhoz mellékelt szórólapon Beke László Csiky „totalitásra törekvésének" rendeződelvét, rá hivatkozva, egyedi plasztikai látásmódjának kifejeződésekén írja le: „ezt a tevékenységet is szobrászatnak tekinti, az egyes lapokat viszont szobornak. Ha ő mondja, minden további nélkül el is fogadom, mert minden lapnak megvan a külsődleges (alap-keret) és a belső tartalmi plasztikai értéke", s a maga részéről a poppal és a koncept-dokumentációval határos értelmezési területeket adja meg viszonyítási pontként. [27]

A fotózási-periódust reprezentáló széria – A4-es – albumszerű formátumra „áttett", koncepcionális szűrőn áteresztett és tárgykörök szerinti válogatás. A „szabad plasztikai ötletek jegyzéke" narratív szálak, és tematikai segédegyenesek lefektetésével, kiegészítések beiktatásával koncept-sorozattá szerveződik.

Szűkítések: a többrészes kompozíciók, kép-kombinációk, a struktúrába szervezett triviális párhuzamok, a direkt nemiség példái kirostálódnak. A Csiky által egyébként sem túl gyakran alkalmazott feliratok csak a képen belüli motívumként jelennek meg, de ott viszont a *69 lap*ot és a rendszerváltás környékének posztkommunista kereskedelmi objektjeit („a kommunizmus utolsó lehelete" feliratú konzerveket) idéző nyelvi játék részeként is (*GLOBUS-konzerv, Hungary ART,* 1973/105.)

→ Stone post → Phallos → Port-pile) discovered during the processing and classification of the borderland of the artificial and the natural, as well as his pictorial multiplications (Parallels, 1973/58–59) are followed by spare parts still-lifes (1975/20–22). The latter, relying on their plastic values, become independent, splinter off their environment and leave the world of photography (objects, object architectures), [26] and certain details of them reappear later on Csiky's later inlaid, bearing medals.

Material structures / Body structures: *the stages of further specialisation, when the "intimacy" with the examined object or body part will only allow for the highlighting of their material quality (*Palm, *1974/24;* Plank door, *1974/22) and their plastic details and orderly arrangement* (Female structures, *1973/60).*

Abstract structures / reduced structures: *this extent simplification and reduction means the stage of selection when a change of perspective, a 3D gesture or formation consciously subordinates the photograph to the "barely recognisable" or the overwhelming geometrical structure. The band of cables crossing the picture plane in* Detail of a bridge *(1974/19), the pair of rails connecting the edges of the page (1973/32), the minimal graphic work of the electricity cables floating in the sky (1973/30) or the light-shadow geometry of a fence (1973/65–66) attest to the emergence of the very same minimalist idiom. The empty space or plane and the few motifs that connect them are akin to the items of* 69 pages, *and even more so to some of the typographical solutions of the graphic series of* Geometrical composition *(e.g. 1971/65, 1971/70), while the economically employed elements, the geometrical idiom presages the vector geometry of* Space Curve *(1977/4) and the later coloured wooden constructions. The reductionism of these works–minimalist in idiom but not in mentality–unquestionably calls for sensual representation.*

A FINE DAY

50	Vim, sausage, sour cream, tomato purée
15	potato, onion
22	brandy
36	cigarettes
18	paper hankies
18	espresso
15	post office, papers
154	
46	Nescafé
200	

(György Petri)

Gondolatok/Thoughts, 1983/9
aczél, 128x46 mm

(3) The structures of objective reality (1974). *Csiky's show fitted into the monthly exhibitions by Endre Tót, Dóra Maurer and György Szemadám. The exhibition leaflets defines Csiky's "totality efforts," referring to the artist, as the expression of his individual plastic perspective: "he regards this activity, too, as sculpture; the individual pages he regards as sculptures. If he says so I shall accept it at face value, because every page has its exterior (base and frame) and interior contentual plastic characteristics." And, as far as he is concerned he cites as a point of reference the borderland of pop and concept documentation.* [27]

The series representative of Csiky's photographic period is a selection according to topics, adapted to fit the album-like format (A4) and passed through the conceptual filter. The "list of free plastic ideas" develops into a concept series by means of introducing narrative strands and auxiliary themes and various additions.

Narrowing: the multipart compositions, the picture combinations, the structured trivial parallels, examples of direct sexuality are filtered out. Inscriptions–which Csiky rarely used really–only appear as motifs, but when they do, they become part of a word play involving 69 pages, *the commercial objects (tins with a label saying "the last breath of communism") of the post-communist era (*GLOBUS tin, Hungary ART, *1973/105).*

Extensions: The series of photos, mostly taken in 1973, are expanded to include coloured and black-and-white newspaper pictures. The "extension of the world" accomplished by means of quotations in 69 pages *are accomplished here*

Kisplasztika/Sculpture, 1975/16

Bővítések: A túlnyomó többségükben 1973-ban készült fotók, egy-két hónappal a kiállítás előtt egészülnek ki színes és fekete-fehér újságfotókkal: A *69 lap*ban szöveges idézetekkel megoldott „világbővítést", nézőpont-kiterjesztés most természettudományos képalkotó eljárások reprodukciói, „vizuális idézetei" viszik végbe: az egyik oldalon a részecskék, a mikroszkopikus formák, az ellenkező oldalon a világűr irányába. A két végpontján a végtelenbe tágított *objektív valóság struktúráit*, első konceptes sorozatának szellemében, a mindennapok dokumentumainak részsorozataival – számlákkal, jegyekkel, étlappal és ital-címkékkel stb. – egészíti ki. *Táj-, ipari-, városi és tárgy-struktúrái* most egy lehetséges **narratív és tematikus struktúra** – egy séta, egy városszéli kutató-út, egy ebéd – mentén szerveződnek sorozattá. A részelemek átcsoportosított ok-okozati viszonyai hézagosak, ismétlésekkel, nézőpontváltásokkal kapcsolódnak egymáshoz. A „konceptuális-megjelenést" erősítő téma-szekvenciák ellenére megmarad a nyitott, tovább fejleszthető **gondolati-struktúra**, amelynek továbbra is legmeghatározóbb eleme a szobrászi szemszög.

„Nincs kép, legyen bár rajzolt, gépi, fotografikus vagy digitális, amely puszta passzív leképezés volna, hanem mindig hordoz magában egy konstruktív elemet, amely magának a képnek a szférájából származik, s amely a szféra történetéből adódik. Ennek oka az, hogy a képek sohasem csupán csak a vizualizálandó tárgyra reagálnak, hanem mindig tartalmazzák keletkezésük történetét is."
(Horst Bredekamp – Franziska Brons)

„Úgy tartozik hozzám, hogy a rendszer is hozzám tartozik.
Boldogan leválasztanám, de hogy lehet leválasztani, és mi jönne le?"
(Kukorelly Endre)

„ha megnyálazzuk a pop matricát leválik valahonnan és megragad tárgyain,"
(Bálint István)

[V.] Fotó / Történelem. A kortárs kontextus változásai – miközben hangsúlyeltolódásokat eredményeznek az életművön belül – módosítják a megfigyelő pozícióját is: az egyes műcsoportok viszonyrendszerének mintázata új, néha váratlan konfigurációkba rendeződik, alternatív olvasatokat sugall. Az egykor az „ellenzéki státuszú" művek és alkotóik köré vont védelmező, az esztétikai ítéletet megszűrő etikai-aura immár a múlté. A két érvrendszer egymásra kopírozódása kortünet, adalék, a közelmúlt lassan a történetiség távlatába fordul. Az átértékelődés lehetséges fokozatai nem azonos üteműek és kiterjedésűek: korstílus, komponálási mód, téma, tárgykultúra eltérő gyorsasággal és szempontok szerint avul/aktualizálódik. Egy műfaj önképe és megítélése is változik: így például a fotó autentikussága, dokumentáris értéke Csiky számára még nem kérdés, adottság. Történeti távlatba került maga a médium is, az analóg, fekete-fehér technika mint észlelési mód és forma, a „korszakot szimbolizáló és modelláló pillantás" reprodukciója (Hans Belting). Fizikailag érzékelhető „adottságok" az enyhén sárguló rajz- és kartonlapok, a dokupapír, az alapanyagok minősége, a leegyszerűsített technikai-rendszerek használata. De ezen túl ott a „korszak hordaléka" is, amelytől nem tisztítja meg teljesen felvételeit: nem tárgyiasít, csupaszít le a forma-csontvázig, sőt valóság-töredékeket, *struktúra*-darabokat emel be. Fotóihoz tér és idő tapad, s bár Csikyt nem ez mozgatja, az emlékezet-fenntartó és korhangulat-sűrítő képesség több szinten is lehetséges „támadási pontokat" nyit a történeti megközelítés számára.
(1.) Tényrealizmus. Az állapot-rögzítés „képi diagnózisa": erodált természeti formák, peremterületi ipari-táj, kis- és nagyvárosi tereptárgyak: távvezeték, munkagép, lakótelepi sorház, a politikai ünnep és agitáció foszladozó maradványai stb. A plasztikai látásmód kontrollja nélkül értelmezési mezőjük „eltolódik": „másodlagos jelentések" felé vesz irányt: iparosítási hátsóudvar, ideológiai romok, szocialista tárgykultúra. Ezek a „talált" formák, térbeli összefüggések történeti-leíró, és nem utolsó sorban hangulati-érzelmi karakterrel is bírnak. Ezt a helyi érdekű esztétikát, illetve időtállóságát elemzi kesernyés kiábrándultsággal Attalai Gábor [28] – Bán András által is mottóul választott [29] – katalógus előszava. A szöveg – amely egyébként a rendszerváltás évében, az experimentális fotográfia megelőző két évtizedét bemutató tárlathoz kapcsolódik – kíméletlen tisztánlátással kérdez rá a konceptualizmus szerepére is, amely úgy hordozza magában a kitörés lehetőségét, hogy közben tudatosítja a beszorítottság és az (ön)korlátozás tényét. [30]
(2.) Terv / koncept. „Lakás"-kultúra (Tábor Ádám), egyestés-tárlat, dosszié-kiállítás, A4-es formátum: ugyanaz a történet. Hiába dob a koncept „mentőövet", a kelet-közép-európai vázlatgyűjtemények, ötlet-jegyzékek sok esetben kényby *"visual quotations," the reproduction of processes taken from the natural sciences, with particles on one side as well as microscopic forms, and the universe on the other side. The infinitely expanded* structures of objective reality *are set off, in the spirit of his first conceptual series, by the subseries of everyday objects: bills, tickets, menus, drink labels, etc. His landscape-, industrial-, urban- and object-structures are organised into a series by a possible* ***narrative and thematic structure*** *(a walk, a research trip to the edge of town, a lunch). The regrouped causal relationships of the constituents are unclear, and are connected by means of repetition and changes of viewpoint. In spite of the presence of the theme-sequences reinforcing the "conceptual representation" the open* ***conceptual structure*** *persists and is open to further development. And its key feature remains the sculptural perspective.*

"No image–whether drawn, mechanical, photographical or digital–is merely a passive projection;
rather, it always possesses a constructive element which derives from the sphere of the image itself and which follows from the history of the sphere. The reason for this is that images never react to the visualised object alone, but always encapture the history of their creation."
(Horst Bredekamp–Franziska Brons)

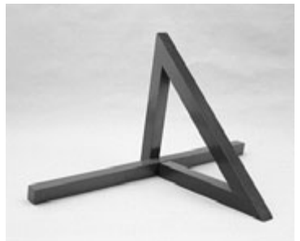
"It belongs to me in a way that the system itself belongs to me.
I'd be happy to remove it, but how can it be removed and what would be removed?"
(Endre Kukorelly)

"lick the pop sticker, it will come off something and stick onto its objects."
(István Bálint)

Kisplasztika/Sculpture, 1975/15

[V] Photo / History. *The changes of contemporary context–while resulting in a shift of emphasis within his oeuvre–also entailed a change of the observer's position: the contextual pattern of each group of work occasionally arranges itself into unexpected configurations, bringing on alternative interpretations. The ethical aura that once used to protectively enshroud the works of "opposition status" and their creators, and which used to filter aesthetic judgement, is a thing of the past. The copying of the two systems one onto another is symptomatic of the age, and is about to become history itself. The possible grades of re-evaluation do not occur at the same pace and extent: style of the era, method of composition, theme, object culture become passé or topical according to varying factors and speed. The self-image and evaluation of a genre, too, will change. Thus, for example, Csiky takes for granted the authenticity of photography and its documentary value, and does not cast it into doubt. The medium itself has obtained a historical perspective; the analogue, black-and-white technique–as a means and form of perception-has become the reproduction of the "glance symbolising and modelling the era" (Hans Belting). The physically perceptible "properties" include the yellowing drawing sheets and cardboards, the document paper, the quality of the raw materials and the use of simplified technical systems. Beyond that, however, there is the "dregs of the era" which cannot be got completely rid of in his photographs: Csiky does not objectify, strip to the skeleton of form; moreover, he introduces* structural *elements. His photographs reek of space and time, and while Csiky is unmoved by this, the memory-preserving ability to condense the atmosphere of an age leaves many a spot vulnerable to historical approach.*
(1) Fact realism. *The "pictorial diagnosis" in the process of recording a state: eroded natural forms, industrial landscapes, town and city landscape objects, pylons, working machines, housing estate blocks, the decaying remains of political festivals, etc. Without the control of the plastic perspective their field of interpretation is "shifted": they set off in the direction of "secondary meanings": industrial back yards, ideological ruins, communist object culture. These forms "trouvés" and spatial relationships also possess a historical/descriptive and, not least, an atmospheric/emotional character. This very local aesthetics and its resistance to timeis analysed with bitter gloom in Gábor Attalai's [28] foreword in an exhibition catalogue which András Bán, too, chose as his motto. [29] The text–about the exhibition, held in the year of the political transformation in Hungary (1989), presenting the past two decades of experimental photography–offers a crystal-clear approach to conceptualism and its role. Conceptualism which inherently possesses the possibility of an outbreak while fostering an awareness of the fact of marginalisation and self-delimitation. [30]*
(2) Design / Concept. *Interior design (Ádám Tábor), one-night show, dossier exhibition, A4 format–all the same story.*

szer szülte Project Art dokumentumai. Nem a megvalósítás előtti lépések „letisztázásai”, és nem is mindig a „hardcore konceptualizmus” határolja el magát így, elméleti-filozófia-esztétikai síkon, a „társadalmi valóságtól”, hanem az dobja ki magából a vele diszfunkcionális viszonyban álló irányzatok képviselőinek munkáit. Gondolkodni még lehet, de a tettek, a megvalósítás terepén már ritka a gyakorlat, kevés a tapasztalat. Miniatürizált vágyak, kezelhetővé stilizált lendület és méretek, konceptualizált „szegénység”: hiába kemény, tiszta és „up to date”, attól még pótcselekvés marad.
Csikyt kifejezőerőt koncentráló redukcionizmusa magától értetődő módon vezette el az elemi formákból építkező, nagyszabású művek vágyához. A köztéri megrendelések kisszámú csoportján túl, azonban a kis- és középméretek, fareliefek, monumentális érmek és a nagy formák ígéretét hordozó plasztikák jellemzik életművét. A konceptuális munkák között feltűnő grafikai jellé, tipográfia motívummá sűrített szobor-esszenciák (*Változatok a 69 lapra*, 1973/129-131.), illetve a valóságban „felismert” szobor-lehetőségek – miközben néhány országhatárral odébb a „kortársak”, például Richard Serra, vagy Robert Morris természeti, városi, vagy éppen kiállítótermi projekciói zajlanak – legalább annyira az idézőjeles dematerializációk, mint amennyire kényszerű „vizuális aszkézis” megtestesülései. A letrasettes feliratozású *Szobortervek* – szoborpótlékok (1973/62-64.): téli parkrészlet paddal, éles árnyékokkal, ahol a korábbi hullámzó, organikus dombormű-felületet, most a hóval betakart formák rajzolják ki; az FMK-s sorozatba is átemelt áttört ipari-fémszerkezet; egymásra halmozott, elfűrészelt farönkök. Minden további kommentár nélkül belesimulnának az *ELKÉPZELÉS* társadalomkritikai felhangtól sem ~~m~~entes „művészetfuturológia felmérésének” (Beke László) dokumentumai közé.
(1.) Pop art / koncept kritikai-pop. Az intellektuális-elemző megközelítés, a „vizuális-kutatómunkát” szervező minimalista látásmód eredményei potenciális ready made-jei, assamblage-alapanyagai is. Most teljesen kiemel, érem/szobor „pozícióba” helyez, de épp ezzel a felmutató gesztussal „tart közegben”: a plasztikai erő minősége, a szériába szervezés logikája emblematizál. A kiragadott tárgyak mint eszméket, szokásokat hordozó-kifejező jelek is elég karakteresek ahhoz, hogy a fogyasztói szocializmus tárgykultúrájának ironikus, popos dokumentumaivá váljanak. Nyugati fogyasztási- és tömegkultúra vs. szocialista valóság: az ideológiai harc terepe ez is. Az igények, a vágyak leszerelése, szocializálása, a korlátozott választék, a hiánygazdaság fehér foltjainak lefedése hol kevésbé, hol jobban sikerült pótlékokkal, kópiákkal. Csiky nem „tervez” új logót, hiszen az „átirat” már kész, csak egymás mellé teszi az eredetit és hazai-verzióit: Sztár Citrom; Sztár Narancs, *Coca-Cola*, Sztár Cola – „no comment”. Majd a teljesség kedvéért elkészíti a korszak egyik eltérő származási-vonalú „fogyasztási-ikonjának” „portréit” is: (gyűrött, ép, kiterített) MUNKÁS-cigaretta. Ebből a kiemelő-azonosító, fotó-hasonmással való párba állításból már adott a következő lépés: maguknak a tárgyaknak a megjelenése *Az objektív valóság struktúrái* között. A művészet fogalmát, a műtárgy státuszát is kikezdő-kiterjesztő irányt „kritika” felé téríti el a *TILOS*-széria. A több lapon is meghatározó, a tárggyal együtt beemelt tipográfiai elemek itt – korspecifikus tiltótábla-motívumként – rendészeti-tömörségű felszólító mondatokba koncentrálódnak.
Csiky popos-konceptes-emblematizáló mozdulatainak furcsa hátteret ad az évezredforduló néha emlékezetzavarnak tűnő átrendeződése, a retro-szocializmus keleti-popja: márka, design, életérzés, vagy csak motívum-import a múltból, egymást nem feltétlenül kizáró kereskedelmi, vagy éppen művész szempontok alapján. Egy egész korszak és a hólabdaként rárakodó emléktöredék massza, tárgykultúra-hordalék értékelődik és rendeződik át, válik alapanyaggá, akár mint a globalizálódáson belüli regionális archívum. A kamuflázs-design, a dadogó és hamis beszéd, szegénység és stílustalanság, a provinciális báj mögül itt-ott átsejlik a minőség is, az egységesítő máz alól előtűnik a hordozott vizuális érték. A pótlék metaforává nemesedik, az egykori „hiány-kitöltő” tartalommal, új jelentéssel telik meg: leválik, de legalábbis eltávolodik a megélt történeti tapasztalatról.



Tektonika/Tectonics, 1987/1
fa, 90x104x16 cm

„A puszta forma steril és érdektelen. Ilyen a matematika: absztrakt jelképekkel való zsonglőrködés. A forma értéke ott kezdődik, ahol az anyag megterheli és elhajlítja.”
(Michel Tournier)

„Az új médiumok nem búcsúztatják el a régieket, hanem új keretfeltételek között erősítik meg őket.”
(Horts Bredekamp)

[VI.] Fotó / Szobrászat. Csiky fekete-fehér felvételei, bár egyértelműek a fény-árnyék viszonyok, élesek a kontúrok, pontos a rajzolat, nem rendelkeznek az építészeti felvételek élesre vas~~alt~~, kemény objektivitásával, de a tárgyias fotó hűvös racionalitásával, megkomponáltságával sem (A. Renger-Patzsch Bernd és Hilla Becher). Csak nagy asszociá-

In spite of the helping hand of conceptualism, the sketch collections of Eastern and Central and Europe are more often than not the pathetic products of Project Art. They are not “blueprints,” and neither are we necessarily looking at an instance of “hardcore conceptualism” denying affiliation–on a theoretical/philosophical/aesthetic level–with “social reality,” but rather it is that conceptualism that shrugs off the works of the representatives of trends that are at odds with it. It is possible to come up with concepts, but practice very rarely follows suite–the experience is lacking. Miniaturised desires, vigour and dimensions stylised to the point of being manageable, conceptualised “scantiness”; it might be hard, pure and up-to-date, but it will nevertheless be a substitute.
Csiky’s expressive force-condensing reductionism quite naturally led him to the desire to create large-scale works from elementary constituents. Apart from the few commissions for public spaces, the majority of his output consisted of small and medium-sized works, wall reliefs, monumental medals and plastic works with a promise of grand forms. His conceptual works include sculpture essences of condensed graphic symbols and typographical motifs (Variations on 69 pages, *1973/129–131) and the seized sculptural opportunities–while a few countries away the contemporaries, such as Richard Serra and Robert Morris are holding natural, urban or exhibition-space projections–are as much instances of dematerialisation in adverted commas as they are the manifestations of a constrained “visual askesis.” The Sculpture designs with lettraset inscriptions are substitute sculptures (1973/62–64): a winter park with a bench and sharp shadows where the formerly undulating, organic relief-surface comes out through the snow; the perforated industrial metal structure that featured in the Club of Young Artists series; the pile of sawed logs. Without further ado they might be admitted among the documents of the “art-futurological survey” (László Beke) with their overtones of social criticism.*
1) Pop art / Concept → critical pop. *The results of the intellectual/analyst approach, the minimalist perspective–with its organising of “visual research work”–are the raw material for potential ready-mades and assemblages. Csiky highlights and raises to the status of medal/sculpture, but this gesture preserves the medium; the quality of the plastic force, the logic of serial arrangement become emblematic. The highlighted objects (being symbols conveying ideas, habits) are characteristic enough to become the ironical, pop documents of the object culture of consumer communism. Western consumer and mass culture versus communist reality: this, too, is an area for ideological struggle. The curbing of demands and desires, limited variety of goods, covering up the white patches of a deficient economy with substitutes and copies is more or less successful. Csiky does not “design” a new logo, since the “transcript” is ready; rather, he juxtaposes the original and their Hungarian versions, of soft drinks, for example, without a comment. Then, for the sake of completeness, he creates the “portraits” of “consumer icons” of varying provenance: (a crumpled, intact, folded-out) packet of cigarettes. This coupling by means of highlighting, identifying and photo-reproduction leads to the next step: the appearance of the objects themselves amid the structures of objective reality. The tendency to contest/expand the concept of art and the status of the work of art is manifest in his WARNING series. The typographical elements, included with the object itself, are concentrated warnings. Csiky’s pop/concept/emblematic gestures have as a backdrop the strange rearrangement of turn-of-millennium life, the eastern pop of retro-communism: brand, feeling, a motif imported from the past, chosen for commercial or artistic reasons or both. The mass of the past memories of an entire era and their legacy is being evaluated and re-evaluated, becoming the raw material for something else, like a regional archive within a globalised context. Behind the camouflage-design, faltering, false speech, scantiness and lack of style, provincial charm quality emerges, from underneath the unifying enamel the visual values appear. The substitute becomes a metaphor, the one-time “void-filling” objects are filled with new meaning; splintering off (but at least growing apart from) the historical experience from which they originate.*

“The mere form is sterile and holds nothing of interest. Such is mathematics: juggling with abstract symbols. The value of form begins where matter weighs down on it and bends it."
(Michel Tournier)

“The new media do not bid farewell to the old ones, but reinforce them under new conditions."
(Horst Bredekamp)

[VI] Photo / Sculpture. *Csiky’s black-and-white pictures, in spite of the fact that the light and shadow interaction is straightforward, the contours are sharp, the form clear, do not possess the crystal-clear, hardliner objectivity of archi-*

Feszület, makett/Crucifix, Dummy, 1986/17
fa, 50x33x5 cm

Valószerűtlen egyensúly/Incredible balance
1986/30, festett fa, 190x193x95 cm

ciós körök árán kapcsolhatóak a land art (Richard Long, Robert Morris, Richard Serra), vagy a „gyalogló" művészek (Hamish Fulton, Miroslav Mandić) fotókkal, szövegekkel dokumentált tér- és tereprendezéseihez, zarándok útjaihoz. Vannak ugyan Rodcsenko – és mások – jellegzetes nézőpontját, alulról felfelé fényképezve, nem „köldökből" reprodukáló hídrészletek, és találhatunk szintén ezt a korszakot idéző biciklikerék-*struktúrát* is, de előnyben részesített beállítási síkok, nézetek nincsenek. A forma vagy a struktúra határozza meg a kompozíciós középpont hangsúlyosságát, vagy éppen az át- és kifutó elemek dominanciáját. Tovább növelhető a párhuzamok száma Brett Weston táj- és anyagfaktúráival, távvezeték kereszteződéseivel, vagy az 1967-es debreceni *Műhely* fotótárlatán szereplő munkák közül néhánynyal, de ez nem változtat túl sokat a részleges lefedethetőségen, ami a „kiterjesztett plasztikai" látásmód következménye. A fotográfia eszköz, médium, a világ szemlélésének egy reduktív, a felületi „azonosságokon" túlmutató megközelítéséhez: *Az objektív valóság struktúrái* mindig felismerhetőek. Experimentális, a fotográfia kifejezőeszközeit, nyelvezetét megújító alkalmazásról nincs szó, de terrénumának kiterjesztéséről igen: a rendszerező-dokumentáló funkció lehetővé teszi a személyes élettér bizonyos szigetvilágainak körbecövekelését a megfigyelő számára. Tematikus, vagy formai-párhuzamok mentén egy gondolati, illetve egy már nehezen rekonstruálható, valós térben és időben zajló útvonal mozzanatai mentén. Mindez egy adott időszakban – a körülmények miatt – nagyobb jelentőséget kapó, viszonylag rendszeres tevékenység része. A fő eszköz az optika, a nézőpont- és léptékváltás, a zoom-molás, „közelhajolás", a kivágat elmozdítása, a célkereszt mozgékonysága és ugyanakkor szorgalma, rendszeressége és kitartása. Csiky válogat a látványon belül, többnyire nem komponál-konstruál „készre", csak a látvány elemeit rendezi esetenként *struktúrába*. Az analógiás gondolkodás formai párhuzamokban, összehasonlító, elemző attitűdben nyilvánul meg: a nagyítás és kicsinyítés körei találkoz(hat)nak a végtelenben. Ez eddig objektív tárgyfényképezés: nem emberábrázolás, nem műtermi-fotográfia, nem makett-építés vagy konstruált valóság. Vannak kivételek – egy szinte szoborcsoport-szerű életkép szociófotó-feelinggel (1973/70-71.), egy kedvesen froclizó, kitűnő portré (Bak Imréről, 1973/86.), néhány tárgycsendélet, tárgykollázsok és struktúra-montázsok, nyomtatott fénykép, újság vagy könyv reprodukció felhasználása –, de ezek csak lehetőségeket, kapcsolódási pontokat villantanak fel.

Az igazi tét: két műfaj / médium egymásra vonatkoztatása. A dolok valamiféleképpen való szelekciójának, a szobrászati tekintet egy fajtájának megőrzése tárgyakban, tárgycsoportokban, részletekben és sorozatokban. A feldolgozott, értelmezett látvány(elemek) plasztikai „hasznosítása" sohasem kerül teljesen a képen „kívülre". Nem mozgásra, elkapott pillanatra, vagy egy gesztus rögzítésére koncentrál. Szakít időt: a megfigyelő köröz a célpont – a szoborszerűen nyugodt, statikus szerkezet, mozdulatlan tárgy – körül, (rá)közelít-(el)távolodik. A ráfordított idővel arányos – ld. „enciklopédikus ambíciók" – a képekbe beleívódó, azokat átitató életérzés, korhangulat töménysége. (szociológia, pszichológiai és esztétikai rétegek). A hétköznapi dolgok logikáját felülírják a látványértelmezés egymást kölcsönösen meghatározó elemei: szerkezet, kompozíció: tömeg és egyensúlyi viszonyok, formák és felületek aránya, ritmusa és viszonylatai, térbeliségtérképzés, fény-árnyék viszonyok stb. A tér, vagy formarendező anyag megtapasztalása, a kézművesség öröme, a munkához/művészethez való viszony személyességének ez a szintje létszükséglet, életforma, ha úgy tetszik etikai kérdés. A kéz munkája, a látás öröme sorrend a fotónál megfordul: a látványt értelmező szem előkészíti a terepet a kéz számára. Ugyanakkor a külső szemlélő számára közvetít, hozzáférhetővé, láthatóvá tesz egy szemléletmódot: a képek a formáról, a plasztikáról való gondolkodás formáját veszik fel. Egy adott vizuális-plasztikai összefüggés-rendszer reprezentánsai. Ez a médiumhalmozás nem szakít el a valóságtól „csak" átfordít: tárgy médium/fotótárgy plasztikai lehetőség. A konceptuális és fotós munkákon kiérlelt látásmód médiumközi tapasztalata nyereség: a fotók lecsupaszított formavilága, a képkivágat és a tárgy arányai, a kompozíció, a szelektáló-elv jellege egy határozottan minimalista-purista szemlélet térnyerésének, kibontakozásának igazi terepe az 1970-es évek második felének plasztikai munkássága.

tectural photographs, nor the cool rationality and composedness of the objective photograph (A. Renger-Patzsch →Bernd and Hilla Becher). Only at the cost of great associative wizardry can they be associated with the documented efforts of the land art projects (Richard Long, Robert Morris, Richard Serra) or the "walking" artists (Hamish Fulton, Miroslav Mandić). The ghost of Rodchenko and others does appear in the perspective of the bridge details (that bottom-up view), as does the bicycle wheel structure from the same era, but there are no specific angles and planes. Form or structure determines the emphasis of the compositional centre or the dominance of the elements coming and going. More parallels might be mentioned: the Brett Weston-style landscape and material textures, the crossing electric cables, or some of the world that were exhibited at the Műhely *show in Debrecen back in 1967, but that little alters the outcome of "extended plastic" perspective. Photography is the means, a medium for taking a reductive approach to cognizing the world beyond surface "identicalness":* the structures of objective reality *are always identifiable. We are not talking about the application of an experimental means employing a renewed photographic idiom, but what is evident is the extension of its domain. The organising/documenting function enables the viewer to entrench himself in his personal space. Along thematic or formal parallels, difficult-to-reconstruct instances on a path taking shape in time and space. All this is part of an activity that assumes importance in a given period (largely due to circumstances). The main instrument is the lens, the change of viewpoint and scope, zooming, "macro," shifting the angle, the flexibility of the direction, its diligence and perseverance. Csiky is choosy and rarely creates a "ready" image; rather, he arranges into a* structure *the constituents of the subject-matter. Analogical thinking is apparent in the formal parallels, comparative, analysing attitude: the circles of enlargement and reduction (can) meet in infinity. And that is objective object-photography: not the portrayal of humans, not studio photography, nor model-building or a constructed reality. There are exceptions–a sculpture-group-like genre picture with socio-photographic overtones (1973/70–71), a charming, playful, excellent portrait (of Imre Bak, 1973/86), a few object still-lifes, object collages and structure montages, a printed photograph, a newspaper or book reproduction–but these merely point out possibilities and points of connection. What is really at stake is the interrelatability of the two genres/media. The selection of things, the preservation of the sculptural perspective in objects, object groups, details and series. The processed, interpreted visual context and its elements rarely move from within the picture. He does not focus on movement, a snatched moment or on recording a gesture. He does everything in his own time: the observer circles around the target–the sculpture-like, static structure, the motionless object–zooms in and out. The density of the Zeitgeist that saturates the images is proportionate with the time invested (cf. "encyclopaedic ambitions"). (Sociology, psychology and aesthetic layers.) Everyday logic is superseded by the mutually defining constituents of interpretation: structure, composition, relations of mass and balance, proportion, rhythm and relations of form and surface, 3D-effect and 3D-creation, light and shade relations, etc. The experiencing of space and form-constructing matter, the joy of craftsmanship, the personal aspect of the attitude to work/art is a matter of existence–of ethics. The order of the work of the hand and the joy of seeing is reversed in photography: the eye which takes in the visual context prepares the ground for the hand. At the same time it conveys for the outside viewer, it renders accessible and visible a perspective: the pictures assume the form of the concept of form and plasticity. They are the representatives of a given coherent visual/plastic system of reference. This amassing of media does not isolate reality; rather, it transforms: object → medium/photographic object → plastic opportunity. The inter-medial experience of a perspective seasoned by conceptual and photographic works is a gain: the reduced formal world of photographs, the proportion of the focus and the object, the composition, the character of the selective principle pave the way for the development of a decisively minimalist-purist perspective in Csiky's plastic works in the latter half of the Seventies.*

Térgörbe/Space Curve, 1980/1, mahagóni
56x206x30 cm, Magyar Nemzeti Galéria gyűjteménye

Jegyzetek

[1] Csiky Tibor: *A Népművelési Intézet II. vizuális kutatási pályázatára írt tanulmány (1978). / Essay written for the 2nd visual research competition of the Institution of Popular Education (1978).* In: *CSIKY TIBOR (1932-1989) szobrászművész életmű-kiállítása.* (kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest), 1994, 241-250., 246-250. (245., 250.)

[2] *A Logiko~filozófiai értekezés*ből kiemelt két mottó, a Csiky által kijegyzetelt részekből (1976-os notesz, jún. 8.) származik.

[3] Körner Éva: Körner Éva: *Magyar avantgárd – izmusok nélkül.*(első megjelenés angolul, álnéven: Anik. Cs. Asztalos, Studio International, 1974/március, 105-111.; első magyar nyelvű közlés: Új Művészet, 1994/4., 4-8.o. és 1994/5., 4-9.o.) In: Körner Éva: *Avantgárd – izmusokkal és izmusok nélkül.* Válogatott cikkek és tanulmányok. (szerk. Aknai Katalin és Hornyik Sándor) MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005, 397-407.

[4] Körner Éva: *Az abszurd mint koncepció. A magyar konceptualizmus jelenségei / The Absurd as Concept. Phenomens of Hungarian Conceptualismus / L'assurdo come conzepzione. I fenomeni del concettualismus ungherese. In: Zeno az ismert világ határán / Zeno At The Edge of The Known World / Zeno All'Orlo Del Mondo Conosciuto.* Joseph Kosuth kiállításának katalógusa, XLV. Velencei Biennálé, Magyar Pavilon, Velence, Olaszország, 1993 (185-207., 208-227., 228-257.) Körner Éva: *Az abszurd mint koncepció. Jelenetek a magyar koncept art történetéből I-II.* Balkon, 1993/1; 1993/2. (22-25., 10-15.) (Az 1993. évi Velencei Biennálé magyar kiállításának katalógusában később megjelent írás teljes szövege) In: Körner Éva: *Avantgárd – izmusokkal és izmusok nélkül.* Válogatott cikkek és tanulmányok. (szerk. Aknai Katalin és Hornyik Sándor) MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005, 397-407; 420-427.

[5] Az újpesti Alkotmány Mozi (1972) és a MÁV Népköztársaság úti Információs Irodájának (1974) mahagóni, illetve a Martinelli téri Távbeszélő Központ homlokzatának (1975) krómacél domborművei, az utóbbi Bohus Zoltánnal.

[6] Beke László: *ELKÉPZELÉS* – felhívás, 1971. aug. 4., sokszorosítás, Budapest; Az *"Elképzelés"*-ről. Ahogy azt Móricka elképzeli. Levél barátaimhoz., 1972.5.24 - 6.18 (7-15.); *A magyar konceptuális művészet szubjektív története.* In: *NÉ/MA. Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből.* (szerk.: Deréky Pál és Müllner András), Ráció Kiadó, Budapest, 227-239.; Továbbá: Dékei Krisztina: *Szövegtípusok a magyarországi konceptuális művészetben. A kezdetek:* 1970-1974. kézirat (szakdolgozat), 1992, 53..

[7] 1973. június 6., *Valamit mutatunk. Rezeda-akció. Egyestés kiállítás.* Rezeda u. 9. (Walkó Zoltán lakása), Budapest (megnyitotta: Németh Lajos, Henczét Korniss Dezső „helyettesítette"). Lásd még: Csiky Tibor: *Önéletrajz / Curriculum Vitae* (1971-1978). In: CSIKY TIBOR (1932-1989) *szobrászművész életmű-kiállítása.* (kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest), 1994, 228-235., 235-240.; Hegyi Lóránd: *"Rezeda 9"*. In: *"Rezeda 9" a Rablók meg a Pásztorok.* Korniss Dezső kiállításának katalógusa, Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan, 1977, 5-19.

[8] Csiky Tibor: l.m. 232., 238-239.

[9] V.P. (Vértessy Péter): *"Az ember életútjának felén". Művészek és művek bemutatása a Fészek-klubban.* Magyar Nemzet, 1973. december 12., 4.

[10] Csiky Tibor: l.m. 233., 239.

[11] Csiky Tibor: l.m. 233., 239.

[12] Sinkovits Péter: *Az anyag vonzásában. Beszélgetés Csiky Tiborral.* Művészet, 1986/8. 40-45.

[13] l.m. 43.

[14] Hegyi Lóránd: *Hajdu István: Csiky Tibor.* Ars Hungarica, 1979/2. 351-352.

[15] Hajdu István: *c.n.* In: *Tendenciák 1970-1980: 3. Geometrikus és strukturális törekvések* (kiállítási katalógus, Fővárosi Tanács Óbuda Galéria, Budapest), 1980, 3-4.

[16] Körner Éva: l.m. 422.

[17] Andrási Gábor: *A gondolat formái. Érzéki konceptualitás a magyar képzőművészetben. In: A modern poszt-jai. Esszek, tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek magyar művészetéről.* (szerk. Keserü Katalin) ELTE Bölcsészettudományi Kar, 1994, 75-87.

[18] Hajdu István: *Kör-út. Csiky Tibor életmű-kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában.* Beszélő, 1994. aug. 4., 36-38.

[19] 1973. december 7., *Az emberélet útjának felén (Mészöly Miklós, Kormos István, Bozay Attila, Csiky Tibor estje).* Fészek Klub, Budapest (*A buszmegállótól a munkásszálásig*, kb. 120 színes dia).
1974. jún. 28 - júl. 4. *Válogatás az Objektív valóság című sorozatból. Csiky Tibor szobrászművész kiállítása.* Fiatal Művészek Klubja, Budapest (szórólap, rendezte: Hencze Tamás, megnyitotta: Beke László) A Beke László gyűjteményében (2006-ig az Artpool Művészetkutató Központban) található 54 db-os fotósorozatból (ma már nem azonosítható, hogy melyik) 46 db volt kiállítva. Ezt bemutatót egy valószínűleg szűkebb válogatás követte: 1975. jún. 8 - júl. 6., Csiky Tibor 1975. Jósa András Múzeum, Nyíregyháza (rendezte: Koroknay Gyula, Solymár István, Csiky Tibor, megnyitotta: Solymár István). Majd húsz évvel később: 1994. jún. 23 - szept. 4. *Csiky Tibor (1932-1989) szobrászművész életmű-kiállítása.* Magyar Nemzeti Galéria, Budapest. S néhány évre rá egy valamivel több mint 40 db-os válogatás: 1999. máj. 11 - jún. 25. Csiky Tibor (1932-1989). Vintage Galéria, Budapest

Kisebb szériák, egy-egy mű

1976. okt. 24 - 1977. jan. 31. *Expozíció - Fotó/művészet.* Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan
1977. márc. 3 - 23. *03 23 03. Premières recontres internationales d'art contemporain.* Ancien bureau de poste désaffecté (1306 rue Amherst), Montreal, Kanada
1977. május 5 - 25., *03 23 03. Premièmieres recontres internationales d'art contemporain.* Galerie Nationale du Canada, Ottawa, Kanada
1987. okt. 24 - dec. 31. *A huszadik század magyar művészete 12. - Régi és új avantgárd* (1967-1975). Csók István Képtár, Székesfehérvár
1989. szept. 25 - okt. 15. *Más-kép - Experimentális fotográfia az elmúlt két évtizedben Magyarországon.* Ernst Múzeum, Budapest
2003. júl. 15 - aug. 23. *Hordozható. Pop Art, Conceptual Art, Actionism Magyarországon a 60-as években. / Portable. Pop Art, Conceptual Art, Actionism in Hungary int he 60's.* Dorottya Galéria, Budapest

[20] Csiky Tibor: *A Népművelési Intézet II. vizuális kutatási pályázatára írt tanulmány (1978). / Essay written for the 2nd visual research competition of the Institution of Popular Education (1978).* In: *CSIKY TIBOR (1932-1989) szobrászművész életmű-kiállítása.* (kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest), 1994, 241-250., 246-250.

[21] l.m. 241., 244.

Endnotes

[1] *CSIKY, Tibor:* "A Népművelési Intézet II. vizuális kutatási pályázatára írt tanulmány (1978)" [Essay written for the 2nd visual research competition of the Institution of Popular Education *(1978)] In* CSIKY TIBOR (1932-1989) szobrászművész életmű-kiállítása *[Retrospective exhibition of sculptor Tibor Csiky (1932–1989)], exhibition catalogue, Hungarian National Gallery, Budapest, 1994, pp. 241–250, pp. 246–250. pp. 245, 250.*

[2] *The two mottos quoted from* Tractatus Logico-Philosophicus *come from the parts copied out by Csiky (1976 notebook, 8 June).*

[3] *KÖRNER, Éva:* "Hungarian Avant-garde–without isms", *published under pseudonym Anik. Cs. Asztalos in Studio International, March 1974, pp. 105–111.*

[4] *KÖRNER Éva:* "Az abszurd mint koncepció. A magyar konceptualizmus jelenségei / The Absurd as Concept. Phenomens of Hungarian Conceptualismus" in: Zeno az ismert világ határán / Zeno At The Edge of The Known World, *catalogue for Joseph Kosuth's exhibition, XLV. Venice Biennial, Hungarian Pavilion, Venice, Italy, 1993, pp. 185–207, 208–227, and 228–257; Körner, Éva:* "Az abszurd mint koncepció. Jelenetek a magyar koncept art történetéből I-II." *[The absurd as concept. Scenes from the history of Hungarian conceptual art I–II] in Balkon, 1993/1; 1993/2., pp. 22-25., 10-15.*

[5] *The mahogany relief on Alkotmány [Constitution] cinema in Budapest (1972) and the chromium steel reliefs of the MÁV Information Office on Népköztársaság útja in Budapest (1974) and the façade of the Martinelli tér Telephone Exchange Centre (1975), the latter together with Zoltán Bohus.*

[6] *BEKE, László:* ELKÉPZELÉS *[CONCEPT] – a note, 4 August 1971*, reproduction, Budapest; "Az 'Elképzelés'-ről. Ahogy azt Móricka elképzeli. Levél barátaimhoz., *1972.5.24 - 6.18 (7-15.)" [About "Concept." The way the simple lad in the joke imagines. Letter to my friends, 24 May 1972–18 (7–15) June];* "A magyar konceptuális művészet szubjektív története" *[A subjective history of Hungarian conceptual art] in* NÉ/MA. Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből *[SILENT. Studies in Hungarian Neo-avant-garde], eds. Deréky, Pál and Müllner, András, Ráció Kiadó, Budapest, pp. 227–239; see also: DÉKEI, Krisztina:* Szövegtípusok a magyarországi konceptuális művészetben. A kezdetek: 1970-1974. *[Types of text in Hungarian conceptual art. The beginnings: 1970–1974], manuscript (thesis), 1992, p. 53.*

[7] *6 June 1973*, Valamit mutatunk. Rezeda-akció. Egyestés kiállítás *[Showing something. Rezeda Action. A one-night show.], Rezeda u. 9. (flat of Zoltán Walkó), Budapest, opened by Lajos Németh, Hencze "replaced" by Dezső Korniss). See also: CSIKY, Tibor:* "Önéletrajz / Curriculum Vitae *(1971-1978)" in: CSIKY TIBOR (1932-1989)* szobrászművész életmű-kiállítása. *[Retrospective exhibition of sculptor Tibor Csiky (1932–1989)], exhibition catalogue, Hungarian National Gallery, Budapest, 1994, pp. 228–235, pp. 235–240; HEGYI, Lóránd:* "'Rezeda 9'" in "Rezeda 9" a Rablók meg a Pásztorok *[Rezeda 9, the robbers and the Shepherds], catalogue of exhibition of Dezső Korniss, Hatvany Lajos Museum, Hatvan, 1977, pp. 5–19.*

[8] *CSIKY, Tibor: ibid., p. 232, pp. 238–239.*

[9] *V.,P. (VÉRTESSY Péter):* "Az ember életútjának felén". Művészek és művek bemutatása a Fészek-klubban *["Half way along a man's path in life." Artists and their works at the Fészek Club] in Magyar Nemzet, 12 December 1973, p. 4.*

[10] *CSIKY, Tibor: ibid., pp. 233, 239.*

[11] *CSIKY, Tibor: ibid., pp. 233, 239.*

[12] *SINKOVITS, Péter:* "Az anyag vonzásában. Beszélgetés Csiky Tiborral*" in [The fascination of matter. Conversation with Tibor Csiky] in Művészet, 1986/8, pp. 40–45.*

[13] *ibid., p. 43.*

[14] *HEGYI, Lóránd:* "Hajdu István: Csiky Tibor*" in Ars Hungarica, 1979/2, pp. 351–352.*

[15] *HAJDU, István: "c.n." in:* Tendenciák 1970-1980: 3. Geometrikus és strukturális törekvések *[Tendencies 1970–1980, 3, Geometrical and structural tendencies], exhibition catalogue, Budapest Municipal Óbuda Gallery, 1980, pp. 3–4.*

[16] *KÖRNER, Éva: ibid., p. 422.*

[17] *ANDRÁSI, Gábor:* "A gondolat formái. Érzéki konceptualitás a magyar képzőművészetben*" [The forms of thought. Sensual conceptualism is Hungarian art] in:* A modern poszt-jai. Esszek, tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek magyar művészetéről *[The posts of modernity. Essays, studies, documents on 1980s Hungarian art], ed. Keserü, Katalin, ELTE Faculty of Humanities, 1994, pp. 75–87.*

[18] *HAJDU, István:* "Kör-út. Csiky Tibor életmű-kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában*" [Circular road. Tibor Csiky retrospective at the Hungarian National Gallery] in Beszélő, 4 August 1994, pp. 36–38.*

[19] *7 December 1973*, Az emberélet útjának felén (Mészöly Miklós, Kormos István, Bozay Attila, Csiky Tibor estje) *["Half way along a man's path in life." Miklós Mészöly, István Kormos, Attila Bozay, Tibor Csiky] at the Fészek Club, Budapest (*A buszmegállótól a munkásszálásig *[From the bus stop to the workers' hostel], approx. 120 coloured slides).*
28 June – 4 July 1974. Válogatás az Objektív valóság című sorozatból. Csiky Tibor szobrászművész kiállítása *[Excerpts from the series Objective reality. Exhibition of the sculptor Tibor Csiky], leaflet, Club of Young Artists, Budapest, exhibition curated by Tamás Hencze, opened by László Beke). 46 (non-identifiable items) of the 54 photograph series (kept until 2006 in the Artpool Art research centre) in László Beke's collection were exhibited. This show was probably followed by a more condensed selection: 8 June–6 July 1975; Csiky Tibor 1975, András Jósa Museum, Nyíregyháza (curated by Gyula Koroknay, István Solymár, Tibor Csiky, opened by: István Solymár). Almost two decades later: 23 June – 23 September 1994*, Retrospective exhibition of sculptor Tibor Csiky *(1932-1989), Hungarian National Gallery, Budapest. And a few years later a selection of some 40 items: 11 May–25 June 1999. Csiky Tibor (1932–1989), Vintage Gallery, Budapest*

Smaller series, a few works each

24 October 1976 – 31 January 1977. Expozíció - Fotó/művészet. *[Exposition—Photo/Art]. Hatvany Lajos Museum, Hatvan.*
3–23 March 1977, 03 23 03. Premières recontres internationales d'art contemporain. *Ancien bureau de poste désaffecté (1306, rue Amherst), Montreal, Canada*
5–25 May 1977, 03 23 03. Premièmieres recontres internationales d'art contemporain. *Galerie Nationale du Canada, Ottawa, Canada*
24 October – 31 December 1987, A huszadik század magyar művészete 12. - Régi és új avantgárd *(1967-1975) [The Hungarian art of the 20th century, 12, Early and new avant-garde (1967–1975)], Csók István Picture Gallery, Székesfehérvár*
25 September – 15 October 1989, Más-kép - Experimentális fotográfia az elmúlt két évtizedben Magyarországon *[Alternative Image. Experimental photography of the past two decades in Hungary], Ernst Museum, Budapest*
15 July – 23 August 2003, Portable. Pop Art, Conceptual Art, Actionism in Hungary in the 60s, *Dorottya Gallery, Budapest*

[20] *CSIKY, Tibor:* "A Népművelési Intézet II. vizuális kutatási pályázatára írt tanulmány (1978). / Essay written for the 2nd visual research competition of the Institution of Popular Education *(1978)" in* CSIKY TIBOR (1932-1989) szobrászművész életmű-kiállítása *[Retrospective exhibition of sculptor Tibor Csiky (1932–1989)], exhibition catalogue, Hungarian National Gallery, Budapest, 1994, pp. 241–250, pp. 246–250.*

[22] Hornyik Sándor: *Strukturalizmus és kvantummechanika. Csiky Tibor struktúrái 1964 és 1974 között.* Ars Hungarica, 2002/2., 337- 386.; *Strukturalizmus és kvantummechanika. Csiky Tibor struktúrái 1964 és 1974 között. In: AVANTGÁRD MŰVÉSZET ÉS MODERN TERMÉSZETTUDOMÁNY 1945 UTÁN. A MODERN TERMÉSZETTUDOMÁNYOS VILÁGKÉP MEGJELENÉSE GYARMATHY TIHAMÉR, CSIKY TIBOR ÉS ERDÉLY MIKLÓS MUNKÁSSÁGÁBAN.* PhD-disszertáció, kézirat, Budapest, 2005. 97-134.; Hornyik Sándor: *Writing monographs in the age of deconstruction. The case of a "structuralist" sculptor, Tibor Csiky (előadás) In: The Role of the Artist in the History of Art. Methodological Problems of Writing Monographs on Artists.* MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005. december 7.
[23] Csiky Tibor: l.m. 244., 249.
[24] Kállai Ernő: *A természet rejtett arca.* Misztótfalusi, Budapest, é.n., (1947) (Második, bővített kiadás: Szenci Molnár Társaság, Budapest, 2001)
[25] Csiky Tibor: l.m. 243.
[26] *101 tárgy – Objektművészet Magyarországon 1955-1985.* Óbuda Galéria, 1985. máj. 24 – júl. 7., kat.16, repr.: 5. o.
[27] Beke László: *Havonta egy művész. 1974. május: Csiky Tibor.* kézirat (Artpool - Beke László tulajdona), 1974
[28] Attalai Gábor: *Bevezető / Introduction.* In: *MÁS-KÉP (experimentális fotográfia az elmúlt két évtizedben Magyarországon.)* (kiállítási katalógus, Ernst Múzeum, Budapest), 1989
[29] Bán András: *RÉSZLET. A konceptuális és fotós munkák.* In: *CSIKY TIBOR (1932-1989) szobrászművész életmű-kiállítása.* (kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest), 18-23.o.
[30] Csak egyetlen példa: Tót Endre radikális váltása, amely egyszerre kapcsolta be a nemzetközi konceptuális művészet élvonalába, és vezette ki – hosszú évekre – a festészet terepéről. (Ld. Tót Endre: *Meg nem festett képeim*, magánkiadás, 1971)

További felhasznált irodalom:

Jean Baudrillard: *A tárgyak rendszere.* Gondolat, Budapest, 1987
Fotóelméleti szöveggyűjtemény. (Összeáll. Bán András és Beke László), Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1997
(Különös tekintettel Klaus Honnef, és Leopold Rombach írásaira, 161-202.; 246-260.)
Beke László: *Fotó-látás az új magyar művészetben.* Fotóművészet, 1972/3., 18-24. (újraközölve: Médium/elmélet, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1997, 7–16.)
Beke László: *Fotó/művészet. / Photo/Art. In: Expozíció - Fotó/művészet* (kiállítási katalógus, Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan), 1976,1-6., 6-12.
Hans Belting: *Kép-antroplógia. Képtudományi vázlatok.* Spatium 2. Kijárat Kiadó, Budapest, 2003.
Walter Benjamin: *A fényképezés rövid története. In: Angelus Novus,* Magyar Helikon, Budapest, 1980, 687-710.
Horst Bredekamp: *Fordulópontok. Az iconic turn ismertetőjegyei és igényei;* Horst Bredekamp – Franziska Brons: *A fotográfia mint tudományos médium. A művészettörténet, a biológia és az illusztráció nyomorúsága.* In: *A kép a médiaművészet korában.* (szerk.: Nagy Edina) *Láthatatlan múzeum-sorozat.* L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2005, 11-24.; 147-166.
Michael Fried: *Művészet és tárgyiasság.* Enigma 1995/2., 62-83.
Hajdu István: *Concept Art.* Tájékoztató, Magyar Képzőművészek Szövetsége, 1975/4., 1976/1., 1976/2. (kötetben: *Előbb – utóbb. Rongyszőnyeg az avantgarde-nak,* Orpheusz Könyvek, Budapest, 1999, 42-57.)
Hajdu István: *Csiky Tibor.* Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1979
Hegyi Lóránd: *Közép-Európa: Eszmemodell és életterv. In: Nézőpontok / Pozíciók. Művészet Közép-Európában 1949-1999.* (kiállítási katalógus, Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest), 2000, 9-59.
Rosalind Krauss: Megjegyzések az indexről. In: Dokumentum, 2000/32-33. szám, Veszprém, 4-16.
Kukorelly Endre: *TündérVölgy.* Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2003
Nagy Ildikó: *Rajz és dombormű viszonya Csiky Tibor művészetében. / The relation of drawing and relief in the art of Tibor Csiky.* In: *A forma előélete. III. Nemzetközi Szobrászati Biennálé Szipóziuma / The antecendents of form. Symposium of the 3rd International of Sculptural Drawing Biennial,* Budapest, 1994, o.n.
Global *Conceptualism: Points of Origin 1950s – 1980s.* (kiállítási kat., szerk. Philomena MARIANI) Queens Museum of Art, New York, 1999
Parti Nagy Lajos: *A hullámzó Balaton.* Magvető Budapest, 2005
Peternák Miklós: *Új képfajtákról.* Balassi Kiadó, Budapest, 1993
Peternák Miklós: *A konceptuális művészet hatása Magyarországon.* www.c3.hu/collection/koncept/koncept.doc
Petri György: *Összegyűjtött versek.* Magvető, Budapest, 2003
Tábor Ádám: *Hatvanas évek: A folytatás és a kezdet.* In: *A váratlan kultúra. Esszék a magyar neoavantgárd irodalomról és művészetről.* Balassi Kiadó, Budapest, 1977, 15-35.
Szabó Júlia: *Emlékek a 70-es évekből.* Művészet, 1980/10., 9-12.
SZÓGETTÓ. Válogatás az új magyar avantgarde dokumetumaiból. Jelenlét 1989/1-2. (14-15) (Az anyagot gyűjtötte és válogatta: Papp Tamás)
Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években.* Praesens, Budapest, 2005
Michel Tournier: *Kispróza.* József Attila Kör – Jelenkor Kiadó, Budapest – Pécs, 1995

[21] *ibid., pp. 241, 244.*
[22] *HORNYIK, Sándor:* "Strukturalizmus és kvantummechanika. Csiky Tibor struktúrái 1964 és 1974 között" *[Structuralism and quantum mechanics. The structures of Tibor Csiky, 1964–1974] in Ars Hungarica, 2002/2, pp. 337–386;* "Strukturalizmus és kvantummechanika. Csiky Tibor struktúrái 1964 és 1974 között" *[Structuralism and quantum mechanics. The structures of Tibor Csiky, 1964–1974] In* AVANTGÁRD MŰVÉSZET ÉS MODERN TERMÉSZETTUDOMÁNY 1945 UTÁN. A MODERN TERMÉSZETTUDOMÁNYOS VILÁGKÉP MEGJELENÉSE GYARMATHY TIHAMÉR, CSIKY TIBOR ÉS ERDÉLY MIKLÓS MUNKÁSSÁGÁBAN *[Avant-garde art and modern natural science after 1945. The appearance of a modern natural scientific world view in the work of Tihamér Gyarmathy, Tibor Csiky and Miklós Erdély], manuscript, PhD thesis, Budapest, 2005, pp. 97–134; Hornyik, Sándor: "Writing monographs in the age of deconstruction. The case of a* "structuralist" sculptor Tibor Csiky," *lecture, in: The Role of the Artist in the History of Art. Methodological Problems of Writing Monographs on Artists, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 7 December 2005*
[23] *CSIKY, Tibor: ibid., pp. 244, 249.*
[24] *KÁLLAI, Ernő:* A természet rejtett arca *[The hidden face of nature], Misztótfalusi, Budapest, undated (1947) (Second enlarged edition published by Szenci Molnár Society, Budapest, 2001)*
[25] *CSIKY, Tibor: ibid., p. 243.*
[26] *101 tárgy* – Objektművészet Magyarországon *1955-1985 [101 objects. Object art in Hungary 1955–1985], Óbuda Gallery, 24 May – 7 June 1985, exhibition catalogue, pp. 5, 16.*
[27] *BEKE, László:* Havonta egy művész. *1974. május: Csiky Tibor [An artist a month. May 1974, Tibor Csiky], manuscript (Artpool, in László Beke's possession), 1974.*
[28] *ATTALAI, Gábor:* "Bevezető / Introduction" *in* MÁS-KÉP (experimentális fotográfia az elmúlt két évtizedben Magyarországon.) *[Alternative Image (Experimental photography of the past two decades in Hungary)], Ernst Museum, Budapest, 1989.*
[29] *BÁN András:* "RÉSZLET. A konceptuális és fotós munkák" *[Detail. Conceptual and photographic works] in:* CSIKY TIBOR (1932-1989) szobrászművész életmű-kiállítása. *(kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest) [Retrospective exhibition of sculptor Tibor Csiky (1932–1989)], exhibition catalogue, Hungarian National Gallery, Budapest, pp. 18–23.*
[30] *One example: Endre Tót's radical turn which took him to forefront of international conceptual art and led him, for many years, out of the domain of painting. (See: Tót, Endre:* Meg nem festett képeim *[My unpainted pictures], private edition, 1971.)*

Other literature consulted

BAUDRILLARD, Jean: The system of objects, *Verso, 1995.*
Fotóelméleti szöveggyűjtemény. *[A reader of photographic theory], eds. BÁN, András and BEKE, László, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1997.*
(Especially the writings of Klaus HONNEF and Leopold ROMBACH, pp. 161–202; pp. 246–260.)
BEKE, László: "Fotó-látás az új magyar művészetben" *[Photographic vision in new Hungarian art] in Fotóművészet, 1972/3, pp. 18–24.*
BEKE, László: "Fotó/művészet. / Photo/Art" in Expozíció - Fotó/művészet *[Exposition—Photo/Art], exhibition catalogue, Hatvany Lajos Museum, Hatvan, 1976, pp. 1–6, pp. 6–12.*
BELTING, Hans: Bild-Anthropologie: Entwurfe fur eine Bildwissenschaft, *Munich: Wilhelm Fink, 2001.*
BENJAMIN, Walter : "Kleine Geschichte der Photographie" in: Die Literarische Welt, *18 September 1931, 25 September 1931, 2 October 1931.*
BREDEKAMP, Horst: Iconic turn; Das neue Bild der Welt, *eds. Christa Maar and Hubert Burda, Cologne, DuMont Verlag, 2004.*
Horst BREDEKAMP – Franziska BRONS: "Fotografie als Medium der Wissenschaft. Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration" *in: Christa Maar, Hubert Burda, eds.,* Iconic turn. The new power of the pictures, *Cologne 2004, pp. 365–381.*
FRIED, Michael: Art and Objecthood: Essays and Reviews, *UCP, 1998.*
HAJDU, István: "Concept Art" *in Előbb – utóbb.* Rongyszőnyeg az avantgarde-nak *[Sooner or later. Rag carpet for the avant-garde], Orpheusz Books, Budapest, 1999, pp. 42–57.*
HAJDU, István: Csiky Tibor, *Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1979.*
HEGYI, Lóránd: "Közép-Európa: Eszmemodell és életterv" *[Central Europe: Ideological ideal and life plan] in:* Nézőpontok / Pozíciók. Művészet Közép-Európában 1949-1999 *[Viewpoints/Positions. Art in Central Europe 1949–1999], exhibition catalogue, Ludwig Museum, Budapest), 2000, pp. 9–59.*
KRAUSS, Rosalind: "Notes on the Index: Seventies" in UCI, Spring 1977, pp. 68–81.
KUKORELLY, Endre: TündérVölgy *[Fairy Valley], Kalligram Könyvkiadó, Bratislava, 2003.*
NAGY, Ildikó: "Rajz és dombormű viszonya Csiky Tibor művészetében. / The relation of drawing and relief in the art of Tibor Csiky" in A forma előélete. III. Nemzetközi Szobrászati Biennálé Szipóziuma / The antecendents of form. Symposium of the 3rd International of Sculptural Drawing Biennial, *Budapest, 1994, no page number.*
Global Conceptualism: Points of Origin 1950s–1980s, *exhibition catalogue, ed. MARIANI, Philomena, Queens Museum of Art, New York, 1999.*
PARTI NAGY, Lajos: A hullámzó Balaton *[The wavy Balaton], Magvető Budapest, 2005.*
PETERNÁK, Miklós: Új képfajtákról *[On new types of image], Balassi Kiadó, Budapest, 1993.*
PETERNÁK, Miklós: A konceptuális művészet hatása Magyarországon *[The influence of conceptual art in Hungary],*
"http://www.c3.hu/collection/koncept/koncept.doc" www.c3.hu/collection/koncept/koncept.doc <http://www.c3.hu/collection/koncept/koncept.doc>
PETRI, György: Összegyűjtött versek *[Collected poems], Magvető, Budapest, 2003.*
TÁBOR, Ádám: "Hatvanas évek: A folytatás és a kezdet" *[The Sixties: the continuation and the beginnings] in* A váratlan kultúra. Esszék a magyar neoavant-gárd irodalomról és művészetről *[The unexpected culture. Essays on Hungarian Neo-avant-garde literature and art], Balassi Kiadó, Budapest, 1977, pp. 15–35.*
SZABÓ, Júlia: "Emlékek a 70-es évekből" *[Memories of the 70s] in Művészet, 1980/10, pp. 9–12.*
"SZÓGETTÓ. Válogatás az új magyar avantgarde dokumetumaiból" *[A reader of new Hungarian avant-garde documents] in Jelenlét 1989/1–2, pp. 14–15. Complied and selected by Tamás PAPP).*
TATAI, Erzsébet: Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években *[Neo-conceptual art in Hungary in the Nineties], Praesens, Budapest, 2005.*
TOURNIER, Michel: Small prose, *in Hungarian translation, József Attila Kör, Jelenkor Kiadó, Budapest – Pécs, 1995.*

Fotómunkák/Photoworks 1973-1975

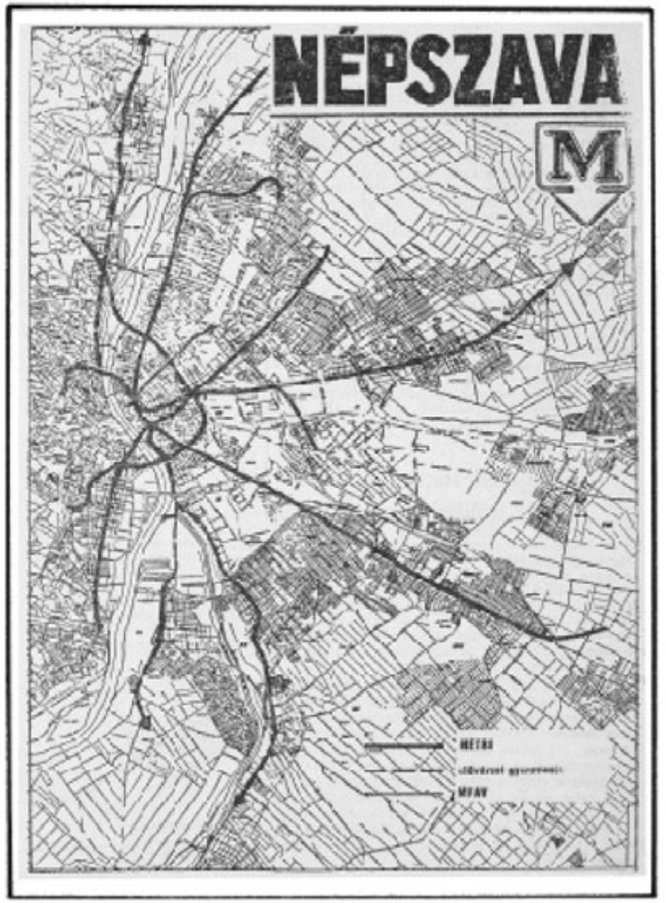
1. **Globus konzerv** / **Hungary Art**, 1973/106
Globus Tin / ***Hungary Art***
fotó, 612x431 mm

2. **Globus konzerv** / **Hungary Art**, 1973/102
Globus Tin / ***Hungary Art***
fotó, 612x433 mm

3. **Kupakok** / ***Bottle Caps***, 1973/96
fotó, 612x433 mm

4. **SZTÁR Citrom** / ***Lemon***, 1973/92
fotó, 612x433 mm

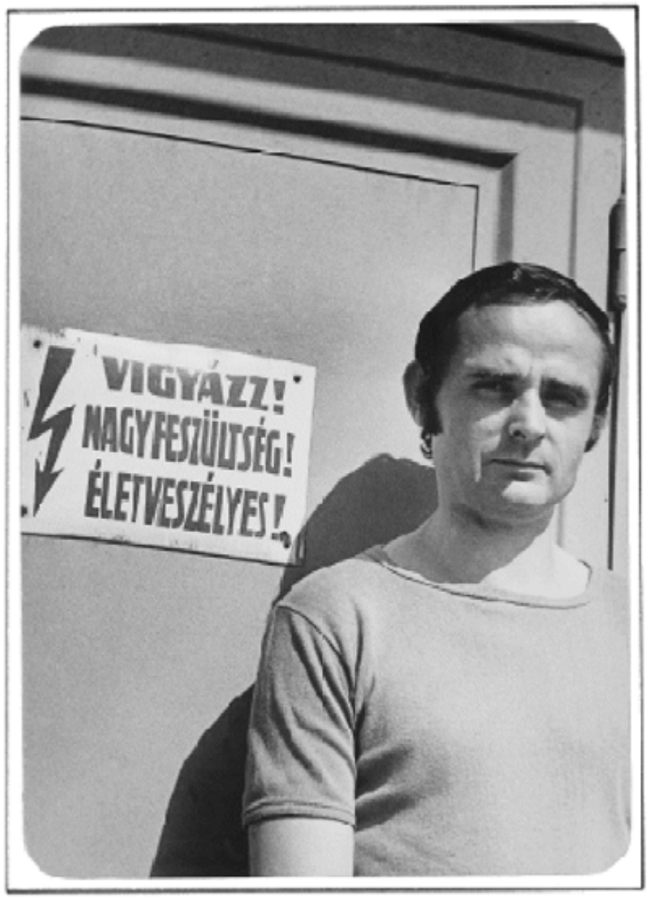
5. **MUNKÁS cigaretta** / ***Cigarettes***, 1973/76
kollázs, 612x433 mm



6. **NÉPSZAVA**, 1974/33
kollázs, 612x433 mm

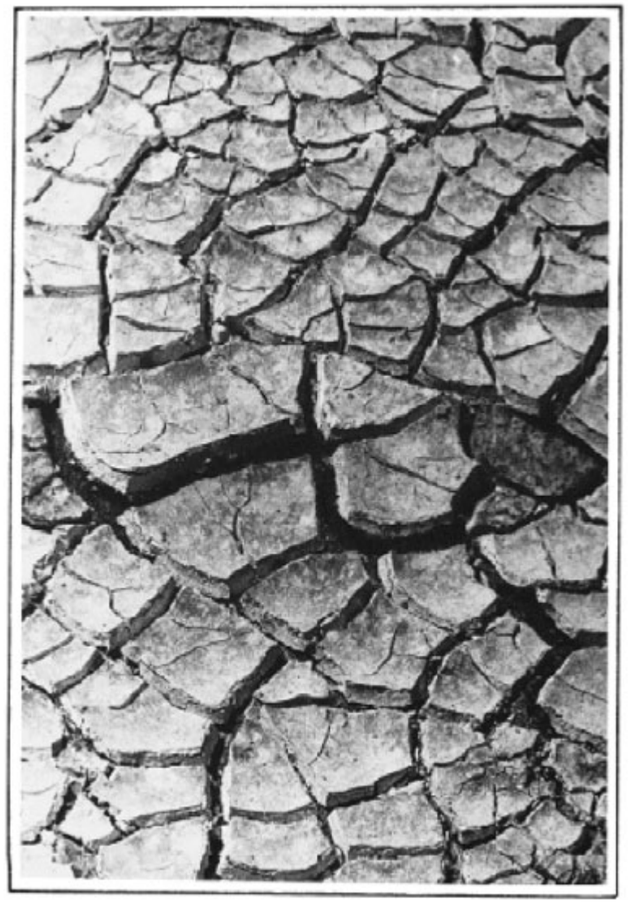
7. **3-as busz, 14-es busz**, 1973
Bus No 3, Bus No 14
fotó, 612x433 mm

8. **Pályán átjárni tilos!**, 1973/89
Oncomin Train! No crossing!
fotó, 613x431 mm



9. **Vigyázz nagyfeszültség!**, 1973/86
Danger! High Voltage!
fotó, 613x431 mm

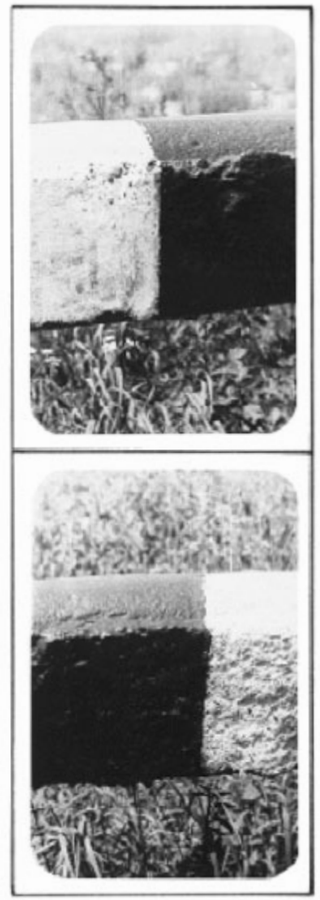
10. **Itt valami hézag van**, 1973/22
There is a Slight Difference here!
fotó, 612x431 mm



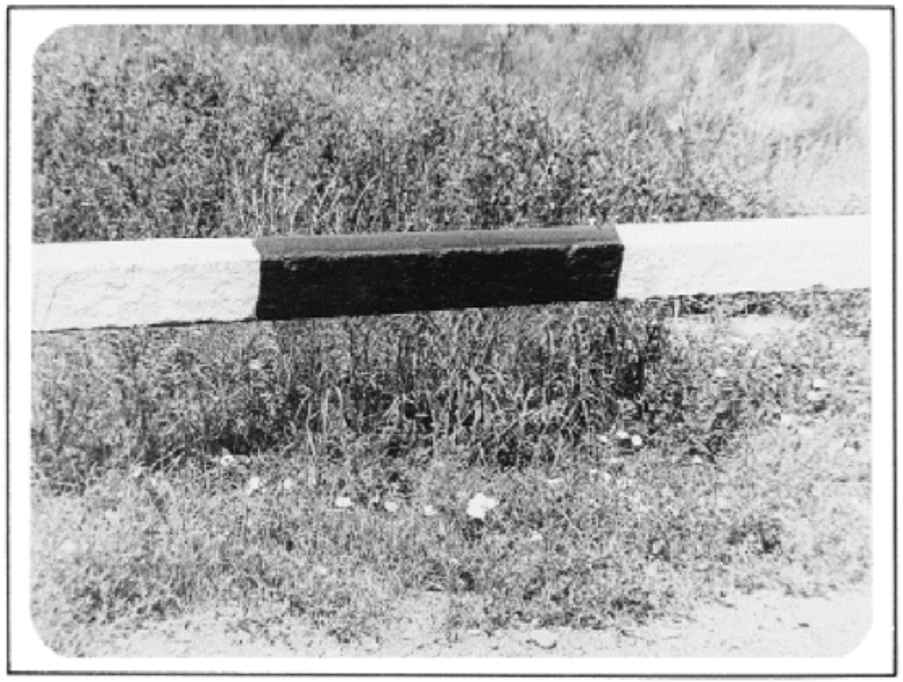
11. **Kiállítási plakát**, 1974/43
Exhibition Poster
fotó, 614x432 mm

12. **Átúszni tilos!**, 1973/84
No Swimming!
fotó, 612x431 mm

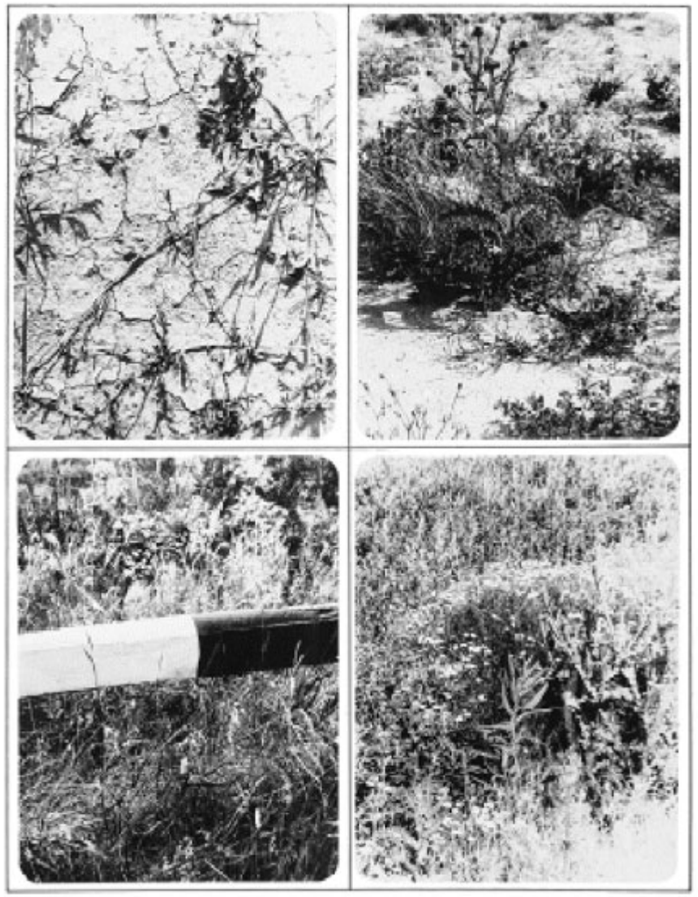
13. **Kőkorlát** / ***Stone Banister***, 1973/45
fotó, 612x431 mm



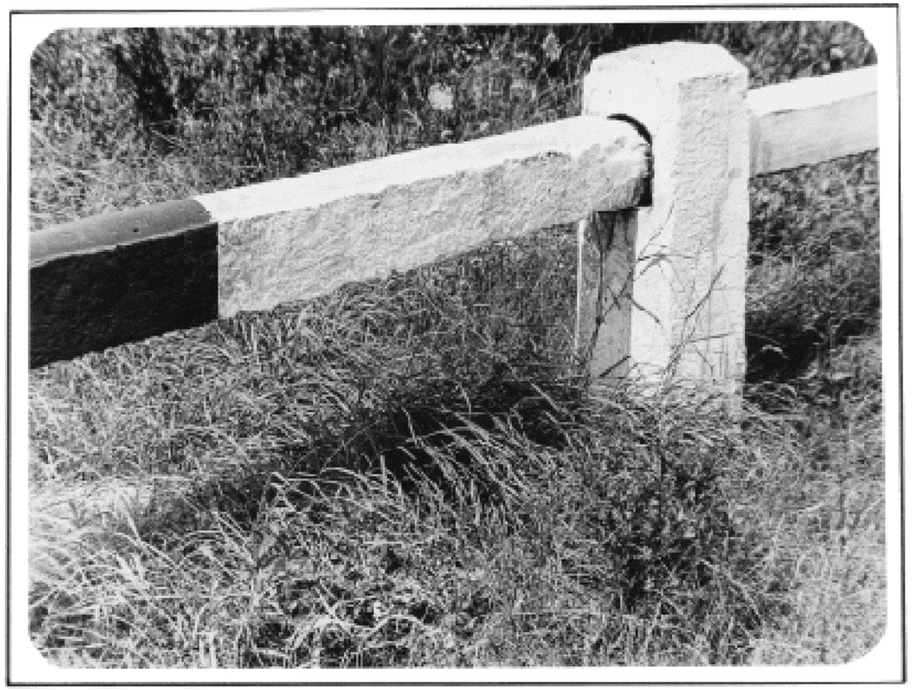
14. **Kőkorlát** / ***Stone Banister***, 1973/53
fotó, 612x432 mm



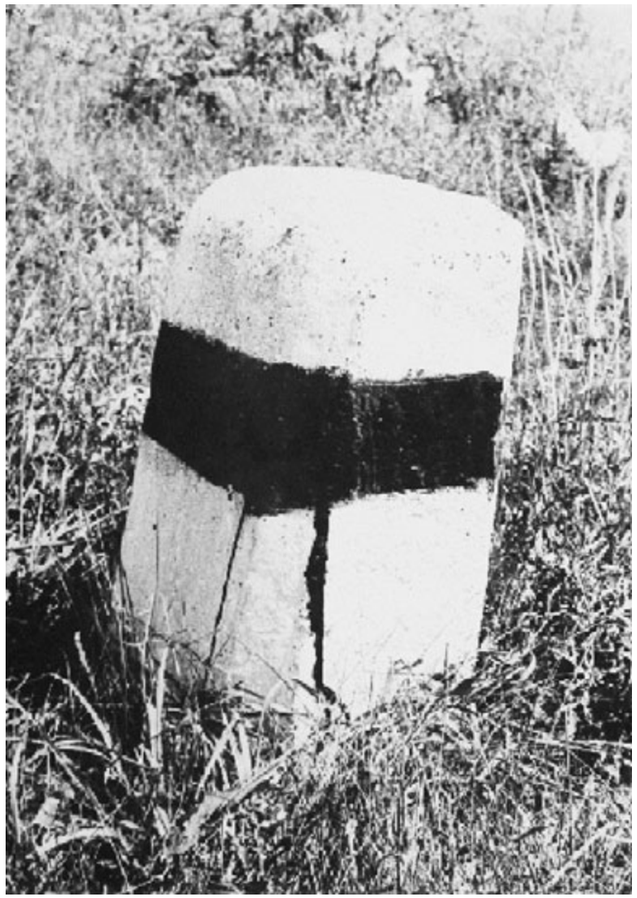
15. **Kőkorlát** / ***Stone Banister***, 1973/47v
fotó, 612x431 mm



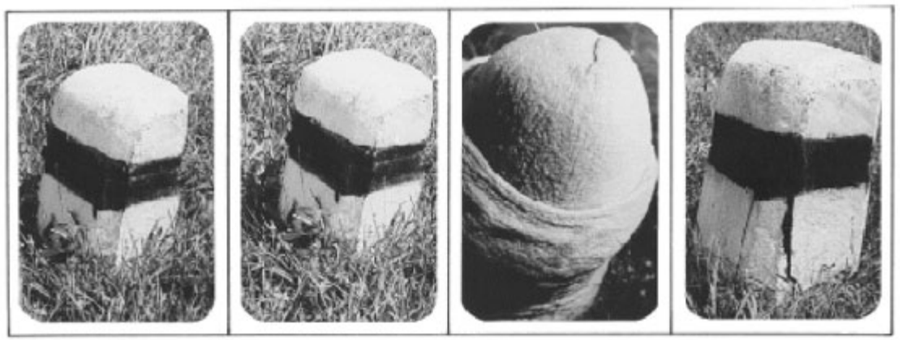
16. **Kőkorlát** / ***Stone Banister***, 1973/48
fotó, 612x432 mm



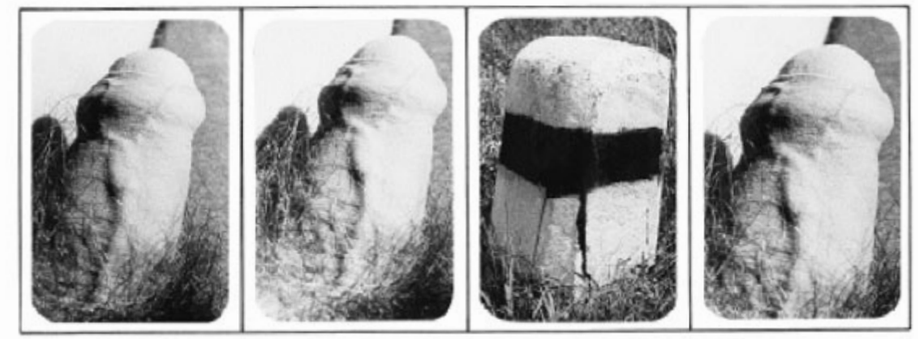
17. **Kőkorlát** / ***Stone Banister***, 1973/46
fotó, 612x432 mm



18. **Kerékvető** / ***Stone Banister***, 1973/55
fotó, 415x295 mm

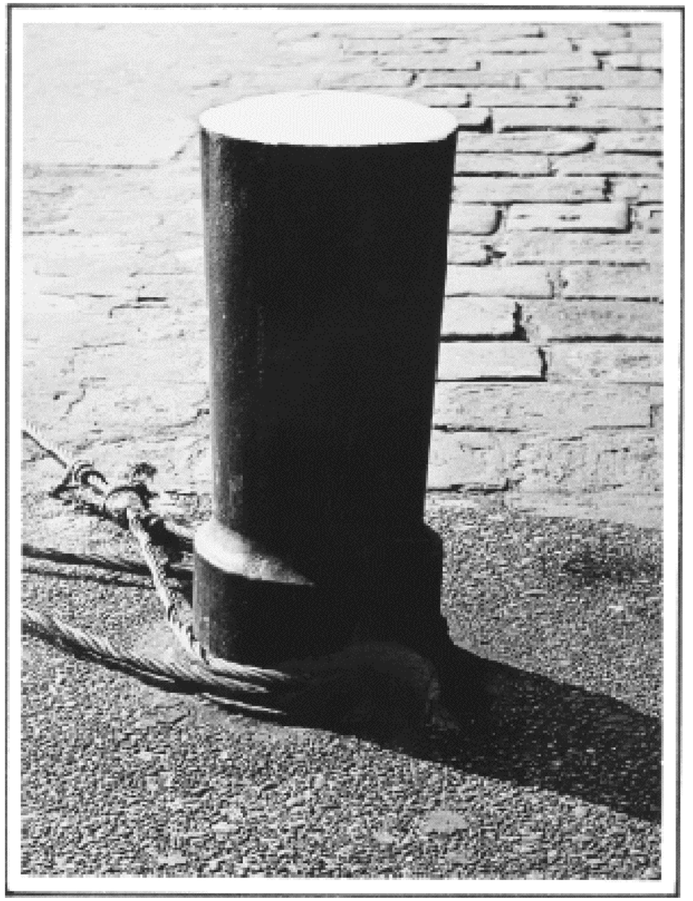


19. **Párhuzamok** / ***Parallels***, 1973/58
fotó, 613x432 mm



20. **Párhuzamok** / ***Parallels***, 1973/59
fotó, 613x432 mm

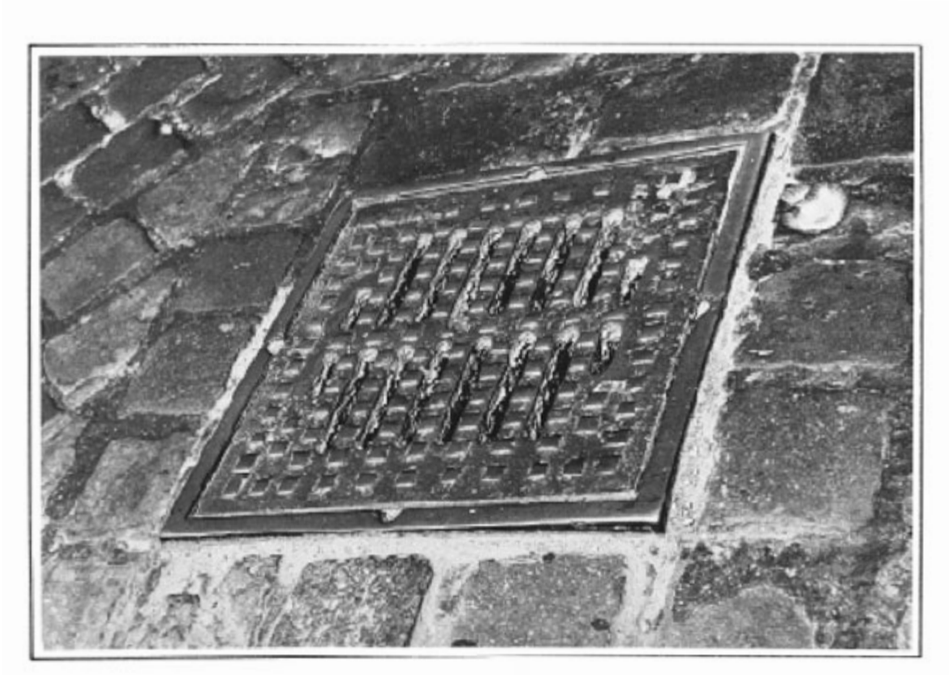
21. **Sorompó** / ***Barrier***, 1973/29
fotó, 613x432 mm



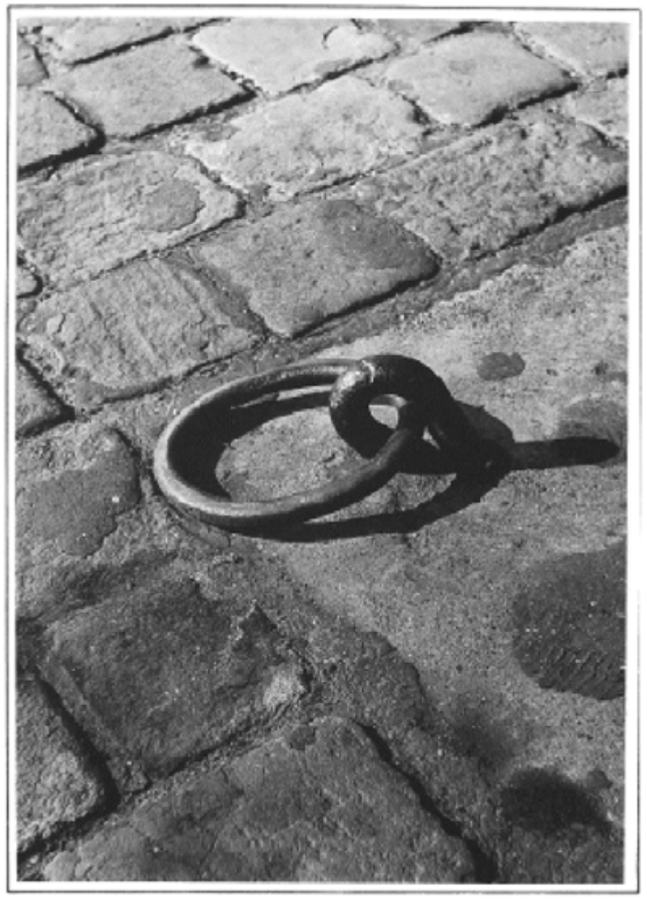
22. **Kikötői cölöp** / ***Port-pile***, 1974/18
fotó, 613x432 mm

23. **Sínek** / ***Rails***, 1973/26
fotó, 613x432 mm

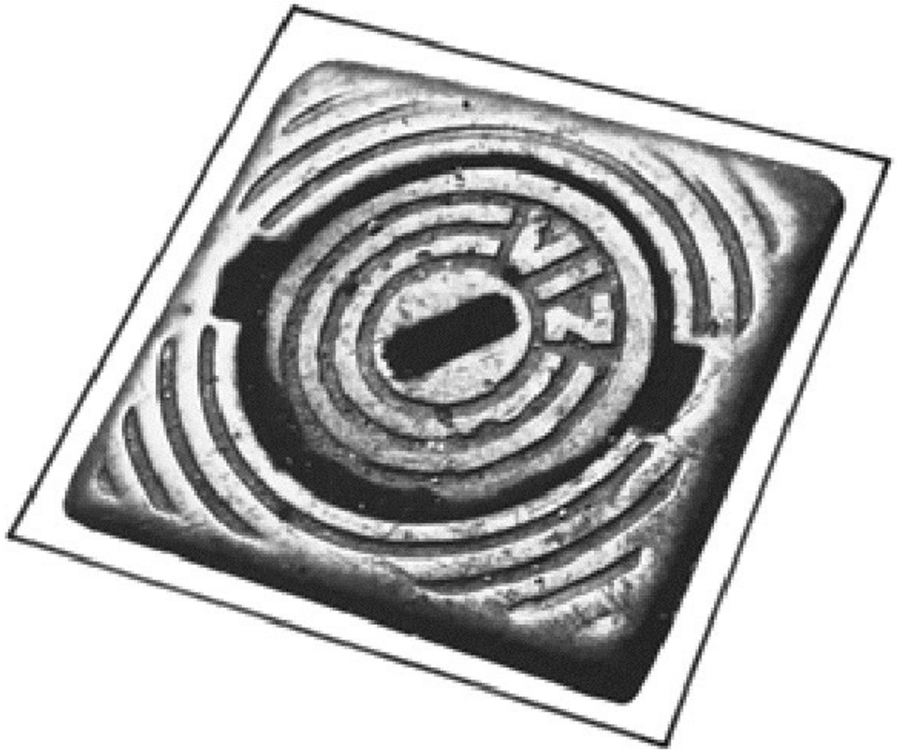
24. **Sínek** / ***Rails***, 1973/31
fotó, 613x432 mm



25. **Csatornafedő** / ***Sewer Cover***, 1974/13
fotó, 613x432 mm



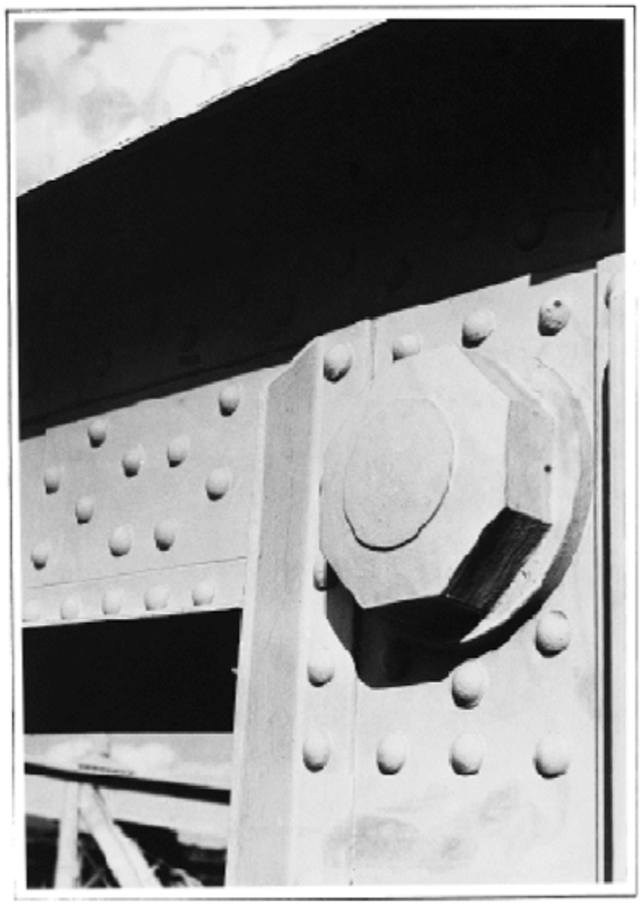
26. **Gyűrű** / ***Ring***, 1974/15
fotó, 613x432 mm



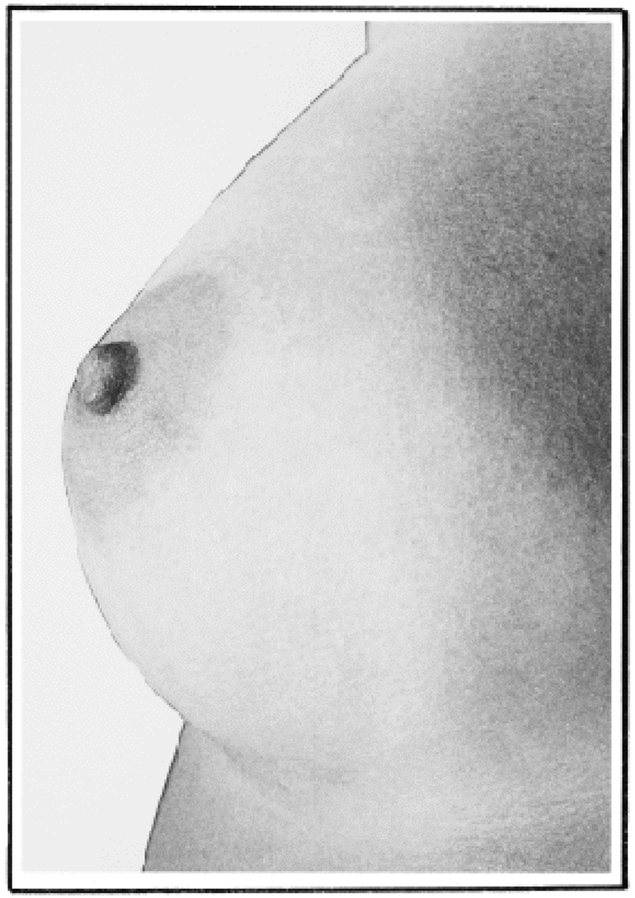
27. **VÍZ** / ***Water***, 1973/12
fotó, 613x432 mm

28. **Csatornafedő** / ***Sewer Cover***, 1973/14
fotó, 613x432 mm

29. **Hídrészlet** / ***Detail of a Bridge***, 1974/19
fotó, 595x390 mm

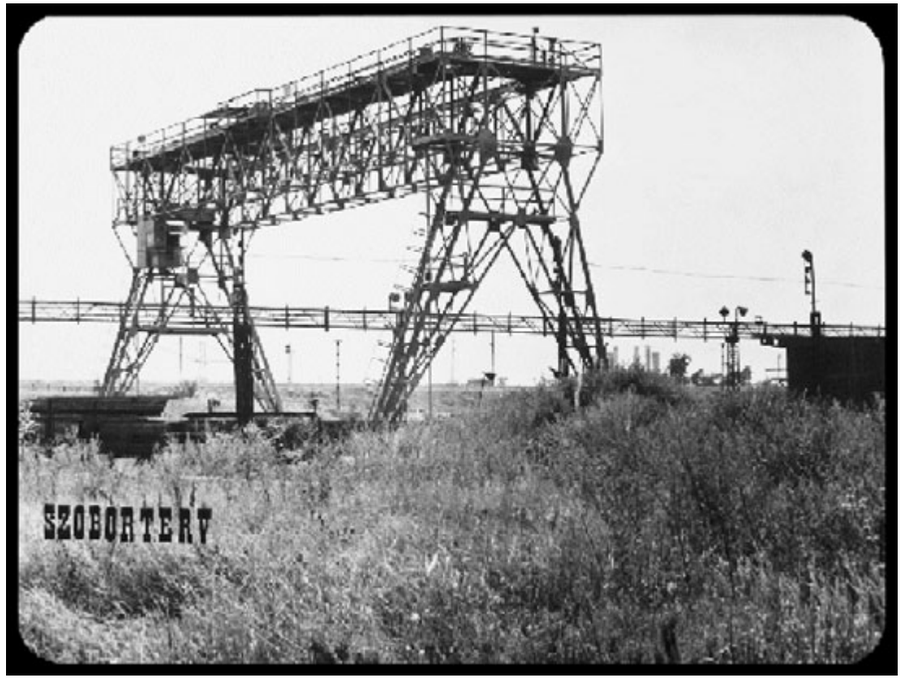


30. **Hídrészlet** / ***Detail of a Bridge***, 1974/21
fotó, 645x435 mm

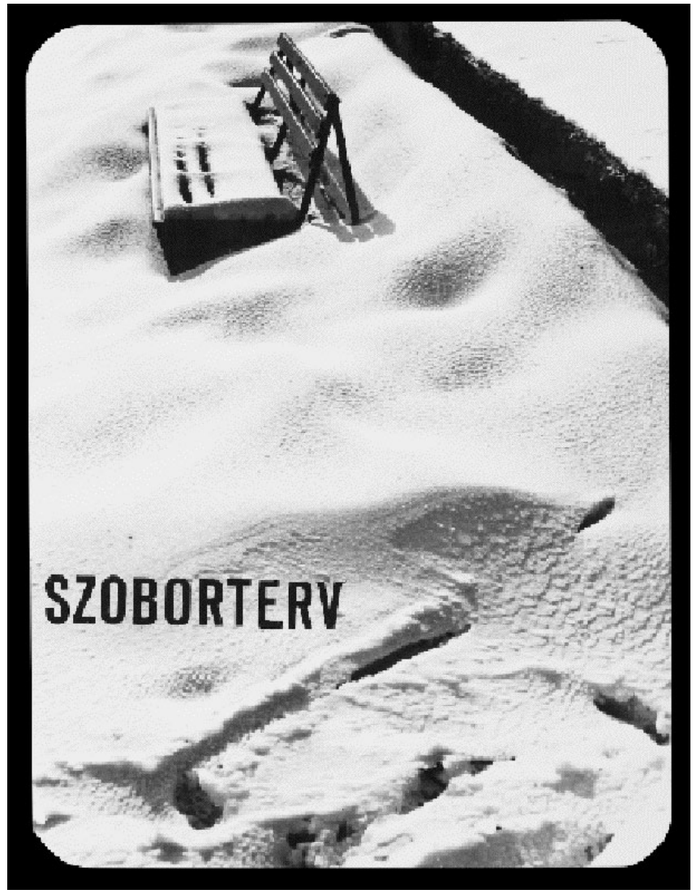


31. **Női mell** / ***Female Breast***, 1974/55
fotó, 613x433 mm

32. **Női struktúrák** / ***Female Structures***, 1973/60
fotó, 614x435 mm



33. **Szoborterv** / ***Sculpture Design***, 1973/63
fotó, 612x434 mm

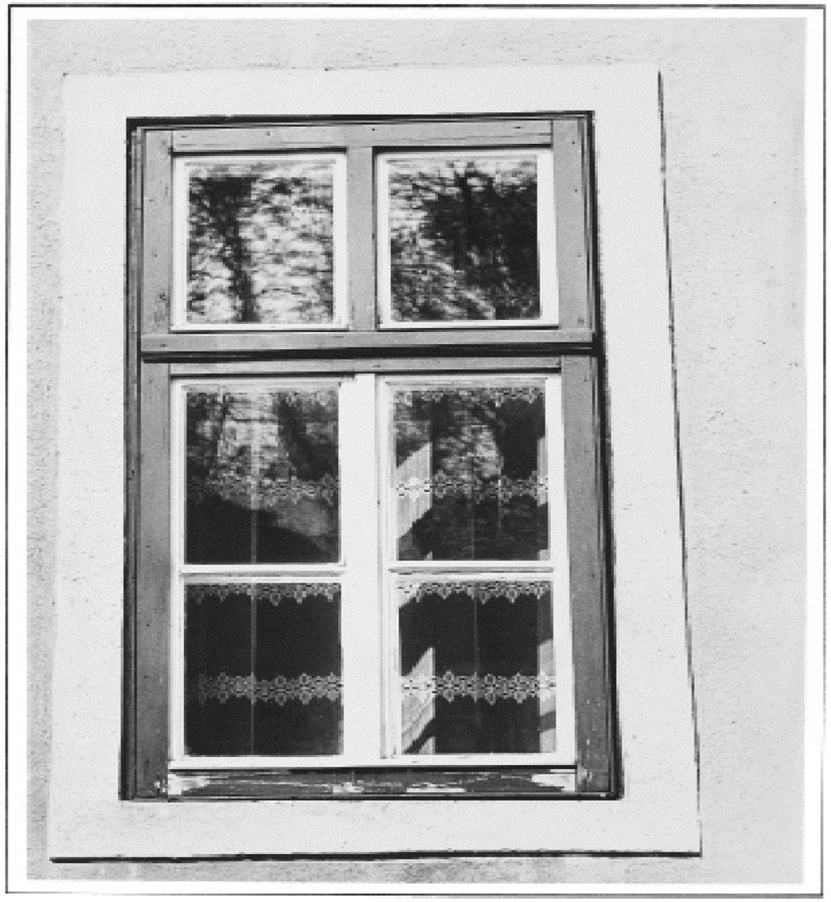


34. **Szoborterv** / ***Sculpture Design***, 1973/62
fotó, 613x434 mm

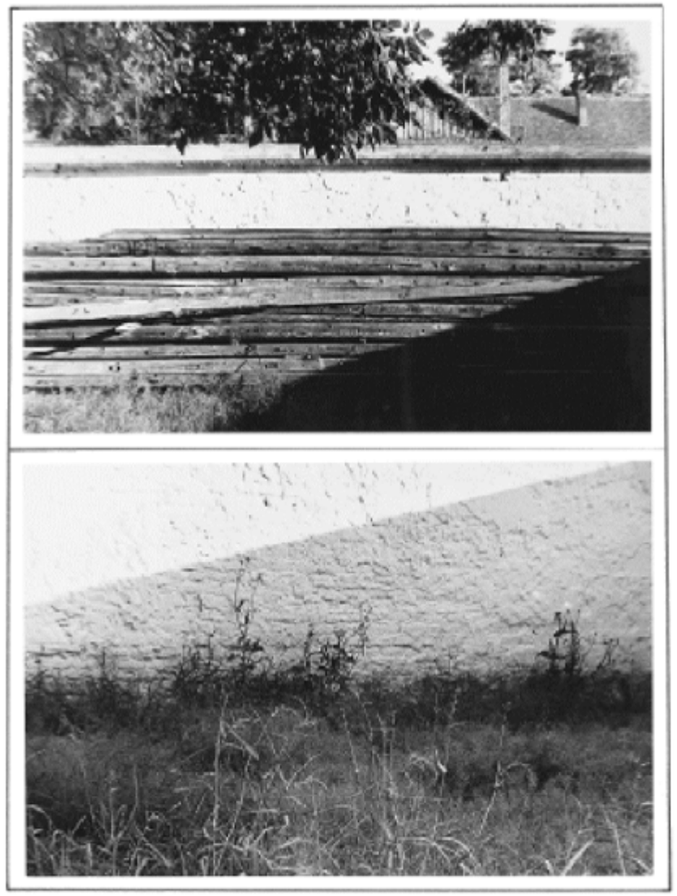
35. **Faszoborterv** / ***Wooden Sculpture Design***, 1973/64
fotó, 612x431 mm

36. **Étkező munkások** / ***Workers Eating***, 1973/70
fotó, 612x431 mm

37. **Deszkaajtó** / ***Plank Door***, 1974/22
fotó, 592x390 mm

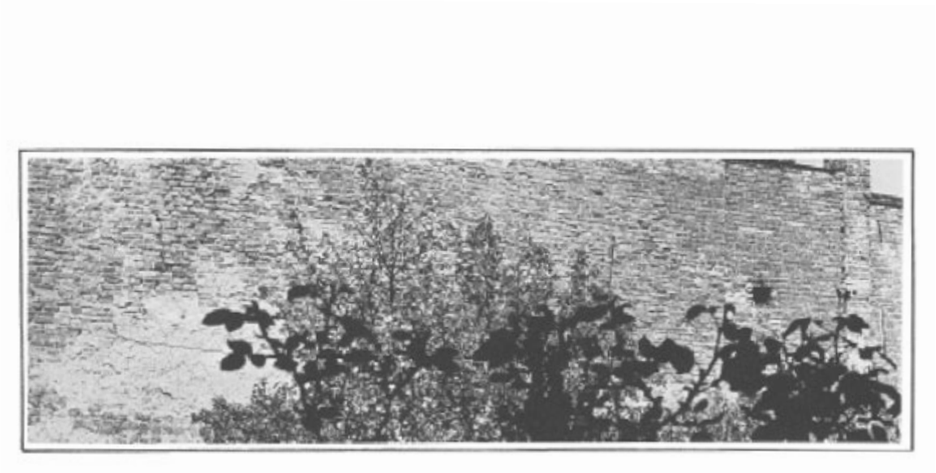


38. **Ablak** / ***Window***, 1975/25
fotó, 614x437 mm

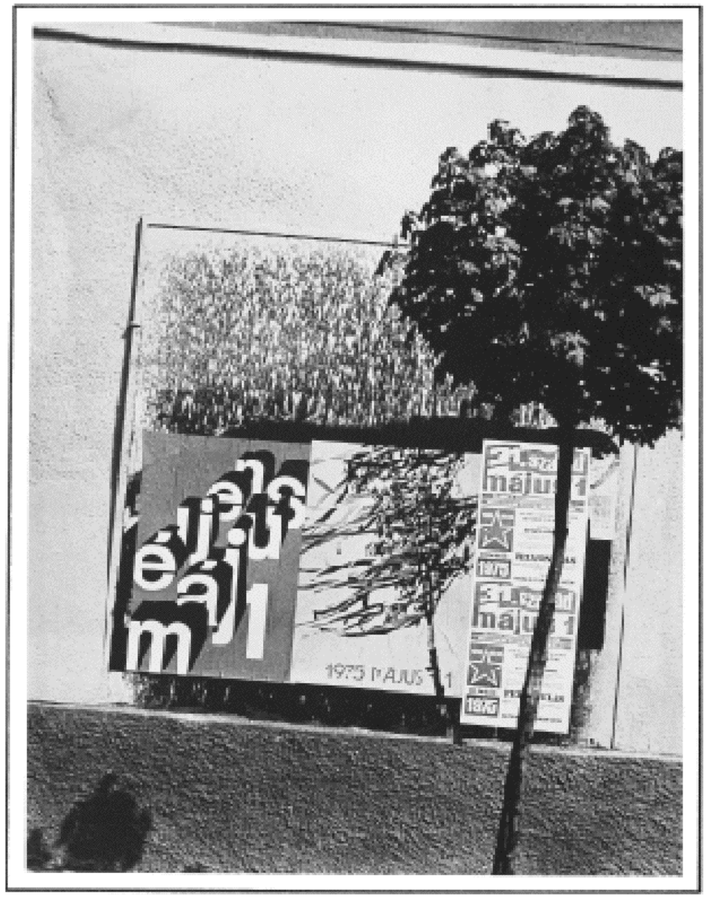


39. **Kerítésfal, házrészlet, árnyék**, 1973/65
Fence Wall, Detail of a House, Shadow
fotó, 612x431 mm

40. **Kerítésfal házrészlettel**, 1973/67
Fence Wall with Detail of a House
fotó, 613x431 mm



41. **Téglafal bokrokkal**, 1975/27
Brick Wall with Bushes
fotó, 614x433 mm



42. **Házfal plakátokkal**, 1974/27
Wall with Posters
fotó, 613x432 mm

43. **Házfal plakátokkal**, 1974/26
Wall with Posters
fotó, 614x433 mm

44. **Biciklik** / ***Bicycles***, 1973/82
fotó, 613x432 mm

45. **Két bicikli** / ***Two Bicycles***, 1973/83
fotó, 613x432 mm

46. **Húsbolt** / ***Butcher's shop***, 1973/72
fotó, 613x432 mm

47. **Tükör** / ***Mirror***, 1974/29
fotó, 612x430 mm

48. **Lakótelep** / ***Houseing Estate***, 1974/28
fotó, 614x434 mm

49. **Felhívás** / ***Call for Tax Payment***, 1974/25
fotó, 613x432 mm

CSIKY, Tibor
1932, Olaszliszka – 1989, Budapest

Tanulmányok/Education
1950-1953 ELTE, Budapest (matematika-fizika szak/matematics and phisycs department)
1956 ELTE, Budapest (magyar szakos tanári diploma/Hungarian grammar and literature teacher degree)
1957-1959 ELTE, Budapest (történelem szak/history department)

Egyéni kiállítások/Solo Exhibitions
1964 Petrigalla Pál lakása (Nádler Istvánnal), Budapest
Petrigalla Pál lakása (Veszelszky Bélával), Budapest
1966 Modern Nordisk Konst (Attalai Gáborral), Göteborg,
Galeria Krzysztofory, Krakkó
1968 Műszaki Egyetem Vásárhelyi Pál Kollégiuma (Hencze Tamással), Budapest
1974 Fiatal Művészek Klubja, Budapest
1975 Jósa András Múzeum, Nyíregyháza
1980 Dorottya utcai Kiállítóterem, Budapest
1987 Józsefvárosi Galéria, Budapest
1994 Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
1995 Körmendi Galéria, Budapest
1999 Vintage Galéria, Budapest
1999 Városi Művészeti Múzeum, Győr

Művek közgyűjteményben/Works in Public Collections
Antal-Lusztig Gyűjtemény – Modern, Debrecen
Artpool, Budapest
BTM Fővárosi Képtár/Kiscelli Múzeum, Budapest
Iparművészeti Múzeum, Budapest
Janus Pannonius Múzeum – Modern Magyar Képtár, Pécs
Jósa András Múzeum, Nyíregyháza
József Attila Múzeum, Makó
Kecskeméti Képtár, Kecskemét
Körmendi-Csák Gyűjtemény, Budapest
Liszt Ferenc Múzeum, Sopron
Ludwig Museum, Achen
Magyar Nemzeti Galéria, Budapapest
Paksi Képtár, Paks
Sárospataki Képtár, Sárospatak
Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
Szombathelyi Képtár, Szombathely
Xantus János Múzeum, Győr
Vass Gyűjtemény, Veszprém
Vay Ádám Múzeum, Vaja

A kötet megjelenését támogatta/*Supported by*

nka Nemzeti Kulturális Alap OKM Oktatási és Kulturális Minisztérium

© **Képek:** Csiky Tibor jogörököse
Fordítás: Bodóczky Miklós
Reprodukció: Bokor Zsuzsa, Bozsó András
Nyomta: Mester Nyomda
ISBN: 978-963-86889-5-8

Borító/*Cover:* Globus konzerv/ Globus Tin, Hungary Art, 1973/102, fotó, 612x433mm
Hátsó borító/*Back cover:* Pity/Pity, 1973/38, fotó, 612x433mm

Vintage Galéria 1053 Budapest, Magyar utca 26. tel/fax: 36 1 3370584 **www.vintage.hu** galeria@vintage.hu

VINTAGE GALÉRIA BUDAPEST