

Fenyvesi Áron

A provincia modernistája

Csákány István műveiről

Lyukas zoknik, napelemes szobor, vörös szőnyeg, tetőlécekből ácsolt beltéri hegyitúra. Hogy mi a fent említett dolgokban a közös? A felsorolás akár CSÁKÁNY ISTVÁN 2008-as műveinek végletekig leegyszerűsített leírása is lehetne. Azonban a sorba fűzött elemek mégsem csapongó asszociációk láncolatát alkotják, hanem az elmúlt néhány év egyik legkonzekvensebben artikulált művészeti programját is.

Az 1978-ban Sepsiszentgyörgyön született művész egyik alapvetése a tetőlécekből épített – először 2003-ban a Millenárison, később a Barcsay-Teremben és a III. Prágai Biennálén is bemutatott¹ – *Lomnici csúcs rekonstrukciója* című mű. Csákány ezzel a munkájával, mint festő, leginkább az akadémikus alapokon nyugvó főiskolai oktatás határait feszegette, installációja mégsem csak technikai szempontból volt érdekes. A több kontextusban is „reciklált”, hatalmas méretű

installáció tulajdonképpen egy nemzeti szimbólum újjáépítése volt, ahol a művész sajátosan konstruktivista affinitása elegyedett festészet-kritikájával, hiszen a mű tulajdonképpen széttört és újra összerakott vakrámákból állt. A művet emiatt nevezhetjük akár egy sajátos, konkrét tájkép átértelmezésnek is. A szimbólummá vált táj vázszerű újjáépítésével (tárgyasításával) Csákány egy olyan, az absztrakt és a konkrét határán mozgó formát hozott létre, amely az egyik első és legmeghatározóbb lépése volt az installációs műfaj határait és a provincialitás kérdéskörét feszegető későbbi művei és tematikája felé.

Csákány 2006-os diplomamunkája, a *Provincia-Makett* már sokkal határozottabb intézménykritikai gesztusként értelmezhető: a Magyar Képzőművészeti Egyetem aulájának közepére húzott fel egy szalmakötegekből „ácsolt” házat, melynek a homlokzatán egy vörös „provincia” felirat díszelgett. Az MKE márványlapokkal burkolt központi terébe (voltaképpen „szentélyébe”) szalmatárolót építeni, ami istállósaggal árasztja el a környezetét, mindenképpen radikális gesztus. Ez a szalmából és fából ácsolt építmény volt a(z installált) bemutatási formája Csákány olajvászon képeinek, mivel azokkal fedte be az objektum tetejét. Így festményeinek – megfosztva azokat minden nemességtől és magasztosságtól – egy gyökeresen új funkciót talált.

Le kell szögeznünk, hogy mikor Csákány művészetében a provincialitásról beszél, műveiben nem egy életmódot propagál vagy misztifikál, műveinek gesztusai inkább a magyar művészeti szcena jelenlegi helyzetére adott reflexiók. Az majdnem pontosan prognosztizálható, hogy a diplomás képzőművészek műveinek túlnyomó része komoly művészeti piac híján még csak a tetőfedés funkcióját sem tölti majd be: a magyar szcena képtelen ennyi végzett kép-

¹ Ld. NAGY EDINA: *Magyarok Bohémiában, vagy a lassúság újrafelfedezése*. PRAGUEBIENNALE 3, Balkon, 2007/7.8., 20-23.

CSÁKÁNY ISTVÁN
Munkacím, 2005



zóművészt integrálni. Az elképesztően nagyszámú pályaelhagyó művész döntő többségét az építőipar szippantja fel. Erre a furcsa szociológiai jelenségre is reflektált némi szerepjátszó (ön)-iróniával Csákány 2005-ös, a Stúdió Galériában rendezett *Munkacím* névre hallgató önálló kiállítása,² ahol a printeken feltűnt az a valódi építkezéseken dolgozó „brigád”, melyben Csákánnyal együtt mindenki diplomás képzőművész volt. Csákány következő – színházi díszletekből inspirálódó – provincia-installációja a 2007-es a Trafó Galériában rendezett *Kedves festő fessél nekem... szívvel és értelemmel* című kiállítás³ *Provincia-adó*jában öltött testet. Ezen a ponton – mivel már jól érzékelhető a Csákányra jellemző műfaji következetesség – érdemes figyelembe vennünk CLAIRE BISHOP installációművészettel kapcsolatos megállapításait, hiszen az „installáció” fogalma mára már annyira közkeletűvé vált, hogy ennek egyenes következményeként a jelentéstartománya is csúszkálni kezdett. Az *Installation Art: A Critical History* című könyvének bevezetőjében Bishop határozott megkülönböztetéssel él: az installáció mint képzőművészeti műfaj nem keverendő össze valamely mű bemutatási módjával.⁴ Hiszen a bemutatási mód „közvetítő felületként” mindig csak alárendelt helyet foglalhat el, míg az installáció mint műfaj saját történettel is rendelkezik. Az installáció az építészetből, a színházi, és filmdíszletekből, a szobrászattól és a kurátori gyakorlatból is merített, kapott inspirációt. A műfaj alapvető funkciója egy kontextus térbeli megteremtése. Kis túlzással, de talán mondhatjuk azt, hogy az installációs műfaj a hatvanas évek koncept-művészeti ideáljainak egyik leghitelesebb – kurátori elméletekkel megtámogatott – továbbörökítője. Ráadásul az installáció mint műfaj nemcsak a látogató a műben való jelenlétére, de legfőképpen az abban való részvételére (participációjára) épít. Az installáció-művészet a befogadót nem test nélküli szemnek tekinti, hanem olyan fizikailag is létező entitásnak, aki mozgással, helyváltoztatással tapasztalja meg a művészetet, mint térélményt, fenomént. Bishop szerint „Az installáció így egy aktív befogadót tételez fel, aki pszichikailag és szimbolikusan is részt vesz a műben, ami a befogadóra van komponálva”. Az installációművészet tulajdonképpen a részvétel egyfajta esztétikája még akkor is, ha a részvétel, a participáció fogalmának kitérítettsége főleg a társadalmilag érzékenyebb aktivista projektművészetre jellemző.

2 Csákány István: *Munkacím*. Stúdió Galéria, Budapest, 2005. szept. 6 – 23.

3 *Kedves festő fessél nekem... szívvel és értelemmel*. Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2007. okt. 9 – 31.

4 CLAIRE BISHOP: *Installation Art: A Critical History* (Tate, 2005). 6-11.o.



CSÁKÁNY ISTVÁN
A lomnici csúcs rekonstrukciója, 2007, installáció; (Prágai Biennále), 670 × 700 × 400 cm
© fotó: Fekete Zsolt



CSÁKÁNY ISTVÁN
Home-made mutant, 2008, ház modell (fa, ragasztószallag, festék), 150 × 150 × 70 cm
© fotó: Szörényi Beatrix

Az installációművészet ugyanakkor felveti a szerzőség kérdését is, hiszen az sok esetben másodlagossá válik egy közös gyakorlathoz képest.⁵ Csákányra is jellemző ez a fajta „kaláka”-attitűd, ahol többen alkotnak, építenek meg közösen együtt egy művet. Sok esetben dolgozott és dolgozik együtt KASZÁS TAMÁSSAL és SZÖRÉNYI BEATRIX-SZEL: több kiállítást szerveztek korábban a Bercsényi Galériában, de velük közösen jegyezte a Trafós kiállítást is.

A *Provincia-Adó*-ban jelenik meg Csákánynál az az installációs gyakorlat, melynek során az egész bemutatóteret manipulálja, (át)rendezi a mű kedvéért. Az installáció központi eleme egy tájkép, mely köré kulisszaszerű, vagy talán még pontosabban: színpadszerű díszletet épít. Vagyis művének integráns részét képi az azt „közvetítő” szerkezet is. Ezt a díszletszerűségét még inkább felerősíti a megvilágítás, amely az installáció bizonyos elemeit kiemeli, míg a többi rész sötétbe burkolódik. A szlovákiai Zsolnán 2008-ban rendezett önálló kiállítása, a *Provincia Modellek*⁶

5 CLAIRE BISHOP: *Viewers as Producers*. In: *Participation*. 13. o.

6 ISTVÁN CSÁKÁNY (HU): *Modely Provincie / Province Models*. Stanica Žilina Záriečie, Zsolna, 2008. máj. 28 – júl. 17. (www.stanica.sk)



CSÁKÁNY ISTVÁN
Provincia-Adó, 2007, festmény installáció, 300 × 280 × 300 cm
© fotó: Csoszó Gabriella

voltaképpen szerves folytatása a *Provincia-Makettnek* és a *Provincia-Adónak*. A központban itt is a provincialitás fogalma áll, miközben az installációban is visszaköszön a ház kulisszaszerű formája. Csákány a Stanica-t teljes egészében beépítve új irányokba és útvonalakra tereli a látogatókat – vagyis újratervezte vagy éppen kihasználta a környezeti adottságokat, fizikai kapcsolatot létesítve a mű és a látogató között. Az *Egy város lakó vikendháza* című munkájában rádiókból épít szalmával fedett házat, s így a provinciát és a provincialiást kommunikációs problémaként próbálja kezelni. A provincia lakója ugyanis úgy érzi, mintha a történelem „elfeledte” volna őt, ezért ő is „elfelejti” a történelmet: megpróbál visszatérni zárt, törzsi világába. Ez a kommunikációs regresszió természetesen eleve kudarcra van ítélve – fejtegeti már az 1960-as években a szerb Radovan Konstantinovič a magyarul is olvasható *A vidék filozófiája* című könyvében.⁷

7 RADOVAN KONSTANTINOVIC: *A vidék filozófiája*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2001

CSÁKÁNY ISTVÁN
A hegy koreográfiája, 2008, installáció, 390 × 530 × 780 cm
© fotó: Surányi Miklós



A provincia lényege mindig egy viszonyrendszer alapjaiban keresendő: egy jelenség csak egy másikhoz viszonyítva lehet provinciális. Evidensnek tűnhet tehát a válasz, hogy a nyugati művészet kommunikációs csatornáiból való kirekesztettség generálja a provinciátudatot régióinkban, miként azt Kaszás Tamás is kifejti az index link mellékletében.⁸

A provincialitásból való kivezető út lehetne egyfelől a nem provinciális csatornában való részvétel (participáció), vagy pedig egyfajta alternatív gócpont létrehozása, ahol az összekapcsolhatóvá váló provinciális területek alternatív kommunikációs-csatornáként működhetnek a centralizált és hierarchikusan szerveződő modellekhez képest. Persze ez az utópia is a közös gyakorlatok megtalálásán és a bennük való részvételen alapszik. Talán Csákány rádiókból épített háza és provincia-adója is ezen alternatíva ígérteit sugározza a zsolnai Stanicában. (Ugyanakkor kollaboratív munkamódszere is megjelenik a kiállításon, hiszen a *Home-made mutant* című művében tulajdonképpen Surányi Miklós fotójának térbeli makettjét építi meg.)

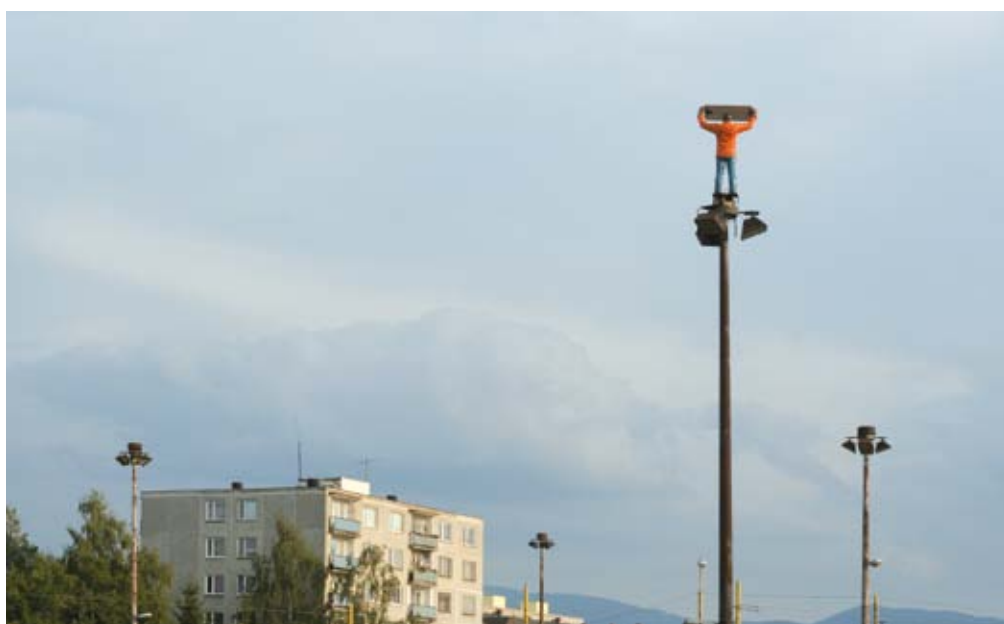
Csákánynak a kontextus függvényében reciklált művei következetes módon és szervesen épülnek egymásba: szemmel láthatóan nem fél attól, hogy új művei a korábbiakra épüljenek, és így azok árnyékát ugorják át valamiféleképpen. Erre talán a legjobb példa az Ernst Múzeumban megvalósult *Lenmechanika* kiállításra⁹ épített, *A hegy koreográfiája* című, gigantikus méretű installációja, mely felhasználja a *Lomnici csúcs*

8 KASZÁS TAMÁS: *Progresszív provincializmust!* Index. Link. No. 18-19, 2008. május – június

9 *Lenmechanika*. Ernst Múzeum, Budapest, 2008. július 10 – augusztus 31.

rekonstrukciójának tanulságait, ám túllép a szemnek szóló installációk világán, s így a korábbi művet talán visszamenőleg szinte szoborrá avatja. *A hegy koreográfijában* ugyanis részt lehet venni (értsd: meg lehet mászni): nem egy mű bemutatási felületeként szolgál, az installáció maga a mű, ami nem más, mint a befogadó piederstálra emelt testi tapasztalata. A tetőlécéből épített valódi hegy a térformálás vegytiszta felmutatása. Az installáció – ugyanakkor, amint azt már a cím is felfedi – színpadi effektusokból is táplálkozik, hiszen szenzorikus hirtelenséggel tárul fel a hegyi túra lehetősége mint élmény egy kiállítótérben. Némi modern romantizmussal akár azt is mondhatnánk, hogy a művész a „fenséges” esztétikai kategóriáját lépteti ki a nézőtérre, ahol már nem lehet biztonságosan hátradőlni a páholyban, mint ahogyan Kant tehetette azt egykor a színdarabok szemlélésekor. Egy kategória illusztrálására használt természeti motívum épül fel újra a kiállítótér mesterséges környezetében, black-boxában, melynek masszív konstrukcióján méterekkel a padlószint fölött kalandozhattak a látogatók a térben. Csákány installációi – a *Lenmechanika* „végigtúrázható” művéig – kétségtelenül nagy utat tettek meg, bár motívum- és tematikai hálója nagyjából ugyanazt a területet fedi le. Az installáció sokféleképpen jelent meg Csákány eddigi művészetében, a szobortól egészen a művei integráns részét képező bemutatási módon keresztül a vegytiszta installációig mint szupermédiáig.

Csákány 2008-ban egy különleges hibrid műfajjal is kísérletezett, hiszen a szlovákiai Zsolnán megvalósíthatta egy szobortervét is. *Az emlékmű egy emlékműnek* mindent tud, amit egy kortárs köztéri szobornak tudnia kell: utópikus, helyspecifikus és önellátó. A művész nem átalakítja, hanem kreatívan használja fel közvetlen városi környezetét. Ráadásul környezetbarát technológiát használ, a mű díszkivilágítása nem igényel további energiaforrást. A szobor helye sem mindennapi: a közel 100.000 lakosú szlovákiai Zsolna külvárosában a művészeti központként is funkcionáló vasútállomás (Stanica) és az ipari forgalmat bonyolító, felüljárós körgyűrű közvetlen környezetében egy rozsdás lámpaoszlop tetején áll. A hatvanas években felépített körgyűrűt annak idején 20 méter magas utcai lámpákkal vettek körül, azonban ezeket az önmagukban is monumentális világítótesteket valamilyen oknál fogva soha nem üzemelték be. Mintha egész egyszerűen ottfelejtették volna ezeket a túldimenzionált, a szocializmus „modernizációs” folyamatait és a „haladást” szimbolizáló oszlopokat. Történetük és mai megjelenésük egyszerre juttatja az arra járó eszébe a szocializmus kudarcait és modernizációs vívmányait. Csákány művének épp ez az élmény a forrása s egyben a kontextusa is.



CSÁKÁNY ISTVÁN
Emlékmű egy emlékműnek, 2007,
köztéri szobor projekt,
2280 × 125 × 70 cm
© fotók: Dusan Dobias (1, 2),
Szörényi Beatrix (3)



CSÁKÁNY ISTVÁN
Talpraállítás, 2007, fametszet, 100 × 157 cm
© fotó: Orbán György

CSÁKÁNY ISTVÁN
A holnap dolgozója, 2009, beton; © fotó: Eln Ferenc



A munkásruhás alak (művész-önarckép) kezében egy napelemet tart a feje fölül. A szolár-panel aljára szerelt izzók a nap folyamán begyűjtött energiával éjjel megvilágítják a szobrot. A mű így a lámpa protézisévé válik, hiszen az a segítségével újra képes fényt kibocsátani, rövidre zárva a modernizmus utópiáját. A szoborba öntött individuális aktivitásnak köszönhetően a város polgárai visszanyerhetnek egy darabkát saját közelmúltjuk feledésbe merülő történelméből. Ennél többre belátásom szerint nincs is szükség egy jó köztéri szobor esetében. Csákány legújabb művei a szoborállítás kapcsán felmerült tematikákból bontakoznak ki. A szoborállítást például „szocreál” stílusra emlékeztető módon faragta át fametszetbe. A grafika bizonyos műfajait – köztük a fametszetet – a hazai szakmai közeg nagy része egyfajta techno-elitista konszenzus folytán provinciálisnak és megújulásra képtelennek gondolta. Ezen az alapálláson változtatott talán a Múcsarnokban 2008-ban bemutatott *Lipcse-jelenség* című kiállítás,¹⁰ amely óta született már néhány érdekes kísérlet ennek a technikának a felhasználásával is.

Akár egy új munkamódszer próbaüzemének is tekinthetjük Csákány *A holnap dolgozója* című betonszobrát a Trafó Galéria legutóbbi kiállításán.¹¹ Fontos változás, hogy a művész itt már ötletgazdaként és nem kivitelezőként jelent meg: egy levetett tűzoltóruhát öntetett majd 300 kilogramnyi betonba. A mű így a viselője, használója lenyomatává válik, miközben épp a ruha funkciója miatt mégis gyorsan újraölthető, újrahasználatos. Ezt a flexibilitást ellensúlyozza a szobor robotsztus anyagminősége és tömege. A *Vákuumzaj* kiállítás megnyitójára érkező látogatók egyébként a szobor egy egészen más, befejezetlen stációjával szembesülhettek, de ettől a mű mégsem vált csonkává: fotódokumentációként és a befejezetlenségét feltáró munkanapló formájában is megállta a helyét – már a címe is a jövőt, a holnapot invokálta. Kétségtelen azonban, hogy a létrejött, rendkívül hatásos, másfélszeres életnagyságú tárgy sokat köszönhet az anyagiságnak is. Vajon Csákány a jövőben is kísérletezni fog a szobrászat formáival, hogy némi színt vigyen a megrendeléseket kielégítő, de invencióban nem túlságosan dúskáló magyar plasztikai-életbe? Az biztos, hogy Csákány komoly és ugyanakkor invenciózusan megoldott kiállítási helyzeteket tudhat maga mögött, és ezt kizárólag előremutató és szervesen egymásra épülő munkáinak köszönheti. Csákány István művei bizonyítják, hogy vannak a kontextussal okosan operáló, helyspecifikus, progresszív művészetet létrehozó fiatal művészek Magyarországon.

¹⁰ *A Lipcse-jelenség / The Leipzig Phenomenon*. Múcsarnok, Budapest, 2008. márc. 27 – máj. 18.

¹¹ *Vákuumzaj*. Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2009. febr. 5 – márc. 29.