BIRKÁS ÁKOS
MŰVEK / WORKS
1975–2006

Ludwig Múzeum 2006

BIRKÁS ÁKOS

Művek / Works 1975–2006

Werke 1975–2006

BIRKÁS ÁKOS

Művek / Works 1975–2006

Werke 1975–2006

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum • Budapest, 2006

Tartalom / Inhalt

Szipőcs Krisztina: *Konceptuális festészet. Birkás Ákos műveiről* 7

Konceptuális fotómunkák / Konzeptuelle Fotoarbeiten 1975–1979 21

Sasvári Edit: *Építmény vagy út? Beszélgetés Birkás Ákossal* 41

Fejek / Köpfe 1985–1999 55

Krisztina Szipőcs: *Konzeptuelle Malerei. Die Werke von Ákos Birkás* 79

Figuratív festmények / Figurative Gemälde 1999–2005 95

Edit Sasvári: *Ist es ein Gebäude oder ein Weg? Ein Gespräch mit Ákos Birkás* 119

Új képek / Neue Bilder 2005–2006 137

A kiállított művek jegyzéke / Verzeichnis der ausgestellten Werke 153

Életrajz, bibliográfia / Biographie, Bibliographie 158

Szipőcs Krisztina

Konceptuális festészet

Birkás Ákos műveiről

K. Ferenc arcképe / Porträt von Ferenc K.
1968–69
farost, olaj / Öl auf Hartfaser
(részben megsemmisült /
zum Teil vernichtet)

Birkás Ákost mindmáig elsősorban „Fej”-sorozatáról ismeri a közönség, a nyolcvanas évek közepétől a kilencvenes évek végéig programszerűen festett absztrakt ováljairól, melyekből csaknem kétszáz darab készült. Ám a festő életművének egésze, köztük a „Fejek” jó része is szinte ismeretlen Magyarországon. Nem véletlen, hiszen Birkás 1985-től egyre gyakrabban és hosszabban dolgozott külföldön (Ausztriában, Németországban, Franciaországban). Nagyszabású egyéni kiállítása utoljára 1994-ben volt Budapesten; ezt egy 1996-os bécsi bemutató követette, mely összefoglalta festészetének addigi fejleményeit. Az azóta eltelt egy évtizedben németországi, illetve bécsi, párizsi galériákban, kiállítóhelyeken voltak láthatók új képei. A hazai szcéna ezért nem kis meglepetéssel (sőt értetlenséggel, mondhatni szinte indulatokkal) fogadta Birkásnak az ezredforduló körül készült új képeit: könnyedén megfestett, nagyméretű, realisztikus portréit, melyek mintha szöges ellentétben álltak volna korábbi, itthon ismert festményeivel. Birkás mára azonban még tovább távolodott absztrakt ováljaitól, egészen az – először a budapesti Ludwig Múzeumban kiállított – társadalmi-politikai tartalmú, sokszereplős, narratív jelenetekig.

Ami váratlan fordulatként mutatkozhat némelyek szemében, valójában Birkás következetes művészi és festői programjának hozadéka; egy olyan életműé, mely szüntelenül a festészet (és a festő) mibenlétére, szerepére, céljaira kérdez rá, s ily módon nem marad statikus, hanem állandó változásban, mozgásban van. Birkás képei a művészet és a művész önanalízisének eredményei (de nem pusztán dokumentumai), a festészethez, és ezen belül is elsősorban a portréfestészethez való intellektuális viszonyát tükrözik, és ez a viszony, az önreflexió foglalja egyetlen ívbe Birkás különféle korszakait, első pillantásra következetlennek vagy radikálisan újítónak, provokatívnak tűnő műveit. Ez a retrospektív kiállítás nem pusztán az életmű válogatott darabjait sorakoztatja egymás mellé, de szándékaink szerint rámutat erre az ívre is: Birkás festészetének konceptuális, teoretikus alapjaira, az életmű alakulását meghatározó kérdésekre az 1975-től 2006-ig készült, többféle műfajú, technikájú, igényű művekben. A rendezés során igyekeztünk kihasználni a Ludwig Múzeum azon adottságát, hogy a termek egymásba nyílnak és többféle útvonalon járhatók be, így az egyes ciklusok, sorozatok időben előre és vissza is utalnak, szemléltetve az életmű összefüggéseit.

Birkás festészetének egy meghatározott korszaka (elsősorban a fejek sorozata) jól értelmezhető az Andrási Gábor által bevezetett, eredetileg a nyolcvanas évek egyes jelenségeiben tetten ért „érzéki konceptualitás”[1] fogalmával, azaz olyan,

1 Andrási Gábor: A gondolat formái, *Nappali Ház* 1993/2, 70–77.

primér módon érzékileg megnyilvánuló művekből áll, melyek önmagukban is „élményszerűek”, miközben alapvetően fogalmi indíttatásúak. Így felismerhetők bennük a hetvenes évek koncept artjának módszerei, elvei, szándékai (alapvetően: a művészet önvizsgálatának szándéka; továbbá: az idő dimenziója, a sorozatszerűség, különféle fogalmak, modellek, alapszerkezetek, mint a tükrözés vagy a szimmetria). Kiterjesztve ezt az értelmezést az egész életműre, nem túlzás azt állítani, hogy Birkás mindmáig konceptuális, azaz elméleti, analitikus alapokon állva tevékenykedik a festészet területén, folyamatosan értelmezve, vizsgálva annak egészét és egyes részproblémáit; így a portré, valamint a festői kompozíció, a képszerkezet (legújabban a narratív jelentés) problémáját csakúgy, mint a festő (tehát önmaga) szerepét, lehetőségeit. Életművének fordulatai elsősorban felismeréseiből, következtetéseiből fakadnak, és egy olyan tágas szemléletet tükröznek, mellyel pályája során tudatosan megpróbálta meghaladni a szűknek érzett – gondolati és művészeti – kereteket. Legújabb képei a festészet társadalmi szerepét, jelentőségét, felelősségét firtatják, megjósolhatóan újabb vitát indikálva a szakma és talán a közönség körében is.

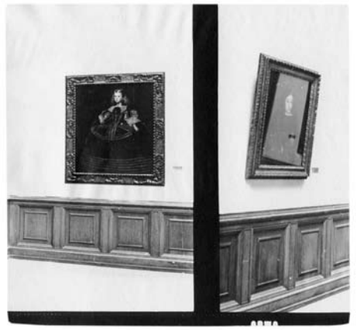
„Ekkor tanultam meg igazán önállóan és tudatosan gondolkodni a művészetről”
Konceptuális fotómunkák a hetvenes évek közepétől 1979-ig

Az 1941-ben született Birkás 1959–65 között a budapesti Képzőművészeti Főiskolán tanult festészetet. A művelt környezetben nevelkedő, a nyarakat rendszeresen Észak-Olaszországban töltő, a régi festészet, a tradíció iránt elkötelezett Birkás megtapasztalta a főiskolai képzés – Körner Éva kifejezését kölcsönözve – „álságos hagyománytiszteletét”, mely „terepére kényszerítette az első lázadókat is az ötvenes években”.[2] Birkás egyfajta egzisztenciális indíttatású, mélyen átélt, személyes portréfestészettel próbálta meghaladni, legyőzni a Főiskola demoralizáló, bénító hatását, azt a realista szemléletet, melynek nem volt alternatívája a hivatalos művészképzésben. Tanulmányai befejezése után öt-hat éven keresztül festi, gyúrja, sűríti kisméretű portréit, melyekből utólag csak nyolc-tíz darabnak kegyelmez, amikor megpróbál eltávolodni, distanciába kerülni ettől az akkor zsákutcának gondolt programtól, melyet reménytelenül magányosnak és provinciálisnak érez. (Húsz évvel később úgy véli, talán lett volna esélye egy következetes, önálló – Francis Bacon, Frank Auerbach, Lothar Böhme vagy Lucian Freud életművéhez hasonló – festői útnak is, ám a hatvanas évek végén mégsem lép erre az elszigeteltséget és meg nem értettséget előlegező útra.)
A hetvenes évek legelején képei „lépésről lépésre átalakultak egy kritikai szemléletű, groteszk, szándékosan nagyon banális elemekkel dolgozó, ún. »rossz festészetté«”, melynek „hirtelen olcsó sikere lett”.[3] Ezekben a képekben a nemzeti identitás, a magyar vidék, a magyar táj jelenik meg egyfajta groteszk szemlélettel és ábrázolásmóddal. Birkás – aki megrémül a váratlan sikertől, mely nagyrészt félreértéseken alapul – tovább „intellektualizálja” festészetét, és egyfajta hűvös, hiperrealista stílust alakít ki. Célja a „magyarázó szándékú tárgyilagosság”, mely azonban továbbra sem mentes a szociológiai – a vidék, a falu ellentmondásos

Van Gogh repró / Van Gogh-Repro
1973–74
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×60 cm

2 Körner Éva: Az abszurd mint koncepció. Jelenetek a magyar koncept art történetéből. 1. rész, *Balkon* 1993/1, 22–25.
3 Fejek. Birkás Ákossal beszélget Fitz Péter, *Balkon* 1993/1, 26–29.
4 Beke László: Miért használ fotókat az A.P.L.C.? *Fotóművészet* 1972/2
5 Simon Zsuzsa: A Szépművészeti Múzeum mint a művészet modellje. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* (*Szépművészeti Múzeum Közleményei*) 73 1990, 111–118.

helyzetére vagy a haza-nemzet fogalmára való – utalásoktól. Utolsó ilyen képeinek témája 1973–75 között a „kép a képben” szituáció, vagyis „a” művészet, „a” festmény (illetve annak pótléka) mint a művészeti vizsgálódás tárgya: bekeretezett Van Gogh repró a hengerelt falon, véletlenszerű képkivágásban.
1975–79 között a fotó eszközével, a koncept art módszereivel vizsgálja a művészet, a festészet, a múzeum, illetve a kép, a néző fogalmát, szándékosan eltávolítva magát a festészettől, az ösztönös, érzelmi alapú művészi attitűdtől. Fotósorozatait a Szépművészeti Múzeumban, a „régi festészet” templomában készíti. Birkás úgy tekint erre a korszakra, mint a tanulás, az önképzés idejére, amikor megerősödik művészetében a teoretikus jelleg, melynek során – ahogy ő fogalmaz – kialakít magának néhány struktúrát és alapfogalmat azzal kapcsolatban, hogyan is gondolkodik a képről. Első fényképe, az *Occam borotvája* egy 14. századi angol filozófus tanaira utal, a filozófia és nyelvészet jelelméletének korai előzményeire, illetve Occam elvére, miszerint a magyarázatokat, egy jelenség okait redukálni, minimalizálni kell, nem pedig fölöslegesen szaporítani. Birkás esetében ez a konceptuális szemlélet átvételét, a tisztázás, egyszerűsítés szándékát jelzi, melyhez a fotót mint eszközt veszi igénybe.
„A képzőművészet önmaga lényegét, objektív tárgyiasságát akarja megkérdőjelezni, és ebbéli törekvésében a fotóhoz fordul bizonyítékokért. […] A Concept Art úgy akarja a művészet funkcióját megváltoztatni, hogy a valóság értelmezése helyett a művészet, vagyis önmaga értelmezését tekinti céljának.”[4] Birkás programja már nem kapcsolódik szorosan a koncepthez mint egy adott időszakra jellemző mozgalomhoz, hanem annak tanulságait vonatkoztatja a saját festészetére, helyzetére. Három éven keresztül fényképez a múzeumban, előbb az épületen kívül (1975–76), majd a Régi Képtár termeiben (1975–76, 1977). Az első sorozat *Vizsgálódások a Szépművészeti Múzeum falán* címmel több száz negatívból és különböző méretű nagyításokból állt. A képeken a múzeum külső falának részletei láthatók: a kövek közti rés, a kő felülete, repedései, a fal tövében növő gyomok, stb., melyek azonban az adott képkivágásában önmagukon túli, festői kvalitásokat nyernek, így a részletekből „absztrakt” kép jön létre. Ahogy Simon Zsuzsa rámutat, voltaképpen sorra felfedezhetők a festői ábrázolás ismert alapformái: „a vonalas és festői, a dekoratív és a mélységi ábrázolás”.[5]
Birkás tehát érdeklődésének eredeti tárgyához, a *festészethez*, annak tradíciójához fordul vissza, ennek modelljét alkotja meg. Ez még nyilvánvalóbbá válik következő sorozatában (*Művészet=múzeum=művészet*). Ezek a felvételek már az épületen belül, a kiállítóterekben készültek, és a Régi Képtár egy-egy fala jelenik meg, a bekeretezett, üveg alá helyezett képekkel, továbbá olyan építészeti elemek, mint a termek sarka, az ablakok, az ajtók, a faburkolatok. Az üvegezett, sötét tónusú képek tükörként viselkednek: a képekben tükröződik a szemközti fal látványa, csakúgy, mint az ablakokban a képek vagy a képekben az ablakok. Mindez együtt egyfajta tükörszobát alkot, ahol a látvány, maga a művészet van „csapdába ejtve”. A videóval végzett korai kísérletekhez hasonlóan Birkás egyfelől végtelen, megsokszorozott tereket nyit meg a tükörfelületeken, másfelől a művészettel kapcsolatos egyik legismertebb metaforára, a képre mint tükörre vagy ablakra utal.



Tükrözés/Tükröződés. Felvételek a Szépművészeti Múzeum kiállítótermeiben (sorozat) / *Spiegelung.* Aufnahmen in den Ausstellungsräumen des Museums der Bildenden Künste (Serie)
1976
fekete-fehér fényképek / schwarz-weiß Fotografie

A koncept eljárásainak (a strukturalista szemléletnek) megfelelően a képek viszonyrendszereket, képleteket jelenítenek meg: azonosítás, tükrözés, sokszorozás, ellentétek (például átlátszóság-átlátszatlanság, kint és bent, síkbeli és térbeli, stb.). Bódy Gábor ösztönzésére *Tükrözés/Tükröződés* címmel 1976-ban filmet forgat, ahol mozgó kamerával mutatja be ugyanezeket a struktúrákat.[6] Utolsó sorozatain a film egyes kockáit elválasztó fekete sávot is a kompozíció részévé teszi, így újabb képsíkot von be az értelmezés körébe.

Birkás következő fotósorozatán (*Kép és nézője*, 1977–79) megjelenik az esztétikai háromszög harmadik sarokpontja, a befogadó. A nézők (Birkás barátai, művész-ismerősei, tanítványai) a művészt helyettesítő modellek, akik a falakon függő képpel, a régi művészettel igyekeznek valamilyen viszonyba kerülni. A kísérlet egyre inkább a kudarc, helyenként a paródia irányába halad: a hetvenes évek öltözékét viselő, a képek előtt pózoló figurák (a „valódi" emberek) nem lépnek interakcióba a falon függő, „komoly" művészettel, sőt, egyenesen hátat fordítanak neki (*Orsi a múzeumban*, 1977). Más képein ettől eltérő szituációt teremt Birkás. A kép közepe előtt, háttal álló figura mintegy belekerül a kép terébe: a szűkebb kivágás csak a festményt, illetve az előtte álló figura fejét, vállát fogja be. Itt a két elem (a keretezett festmény és a figura) egyetlen, új képpé ötvöződik.

Birkás – eredeti érdeklődésének megfelelően – párhuzamosan tanulmányozza a portré, illetve a festői (ön)arckép témáját is. 1977 és 1978 között készül a *K. F.* sorozat (250 felvétel K. F.-ről, mintegy 170 nagyítás). A karakteres arcú férfit fehér vagy fekete háttér előtt, stúdiumszerűen, változó megvilágításban fényképezi. A fej csaknem teljesen betölti a képet, a világítás plasztikus, az arckifejezés képről képre, de csak árnyalatnyira változik. Az arc nem fejez ki heves érzelmeket, a kép tárgyilagos. De melyik a férfi valódi arca? Miben ragadható meg a portré lényege? A képek együttese többet jelent, mint egyetlen portré; a sokszorozás új minőséget ad a műnek.[7] Ez a felismerés, és az itt megjelenő elemi képszerkezet már a nyolcvanas évek „Fej"-festményeit előlegezi.

Az 1977–78-as önarckép-sorozata, az *Önarcképfestés kamerával* a múzeum-művészet-művész-analízis folytatása: a művész-szerep vizsgálata. „Romantikus-kontrasztos fényhatásokban, ecsettel, palettával kezében, kissé hunyorító szemmel, expozícióként ki-kitekintve […] Ez a Birkás önirónjától nem mentes szerepgyakorlat – szerepkeresés és szerepdestrukció – azt szeretné provokálni, tetten érni, hordozza-e ez az arc azt a bizonyos fényt, amit a már az örökkévalóság honába lépett, a művészettörténet által »engedélyezett« és hitelesített legnagyobbaké?"[8] Birkás itt a klasszikus festői önarckép-ikonográfiát használja, mely az adott művészettörténeti pillanatban és a fényképezés technikájával megvalósítva nem értelmezhető másként, csak üres (?) formaként, idézetként, utalásként. E mű párja az *500 Önarckép* című, művészeti albumból kireprózott, majd egymásra nagyított festői önarcképek sorozata. Az egymásra másolás, rétegezés technikájával készül a *Rembrandt fantomja* is (1977), összesen 65, Rembrandt önarcképeiről készített repró egymásra nagyításával. A sötét háttérből egy elmosódott arc-esszencia – Rembrandt festői „szelleme", önarcképeinek összegzése – dereng elő egy, a széleitől befelé sűrűsödő struktúra gyújtópontjában.

Önacképfestés kamerával / Selbstbildnismalen mit einer Kamera
1977–78
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

6 Tükrözés/Tükröződés. Balázs Béla Filmstúdió, 35 mm, színes, 8 min.
7 Erről: Antal István: A fotó hangjai. Birkás Ákos kiállítása. Liget Galéria, 1988. szeptember 8–23. *Fotó* 1988/12, 544–547.
8 Gyetvai Ágnes: A Föld szelleme. Birkás Ákos festőművész műhelyében, *Művészet* 1983/december, 19.
9 Birkás Ákos: Halljátok ezt a hangot? Toldi Fotógaléria, 1981. november 10–30.
10 Fejek, 28.
11 Fejek, 28.
12 Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő? Elhangzott: Rabinec, 1982. december 17. Közölve: www.artpool.hu/Al/al01/Birkas1.html
13 Fejek, 28.

Keleti hegyvidék 3 / Berglandschaft Ost 3
1984
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×134 cm

Fej / Kopf 1
1984
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×140 cm
Guggenheim Museum, New York

Birkás 1979 körül a Fényképészeti Lapokban publikálja, illetve a Toldi Fotógalériában[9] állítja ki azokat a képeit, melyeket kis amatőr géppel, vakuval, válogatás nélkül készít, és melyeket szövegbuborékokkal kiegészítve sajátos, abszurd képregénybe rendez. Ezek és ekkoriban megjelenő szövegei jelzik telítődését a fényképezéssel – voltaképpen a művészeti önvizsgálattal, a szubkultúrával, a visszhang nélküli „zugművészkedéssel". Az „összenyomott rugó" ki akar pattanni: „határozottan az volt az érzésem, hogy itt egy nagyobb tér van, mint amit kihasználunk".[10]

„Én mindig is festő akartam lenni"
Új festmények a nyolcvanas évek elejétől 1986-ig

Birkás a hetvenes évek végére szűknek érzi nem csak a konceptuális művészet nyújtotta eszközöket, de a bemutatkozási, kiállítási lehetőségeket is. Az 1979 körül született egyes munkái, vázlatai a korábbi konceptuális korszak lezárói és az útkeresés dokumentumai. A nyolcvanas évek legelején fél évet tölt az Egyesült Államokban, ami felszabadító erővel hat rá. „Alapvető élményem a nagy térről: az emberi és a ténylegesen nagy térről. […] És akkor a csillagos ég alatt visszagondoltam a kis fotós fiókra, és azt mondtam, hogy ez nem stimmel. Hogy nemsokára meghalok és az élet rövid, és épkézláb mozdulatokat kell csinálni."[11] A hetvenes évek önkorlátozó, „öncsonkító" korszakával való szakítást elméletileg is megalapozza: nagy visszhangot keltő előadásokat tart, ahol a (neo)avantgarde végét, kifulladását tételezi. „Az a művészet, amelyik a maga idejében nem kap nyilvánosságot, az a művészet nincs"[12] – jelenti ki, és a művészeti intézményrendszer (valamint a művészet mint intézmény) átalakításában látja a lehetséges kiutat. A folyamat párhuzamos az új kép, az új festészet nemzetközi térhódításával. Birkás, aki ebben a mozgalomban találja meg a kibontakozási lehetőséget, Magyarországon nemcsak cselekvő részese, de Hegyi Lóránd mellett egyik elméleti megalapozója az országonként más és más kifejezéssel leírt új festészet („new painting", „heftige Malerei", illetve „új szenzibilitás", „transzavantgárd" stb.) megjelenésének és elterjedésének.

Birkás előbb a galéria-rendszer magyarországi megteremtését célzó Rabinec galériában, majd a festészeti új hullámot bemutató úgymond „hivatalos" – valójában a művészeti intézményrendszerben megjelenő, egyes friss szemléletű szakemberek köszönhető – kiállításokon (*Frissen festve* 1984, *Új szenzibilitás* 1985) állíthatja ki új képeit, amit az 1986-os Velencei Biennálén való szereplés tetőz be. A nyolcvanas évek elején tehát nagy energiák összpontosításával próbál kitörni a belterjes szituációból, az „underground" művész szerepköréből, hogy ismét a festészethez, de ezúttal mint a legaktuálisabb kifejezésmódhoz nyúljon. Egyes kritikák az ebben az időszakban született festményeit „programműnek", „szellemi provokációnak" vagy hovatovább „színes álarcnak" értékelik. A művek fogadtatása tehát (mint ahogy az új festészet egészének magyarországi recepciója, napjainkig) ambivalens: „Az úgynevezett »nemhivatalos« művészet képviselői – művészek, elméleti emberek – jórészt mély ellenszenvvel nézték, mit művelek."[13] Mások, mint például Erdély Miklós, tágabb összefüggést adtak a jelenségnek: „A new painting-ben is mindig a szabad mozdulatokat kell keresni, az előzményekhez képest, önmagához képest. Egy művésznek ön-

magához képest is szabadnak kell lennie”[14] – mondja, s kijelenthetjük, hogy Birkás a nyolcvanas évektől kezdve művészi pályáját ebben a szellemben alakítja.
A festmények nagyok, nyersek, vadul színesek, az önfelszabadítás gesztusa (a művész kifejezésével: „térnyerési düh” és „provokatív jókedv”) hatja át őket. Birkás célja a kép intenzitásának magas fokon tartása, a jelentés halmozása, a formai lehetőségek és ezáltal a képi jelentés lehetőségeinek felmérése, mely azonban nem ötletszerűen, hanem művek sorozatán keresztül, mondhatni „kísérleti jelleggel” történik. A heves ecsetvonások elemi formákat, primitív jeleket sorakoztatnak a képekre, melyek azonban a kezdetektől egy szimmetrikus képszerkezetbe épülnek, ami rendszerbe foglalja és bizonyos alapjelentéssel telíti a kompozíciókat. A képek két, egymás mellé helyezett vászonból állnak, ahol a középső rés szimmetriatengelyként működik, és ahol az absztrakt motívumok a tükrözés révén (mint a Rorschach-teszt ábráin) egy-egy organikus formát rajzolnak: eleinte tájat, majd egyre inkább és kizárólagosan arcot (primitív maszkot, koponyát).
Birkás 1984 körül, alapszíneket (kék, sárga, vörös, fekete) használva festi meg az első „Fej”-et, azaz annak a képtípusnak az első darabját, ahol a két táblából álló képen a képmezőt teljesen kitölti egy ovális forma. Itt még geometrikus motívumokkal utal a szemre, orra, szájra. 1985–86 körül, a biennáléra készülve kötelezi el magát a „nagy motívum” mellett, egyszerűsíti a képet a háttér és az ovál kettősére. A nyolcvanas évek első felében indított művészetpolitikai offenzíva után Birkás visszavonul a kép terébe, hogy itt dolgozzon tovább a mindenkori festői formán és jelentésen.

„Ezt a komplex struktúrát szeretném minél tömörebbre összegyúrni”
Fejek 1986–1999

Birkás Ákos a nyolcvanas évek közepe és a kilencvenes évek vége között csaknem kétszáz „Fej”-et festett. A másfél évtizedes programban egyetlen forma jelenik meg számtalan variációban: egy kissé felfelé tolt, felül gyakran szélesebb, a képmezőt csaknem teljesen kitöltő ovális forma, egy olyan elemi jel, mely számos értelmezési lehetőséget kínál. Az egyes képek önmagukban is érzéki teljességet hordoznak, ám a kétszáz kép egyben egy hatalmas sorozatot is alkot, a szekvencián belüli történésekkel: szín- és formai variációkkal, a redukció majd az expanzió korszakaival, a tisztázás és a kísérletezés váltakozó szakaszaival. Birkás festészetében megmarad tehát a teoretikus gondolkodás és azok az alapstruktúrák, melyek a hetvenes években érlelődtek ki: „erősen konceptuális háttere volt a 80-as évek elejétől fogva a festészetemnek is, ami nem tipikusan jellemző erre az új festészetre”,[15] ám a gondolkodás terepe ezentúl a kép, eszköze a „klasszikus festői küszködés”. „Minden a vászon felületén zajlik. Lépésről lépésre kell először az előző kép emlékét eldolgoznom, aztán a formátumból adódó kézenfekvő elképzeléseket, egyre jobb és jobb elképzeléseket, leágazó és új gondolatokat, akaratlan szépségeket, mindent meg kell jeleníteni, eldolgozni és elfelejteni, egészen a kétségbeesésig. Akkor egyszercsak mégis előttem a megoldás.”[16]
A tojásdad formával kapcsolatos asszociációk száma szinte végtelen, az őssejttől a galaxison át a keresztény mandorláig. Birkás maga sem áll ellen az értelmezési

Fej / Kopf 10
1986
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
290×150 cm
Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

14 „Új hullám” – Új szemlélet a művészetben. Kerekasztal-beszélgetés a Kossuth Klubban (1984. január 30.). Közölve: www.artpool.hu/Erdely/Ujhullam.html
15 Fejek, 29.
16 In: Ákos Birkás: Fejek / Köpfe 1985–1987. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1987, 19.
17 Fejek, 29.
18 Wilfried Skreiner: A fejforma, mint a szellem metaforája. Megjegyzések Birkás Ákos új képeihez. In: Ákos Birkás: Fejek / Köpfe 1985–1987. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1987

Fej / Kopf 48
1988
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
250×240 cm
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum / Ludwig Museum – Museum für Zeitgenössische Kunst, Budapest

Fej / Kopf (h.v.R. IV)
1991
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×104 cm

kísérleteknek, ám a formát a kezdetektől „fej”-nek hívja. „Mivel én a portréból indulok ki és még a fotóban is volt egy ilyen portré-megszállottság, adódott, hogy ezt is a portréval azonosítsam. Nem emlékszem rá, hogy ezen nagyon sokat spekuláltam volna. […] Ezek persze nem portrék, nem önarcképek és nem fejek abban az értelemben, ahogy valakire ránézünk. Elképzelésem szerint abban az értelemben fejek ezek, ahogy befelé nézünk.”[17] A „fej” a „szellem metaforája”, test- és világmodell, a teljesség szimbóluma – egyszerre jelent mindent és csak kevés, elsősorban az érzéki megjelenéshez köthető konkrétumot. Birkás a fejformát adottnak tételezi, egyfajta ősképnek, archetípusnak (utalva Jungra), mely forma valóban ott lappang a kezdetektől festményein, portréfényképein, akvarelljein. Ilyen alapon a „mindig ugyanazt a képet festő” bizánci ikonfestészettel is párhuzamba vonja műveit. Ezek a képek azonban nem mutatnak egyetlen állandóra, ideálisra vagy „istenire”. A festői gondolkodás által mozgatott rendszerben ismétlik az „adott” képet, de egy-egy konkrét műben ugyanilyen fontos hangsúlyt kap a mindenkori szituáció, a festői „közérzet” megjelenítése, a kép megalkotásának folyamata is.
A fej olyan általános metafora, mely általánosságban utal a rendre, a megalkotottságra, egy mögöttes rendszerre. „Szellemiségük egyaránt lehetővé tesz humanista, vallásos vagy egzisztencialista értelmezést, ezért a szemlélő saját magát vetíti a képbe” – írja Wilfried Skreiner.[18] Ez a kvázi geometrikus, majdnem absztrakt, evidens, szabálytalansága, anyagszerűsége révén mégis organikus, természeti formára utaló jel tág játékteret nyújt a festőnek és az értelmezőnek. Végső soron azonban ez a formai redukáltság mégis a festői szabadság korlátjává válik – másfél évtized alatt a „Fej” eljut lehetőségeinek határáig.
Kezdetben (1985–86) Birkás egymást keresztező, laza ecsetvonásokkal, több rétegben festi meg a formát és hátterét, ahol az oválison belül még különféle motívumok, illetve több képsík van jelen. A képek tagoltak, festőileg gazdagok, színesek, „bőbeszédűek”. A fent-lent, a jobb-bal, az egyes – művészettörténeti reminiszcenciákat hordozó – színharmóniák, a fény érzékeltetése, a festék anyagszerűsége nyernek jelentőséget a képen belül. Az eltérő méretű két vásznat keskeny rés választja el egymástól. Rövidesen megjelenik a három táblából álló képtípus, ahol a felső tábla architektonikus elemként, kupolaként, illetve (antropomorf értelmezés szerint) „homlokként”, „sisakként” borul az alsó két táblára.
1987 körül előtér és háttér egyaránt tömörebbé, a szín csaknem egyneművé válik; a motívum tömbszerű, zárt formát ölt. A vásznak egymásra csúsznak, az ovális elkeskenyedik, és sötétkék vagy fekete „magot”, „szemet” formázva jelenik meg a világos – fehér vagy sárga – háttér előtt. 1988–89-től kezdődően kialakul egy másik képtípus is: a fej kikerekedik, „kikövéredik”, a táblák eltávolodnak egymástól, a képszerkezet csaknem szimmetrikussá válik. Az oválok e típusa gyakran „éteri” világoskék színben oldódik fel. A függőleges és vízszintes ecsetvonásokat az oválison belüli koncentrikus mozgás váltja fel; egyes képek mérete a három méteres magasságig nő. Az eredetileg ecsettel felvitt festéket egy idő után glettéshez használt gumilappal húzza össze Birkás, halványlila, halványszürke masszává gyúrva a sokszínű festéket, ami egyfelől az addigi összetett festői szerkezet „lerombolásaként”, másfelől annak tisztázásaként értelmezhető. A kép

a minimumra egyszerűsödve a „mindent jelentés”, színeit tekintve az „összhangzás” állapotába jut, önmagán belüli rendszert alkot, metafizikus képzeteket kelt. A redukció a festői attitűd megszüntetése, az ábrázoló jelleg felszámolása felé, illetve a geometrikus absztrakció (vagy a monokróm festészet) irányába halad – ez azonban végső soron ellentétes Birkás szándékaival.

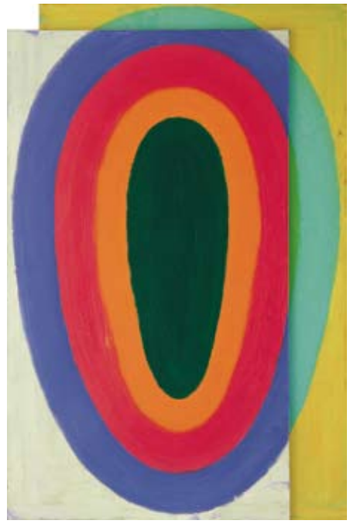
A redukciós folyamat az intenzív, impulzív, jelentéshalmozó festményektől a „csendes, nyugodt, fakó”, „mindent jelentő” képekig csaknem egy évtizedig tart. Birkás ekkor végleg leszámol azzal az – alapvetően modernista – illúzióval, hogy a művészi kifejezés, a forma egyre tökéletesíthető, tömöríthető; illetve azzal a kelet-európai, „ellenzéki” attitűddel is, hogy a jó képnek elvszerűnek, feddhetetlennek és ezzel együtt súlyosnak, tömbszerűnek, „ellenállónak” kell lennie. A folyamatot az ellenkezőjére fordítja: a letisztázott formát fokozatosan felbontja, „szétanalizálja”, idézőjelbe teszi, s ugyanígy: saját szerepét, műveinek recepcióját, kontextusát is vizsgálat alá veszi, megkérdőjelezi.

A kilencvenes évek elejére kialakított statikus szerkezetet egyrészt a képtáblák variálásával, mozgatásával dinamizálja, például úgy, hogy az első táblát lekicsinyíti és a hátsó tábla nagyobbik részét eltakarja vele („félig elfedett” sorozat), majd a képtáblák átlós mozgatásával kísérletezik. „Az átfedés révén felbomlik az egyszerű szimmetria, a képtáblák viszonya bonyolultabb, dinamikusabb értelmezésre ad lehetőséget.” Majd a háttér-előtér viszonyát vizsgálja: „Mindkét képtípus […] annyira a test (ovál) formára koncentrál, hogy a háttér szinte elsorvadt, szinte csak a sarkokra szorítkozott. Ezért a képtáblák átfedését és elcsúsztatását megtartva erősen »széthúztam« őket, ami által viszonylag kisebb lett az oválforma és aktívabb lett a háttér.”[19]

A színek újabb lehetőséget kínálnak a képen belüli viszonylatok kifejtéséhez, a kékes, szürkés tónusú, kihűlt, „hallgató” képek intenzitásának fokozásához, „beszédessé” tételéhez. Előbb természetszíneket (barnák, sárgák, zöldeskékek, zöldek) használva tér vissza egy „dúsabb festői közegbe”. Körülbelül 1995-től az erőteljes piros szín ad újabb energiát, érzéki karaktert a képeknek. „Akár a háttér, akár az ovál, akár az egész kép piros – ez a szín nem árnyék és nem fény és nem húzódik távolra, hanem test, mégpedig közel lépő test. Erősen jelenlévő test.”[20] A pirosat gyakran kék vagy zöld színnel párosítja, a komplementer színek segítségével keltve feszültséget a két tábla között.

A változások nem hagyják érintetlenül a fejek belső struktúráját sem. Egyre nagyobb hangsúlyt kap az ovális közepe. A háttér és előtér síkján kívül egy harmadik, a kép belsejébe, hátra mutató tér nyílik; egyféle sötét átjáró, alagút, amit koncentrikus ecsetvonások hangsúlyoznak. A középső forma fej helyett egyre inkább emberi test képzetét kelti. A 2-2,5 méter magasságú, átlagosan 1,5 méter széles fej-képekre a kezdetektől érvényes, hogy az ovális motívum nagyjából a festő „akció rádiuszával”, kinyújtott karjainak hatókörével egyezik meg, így az egész kép bizonyos antropomorf jelleget hordoz. Most a test-képzetet tovább erősíti az a képszerkezet, amelyben az oválisok sötét magját gyűrűszerűen egy másik, a motívum széle felé halványodó szín öleli körül. A forma egyes képeken kifejezetten egy sematikus figura („szarkofág”) körvonalait veszi fel, ahol a külső, világosabb színsáv a test aurájaként is értelmezhető. A képet Birkás egyre inkább a középpontban megjelenő test köré építi, azt azonban a kiszélesített első tábla mögé rejti, így egyre fontosabbá válik, hogy mi van az eltakart képrészleten. A két képfelet, a látható és a lefedett részt – ahogy korábban is – egyszerre, egymás mellett festi, így szándékai szerint a hátsó, nem látható középpont ad a színek impulzusa révén többletjelentést, plusz energiát a képnek.

Fej / Kopf (168-3Mn8)
1998
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×130 cm
Hansi Hrabal gyűjteménye, Bécs / Sammlung Hansi Hrabal, Wien



Fej / Kopf (180-15Mn8)
1998
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
201×133 cm

19 Birkás Ákos és Forgács Éva levelezése. 1993. augusztus 11. és 1994. október 13. között. In: Birkás Ákos. Fővárosi Képtár, Kiscelli Múzeum, Budapest, 1994, 36.
20 Birkás–Forgács, 52.
21 Birkás Ákos (leporelló). Knoll Galéria, Budapest, 2001. április 12 – június 2.
22 A festészet esélyei. Birkás Ákossal beszélget Cserba Júlia, *Balkon* 2005/10, 13.
23 Birkás–Cserba, 13.

Az utolsó „Fejek” 1998–99 körül, az első figuratív képekkel párhuzamosan készülnek. Birkás a hosszú periódus végén élvezettel hagyja, hogy a képeket – és az egységes, komoly életmű látszatát – „szétverje a színesség”. A forma három-négy élénk, „fiatalos” színnel festett koncentrikus sávra bomlik: a természetszíneket művi rózsaszínek, kékek, harsány zöldek, erőteljes narancsok és sárgák váltják fel. Az ovális motívuma és a színsávok határozott kontúrokat kapnak, a festés csaknem egynemű, a kép a dekorativitás, a formajáték irányába mozdul el, és ezzel együtt végképp megkérdőjeleződik univerzális érvénye. Mindez elválaszthatatlan a festői, művészi szerep kérdésétől. Birkás a változtatás kényszerét érzi: nem kíván saját életműve, a „nagy motívum” foglyaként klasszicizálódni, nem akarja saját életművét ápolni, beleöregedve a „nagy, feddhetetlen mester” szerepébe. A festészet kommunikatívabb, direktebb formáját keresi, mely megfelel a mai kornak és figyelembe veszi az alapvetően megváltozott, 21. századi vizuális környezetet.

„Nem akarom, hogy a realista festészet visszalépés legyen”
Figuratív festmények 1999–2006

Az első lépés radikális, ám kézenfekvő: absztrakt fejek helyett „valódiakat” kezd festeni. „Nem hagyott nyugodni, hogy egy ilyen absztrakt »Én« helyett másokkal, a valódi emberekkel – és viszonyokkal – foglalkozzam. Azzal, ami az életben amúgy a legjobban érdekel. És hogy tudok-e, egyáltalán *lehet-e* ilyen képeket csinálni?”[21] „Egyre jobban érdekelt és elbűvölt a realista ábrázolás különböző mindennapi formáinak a vitalitása, a reklámé, a mozié és a képregényé, stb. Bízni kezdtem abban a gondolatban, hogy egy elvi, »koncept« döntéssel kiválthatnám a képeimen az absztrakt gesztusszövetet az »igazi« arcokkal.”[22]

A sorozat első darabján hosszasan dolgozik, megküzdve az új koncepció okozta nehézségekkel: a fényképre alapozott festmény stílusának kidolgozásával, a figuratív ábrázoláshoz kötődő festői eszközök újbóli birtokbavételével. A visszajelzések kezdetben igen kedvezőtlenek. A realista felfogású festészet a (neo)avantgarde eszméihez kötődő, a modernizmus, az absztrakció pártján álló (Magyarországon azok elfogadtatásáért, rehabilitációjáért évtizedekig küzdő) szakemberek, művészek, gyűjtők szemében még mindig (vagy ismét) gyanús: a mindenkori akadémikus, realista szemlélettel, illetve a giccsfestészettel asszociálódik, tehát vagy így, vagy úgy, de mindenképp retrográd, elvtelen. A realizmus tehát veszélyes fegyver, Birkás kifejezésével: „valami B-kategóriás tényleg van a figurális festészetben”.[23] Az „A-kategóriások” nem is igen akarják megérteni Birkás „pálfordulását”; mások – tévesen – azt feltételezik, hogy ezek a képek jobban eladhatók, mint a korábbiak. A változás azonban ismét a 21. századba lépő festészet szerepéről, lehetőségeiről való tudatos gondolkodás eredményeként következik be, ahol a figurális festészet mint kézenfek-

vő, hatásos művészi nyelvezet jelenik meg, mely oldja az elit művészet elszigeteltségét. Az új képek aztán lassacskán új kontextusba kerülnek, mind a kiállításokat, mind a gyűjtést illetően: egy fiatalabb, az elektronikus média, az új képkorszakban szocializálódott generáció kezd irántuk érdeklődni, igazolva Birkás várakozásait az újfajta képek társadalmi szerepével, hatásmechanizmusával kapcsolatban.

Az új „arcok" mindezek ellenére kezdetben igen szorosan kötődnek az oválokhoz. Megmarad a szimmetrikus, kéttáblás szerkezet; a vászon mérete, a motívum és a háttér aránya szinte azonos az absztrakt fejekével. A téma a két képfél viszonya: azok ellentéte, illetve lehetséges egysége. Az emberi arc azonban olyan alapvető percepciós séma, amely egységének megbontása, két különböző arcfél egymáshoz illesztése óhatatlanul a személyiségekkel kapcsolatos asszociációkat is előhív, így ezek a képek gyakran a két személyiség viszonyára vonatkozó pszichologizáló értelmezéseket eredményeznek. Csakhogy a művész szempontjából a kötött képszerkezet okozza a fő nehézséget, mely a vártnál jóval kisebb szabadságot nyújt. Néhány év alatt (1999–2001) lefuttatja a kettős arcok programját: az első, még erősen modellált, gondosan illesztett portrék egyre élénkebbek, egyre síkszerűbbek, grafika-jellegűek lesznek, ugyanakkor a kompozíció két felének viszonya a lehetséges végletekig jut (férfi-nő, zárt-nyitott, stb.). Végül teljesen felbomlik a két képfél egysége: a képek szereplői önállósodnak és egy tágasabb térbe kerülnek.

Ettől a ponttól számíthatjuk Birkás művészetének radikális változását: ezzel végleg lezárul a fejek korszaka, hogy elinduljon egy újabb, tematikájában és megjelenésében egyaránt a korszerű realista festészet megteremtését célzó folyamat. Első fázisként az eddigivel ellentétes, a mozivászon vagy az új monitorok arányait is meghaladóan széles képformátumot választ. A meghatározatlan teret montázsszerűen egymás mellé helyezett figurákkal népesíti be, általa kedvelt és ismert személyek (gyerekei, tanítványai, ismerősei) képeivel, melyeket kisméretű, színes fotók nyomán fest meg, sok tekintetben a film világát is megidézve. Végképp eltűnik a portrék beállított jellege: a pillanatfelvételek az arcok legkisebb rezdüléseit, mimikáját, a legapróbb mozdulatokat is rögzítik. A popos színek (akár a modellek haján vagy arcán is) a reklámok vagy a tévéstúdiók divatos, mesterséges színvilágát idézik. Az a gesztus, mellyel a modell az objektív, illetve a képet készítő művész felé fordul, egy könnyed, kommunikatív, de konkrét cselekmény nélküli szituációt teremt, mely az amatőr-fényképezés gesztusára épül. Az absztrakt, szimmetrikus, a középpont problémájára épülő, térben befelé építkező képtípusnak tételesen ellentmondó kép itt valósul meg először. Birkás ezzel végleg szakít a kelet-európai tapasztalatok által determinált, izolált, befelé forduló művészi és emberi attitűddel. A mosolygó és grimaszoló fiatal arcok impulzív, felszabadult, extrovertált érzést közvetítenek.

Birkás ezt a szabadságfokot elérve a képi jelentés irányában kutat tovább. A tágabb kontextus elsőként a háttér bevonása, értelmezése révén jelenik meg. A fejek mögött előbb monumentális, óriásplakátok méreteit idéző arcrészletek, beszélő szájak bukkannak fel, ahol az „emberfeletti" dimenziók egyféle hatalmi szituációra utalnak. Az ezt követő képeken a füst motívuma már konkrétabb jelentést hordoz: természeti katasztrófát, háborút, terrorcselekményt sejtet. A kompozícióban újra

Arc / Gesicht (OT 6.0G-EK)
2000
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
140×105 cm
Gilbert Zinsler gyűjteménye, Ausztria /
Sammlung Gilbert Zinsler, Österreich

megjelenik egy alapvető ellentét, a háttér és előtér oppozíciója. A kép síkjához, azaz a nézőhöz közel továbbra is a jól ismert arcok helyezkednek el, a háttérben viszont felrobbantott autóbuszt, égő katonai szállítójárműveket, kigyulladt olajtornyot látunk. A háttér egyre konkrétabbá válik: az újságokból, a tévéből kiemelt jelenetek, a szétlőtt városok, gyakorlatozó katonák képe azonban nem reális, hanem másodlagos valóságként (egyes képeken délibábként, fejjel lefelé fordítva) van jelen, úgy, mint a média által közvetített kollektív, globális tudat, kollektív lelkiismeret. Az agresszió és fájdalom (így az iraki, a libanoni háború szörnyűségei, a népirtás, a fogolykínzás, a beszlámi túszdráma, a terror és az erőszak) a virtuális térre korlátozódik: a két sík, két téma színben, festésmódban szigorúan elkülönül egymástól. Az előtér figurái a jól ismert hétköznapi realitást képviselik, ám nyugtalanító egyidejűségben a háttér jeleneteivel. (Birkás ezzel kapcsolatban a Sacra Conversazione reneszánsz képtípusára szokott utalni, ahol a szemlélődő szentek a háttérben zajló eseményektől független, derűs, közömbös attitűdöt mutatnak, felülemelkedve a valóság pillanatnyi jelenségein, fájdalmain.)

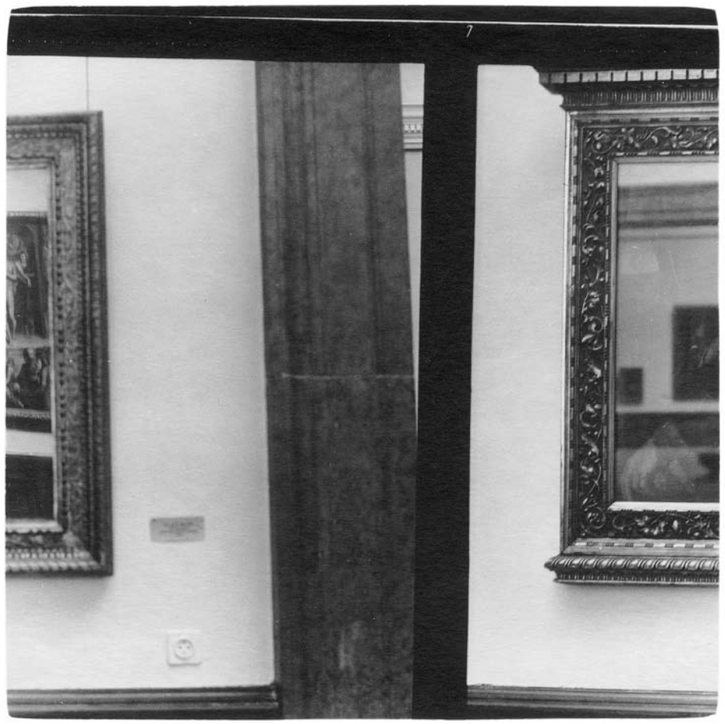
A Birkáséhoz hasonló, a társadalmi-politikai kérdések iránt érzékeny művészet a kilencvenes évek óta jól artikuláltan jelen van a nemzetközi kortárs művészeti szcénában (de nem Magyarországon). Birkás legújabb képei ehhez a trendhez köthetők, ugyanakkor számos kérdést vetnek fel műfajukat, témájukat, kompozíciójukat vagy stílusukat illetően. A festészet lehetőségeinek felmérése a technikai képpel kapcsolatban már a kilencvenes évek közepén megtörtént. Birkás számára is evidencia, hogy a korszerű festészet nem nyúlhat vissza a 19. századi akadémizmushoz, hanem csak egyfajta medializált festészetnek lehet létjogosultsága, mely figyelembe veszi a megváltozott percepciót, a mechanikus, elektronikus képalkotás, illetve az újabb képelméletek tanulságait. (Ez a felismerés nem újkeletű nála – gondoljunk a hetvenes években „kamerával festett" önarcképeire.) A fotó alapján festett kép ugyanakkor köztes állapotot képvisel: a tömegcikként, hulladékként elmúló képeknek kiemelt, műtárgy státuszt ad. A média képeinek kisajátítása ugyancsak tudatos döntés eredménye: Birkás itt találja meg azokat az univerzális, a közös emberi sorsra vonatkozó referenciákat, melyeket korábban az általános énre, a személyiségre vonatkozóan keresett.

A-K (3.0H/2)
2000
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
30×50 cm
Margarethe és Rene Merio gyűjteménye,
Bécs / Sammlung Margarethe
und Rene Merio, Wien

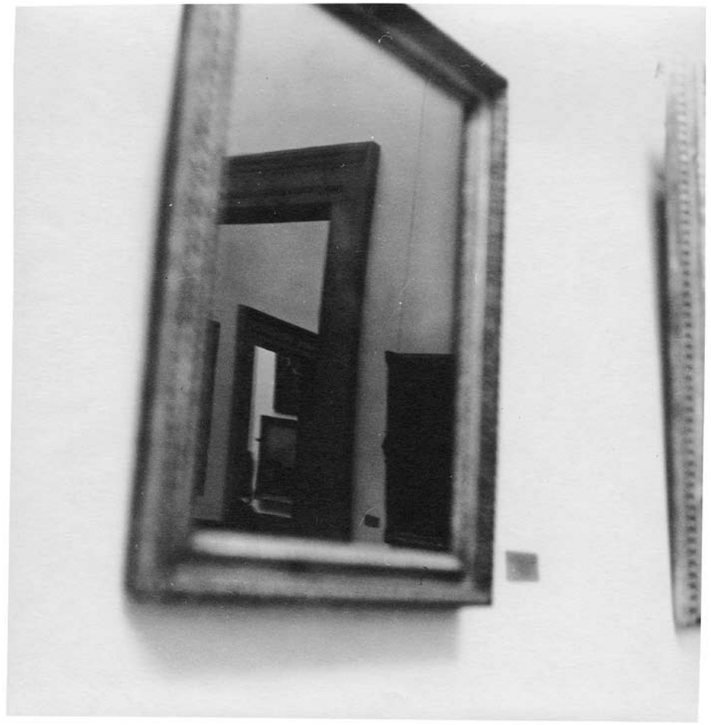
Az újfajta realizmus, mely társadalmi, politikai témákat jelenít meg, Magyarországon óhatatlanul az ötvenes évek (szocialista) realizmusával, a valóság és művészet viszonyát vizsgáló esztétikai szemlélettel, a tükrözés-, mimézis-elméletekkel asszociálódik. Birkás maga nem is hárítja az ilyesfajta képzettársításokat. A valóságot „hűen" leképző, közérthetően fogalmazó új képek persze összefüggésbe hozhatók a művész főiskolai tanulmányai idején mintaként állított szocreál elvekkel, a lényeg azonban máshol keresendő. Birkás a hetvenes évektől kezdve tudatosan foglalkozik a realizmussal, illetve – tágabb értelemben – a valóság leképzésének lehetséges módszereivel. Valójában azonban nem érdekli a megformálás módja („a figurális festészet csak egy nyelvezet, egy lehetőség" – mondja), sokkal inkább a festői kifejezés, a művészi kommunikáció, melyet globális szintre kíván emelni. A legfrissebb festmények feszült szituációkat tárnak elénk gondosan komponált jelenetekben: az iszlám nevében tüntető arabokat, afrikai menekülteket, muzulmán és fekete közösségeket: férfiakat, kiknek kultúrája, gondolkodása vagy puszta létezése is nyugtalanítja a nyugati világot. Birkást foglalkoztatja a társadalmi békétlenség, a radikalizmus kérdése, de a nagy történelmi eseményeken kívül zajló hétköznapi szituációkban is érzékelteti a jelen társadalmi feszültségeit. A hangsúly az arcokon, a tekinteteken, a kézmozdulatokon van – a néző tekintete ezeken vándorolva próbálja megfejteni a bonyolult emberi viszonylatokat és érzelmeket, a politikát, a társadalmat, a történelmet mozgató erőket.

Tükrözés/Tükröződés. Felvételek a Szépművészeti Múzeum kiállítótermeiben (sorozat) / *Spiegelung.* Aufnahmen in den Ausstellungsräumen des Museums der Bildenden Künste (Serie)
1976
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

Tükrözés/Tükröződés. Felvételek a Szépművészeti Múzeum kiállítótermeiben (sorozat) / *Spiegelung.* Aufnahmen in den Ausstellungsräumen des Museums der Bildenden Künste (Serie)
1976
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie



Tükrözés/Tükröződés. Felvételek a Szépművészeti Múzeum kiállítótermeiben (sorozat) / *Spiegelung.* Aufnahmen in den Ausstellungsräumen des Museums der Bildenden Künste (Serie)
1976
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

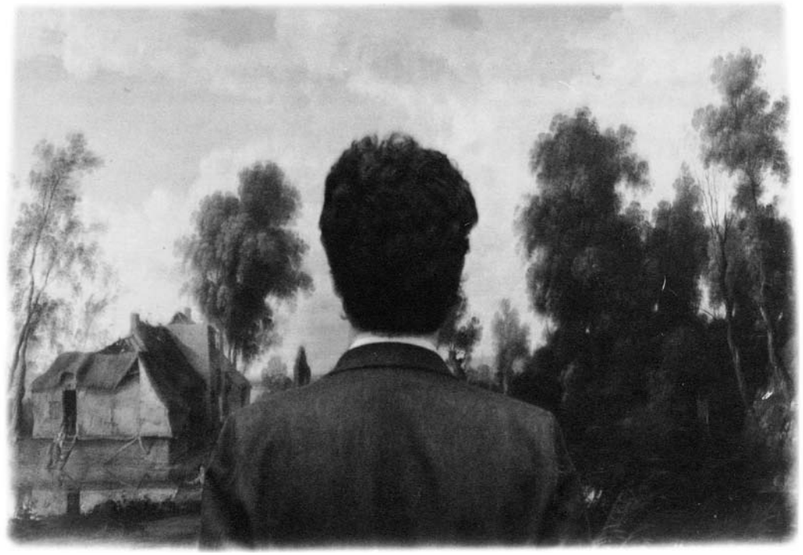


Tükrözés/Tükröződés. Felvételek a Szépművészeti Múzeum kiállítótermeiben (sorozat) / *Spiegelung.* Aufnahmen in den Ausstellungsräumen des Museums der Bildenden Künste (Serie)
1976
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

Bermúdezné a múzeumban / Señora Bermúdez im Museum
1976
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

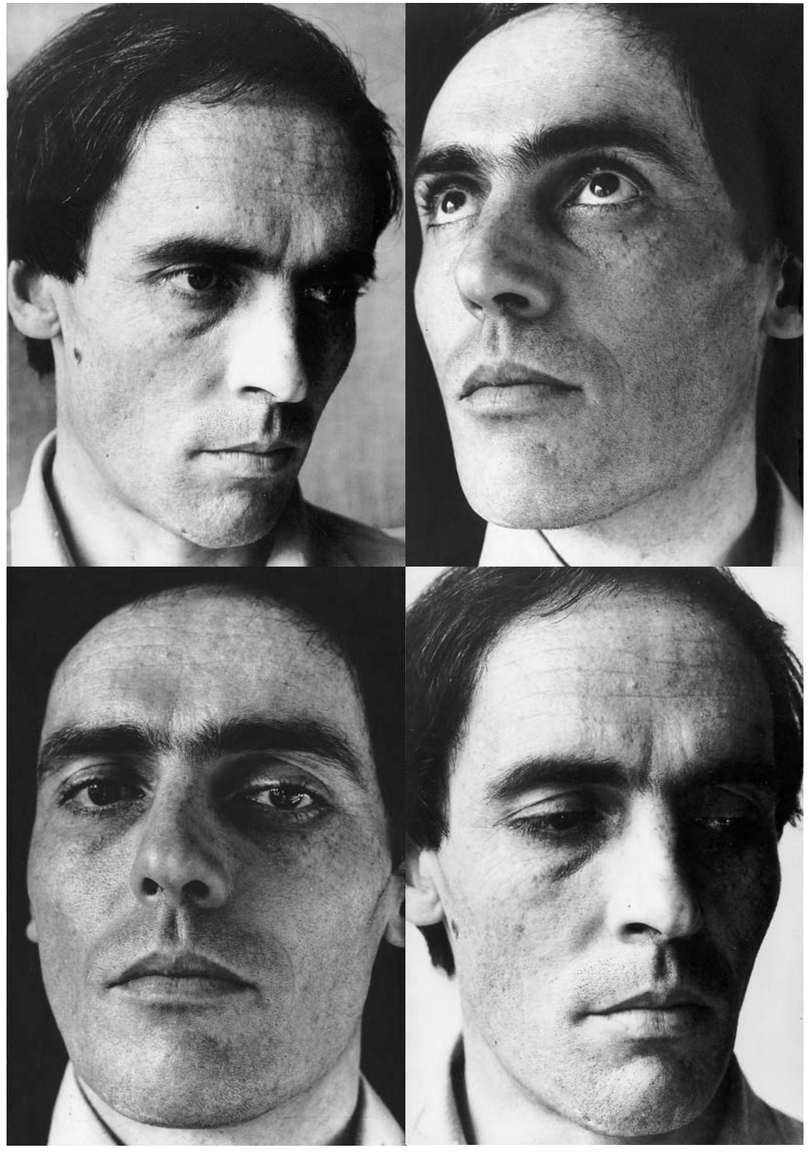
Kép és nézője / Bild und Betrachter
B. Á. (Pierre Mignard)
1977–78
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

Kép és nézője / Bild und Betrachter
K. I. (Utrillo, Pissarro)
1977–78
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

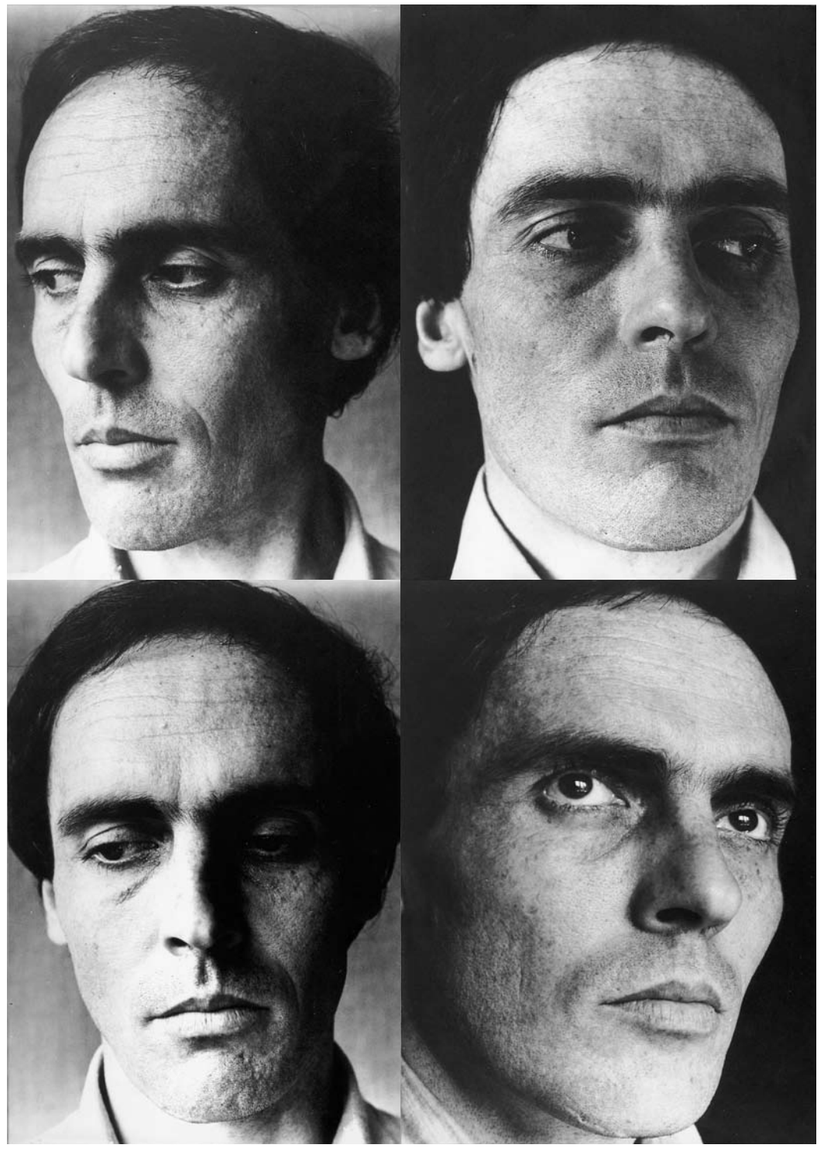


Kép és nézője / Bild und Betrachter
B. Á. (Jan Wildens)
1977–78
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

Orsi a múzeumban (sorozat) / Orshi im Museum (Serie)
1977
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie



K. Ferenc – egy barátság (sorozat) / Ferenc K. – eine Freundschaft (Serie)
1977–78
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie



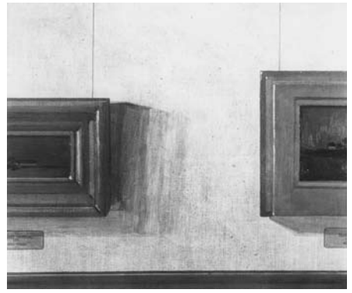
Rembrandt, az önarckép fantomja / Rembrandt,
das Phantom des Selbstbildnisses
1977
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

Önarcképfestés kamerával (sorozat) /
Selbstbildnismalen mit einer Kamera (Serie)
1977–1978
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

Sasvári Edit

Építmény vagy út?

Beszélgetés Birkás Ákossal



Fal / Wand
1974
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
70×90 cm

A kiállításon a fotómunkáid alkotják a legkorábbi anyagrészt. Mikor és miért kezdtél fotózni?

1975-től öt-hat évig nem festettem, hanem fotóztam. Ezek a fotós munkáim három csoportra oszthatók: a múzeumi, illetve a portréműfajjal kapcsolatos vizsgálódásokra, továbbá – főként 1978 után – a kötetlenebb, alkalmibb felvetésekre (olvasás és könyv, képregény, folyóirat – kép és szöveg viszonya).
A hatvanas, hetvenes években Magyarországon is megnőtt az érdeklődés a fotó iránt. A tüntetően fénykép alapú képfestéstől (Lakner László, Méhes László) az amatőr fotózás esztétikai felértékeléséig (Bán András) széles sávban vált átjárhatóvá a két műfaj közti határ. Elég természetes volt, hogy egy festő fotózással kezd foglalkozni, ez 1975-ben már Budapesten sem volt forradalmi tett. De kötelező sem.

Melyek voltak a te személyes okaid?

1972–75 között én is fényképeken alapuló képeket festettem. Ezeknek nem sok közük van az ún. fotórealizmushoz, ahhoz a festői elemzéshez, amit Franz Gertsch vagy Chuck Close korabeli képein látni. Úgy mondanám, hogy a saját képeimen a tanult felfogással és a hivatalos ideológiai állásponttal szembeni „esztétikai realitás” kimondása érdekelt: új házakat, tipikus enteriőr-részleteket, illetve fotókból összeállított jeleneteket ábrázoltak. Az az igazság, hogy ezekkel a képekkel két év alatt megpendítettem ugyan valamit, de nem bontottam ki. Mai fejemmel azt gondolom, hogy ennek az egyik oka az volt, hogy műkereskedelem nélkül ezt nem is nagyon lehetett csinálni. Festegetni, azt igen, de valamit profi módon kibontani, úgy, ahogy az akkori nyugati művészetben történt, azt nem. Egyre jobban és egyre nagyobb méretekben kellett volna festeni. De én a nyakamon maradó képeket jobb híján mindig csak az ágy mögé támasztottam, míg csak észre nem vettem, hogy az ágyam már a szoba közepén van. Viszont egy fiókban elfért több évnyi fotóanyag.

Ilyen egyszerű gyakorlati oka lett volna?

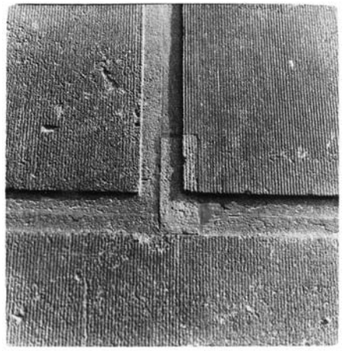
Bajom volt a szociologizáló szemléletre jövő reakciókkal is. A festmények kritikus, sőt, gunyoros olvasata dominált. Ez ugyan benne volt a pakliban, de csak mellékesen. A képekkel arra gondoltam, hogy a tényleges helyzetet kell kimondani, és

– elfogadni. Rácsodálkozni a valóságra. Ehelyett a képek arra látszottak invitálni, hogy az ábrázoltakat lenézzük. Ettől feszengtem, mert úgy éreztem, mindannyian részt vettünk többé-kevésbé abban, hogy a világunk úgy néz ki, ahogy. Igen, a témát az érzések komplexitása miatt is ki kellett volna bontanom. Már az én komolyabb érdeklődésem is sugallhatta volna, hogy nem csak fölényeskedni akarok. Nem tudom, hogy kiváltanak-e még ma ezek a képek ilyen reakciókat, azt hiszem, már nem. De akkor, 1974 táján azt kívántam, hogy munkám tárgyáról egyértelműen érződjön: nem le, hanem felnézek rá. Azt mondtam magamnak, hogy ha tisztában akarok a művészethez való viszonyomról gondolkodni, akkor a múzeumba kell menni, a „templomba". Az elérhető legjobb, legemelkedettebb budapesti múzeumba, a Szépművészetibe. 1975-től három évig ott fotóztam.
Más kérdés, hogy a múzeumi fotósorozatokkal nyertem ugyan emelkedettségben, de elvesztettem azt a feszültséget, ami a közízlés ellentmondásosságát érintő, közérthető festészetben rejlett. Ez fontos tanulság volt.

Élet és művészet. Részletek a budapesti Szépművészeti Múzeum külső faláról (sorozat) / *Leben und Kunst.* Detailansichten der Außenwand des Museums der Bildenden Künste in Budapest (Serie)
1975–76
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

Milyen változásokat hozott az életedben a fotózás?

Egyértelműbbé vált a helyzetem. Nagyméretű képsorozatokat festve ugyanis előbb-utóbb meg kellett volna valamilyen mértékben egyeznem a szocialista műkereskedelemmel vagy még inkább: a hivatalos kiállítási branccsal. Egy idő múlva nagy kegyesen engedélyezték volna, hogy kiállítsak, aztán rájöttek volna, mekkora szükségük van olyasmire, amit csinálok, lett volna vita, siker, atyáskodóan a keblükre öleltek volna. Bekerültem volna a hatalom diskurzusába. Ehhez nem volt kedvem… Kicsit másképp nézve: a főiskola után, 1965-ben, úgy láttam, nincs más lehetőségem, mint sehova sem tartozva „titkos, magányos óriásként" keresni magamnak valamilyen művészi különutat. Tíz évvel később azonban már éreznem kellett, hogy ez a program a „létező szocializmus" frontokra szabdalt terepén meghaladja az erőmet. Állnom kell valahova, különben egyszer csak ott találom magam, ahol nem akarok lenni. Éreztem, hogy pusztán azzal, hogy képeket festek, a hivatalos érvényesülés felé bandzsítok, akár tetszik, akár nem. Fel kellett adnom a festést, hogy egyértelmű legyen a helyzetem. Azok előtt, akik akkor már jó ideje azt az emberi környezetet adták, amellyel azonosultam. Ez a budapesti underground volt.



Kik jelentették az akkori társaságodat?

Egyrészt az akkorra már főiskolás vagy végzett, volt gimnáziumi tanítványaim: Károlyi Zsigmond, Méhes Lóránt (Zuzu), Horváth Emese, stb., és az ő főiskolai barátaik: Halász András, Lengyel András, Fazekas György, Koncz András, Kelemen Károly. Másrészt Erdély Miklós és fiatal barátai, a Fafej és az Indigó kör; aztán még akiket az FMK-ból ismertem, mint Bódy Gábor. Fontos beszélgetőpartnereim voltak Károlyi Zsigmond, Halász András és Erdély Miklós. Másrészt jóban voltam Bak Imrével, aki segített, hogy a Népművelési Intézetben külső munkatársként némi pénzt keressek, amikor elvesztettem a tanári állásomat. 1978-tól

újra tanítottam a Képző-és Iparművészeti Szakközépiskolában, és a kapcsolataim legfrissítőbb része, hogy számos máig tartó barátság alakult ki diákokkal, például Koronczi Endrével, Nemes Csabával és másokkal.

Nem volt kissé belterjes ez a világ?

De az volt. Elég szegényes kapcsolatrendszer volt egy életéhes fiatalember számára. Csapdába kerültem. Nem akartam elfogadhatatlan diskurzusba elegyedni egy elfogadhatatlannak vélt világgal, de ennek meglett az ára. Körülöttem a többiek is hasonló cipőben jártak. Életünk fővonalában nem a valódi élethelyzetünkhöz építettünk egyre gazdagabb kapcsolatokat, hanem egy – idealizált – nemzetközi, aktuális művészeti kontextushoz. Ez körülbelül annyira volt termékeny, mintha mind Mia Farrow-ba vagy Katherine Deneuve-be lettünk volna belezúgva. Ezt persze magától értetődően írom az akkori rendszer rovására, pedig látnom kell, ahogy ez a belterjes attitűd – a változások ellenére – a mai budapesti fiatal művészek körében továbbra is jelen van.

Térjünk rá a fotókra. Mit kerestél például a múzeumi fotókban?

A múzeumi fotósorozatokban a művészetekhez való viszony körüljárásának lehetőségét kerestem. Szándékosan nem „megfogalmazást", hanem inkább csak „körüljárást" mondok. Tisztelet és irónia között egyensúlyozva próbáltam meg a problematikus művészet=múzeum párost elemezni. A Szépművészeti a hetvenes években megindítóan régimódi múzeum volt, amit a „múzeum" modelljének is láthattam. De a sorozatok semmiképpen sem arról szólnak, hogy rossz lenne az akasztás vagy más hasonló bajom lenne. Inkább valami olyasmit szerettem volna kifejezni, hogy az élő, aktuális művészet kelet-európai elszigeteltségünkben elérhetetlen, a régi pedig múzeumiságában az. Mi marad? Szemlélődni a múzeumban valami olyan módon, ami talán hasonlít az élő művészetre.

Miért nevezed ezeket a munkákat elemzésnek?

Hogy megvilágítsam, mondok egy példát: nagyon szeretem Thomas Struth múzeumi fotóit. Ezek nagyméretű, perfekt, színes felvételek, igazi „KÉP"-ek, csak ámulni lehet előttük. Szövegben alig megközelíthetőnek, elemezhetetlennek tűnik a komplexitásuk. Ehhez képest az én sorozataim csupán elemző ráközelítések egy-egy gondolat mentén. A hetvenes évek szelleme amúgy is elemzést sugallt, méghozzá lehetőleg strukturalista alapon.

Voltak ehhez előképeid? Honnan eredt az inspiráció?

Először is nagyon árnyalt viszonyom volt a múzeumokhoz és egyáltalán, a régi művészethez. Úgy adódott, hogy 1957-től tíz éven át, diákként minden nyáron Olaszországban voltam, és az időt főleg múzeumokban és templomokban a mű-

vészet bámulásával töltöttem. Ez megtette a magáét. Másrészt a hetvenes években újra rengeteget olvastam és képeztem magam. Előfizettem például az Art Press-re, Catherine Millet lapjára; ebből sokat tanultam, elsősorban a strukturalista szemléletet illetően. Nem mindent értettem, de nagyon inspirált. Úgy emlékszem tehát, hogy inkább szöveges, gondolati impulzusokat kaptam, nem művészi példaképeket.

Értettél te hetvenötben egyáltalán a fotózáshoz?

Nem. De úgy gondoltam, éppen ez a jó. Az ilyen intellektuális „dilettálás" a korszellemnek megfelelő vagánysággnak számított. „Légy eredeti, csináld azt, amihez nem értesz!" Első kiállított fényképem rögtön jellemző példa erre („*Occam borotvája – egy felesleges fotó*", 1975). Tüntetően gyenge kis fotó egy borbélyborotváról, de arra a skolasztikus elvre utal, hogy ami felesleges, az irtandó (bocsánat a drasztikus leegyszerűsítésért). Ugyan magam is ráálltam a fotók gyártására, csakhogy szkeptikus voltam a világot elárasztó fényképáradattal szemben. Ellentmondás. Marad az önirónia, meg a könnyed, futólagos érintés mint menedék, a nemprofizmus, az intellektuális dilettantizmus könnyedsége. És gyengesége.

Hogyan viszonyul mindehhez a tükrözés mint eljárás, mint fogalom?

A hetvenes években azt mondták, én a tükrözéssel foglalkozom. Tényleg igaz, hogy van tükröződés is a fotókon. Úgy emlékszem, Beke László akkoriban foglalkozott a tükrözés kérdésével, ezért – gondolom – az én munkáimból ez érdekelte, és talán ezt adta tovább. De én tágabb értelemben szerettem volna valamit mondani a múzeumról. Pontosabban, a Művészetről. Amikor a hatvanas évek második felében, tehát nyolc-tíz évvel azelőtt, 27-28 évesen, a főiskola után újra elkezdtem festeni, azt akartam, hogy a kis portrékat, önarcképeket egészen az önkontrollvesztésig azonosítsam festő-én állapotommal. Aztán lépésről lépésre eltávolodtam ettől a nagy azonosulástól. A végén már csak a lehető legmesszebbről, madártávlatból akartam nézni a Művészetet, hogy csak nagyon alapvető, általános érvényű mintákat rajzoljak ki, mint például „a kép a falon lóg", „a képek egymás mellé vannak akasztva".

Azonban a múzeum aurája és szépsége kellett ahhoz, hogy ne merüljek el teljesen a banalitásban. És a problematikussága is. A korai avantgardizmus dühös múzeumellenességén (hogy le kéne rombolni, hogy a múzeum a művészet halála, stb.) persze már túljutott a világ, de a hatvanas-hetvenes évek művészeit világszerte sokat foglalkoztató „élet kontra művészet" dichotómia bizonyos fokig új életet lehelt a régi múzeumkritikába. Tulajdonképpen a művészet minden intézményesített formájának kritikájába. Számomra az intézményesített formák csúcsa a múzeum volt. A szent tehén. Az a lény, aki az általános tisztelet közepette a végelgyengülés határán vegetál. Mára megváltozott a szemlélet: egy múzeum vagy váljon a tömegkultúra részévé, vagy – haljon meg. A hetvenes évekbeli Szépművészeti azonban még nagyon alkalmas volt melankolikus tűnődések illusztrálására.

Tükrözés/Tükröződés. Felvételek a Szépművészeti Múzeum kiállítótermeiben (sorozat) / *Spiegelung.* Aufnahmen in den Ausstellungsräumen des Museums der Bildenden Künste (Serie)
1976
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

Nem érezted a múzeumot túl speciális területnek?

Nem. Nemzetközi érvényű művészetet szerettem volna csinálni. Az 1972 és 1975 között festett realista képeimben csalódnom kellett, mert rájöttem, hogy egy Új ház, vagy egy Van Gogh-repró subapárnával Hegyeshalmon túl nem érdekes. A múzeumban viszont bízhattam, mert egyetemes téma. Mert mit tehetett egy magyar művész, ha nemzetközi porondra akart lépni? Jelentkezhetett politikai témával, értsd: a kelet-európai rendszerek kritikájával, jelentkezhetett egy akkor aktuális, trendi formaprobléma variációjával, vagy megpróbálhatta, hogy egy univerzálisnak tekinthető témára koncentráljon. Ideális esetben ez a három egybeesett, mint Pauer Gyula Tüntetőtábla-erdőjénél. Az én esetemben sajnos nem. Például azért, mert irtóztam a politikai témától, nem csak rendszerkomform, hanem rendszerkritikus formájában is.

Honnan ez az ellenszenv a politikával szemben?

Erről talán majd máskor. Ma viszont épp ellenkezőleg látom ezt a kérdést. Nem nagyon érdekel a múzeumok világa, de az nagyon is, hogy konkrét ügyek, például politikai kérdések hogyan kaphatnának helyet a művészetben. Akkor, a hetvenes években egyszerűen undorodtam volna attól, hogy a munkámnak politikai vonatkozásai legyenek. A múzeumnak nem voltak.

De mennyire zárható ki egy művészi munka politikai olvasata, ha az egy politikailag megterhelt légkörben készült?

Nem zárható ki… igazság szerint lebegett egy politikai viszonylat a szemem előtt, mégpedig hogy amit csinálok, annak ne legyen köze se marxizmushoz, se a létező szocializmushoz. Álljon felette, mintha szabad lennék. Nem tudtam, lehetséges-e, de meg akartam próbálni. Azt hiszem, nem sikerült. Bár nagyon szeretem ezeket a fotóimat, mai szemmel nem úgy hatnak, mint amelyek szabad légkörben jöttek létre.

A múzeumi téma megközelítésének milyen stratégiáit választottad?

A megközelítésem először nagyon egyszerű volt. Az „élet kontra művészet" viszonylatból indultam ki, ez akkoriban még eléggé napirenden volt. Egyébként ennek mindig napirenden kéne lennie, mert tartalmaz némi jótevő kritikai potenciált. Mit is gondolunk élet és művészet viszonyáról, kielégít-e minket ez a viszony, az élet, a művészet állapotát látva? Ez a kérdés a művészet „hegyi beszéde". És a válaszok ebben az esetben is hajlamosak a gyors radikalizálódásra. Még a legblazírtabb „élet kontra művészet" felvetésű munkák feszültségét – akár Gilbert és George-nál vagy Duchamp-nál – is végső soron ez a gyúlékony háttér adja, szerintem. A hatáshoz nem kell rögtön gyújtogatni, sőt! Körülbelül ilyeneket gondoltam, amikor a múzeummal kapcsolatos, némileg mélyhűtött munkákat csináltam. Például az egyik első, talán a legnaivabb sorozatom az *Élet nyomai a*

múzeum külső falánál volt 1975-ben. Lefotóztam mindent, amit találtam: a falból kihajtó növénykétől a falfirkán és a betonkeverés festői nyomán át az azonosíthatatlan hulladékokig. A fotók ugyan nem lettek látványosak, de hátszelet adott, hogy mindenféle nyomrögzítés (Spurensicherung), gyűjtés idejét éltük akkoriban, a hulladék esztétikájának virágzásáról nem is beszélve.
Mindez a múzeum aurájával összekapcsolva akár érdekes is lehetett volna. A hatás a képek mennyiségétől függött, de hol állíthattam volna ki akkor 100-150 hulladékot ábrázoló fotót? Sehol. Az anyag ment egyenesen a fiókba. Most ki lesz végre állítva, hurrá! Azonban az már rég elmúlt, hogy radikális kérdésfelvetést jelentsenek. Legfeljebb némi nosztalgiát a radikális kérdésfelvetés iránt. Talán ez is valami.

A múzeumon belül hogyan indultál neki a munkának?

Ferenc József császár úgy tekintette meg a Műcsarnokban a kiállítást, hogy az első képtől kezdve sorban, némán odalépett mindegyik elé. Pont középre állt, pont ugyanannyi (rövid) időt töltött mindegyik előtt, biccentett, és tovább lépett a következőhöz. Ez a legtökéletesebb kiállításnézés, és egyben annak kafkai paródiája is. Elbűvöl a benne kifejeződő „akadémikus" tökély… Én meg úgy viselkedtem a múzeumban, mint egy rosszul beállított Ferenc József, aki úgy megy végig, hogy két kép között kezdi el nézni a sort. És senki nem mer szólni neki.

Milyen elméleti rendszerre vagy felvetésre támaszkodtál?

A vizsgálódásban olyan nyelvészeti fogalmak játszottak szerepet (például Ferdinand de Saussure nyomán), melyeket vizuálisan jól meg lehetett jeleníteni. Elsősorban a transzparencia és a tükrözés párosáról, illetve a paradigmatikus és szintaktikus sorok szembeállításáról volt szó. Ezeket tehát a múzeumi szituációra próbáltam alkalmazni, és a szituációba a múzeum tárgyi struktúráin túl a nézőt, a kamerát és a filmszalagot is belevettem. Így lépésről lépésre egyre komplexebb munkák alakultak ki. Hadd idézzek itt egy akkori szöveget egy Rózsa T. Endrével való beszélgetésből, amely jelzi, milyen irányban kerestem a komplexitást.
„Kérdés: A század elején a futurista művészek azzal a követeléssel léptek fel, hogy a múzeumokat zárják be. Követelésük el is érte a célját. (sic!) A kérdés az, hogy mi lett volna akkor, ha követelésük nem teljesül, ha a múzeumokat mégsem zárták volna be.
Válasz: Szóval nem az a kérdés, hogy akkor mi lett volna, ha a futuristák nem semmisítik meg a múzeumokat…? Mert az, hogy nyitva vannak-e vagy zárva, szinte mindegy. Ha egyszer a Múzeum áll, ha tele van, akkor működik. Akár nyitva, akár zárva: folyton motyog magában, mondja a magáét.
A futuristák azt követelték, hogy zárják be a múzeumokat? Ezzel csak belekiabáltak a mormogásba. Egyébként jól kitalálták, hogy pont ezt kiabálják be… de azt nem tudom elhinni, hogy erre föl zárták volna be a múzeumokat. Inkább úgy

Kép és nézője / Bild und Betrachter
K. F. (Poussin követő / Poussin Schule)
1977–78
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

látszik, hogy azok zárva voltak, és hogy még a futuristák is a kapu belső oldaláról kiabáltak, »Szézám zárulj, ki akarok menni!« Ez aztán annyira ellentmondásos utasítás, hogy Szézám nem tehetett semmit, csak mondta tovább a magáét, és mondja egyre tovább, persze kibővítve a futuristák szövegével.
A Múzeum ugyanis olyan alvilág, ahová a művészet számára csak befelé nyílik út, onnan kifelé nem, mert ami képnek látszott, az a múzeumban felmorzsolódik, és szöveggé alakul át. Végső soron ez az átalakulás-mozzanat az, ami a művészetet a szöveg továbbmondására kényszeríti. A művész a maga részéről belekapaszkodhat a továbbmondás lehetőségébe (pl. követelheti, hogy zárják be a múzeumokat, mert csak akkor tudja folytatni), de tudnia kell, hogy a szöveg kezdet és vég nélküli, és hogy az a pozíció, amit számára a továbbmondás lehetősége felkínál, teljesen esetleges, mert nem ő, hanem a szöveg határozza meg…"[1]
A múzeum, amely nem tükröz mást, csak önmagát, jellegzetes hetvenes évekbeli tautológia. A múzeum csak magát tükrözi, a művészet csak magával foglalkozik, stb., mindez arra a gondolatra megy vissza, hogy az ember gondolkodását a nyelve határozza meg, az, hogy be van zárva a nyelvbe és csak azt gondolhatja, „amit a nyelv gondol."
Akkoriban világszerte lehetett találkozni ezzel a mintával. Azonban barátaimmal kicsit többet is foglalkoztunk ezzel. Szerintem lehetett valami, ami különösen vonzóvá tette a tautológiákat a budapesti underground művészek számára. Arra gondolok, hogy a társadalom egy szűk, elszigetelt és ellenőrzött zugába utasítva kellett az önazonosságot megtalálnunk. A normális művészeti élet gazdag referenciáit megtagadták tőlünk, meg el is utasítottuk. Azt hiszem, többen érezhettük úgy, hogy sem az a negatív kép, ami itthon alakult ki rólunk, sem az a – valljuk be – ugyancsak negatív kép Nyugaton, amely politikailag talán felhasználható, de jelentéktelen provinciális társaságnak tekintett bennünket, nem nyújtott vonzó alapot az önazonosság megfogalmazásához. Vonzóbbak voltak – és radikálisabbak is! – a tauotologikus minták. Azt sugallták, hogy meghatározhatók a dolgok önmagukban is. Vagyis hogy az önazonosság kérdése végül is kizárólag az egymagában álló ember belső ügye lenne.

Orsi a múzeumban (sorozat) /
Orshi im Museum (Serie)
1977
fekete-fehér fénykép /
schwarz-weiß Fotografie

1 Elhangzott: (Képző)művészeti kérdések. Budapesti Művelődési Központ, 1979. január 25-én.

Ebben az időben fotóportrékat is készítettél. Mi vonzott ebben a műfajban?

Igen, a fotómunkáim másik nagyobb csoportját a portrék alkotják. Ahogy a kép szituációjával már a festményeken is foglalkoztam korábban, a portrék iránti érdeklődés is régebbi festészeti próbálkozásokra nyúlik vissza, mint már említettem. Annak idején a portrékat nagyon sok rétegben állandóan át- és átfestettem, úgy, hogy a vaskos festékrétegbe nagyon sok kép lett beletemetve. Fotózva viszont ezeket a rétegeket szétszedtem és sorba raktam. Nekem a K. Feriről készült 250 fotó egyetlen egy portré. A Rembrandt fantomjának is ez a logikája: azt a kitartó, magára irányuló figyelmet, amit maga Rembrandt húzott szét egy életen keresztül kultivált önarckép-sorozattá, összesítettem egy portréba. Mindez egyszerűen a fényképezés és a nagyítás technikájából adódik, viszont az inspiráció a pár évvel azelőtti festészeti vívódásokból ered.

A múzeumi témán és a portrékon kívül a fotóknak van egy tematikusan nehezen meghatározható csoportja. Mi tartozik ide?

A fotós művek harmadik csoportját „különálló munkáknak” nevezném. Ez az a bugyor, ahova az összes eddig nem tárgyalt munka kerül. De nem csak erről van szó. Elsősorban a kicsit későbbi, 1978 és 1981 között készült művekről, melyeken egyre nagyobb szerepe van a szövegnek, és amelyeket a végén már az újrakezdett festéssel párhuzamosan csináltam. 1975 és 1978 közt a „Múzeum” és „Portré” témák mederbe terelték az erőimet, a munkák sorban egymásra épültek és most jól bemutathatóak. Azonban 1978 után egyre kevésbé találtam ilyen jótevő medret, az érdeklődésem pedig úgymond szétáradt. Az a feszültség kezdett dolgozni bennem, ami aztán a nyolcvanas évek új festészetének formájában kirobbant belőlem. A fotókkal szemben a szöveges megfogalmazás került tehát túlsúlyba, mert az valahogy alkalmasabb volt a csapongó képzelet számára. Tulajdonképpen igazi átmeneti anarchia tört ki a fejemben. Azt olvastam, hogy a bábban nem úgy lesz a hernyóból pillangó, hogy a hernyó fejének lepkeszeme nőne, meg pödör nyelve, a hátán szárnyak és a sok hernyóláb helyett a hat lepkeláb. Nem, a hernyó teljesen felbomlik, és csak tápanyagként szolgál az addig a testében hordozott lepkekezdeménynek. Az elbomlott anyagból új lény épül fel. Valami ilyesmi történt velem 1978 és 1981 közt. Nem a múzeumi vagy a portréfotók lettek festményekké, hanem először kitört az anarchia. A szép, pedánsan felépített koncepciók feloldódtak valamiféle szövegáradat-kocsonyává, és aztán ebből alakult ki a festés koncepciója. Egészen 1984-ig nyomtam a szövegeket, az írásokat és az előadásokat, pedig akkor már javában festettem. Csak akkor értettem meg, hogy a szöveg és a szervezés mondjuk Hegyi Lóránd feladata, nem az enyém. Az enyém a festés. Hirtelen megláttam, hogy addig mennyire zavart a festésben ez a szövegekkel – az ideológiával – való fellépés.

Szöveg és kép. Szeretek könyvvel a kezemben... / Text und Bild. Mit einem Buch in der Hand...
1978
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

Ezt az időszakot egy formális felosztás szerint fotós és festő szakaszra bonthatnánk. Még ha a festésről át is álltam a fotóra, 1973-tól 1978-ig gondolatilag egyenes vonalú időszakot látok, a szociologizáló festményektől a múzeumi- és portréfotók végéig. 1978-tól 1984-ig azonban egy bizonytalanabb vonalú, útkereső korszak következett, majd újra egy hosszú, egyenes, jól mederbe terelt festőszakasz, amely, úgy érzem, tulajdonképpen mindmáig tart. 1990 körül, amikor a realista festésre áttértem, már nagyon vigyáztam, hogy ki ne törjön az anarchia.

Hogyan lehet egy ilyen anarchikusabb szakaszt kiállításon jól bemutatni?

Nem könnyű kérdés. A kiállítás a 1978–84-es időszak munkáit épp csak érinti. Amit ebből bemutatok, inkább csak utalás jellegű. Főleg szövegekről lenne szó, nem is rövidekről, ezeket nem könnyű kiállításon tálalni. De találtam például egy nagyszámú akvarellsorozatot, amelyen krumpli-formák festését próbálgatom. Engem is meglepett, hogy 1980–82-ből valók, mivel úgy emlékeztem, hogy ilyen zárt formák festésével csak 1986-tól kezdve foglalkoztam. Már csak azért is, mert képeimen a nyolcvanas évek elején egyelőre még nem a zárt forma, hanem a festéssel

gerjeszthető jelentésbőség fokozása, tehát pont egy nagyfokú nyitottság érdekelt. A festés ugyanis a fotóhoz képest igazi jelentéshalmozásra csábított. Nem is csak a tudati szinten, hanem főként azzal, hogy indulati és ösztönös elemek áradatát is könnyen felfogja. Kissé képletszerűen akkor ezt úgy mondtam magamnak, hogy míg a tautologikus fotókkal jelentés-minimalizálásra, a nyolcvanas évek elején kipróbált festéssel jelentés-maximalizálásra törekedtem. A monoszémikus tautológiától a poliszémikus expresszivitáson keresztül a pánszémikus, zárt ovalokig: ez volt az 1975–86-ig lezajló parforce tour nyomvonala. Az analitikus fotókkal némileg belekóstoltam a jelentés keletkezésének megfigyelésébe, óvatosan boncolgattam a múzeum csendes világát. A festés viszont olyan váratlanul és olyan nagy erővel zúdította rám a jelentések tömegét, hogy szinte azzal kellett küzdenem, hogy el ne sodorjon. Másrészt úgy éreztem magam, mintha egyszer csak egy nagy zenekar előtt állnék, és ha csak zavaromban vakarom is meg a fejem, már fel is harsannak a kürtök, mert beintésnek veszik. Ennek a csodának egy ideig nem lehetett ellenállni.

Mi volt ezeknek az új képeknek a témája?

A kérdés persze az volt, hogy ezt a jelentésáradatot milyen alapmintára fűzöm föl? Organikus, szimmetrikus formák mellett döntöttem. Eszembe jutottak Bak Imre tíz évvel azelőtti NAP-MADÁR-ARC képei. Hasonlóan többértelmű alapmintákat kerestem én is, mint például emberarc+állat+tájkép. Míg Bak Imre a képei jelentését nagyon sterilen tartotta, addig én hagytam, hogy vaduljon el a kert, nőjön csak minden dudva, amit odahord a szél. A szimmetrikus alakzatot két, külön táblára bontottam. Tudtam, hogy ezek akaratlanul is különbözni fognak egymástól, és ez is értelmezés-többletet jelenthet. Ezt az elképzelést aztán megtartottam egészen 2002-ig, és ma újra alkalmazom bizonyos mértékig. A különböző festői képelemekről és mozzanatokról pedig azt gondoltam, hogy a minél nagyobb jelentéshozam érdekében legyenek a lehető legaktívabbak. Lázas gyorsasággal legyen festve az egész, és hiperaktív kisugárzása legyen. Ez némileg arra az ötvenes évekbeli zenei elvre emlékeztet, amikor a mű minden egyes hangja az előző hangokkal szemben maximális hírértékű kívánt lenni. Vagyis, hogy az egyes hangoknak a lehető legnagyobb mértékben kell különbözniük egymástól. Az elv maximalizmusa megejtő – a zene sajnos elviselhetetlen. Valahogy én is így jártam ezekkel a képeimmel. Mindez persze sok tekintetben jellemző volt általában is a nyolcvanas évek első felének „új festészetére”, nemzetközi viszonylatban is.

Hazafelé / Heimwärts
1983
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
190×284 cm

Ahogy leírod a nyolcvanas évek elején készült munkáidat, abból arra lehet következtetni, hogy nagy feszültség dolgozott benned.

A kínálkozó okok közül egy igazán érdekes: szerintem a rendszerváltozás előszelét éreztem. Azt, hogy tenni kéne valamit, és most lehet is, túllépni a belénk épített gátlásokon, a rendszerrel szembeni meghunyászkodást illetően, de az undergound önkorlátozó etikáját illetően is. Ezzel a szándékommal természetesen nem voltam egyedül. Meglepően sikeresek lettünk, és nagyon gyorsan elértük, ami

elérhető volt akkoriban Budapesten. 1984-ben a Frissen festve című csoportkiállítás az Ernst Múzeumban, 1986-ban Velencei Biennálé magyar pavilonja Bak Imrével, Kelemen Károllyal és Nádler Istvánnal… Mi jöhetett még? Integrálódni a kulturális gépezet hatalom és pénzelosztási hierarchiájába? Ez visszalépés lett volna a kivívott függetlenséghez képest. Másrészt az önállóság álma, a független műkereskedelem létrehozására tett naiv kísérletünk (Rabinec Stúdió) nagyon gyorsan összeomlott. Ezzel a kör számomra bezárult. Szerencsére a munkám iránt külföldön is érdeklődtek.

Hogyan alakult a hetvenes évek identitás-értelmezéséhez képest az azonosság kérdése a nyolcvanas évek elején?

Erdély Miklós, aki számomra továbbra is minta volt, erősen dolgozott egy szuggesztív, mitikus vonásokat sem nélkülöző zsidó identitás-képen. Ez engem teljesen elbűvölt. Feltettem magamnak a kérdést: ha én is akarnék valami ilyet, vajon mire építhetnék? A kereszténységre, a katolicizmusra, a magyar identitásra, vagy esetleg a tágabb, meghatározatlanabb közép-európai identitásra? Igen, de mit jelentenek ezek? Illetve mit jelentettek akkor, a nyolcvanas évek elején? Hogyan lehet kezelni ezeket? Hamar kiderült, hogy a futólagos, félig vicces érintésre, ahogyan addig kezeltem a dolgokat, ezek a témák nem alkalmasak: vadul reagálnak. Bár vonzott, hogy a festés jelentéspotenciáját mitikus vonatkozásokkal is föltöltsem, de kiderült, hogy a kínálkozó témák számomra kezelhetetlenek. Néhány kísérlet után sürgősen elhagytam ezt a terepet. Lassan rájöttem, hogy egyedül vagyok, egyedül küzdök önmagamért. És arra is, hogy ha Magyarországon maradok, előbb-utóbb visszacsúszok a hetvenes évek tehetetlenségébe. Tehát külföldre kell mennem.

Befolyásolta-e a munkádat a továbbiakban az a döntés, hogy külföldre mész?

Igen. Új programra volt szükségem. Észre kellett vennem, hogy kint nincs értelme az itthoni képi handabandázásnak. Amúgy is elegem volt már belőle. Az újfestészet szomorú vége éppen az lett, hogy a festők unottan handabandáztak tovább. Láttam, hogy a túlélés azon múlik, azt üzeni-e a kép, hogy itt van egy festő akárhonnan, de saját programmal, nem pedig, hogy Magyarországon is van új festészet. Tehát elkezdtem a képeket tömöríteni, többszöri átfestéssel gyomlálgatni azt a bizonyos jelentéshalmazt. Jó öt-hat évig ezen dolgoztam és képről képre jutottam előre. Nagyon termékeny korszak következett, a képek egymásra épültek, egymásból következtek. Megmaradt a kéttáblás szimmetria, de kialakult egy átfogó, ovális forma, amely a jelentések javát magára tudta venni, összefogta, és kormányozta. Poliszémiától pánszémiáig, ez így persze túl absztrakt.
Az az igazság, hogy sose akartam absztrakt képeket festeni. Bak említett képein jelen van az ember-állat-természet összefüggés, elvont jelek formájában. Engem viszont az érzékletes megjelenítés valamiféle nem realista módja érdekelt ebben a természet–emberi természet viszonylatban. E kettő viszonya, sőt egybeesésének kérdése a német romantika alapmotívumainak egyike, egészen Beuysig: az a

Arc / Gesicht 3
1985
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×144 cm
az ARTARIA Alapítvány letétje a Szépművészeti Múzeumban / Leihgabe der Stiftung ARTARIA an das Museum der Bildenden Künste, Budapest

Fej / Kopf 26
1986-87
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×134 cm

Fej / Kopf (121Wd7)
1993
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
190×101 cm

K.F. 84 (Am7/3)
1997
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
30×30 cm

gondolat, hogy az emberi természet, és a nagy, egyetemes természet valamilyen eredendő, közös harmóniában van. Én először is a magyar tradícióra akartam koncentrálni (bár ez a némettel nyilván összefügg). Úgy láttam, a magyar festészetben csak Ferenczy Károlynál jelenik meg igazi metafizikus gondolat, mint természet-áhítat. A Háromkirályokban! Erre akartam építeni. Olyan festői hangot akartam kialakítani, amely félreérthetetlenül a magyar festői tradíció folytatása.
Körülbelül 1992-ig küszködtem ezzel a kérdéssel, útmutatónak tekintve még azt is, ahogy Ferenczy agyonfestette a Háromkirályokat. A nyolcvanas évek elején ugyan beletört a bicskám a magyar identitás-kép megfogalmazásába, de legalább ennek a „magyaros festői hang" kérdésnek mégis a végére jártam… Bevallom, csak képzeletben fordultam Ferenczyhez, és egyszer sem mentem el megnézni a képet a Nemzeti Galériába. Kamaszkoromban olvastam, amit Bernáth Aurél írt a Háromkirályokról, és az nagyon mély benyomást tett rám akkor. Erre az emlékre támaszkodtam Németországban. Elég fura, hogy miközben külföldre mentem, belsőleg teljesen a 19. századi magyar festészet felé fordultam. A képeim egyre melankolikusabbak lettek, elnehezedtek és megsötétedtek.
Aztán 1993 körül Berlinben mintha hályog hullott volna le a szememről. Agyonfestés, jelentéskioltás, elszíntelenedés, 19. századra való hivatkozás – mindez a művészi és emberi hitelesség érdekében! Ez egy jellegzetesen önfrusztráló, erőtlen, kelet-európai stratégia, ami a megbántottság és rossz közérzet kultuszközösségén túl talán senkit sem érdekel. Másfelől nézve: a kilencvenes évek elejére a képek végletekig összegyúrt festékmasszájával eljutottam a monokróm festészet küszöbére. Az összes szín teljes összekeverése, jelentésük teljes kioltása, háttér és ovalforma teljes összemosódása valóban a tömörítés radikális foka, ami, ha koncepciójában stimmelt is, perspektívájában nem. Ezen a ponton igazi válságba jutottam tehát a redukálás egyenes vonalú, következetes koncepcióját illetően. A látványos következetesség azzal fenyegetett, hogy nemsokára majd csak a képeim szegényes maradékaival gazdálkodhatok, és egy tiszteletreméltó, de érdektelen periférikus pozícióba kerülök.
Hiába voltam immár külföldön, újra csúsztam vissza a hetvenes évekbe… Egy életképesebb festészethez kellett valamilyen utat találnom. Egyrészt a két tábla erőteljesebb elmozgatásával, másrészt újra a színek erejével akartam a képeket elevenebbekké tenni. Főként a vörösre építettem, amely majd tíz évig hiányzott a képeimről. 1996-ra készen lett az új anyag, és sikerült elég jól bemutatni (DAAD Galerie Berlin, 1996; Museum moderner Kunst, Bécs, 1996; Galerie Eigen+Art, Berlin, 1997). Érzésem szerint ez volt az oválok legjobb formája, visszatért beléjük az életerő. Aztán még 1999-ig festettem ilyen ovális képeket, de mivel a színeket újra visszavenni nem akartam, azokat egyre csak fokoztam. Végül a képeket szétverte a színesség. A színsávok szétverték a tulajdonképpeni témát, a kényes, lélektanilag is értelmezhető, hármas téri viszonylatot: az ovális formán kívüli és belüli illuzórikus tér, valamint a két képtábla közti valódi tér együttes viszonylatát. Először csak látni akartam, mi történik, ha fokozom a színességet. Aztán, mikor láttam, hogy szétveri a képet, már élvezettel hagytam, hadd verje. Igazából már más érdekelt.

De miért változtattad meg ennyire radikálisan 1999-ben a képeid felfogását?

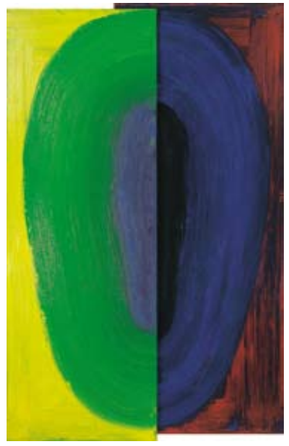
Erről olyan sokszor kérdeztek, és olyan sokfélét válaszoltam már, hogy az jut eszembe, amit Donald Baechler amerikai festő mondott egy interjúban: „Egy festőt a munkájáról kérdezni tiszta időpocsékolás…" Tehát úgy éreztem, hogy 1995–96 körül kihoztam a kétrészes ovális képtípusból a maximumot. Ezzel nem a saját teljesítményemet akarom értékelni, hanem egy nagyon erős belső érzésről beszélek, amely a munkában igen fontos. Ha volt is még egy csomó ötletem, hogyan lehetne az oválisokat folytatni, ezzel mindenképp az ismert terepen maradtam volna. Sokkal inkább vonzott az, hogyan lehetne egy kommunikatívabb, realista festészetet úgy kialakítani, hogy az ne legyen visszatérés a múltba, hanem ismeretlen terepre vezessen. Sejtettem, hogy ez majd bajjal is jár. Hogy akik addig figyelemre méltatták a munkákat, az újakat el fogják utasítani. Ezen persze volt mit gondolkodnom. Még az is eszembe jutott, hogy talán a korom miatt… Ha harmincöt éves lennék, inkább helyeselnék a döntésemet. Igaz, nézhetem úgy is, hogy jogos a kritika: hatvanéves embernek ne szülessen gyereke, mert nem biztos, hogy fel tudja nevelni. Lesz-e újabb tizenöt évem, hogy végére járjak ennek a dolognak is? Már tudtam, mit jelent egy dolognak a végére járni. Ha csonkán marad a történet, akkor tényleg fenyeget a színvonalvesztés… De talán nem egészen erről van szó. A változtatást sokan úgy veszik, hogy lemondtam a „nagy művész" szerepről. Ez okoz zavart. Én meg úgy látom, mintha a generációm túlságosan is kitanulta volna, hogyan kell nagy művésszé válni. Egyre több – és egyre kisebb – nagy művész szaladgál a világban, miközben ez a fogalom meg kiüresedik.

Nem tartottad túl nagynak a változtatással járó kockázatot?

Hát erre mit mondjak? Egy változás veszteséggel is jár. Sok mindent fel kellett adni abból, ami az absztrakt képeken értéknek számított. Lépésről lépésre szinte mindent. Azóta is kérdem magamtól, építmény-e vagy út az ember pályája? Ha építmény, akkor elég csáléra sikerült. Ha út, akkor talán még van esélyem.

Mik voltak a változtatás lépései 1999-től kezdve?

Az első realista képeken megtartottam az absztrakt képek kéttáblás alapstruktúráját, és térbeli elhelyezését, csak nagy absztrakt gesztus helyett fotókról pontosan festett arcok kerültek az ovális helyére, és a pontosság érdekében egészen vékonyan kellett festenem. Ez nagyon feltűnő változás volt. Nekem azonban hamar rá kellett jönnöm, hogy milyen kevés szabadságot értem el ezzel az új képtípussal. Márpedig a szabadság lett volna a változtatás célja. A két különböző személy arcfelét nagyon kidekázva kellett a vásznak törésvonala mentén egymáshoz illeszteni, hogy az összbenyomás ne torzuljon el túlzottan (csak egy kicsit!). És a képtér is nagyon szűk volt. A fej olyan szorosan volt a kép terében, mint egy cipő a cipősdobozban. Ezért nekem a festés szempontjából nagyobb változás volt, mikor megszabadultam a szűk, kéttáblás képtértől, és vízszintes, hosszan



Fej / Kopf (1Bn5-134)
1995
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
204×130 cm

Fej / Kopf (2An6-154)
1996
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200 x107 cm

Fej / Kopf (176-11Mn8)
1996
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
310×176 cm

elnyújtott alakzatokra kezdtem festeni. A változtatás logikáját illetően Erdély Miklóstól megtanultam, hogy „ha elakadsz valamivel, próbáld ki az ellenkezőjét". Az ellenkezője ez esetben álló formátum kontra fekvő formátum volt, a szoros tér kontra tág tér, középre koncentráló kontra aszimmetrikus (illetve középről menekülő), vastag festés–vékony festés, mélybevezető térhatás–szembejövő térhatás, affirmatív jelleg–narratív jelleg… lehet, hogy azért ilyen átfogó a változás, mert én magam is megváltoztam.

Milyen értelemben változtál meg?

Talán kevésbé vagyok introvertált.

Kezdettől világos volt-e, hogy fotót akarsz a festéshez használni?

Nem akarom, hogy a realista festés visszalépés legyen. Nem csak a régi stílusok felidézése jelent visszalépést, nekem a közvetlen optikai megfigyelésen alapuló élményfestés is gyanús. Mert ez egy teljesen 19. századi probléma. Viszont én, számtalan mai festőtársammal arra a vitális, kommunikatív, elképesztő gazdagságú és nagyon problematikus, fotó alapú (az új technikájú amatőr fotó, sajtófotó, reklám, videó, televízió, film, stb.) képvilágra szeretnék reflektálni, amelyben élünk. Ez optikai érzékelésünket, a látásunkat is megváltoztatta!

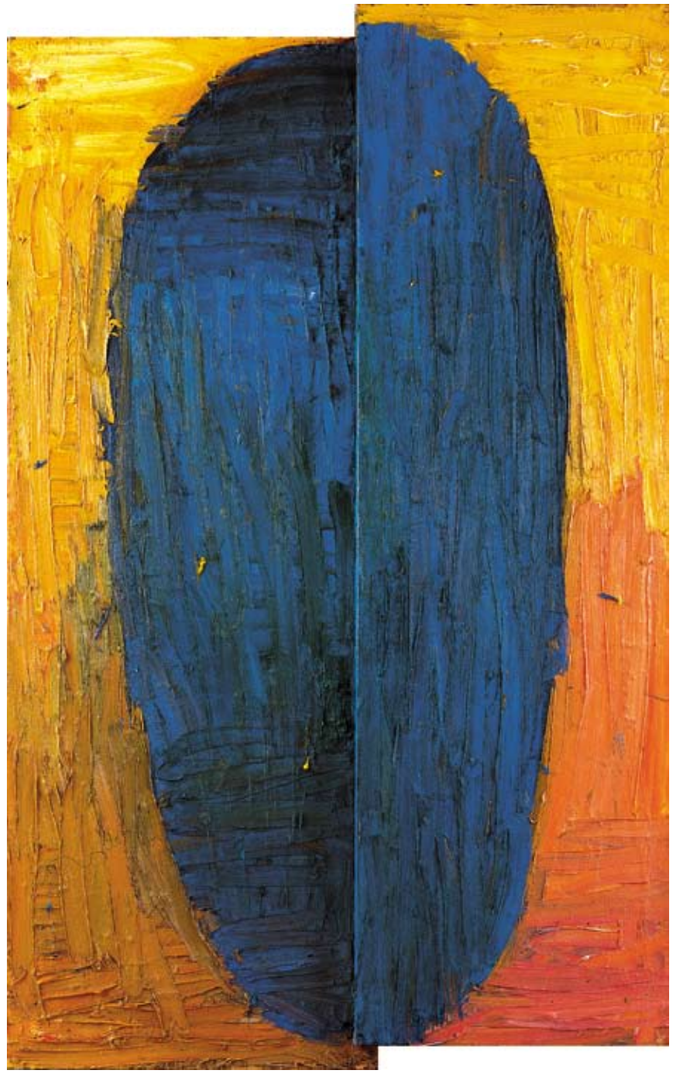
Újabb képeiden azonban a legfeltűnőbb, hogy a realista ábrázoláson túl igazi tematikus képekről van szó.

Az a fotó alapú képvilág, amely most érdekel, természetesen nem csak formálisan vonatkozik a jelenre. Akár hír, akár reklám vagy amatőr fotó, hogy úgy mondjam, direkt a mai napra vonatkozik. Ettől érdekes és egyben hihetetlenül törékeny holmi is. Nem akarok régi dolgokra vonatkozó festészetet csinálni. Olyan témákat festek meg, amelyek minden szempontból foglalkoztathatnának egyébként is. Történelmileg, politikailag, lélektanilag. De bevallom, erről még nehezen tudok beszélni, nyakig benne vagyok és nincs még rálátásom. És azt remélem, hogy még csak a munka elején tartok…

Fej / Kopf 12
1985–86
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×144 cm
Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

Fej / Kopf 14
1986
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
299×140 cm
Magyar Nemzeti Galéria / Ungarische Nationalgalerie, Budapest

Fej / Kopf 15
1986
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×134 cm
Somlói Zsolt és Spengler Katalin gyűjteménye /
Sammlung Zsolt Somlói und Katalin Spengler, Budapest



Fej / Kopf 25
1987
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
206×126 cm
Magyar Nemzeti Galéria / Ungarische Nationalgalerie, Budapest

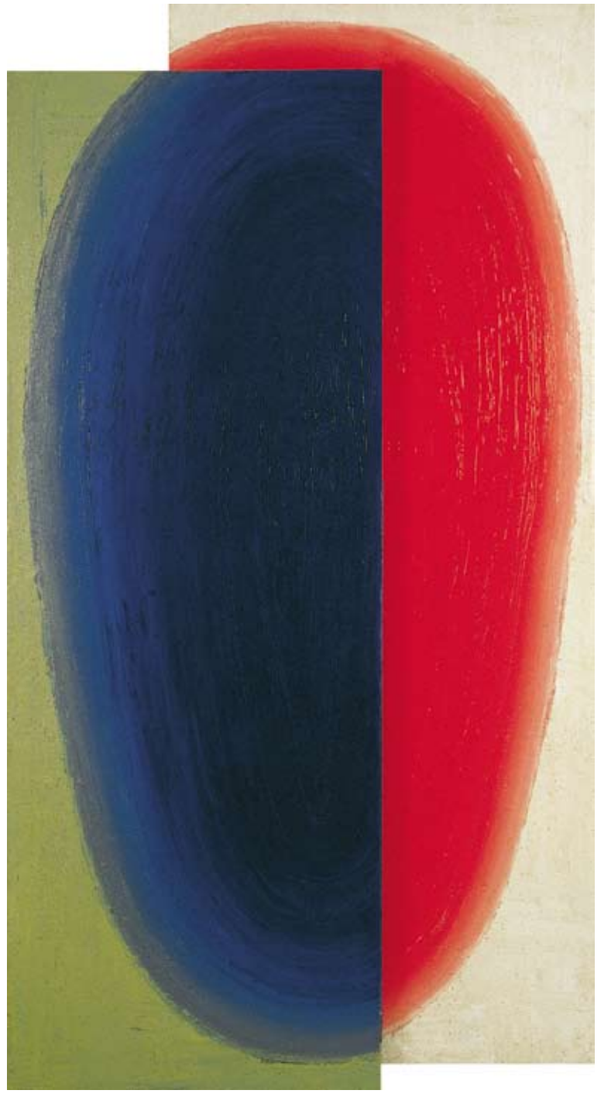
Fej / Kopf 60
1989
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
300×216 cm
Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

Fej / Kopf 101
1992
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×132 cm

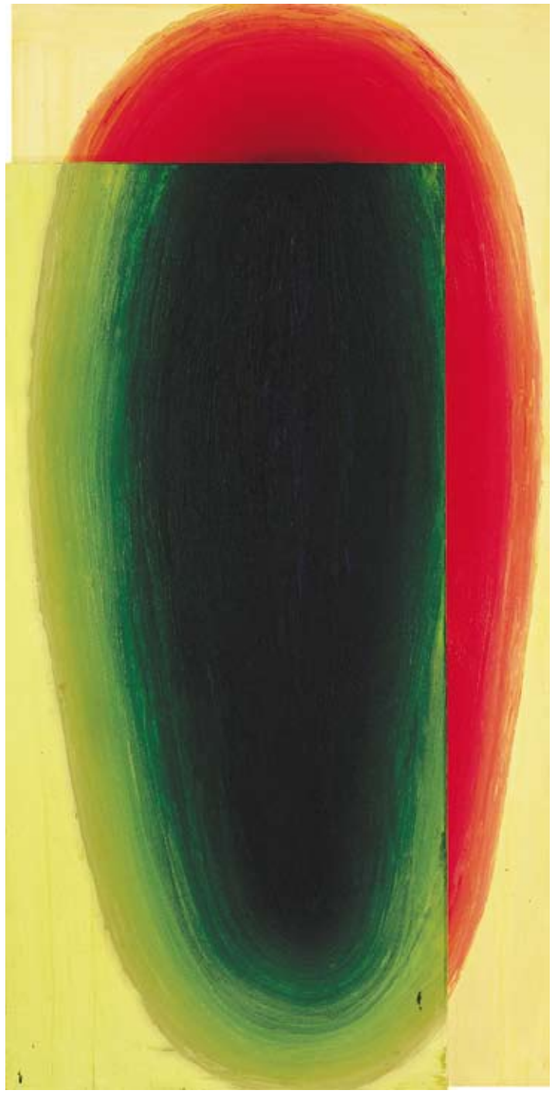
Fej / Kopf 102
1992
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×145 cm

Fej / Kopf (105 D2)
1992
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
214×147 cm

Fej / Kopf (a.R. III)
1993
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
205,5×107 cm

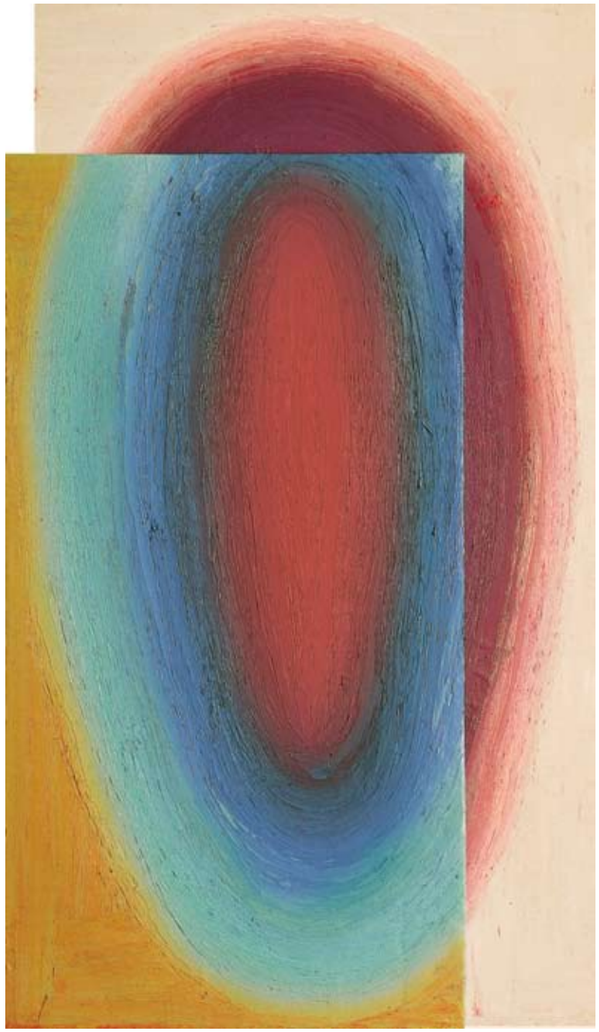


Fej / Kopf (4Bn5-137)
1995
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
203,5×109 cm
Michael Gerber gyűjteménye / Sammlung Michael Gerber, Zürich

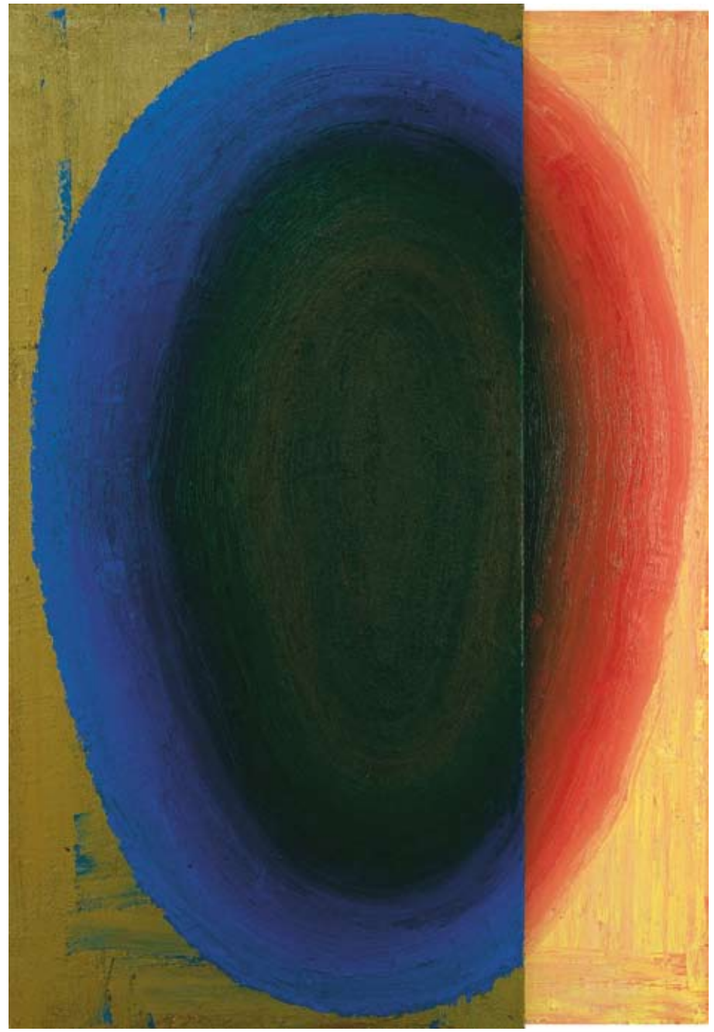


Fej / Kopf (12Bn6-144)
1996
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×100 cm
magántulajdon / Privatsammlung, Szentendre

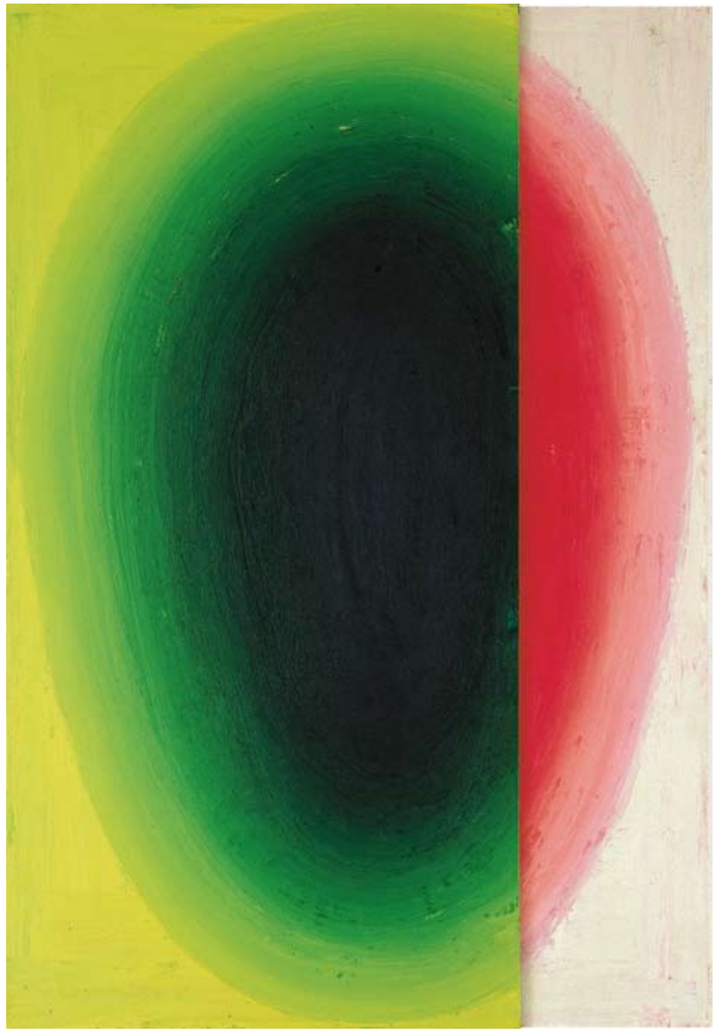
Fej / Kopf (20Bn6-152)
1996
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
310×176 cm



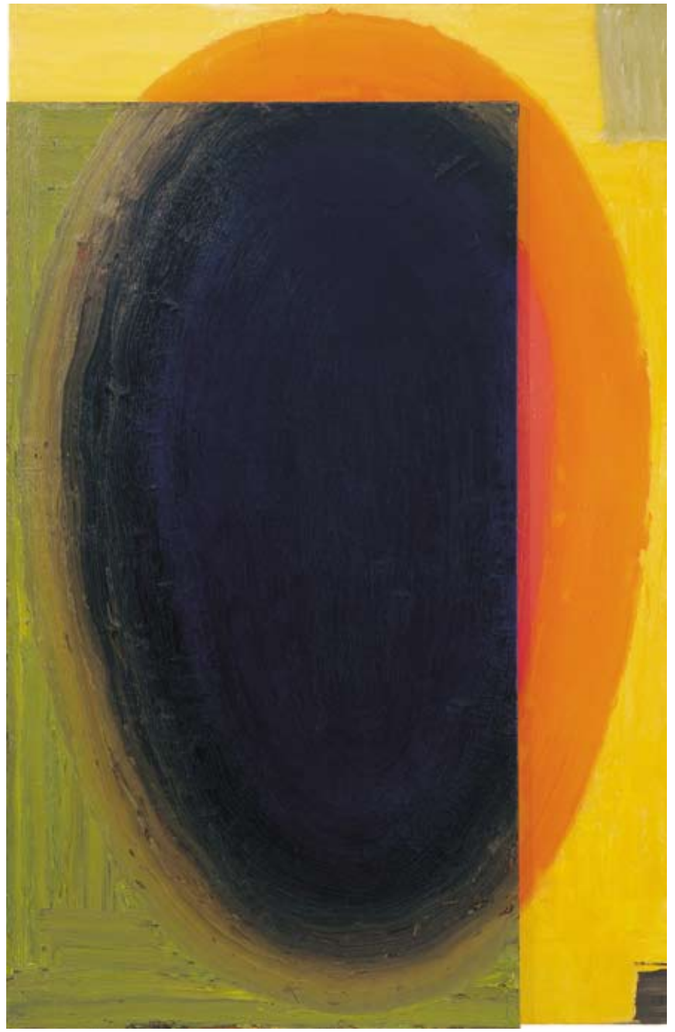
Fej / Kopf (164-2Am7)
1997
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×115 cm
Nagy Baló Imre gyűjteménye / Sammlung Imre Nagy Baló, Budapest



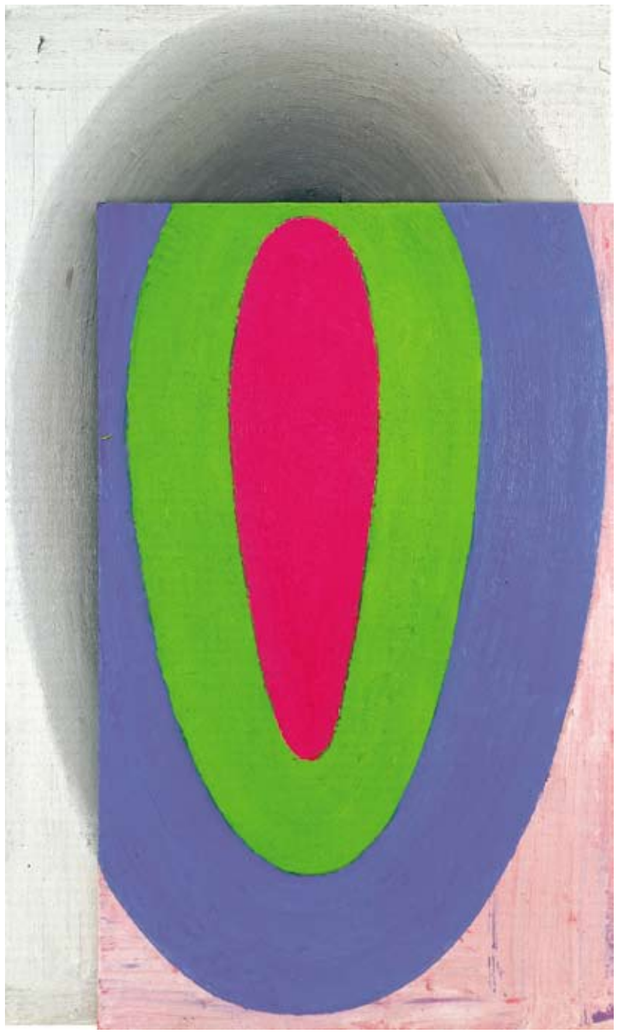
Fej / Kopf (166-1Mn8)
1998
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×137 cm
magángyűjtemény / Privatsammlung, München



Fej / Kopf (169-4Mn8)
1998
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×137,5 cm
Dr. Michael Riedl gyűjteménye, Bécs / Sammlung Dr. Michael Riedl, Wien

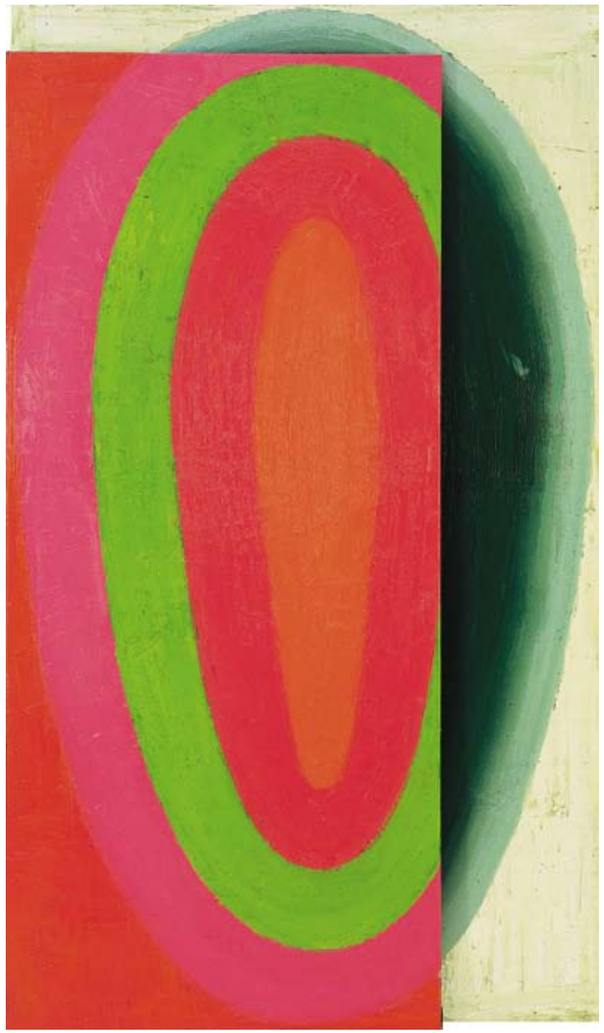


Fej / Kopf (172-7Mn8)
1998
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×130 cm

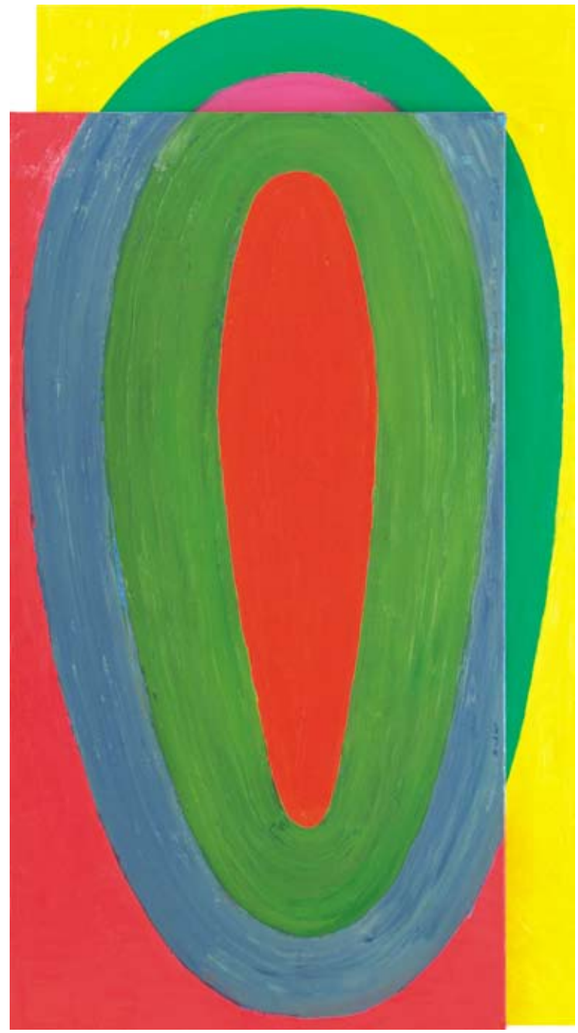


Fej / Kopf (174-9Mn8)
1998
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×121 cm
magántulajdon, Szentendre / Privatbesitz, Szentendre

Fej / Kopf (178-13Mn8)
1998
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
190×122,5 cm



Fej / Kopf (177-12Mn8)
1998
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
190×110 cm



Fej / Kopf (183-18Mn9)
1999
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
190×103,5 cm
magángyűjtemény / Privatsammlung, Graz

Krisztina Szipőcs

Konzeptuelle Malerei

Die Werke von Ákos Birkás

Ákos Birkás ist dem Publikum bis heute vor allem wegen seiner Serie „Köpfe“, seinen ab Mitte der 80er Jahre bis Ende der 90er Jahre programmatisch gemalten, abstrakten ovalen Kopfformen, von denen er fast 200 Stück anfertigte, bekannt. Ein Großteil seines Gesamtwerkes, darunter die „Köpfe“, ist jedoch in Ungarn nahezu unbekannt, was nicht überraschend ist, denn Birkás arbeitete ab 1985 immer öfter und länger im Ausland (in Österreich, Deutschland, Frankreich). In Budapest fand seine letzte groß angelegte Einzelausstellung 1994 statt, danach folgte 1996 eine Präsentation in Wien, die die Entwicklung seiner bis dahin gemalten Gemälde zusammenfasste. Im vergangenen Jahrzehnt waren seine neuen Bilder in den deutschen, Wiener und Pariser Galerien bzw. Ausstellungsräumen zu sehen. Die hiesige Szene nahm darum die um die Jahrtausendwende entstandenen, neuen Bilder von Birkás – seine spielerisch gemalten, großformatigen realistischen Porträts – nicht mit geringer Verwunderung (ja sogar mit einem gewissen Unverständnis, man könnte sagen, fast mit Empörung) auf, als ob sie im krassen Widerspruch zu seinen in Ungarn früher bekannten Gemälden stünden. Seitdem hat sich Birkás noch weiter von seinen abstrakten ovalen Kopfbildern entfernt, bis hin zu den heutigen – in Budapest erstmals im Ludwig Museum ausgestellten – narrative Szenen mit vielen Mitwirkenden und gesellschaftlichen sowie politischen Anspielungen.

Was für manche Betrachter als eine unerwartete Entwicklung scheinen könnte, ist in Wirklichkeit das Resultat des konsequenten künstlerischen und malerischen Programms von Birkás. Dieses Œuvre fragt beharrlich nach dem Wesen, der Rolle und den Zielen der Malerei und damit auch des Malers, auf diese Weise bleibt es nicht statisch, sondern befindet sich ständig in Wandlung und Bewegung. Die Bilder von Birkás sind das Ergebnis einer genauen Untersuchung der Kunst und der Selbstanalyse des Künstlers (aber nicht bloß ihre Dokumentation). Sie widerspiegeln sein intellektuelles Verhältnis zur Malerei und innerhalb dieser in erster Linie zur Porträtmalerei. Diese Beziehung beruht auf einer Selbstreflexion, sie fasst die verschiedenen Perioden von Birkás und seine Kunstwerke, die auf den ersten Blick als unkonsequent oder radikal erneuernd und provokativ scheinen, in einem einzigen Bogen zusammen. Diese retrospektive Werkschau stellt nicht nur ausgewählte Arbeiten seines Gesamtschaffens nebeneinander, sondern beabsichtigt, auch auf diesen Bogen hinzuweisen: auf die konzeptuellen und theoretischen Grundlagen von Brikás’ Malerei, auf die ausschlaggebenden Fragen der Werke verschiedener Gattungen, die während seiner Laufbahn zwischen 1975 und 2006

mit unterschiedlichen Techniken für verschiedene Ansprüche geschaffen wurden. Bei der Vorbereitung versuchten wir die Gegebenheiten der Ausstellungsräume des Ludwig Museums auszunützen, nämlich dass sie ineinander geöffnet und auf verschiedenen Routen begangen werden können, so dass die einzelnen Zyklen und Reihen zeitlich nach vor und zurück weisen und dadurch die Zusammenhänge des Lebenswerkes veranschaulichen.

Der Begriff „sensible Konzeptionalität“ von Gábor Andrási[1], den er ursprünglich für bestimmte Erscheinungen der 80er Jahre eingeführt hat, kann für eine entscheidende Phase der Malerei von Birkás, vor allem für die Serie der Kopfbilder, gut angewendet werden. Diese Schaffensperiode besteht vor allem aus primär sinnlich erfahrbaren Werken, die auch an sich „erlebnishaft“ wirken, während sie grundsätzlich auf abstrakte Impulse beruhen. So sind in ihnen die Methoden, Prinzipien und Intentionen der Concept Art der 70er Jahre zu erkennen, vor allem die intendierte Selbstreflexivität der Kunst weiters die Zeitdimension, die Serialität, verschiedene Begriffe, Modelle und Grundstrukturen wie die Widerspiegelung oder die Symmetrie. Wird diese Interpretation auf das ganze Lebenswerk von Birkás ausgedehnt, ist es nicht übertrieben zu behaupten, dass er bis heute konzeptuell, d. h. auf theoretisch-analytischer Basis, tätig ist. Er untersuchte ständig sowohl die Grundfragen der Malerei als auch ihre Teilaspekte, die Problematik des Porträts, der Bildkomposition und -struktur, und neuerdings thematisiert er die narrative Bedeutung des Bildes ebenso wie die Rolle des Malers (folglich seine eigene) und dessen Möglichkeiten. Die Veränderungen innerhalb dieses Œuvres resultieren in erster Linie aus seinen Erkenntnissen und Schlussfolgerungen, die auf einen weiten Horizont hindeuten. Mit dieser Anschauungsweise versuchte er, während seiner ganzen Laufbahn den als zu eng empfundenen theoretischen und künstlerischen Rahmen bewusst zu überwinden. Seine neuesten Bilder hinterfragen die gesellschaftliche Rolle, die Bedeutung und Verantwortung der Malerei, weshalb neuerliche Diskussionen in den Fachkreisen und vielleicht mit dem Publikum vorprogrammiert sind.

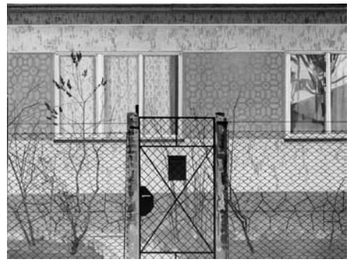
„Damals lernte ich wirklich selbständig und bewusst über die Malerei nachzudenken.“

Konzeptuelle Fotoarbeiten von Mitte der 70er Jahre bis 1979

Birkás wurde 1941 geboren und studierte zwischen 1959 und 1965 an der Budapester Akademie der Bildenden Künste Malerei. Birkás, der in einer gebildeten Umgebung aufgewachsen ist, die Sommermonate regelmäßig in Norditalien verbracht hat und der alten Malerei sowie dem kulturellen Erbe verpflichtet war, musste den „hinterhältigen Traditionsrespekt“ – um einen Ausdruck von Éva Körner zu gebrauchen – der Hochschulausbildung erfahren, der die „ersten Rebellen in den 50er Jahren auf sein Terrain gezwungen hat“.[2] Birkás war bemüht, die demoralisierende und lähmende Wirkung der Akademie, die realistische Auffassung, für die es in der offiziellen Kunstausbildung keine Alternativen gab, durch eine gewisse existenziell inspirierte, intensiv erlebte, persönliche Porträtmalerei zu überwinden und zu besiegen. Nach der Beendigung seiner Studien malte, bearbeitete und verdichtete er fünf, sechs Jahre hindurch seine kleinformatigen Porträts, von denen er nachträglich nur zirka acht bis zehn Stück verschonte, als er versuchte, sich von diesem Programm zu entfernen und zu distanzieren, das er damals als eine hoffnungslos allein stehende und provinzielle Einbahnstrasse empfand. (Zwanzig Jahre später meinte er, dass er möglicherweise doch eine Chance auf einen zielstrebigen und unabhängigen malerischen Lebensweg – ähnlich den Karrieren von Francis Bacon, Frank Auerbach, Lothar Böhme oder Lucian Freud – gehabt hätte. In den 60er Jahren schlug er trotzdem nicht diesen Weg ein, der ihm Isolation und Unverständnis in Aussicht stellte.)

Új ház régi keretben a festő falán / Neues Haus im altem Rahmen an der Wand des Malers
1973
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
80,5×60,5 cm
Magyar Nemzeti Galéria / Ungarisches Nationalgalerie, Budapest

1 Andrási, Gábor: A gondolat formái. [Die Formen der Gedanken.] *Nappali Ház* 1993/2, 70-77.
2 Körner, Éva: Az abszurd mint koncepció. Jelenetek a magyar koncept art történetéből. [Das Absurde als Konzeption. Szenen aus der Geschichte der ungarischen Concept Art.] 1. rész, [1. Teil] *Balkon* 1993/1, 22-25.
3 Fejek. Birkás Ákossal beszélget Fitz Péter. [Köpfe. Péter Fitz spricht mit Ákos Birkás.] *Balkon* 1993/1, 26-29.

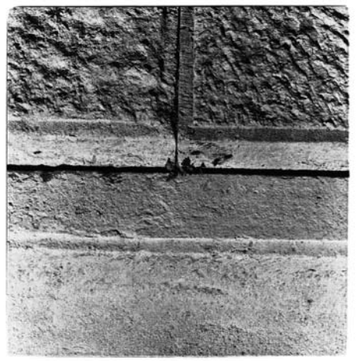


Kerítés / Zaun
1974
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
70×90 cm

Am Anfang der 70er Jahre „veränderten sich seine Bilder schrittweise zu einer kritischen, grotesken, so genannten »schlechten Malerei«, die absichtlich banale Elemente verwendete“, und die „plötzlich einen billigen Erfolg davontrug“.[3] In diesen Bildern tauchte die Frage der nationalen Identität, die ungarische Provinz und Landschaft mittels grotesker Anschauungs- und Darstellungsweisen auf. Birkás, der vor den unerwarteten positiven Reaktionen, die zum Großteil auf Missverständnisse beruhten, zurückschreckte, „intellektualisierte“ seine Malerei weiter und entwickelte eine Art kühlen, hyperrealistischen Stil. Sein Ziel war die „erklärende Sachlichkeit“, die jedoch auch weiterhin über soziologische Hinweise – auf die widersprüchliche Lage der Provinz und des Dorfes oder die Begriffe Heimat und Nation – verfügte. Das letzte Thema dieser Bilder war zwischen 1973 und 1975 die Situation „Bild im Bild“, d. h. „die“ Kunst, „das“ Gemälde bzw. deren Ersatz als Gegenstand der künstlerischen Analyse, wie z. B. der zufällige Bildausschnitt einer gerahmten Van Gogh-Reproduktion auf einer gewalzten Wand.

Zwischen 1975 und 1979 untersuchte er mit Hilfe der Fotografie und den Methoden der Concept Art, fern der Malerei und der instinktiven, gefühlsbetonten künstlerischen Attitüden, die Begriffe Kunst, Malerei, Museum oder Bild und Betrachter. Seine Fotoserien fertigte er im Museum der Bildenden Künste, im Tempel der „alten Malerei“ an. Birkás blickt auf diese Periode als eine Zeit des Lernens und des Selbststudiums zurück, während sich der theoretische Charakter in seiner Kunst vertiefte. Dadurch konnte er – wie er es selbst formulierte – für sich einige Strukturen herausbilden und gewisse Grundbegriffe im Zusammenhang mit seinen Gedanken über das Bild definieren. Sein erstes Foto mit dem Titel *Ockhams Rasiermesser* verweist auf die Lehren eines englischen Philosophen des 14. Jahrhunderts, auf die frühe Vorgeschichte einer philosophischen und sprachwissenschaftlichen Zeichentheorie bzw. auf das Prinzip von Ockham, wonach die Erklärungen und die Gründe einzelner Entitäten reduziert und minimalisiert werden müssen, nicht jedoch überflüssigerweise vermehrt werden dürfen. Im Falle von Birkás deutet das auf die Übernahme der Ansichten von der Concept Art hin, auf sein Bestreben nach Klärung und Vereinfachung, wozu er das Foto als Hilfsmittel einsetzte. „Die bildende Kunst möchte ihr eigenes Wesen, ihre objektive Sachlichkeit in Frage stellen und wendet sich in dieser Bemühung um Beweismaterial an die Fotografie… Die Concept Art will die Funktion der Kunst so verändern, dass sie statt der Interpretation der Realität, eher die der Kunst

bzw. ihre eigene Deutung zum Ziel hat."[4] Das Programm von Birkás knüpfte nicht mehr eng an die Concept Art als charakteristische Bewegung einer bestimmten Periode an, sondern bezog ihre Einsichten auf die eigene Malerei und Situation.
Drei Jahre hindurch fotografierte er im Museum, zuerst außerhalb des Gebäudes (1975–1976), später in den Räumen der Régi Képtár [Galerie Alter Meister] (1975–1976 und dann 1977). Die erste Reihe mit dem Titel *Untersuchungen an den Wänden des Museums der Bildenden Künste* besteht aus mehreren hundert Negativen und Vergrößerungen verschiedenen Formats. Auf den Bildern sind Teile der Außenwände des Museums zu sehen – die Spalten zwischen den Steinen, die Oberfläche der Steine, ihre Risse, das Unkraut am Ansatz der Wand usw. –, welche jedoch im jeweiligen Bildausschnitt über sich hinausweisende künstlerische Qualitäten erlangen, so dass die Details ein „abstraktes" Bild ergeben. Wie Zsuzsa Simon diesbezüglich bemerkte, können eigentlich die bekannten Grundformen der malerischen Darstellungsweise der Reihe nach entdeckt werden: „das lineare und malerische, das dekorative und tiefe Darstellungsverfahren."[5]
Das Interesse von Birkás wandte sich also wieder seinem ursprünglichen Gegenstand, der *Malerei* sowie deren Tradition, zu und schuf dessen Modell. Das wird an Hand seiner folgenden Reihe (*Kunst=Museum=Kunst*) noch evidenter. Diese Aufnahmen entstanden schon innerhalb des Gebäudes, in dessen Ausstellungsräumen und zeigen einige Wände der Régi Képtár [Galerie Alter Meister] mit den unter Glas gerahmten Bildern, ferner solche architektonische Einzelheiten, wie die Ecken der Räume, ihre Fenster, Türen und Holztäfelungen. Die verglasten, dunkelfarbigen Bilder wirken wie Spiegel. In den Gemälden widerspiegelt sich der Anblick der gegenüberliegenden Wände ebenso wie in den Fenstern die Bilder oder in den Bildern die Fenster. All das erzeugt gemeinsam eine Art Spiegelzimmer, in der der Anblick, die Kunst an sich „in die Falle getappt ist". Ähnlich wie die frühen Videoversuche eröffnete Birkás einerseits unendliche, multiple Räume auf den Spiegeloberflächen, andererseits deutete er auf eine der bekanntesten Metaphern in Bezug auf die Kunst hin, nämlich auf das Gemälde als Spiegel oder Fenster.
Entsprechend seiner konzeptuellen Verfahrensweisen (der strukturalistischen Anschauungen) stellen die Bilder Bezugssysteme und Zusammenhänge dar: Identifizierung, Spiegelung, Multiplizität und Gegensätze (z. B. Durchsichtigkeit und Undurchsichtigkeit, innen und außen, Flächenmäßigkeit und Räumlichkeit usw.) Auf Anregung von Gábor Bódy drehte er 1976 einen Film mit dem Titel *Spiegelung*, wo er mit einer beweglichen Kamera dieselben Strukturen vorführte.[6] In seinen letzten Reihen wurden die schwarzen Streifen, die die einzelnen Bilder des Filmes voneinander trennen, ein Teil der Kompositionen, wodurch er weitere Bildflächen in die Interpretationsebenen mit einbeziehen konnte.
In der nächsten Fotoserie von Birkás (*Bild und Betrachter*, 1977–1979) erschien der dritte Eckpunkt des ästhetischen Dreiecks, der Rezipient. Das Publikum (Birkás' Freunde, seine Bekannten aus der Kunstszene und Schüler) sind die Modelle, die den Künstler ersetzen und die bemüht sind, zu den aufgehängten Bildern, zur alten Kunst eine Beziehung aufzubauen. Dieser Versuch schlug zusehends in einen



Élet és művészet. Az élet nyomai a Múzeum külső falánál (sorozat) / *Leben und Kunst.* Lebensspuren an der Außenwand des Museums (Serie)
1975–76
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

Szöveg és Kép. Az Angyal / *Bild und Text.* Der Engel
1978
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

4 Beke, László: Miért használ fotókat az A.P.L.C.? [Wieso verwendet das A.P.L.C. Fotografien?] *Fotóművészet* [Fotokunst] 1972/2.
5 Simon, Zsuzsa: A Szépművészeti Múzeum mint a művészet modellje. [Das Museum der Bildenden Künste als ein Modell der Kunst.] *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 73, 1990, 111-118.
6 Tükrözés/Tükröződés. [Spiegelungen.] Balázs Béla Filmstúdió [Béla Balázs Filmstudio], 35 mm, színes [Farbfilm], 8 Min.
7 Siehe dazu: Antal, István: A fotó hangjai. Birkás Ákos kiállítása. [Die Stimme des Fotos. Ákos Birkás' Ausstellung.] Liget Galéria, 1988. szeptember 8–23. [8. – 23. September 1988] *Fotó*, 1988/12, 544-547.
8 Gyetvai, Ágnes: A Föld szelleme. Birkás Ákos festőművész műhelyében. [Die Gesinnung der Erde. In der Werkstätte des Malers Ákos Birkás.] *Művészet* [Kunst] 1983/december [Dezember], 19.

Misserfolg, manchmal in eine Parodie um. Die Figuren (die „realen" Menschen), die im Stile der 70er Jahre gekleidet vor den Bildern posieren, treten nicht in Interaktion mit der „ernsten" Kunst, die an der Wand hängt, ja sie kehren ihr einfach den Rücken zu (*Orshi im Museum*, 1977). Auf anderen Bildern schuf Birkás eine davon abweichende Situation. Die Figur, die mit dem Rücken zum Betrachter vor dem Mittelpunkt des Bildes steht, gerät gleichsam in den Raum des Bildes: der knappere Ausschnitt zeigt nur das Gemälde bzw. den Kopf und die Schultern der davor stehenden Figur. Hier verschmelzen die beiden Elemente (das gerahmte Gemälde und die Figur) zu einem einzigen neuen Bild.
Entsprechend seines ursprünglichen Interesses studierte Birkás parallel das Thema des Porträts und das des malerischen (Selbst)bildnises. Zwischen 1977 und 1978 entstand die Reihe doelt (250 Aufnahmen von F. K., zirka 170 Vergrößerungen). Er fotografierte „studienartig" mit verschiedenen Belichtungen das charakteristische Gesicht dieses Mannes vor einem weißen oder schwarzen Hintergrund. Der Kopf füllt fast das ganze Bild aus, die Beleuchtung ist plastisch, sein Gesichtsausdruck verändert sich, obwohl fast nur unmerklich, von Bild zu Bild. Das Gesicht drückt keine heftigen Gefühle aus, das Bild ist sachlich. Aber welches ist das wahre Gesicht des Mannes? Wie kann das Wesentliche eines Porträts erfasst werden? Die Gesamtheit der Bilder drückt mehr aus als ein einziges Stück, die Multiplizität verleiht dem Werk eine neue Qualität.[7] Diese Erkenntnis und die elementare Bildstruktur, die hier erscheint, nimmt bereits seine Kopfbilder der 80er Jahre vorweg.
Die Selbstbildnisreihe *Blick in den Spiegel* aus den Jahren 1977 und 1978 ist eine Fortsetzung der Analyse des Verhältnisses zwischen Künstler, Kunst und Museum, die Untersuchung der Rolle des Künstlers. „In romantisch-kontrastiven Lichteffekten, mit Pinsel und Palette in den Händen, ein wenig zugezwickten Augen als Exposition immer wieder hinausblickend… […] Diese Rollenproben – die Suche und Destruktion der Rolle –, die nicht frei von Birkás' Selbstironie ist, möchte das provozieren und einfangen, inwieweit denn dieses Gesicht den gewissen Schimmer in sich birgt, der den Größten, die schon in die Heimat der Ewigkeit eingegangen sind und durch die Kunstgeschichte »konzessioniert« und beglaubigt wurden, eigen ist."[8] Birkás verwendete dafür die klassische malerische Selbstbildnis-Ikonografie, welche in dem kunsthistorischen Moment und auf Grund der Realisierung durch die Fotografie nur mehr als leere (?) Form, Zitat oder Verweis gedeutet werden kann. Das Pendant dieser Serie mit dem Titel *Fünfhundert Selbstporträts* ist die Reihe von malerischen Selbstporträts, die er aus einem Kunstalbum herauskopiert, übereinander legte und vergrößerte. Mit dieser Technik des schichtweise aufeinander Kopierens, schuf er auch 1977 das Werk *Rembrandts Phantom*, indem er insgesamt 65 aufeinander geschichtete „Repro-Selbstporträts" von Rembrandt vergrößerte. Aus dem dunklen Hintergrund schimmert im Fokus einer sich vom Rande her verdichtenden Struktur eine verwaschene „Gesicht-Essenz" – der malerische „Genius" von Rembrandt, das Resümee seiner Selbstdarstellungen – hervor.
Birkás publizierte um 1979 in den Fényképészeti Lapok [Fotografische Blätter] bzw. stellte die Bilder in der Toldi Fotógaléria[9] [Fotogalerie Toldi] aus, welche er

mit einem kleinen Amateurfotoapparat, mit Blitzlicht, ohne besondere Auswahl anfertigte und durch Sprachblasen ergänzt zu einem eigenartigen, absurden Comic gestaltete. Diese Texte, die damals auftauchten, signalisierten, dass er vom Fotografieren – eigentlich auch von der künstlerischen Selbstuntersuchung, der Subkultur und des „Winkelkünstlertums“ ohne Widerhall – genug hatte. Die „zusammengedrückte Feder“ wollte hochschnellen, „ich hatte entschieden das Gefühl, dass es hier einen größeren Raum gibt, als den wir ausnutzen.“[10]

„Ich wollte immer schon Maler werden.“
Neue Gemälde ab dem Anfang der 80er Jahre bis 1986

Ende der 70er Jahre empfand Birkás die Mittel der Concept Art, aber auch die Präsentations- und Ausstellungsmöglichkeiten als zu eng. Einige der um 1979 entstandenen Werke und Skizzen sind die Dokumentation der Beendigung seiner früheren Concept Art-Periode und die einer Suche nach neuen Wegen. Am Anfang der 80er Jahre verbrachte er ein halbes Jahr in den Vereinigten Staaten, was eine befreiende Wirkung auf ihn ausübte. „Es war ein elementares Erlebnis des großen Raumes: des menschlichen und tatsächlichen Raumes. …Und dann dachte ich unter dem Sternenhimmel an die kleine Lade mit den Fotos zurück und sagte, dass hier etwas nicht in Ordnung sei. Dass ich in Bälde sterben werde, dass das Leben kurz ist und dass man gesunde und nützliche Gesten machen muss.“[11] Dies bot ihm auch die theoretische Basis für den Bruch mit der sich selbst begrenzenden und „selbst verstümmelnden“ Periode der 70er Jahre: er hielt Vorträge, die ein großes Echo auslösten, wo er seine These vom Ende, von der Erschöpfung der (Neo)Avantgarde vertrat. „Die Kunst, die in ihrer Zeit keine Öffentlichkeit erhält, ist keine Kunst,“[12] behauptete er und sah in der Erneuerung des kulturellen Institutionssystems (und der Kunst als Institution) einen möglichen Ausweg. Dieser Prozess ging parallel mit der internationalen Expansion der neuen Bilder und der neuen Malerei einher. Birkás fand in dieser Bewegung eine Möglichkeit zu seiner Entfaltung. Er war in Ungarn nicht nur aktives Mitglied, sondern neben Lóránd Hegyi einer der theoretischen Begründer des In-Erscheinung-Tretens und der Verbreitung der neuen Malerei, die je nach Land mit einem anderen Begriff bezeichnet wurde („New Painting“, „heftige Malerei“, bzw. „neue Sensibilität“, „Transavantgarde“ usw.).
Birkás konnte seine neuen Bilder zuerst in der Galerie Rabinec, die im Zuge der Organisation des ungarischen Galeriesystems zustande kam, dann im Rahmen der so genannten „offiziellen“ Ausstellungen (*Frisch gemalt*, 1984 und *Neue Sensibilität*, 1985), die die neuen Richtungen vorstellten – aber eigentlich dank der Fachleute, die eine neue Ansicht im Institutionssystem vertraten – präsentieren. Dies krönte 1986 seine Teilnahme an der Venediger Biennale. Am Beginn der 80er Jahre versuchte er deshalb mit der Konzentration all seiner Energien, aus der einengenden und ausgrenzenden Situation auszubrechen, aus der Rolle eines Underground-Künstlers, um wieder zur Malerei, aber nun als eine der aktuellsten Ausdrucksmöglichkeiten, zurückzukehren. Einige Kritiken werteten die Gemälde, die in dieser Periode entstanden sind, als „Programmwerke“, „geistige Provokation“ oder immer eher als „farbige Masken“. Die Aufnahme der Werke war also (wie auch die ungarische Rezeption der neuen Malerei) ambivalent und ist es bis zum heutigen Tag: „Die Vertreter der so genannten »inoffiziellen« Kunst – Künstler, Theoretiker – beobachteten größtenteils mit tiefer Verachtung, was ich mache.“[13] Andere wie z. B. Miklós Erdély sahen diese Erscheinung in einem breiteren Zusammenhang: „Auch in der New Painting müssen immer im Vergleich zur Vorgeschichte und zu sich selbst die unbefangenen Gesten gesucht werden. Ein Künstler muss auch im Vergleich zu sich selbst frei sein,“[14] sagte er, und es kann behauptet werden, dass Birkás ab den 80er Jahren seine künstlerische Laufbahn in diesem Geiste gestaltete.
Die Gemälde sind groß, derb, wild farbig und von der Geste der Selbstbefreiung (gemäß dem Ausdruck des Künstlers von einer „Wut, an Raum zu gewinnen“ und von einer „provokativen guten Laune“) durchdrungen. Das Ziel Birkás war es, die Intensität des Bildes auf einem hohen Grad zu halten, die Bedeutungen aufeinander zu häufen, die formalen Möglichkeiten und dadurch die der visuellen Bedeutungspotenziale abzuschätzen, was jedoch nicht planlos, sondern innerhalb einer Serie von Werken, man könnte sagen, auf „experimentelle Art“ geschah. Die heftigen Pinselstriche reihten elementare Formen und primitive Zeichen auf die Bilder, welche sich von Anfang an trotzdem in eine symmetrische Bildstruktur einfügten, die den Kompositionen ein System verlieh und sie mit einer gewissen Grundbedeutung anreicherte. Die Bilder bestehen aus zwei nebeneinander placierten Leinwänden, wobei die Spalte in der Mitte als Symmetrieachse dient, und wo die abstrakten Motive (wie bei den Gebilden des Rorschach-Tests) auf Grund der Spiegelung eine organische Form zeigen: vorerst eine Landschaft, dann auch ein Gesicht (eine primitive Maske, einen Schädel), das später an Ausschließlichkeit gewinnt.
Indem er die Grundfarben Blau, Gelb, Rot und Schwarz verwendete, malte Birkás um 1984 seine ersten „Köpfe“, d. h. die ersten Stücke jenes Bildtypus, wo die gesamte Bildfläche des aus zwei Tafeln bestehenden Bildes von einer ovalen Form ausgefüllt wird. Hier deutete er noch mit geometrischen Motiven die Augen, die Nase und den Mund an. Als er sich 1985–1986 auf die Biennale vorbereitete, legte er sich auf das „große Motiv“ fest. Er vereinfachte das Bild, so dass nur mehr die zwei Elemente Hintergrund und Oval übrig blieben. Nach der in der ersten Hälfte der 80er Jahre von ihm eingeleiteten kunstpolitischen Offensive zog sich Birkás in den Raum des Bildes zurück, um dort an den jeweiligen malerischen Formen und Bedeutungen weiterzuarbeiten.

Arc 5 (Torony) / Gesicht 5 (Turm)
1985
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×154 cm
Szombathelyi Képtár / Kunsthalle, Szombathely

K.F. 1
1986–87
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
91×31 cm
Somlói Zsolt és Spengler Katalin gyűjteménye / Sammlung Zsolt Somlói und Katalin Spengler, Budapest

9 Birkás, Ákos: Halljátok ezt a hangot? [Hört Ihr diese Stimmen?] Toldi Fotógaléria, 1981. november 10–30. [10. – 30. November 1981].
10 Fejek [Köpfe], 28.
11 Ebd.
12 Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő? [Wer ist das Opfer? Wer ist der Täter? und Was ist zu tun?] Elhangzott [Vorgetragen]: Rabinec, 1982. december 17. [17. Dezember 1982]. Közölve [Publiziert]: http://www.artpool.hu/A1/al01/Birkas1.html
13 Fejek [Köpfe], 28.
14 „Új hullám” – Új szemlélet a művészetben. Kerekasztal beszélgetés a Kossuth Klubban. [„Neue Welle“ – Die neue Anschauung in der Kunst. Roundtablegespräch im Kossuth Klub.] (1984. január 30. [30. Januar 1984]). Közölve [Publiziert]: www.artpool.hu/Erdely/Ujhullam

„Diese komplexe Struktur möchte ich so dicht wie möglich zusammenkneten.“
Köpfe 1986–1999

Birkás malte zwischen Mitte der 80er Jahre und Ende der 90er Jahre beinahe 200 „Köpfe“. Dieses eineinhalb Jahrzehnte lang dauernde Programm weist nur eine einzige Form in unzähligen Variationen auf: eine etwas hinauf verschobene, oben oft breitere ovale Form, die fast die ganze Bildfläche ausmacht, ein elementares Zeichen, das zahlreiche Interpretationsmöglichkeiten bietet. Die einzelnen

Bilder tragen die sinnliche Vollkommenheit auch in sich, aber gemeinsam bilden die zweihundert Bilder eine imposante Reihe mit verschiedenen Geschehnissen innerhalb der Sequenz: wie Farb- und Formvariationen, die Perioden der Reduktion und dann der Expansion, die sich immer wieder abwechselnden Abschnitte der Abklärung und des Experimentierens. In der Malerei von Birkás blieb also die theoretische Denkweise und die Grundstruktur, die sich in den 70er Jahren entfaltet hat, weiterhin erhalten: „auch meine Malerei hatte ab Anfang der 80er Jahre einen starken konzeptuellen Hintergrund, der für diese neue Malerei nicht unbedingt charakteristisch war.“[15] Doch der Ort des Nachdenkens war ab dann das Bild, seine Mittel das „klassische Ringen des Malers“. „Alles geschieht auf der Oberfläche der Leinwand. Zuerst muss ich Schritt für Schritt die Erinnerungen an das vorangegangene Bild verarbeiten, dann müssen die Vorstellungen, die sich wie selbstverständlich aus dem Format ergeben, die immer besseren Vorstellungen, die abzweigenden und neuen Gedanken, die ungewollten Schönheiten, alles muss dargestellt, verarbeitet und vergessen werden. Bis hin zur Verzweiflung. Und dann steht die Lösung plötzlich doch vor mir.“[16]

Die Zahl der Assoziationen hinsichtlich der elliptischen Form ist beinahe unendlich, von der Urzelle über die Galaxis bis hin zur christlichen Mandorla. Auch Birkás selbst kann den Interpretationsversuchen nicht widerstehen, die Form nennt er indessen von Anfang an „Kopf“. „Da ich vom Porträt ausgehe und auch noch im Foto so eine Porträt-Besessenheit zu finden ist, bot es sich an, dass ich das ebenfalls als Porträt identifiziere. Ich erinnere mich nicht mehr daran, dass ich darüber sehr viel herumspekuliert hätte. […] Das sind natürlich nicht in dem Sinn Porträts, Selbstbildnisse oder Köpfe, wie wir jemanden anblicken. Gemäß meiner Konzeption sind es Köpfe in dem Sinne, wie wir nach innen schauen.“[17] Der „Kopf“ als „Metapher des Geistes“, als Körper- und Weltmodell, als Symbol der Vollständigkeit bedeutet gleichzeitig alles und nur wenig – vor allem an die sinnliche Darstellung anknüpfendes – Konkretes. Birkás nimmt die Kopfform als gegeben an, als eine Art Urbild, (mit dem Hinweis auf Jung) als Archetyp, welche tatsächlich von Beginn an latent in seinen Gemälden, Porträtfotos und Aquarellen gegenwärtig ist. Auf Grund dessen zieht er auch eine Parallele zwischen der „immer dasselbe Bild malenden“ byzantinischen Ikonenmalerei und seinen eigenen Werken. Diese Bilder verweisen allerdings nicht auf ein einzig Beständiges, Ideales oder „Göttliches“. Sie wiederholen das „gegebene“ Bild in einem System, dessen treibende Kraft die malerische Konzeption ist. Aber in ein, zwei konkreten Werken werden die jeweilige Situation, die Darstellung des malerischen „Allgemeinbefindens“ sowie der Prozess der Bildschöpfung ebenfalls betont.

Der Kopf ist eine so generelle Metapher, die im Allgemeinen auf die Ordnung, auf das Gestaltetsein und auf ein dahinterstehendes System anspielt. „Ihre Geistigkeit kann ebenso in einer humanistischen wie religiösen oder existentiellen Sehweise gelesen werden. Darin projiziert der Betrachter sich selbst auf die Bilder.“ – schreibt Wilfried Skreiner.[18] Dieses quasi-geometrische, fast abstrakte und evidente Zeichen, das wegen seiner Unregelmäßigkeit und Materialität trotzdem auf eine organische und natürliche Form anspielt, bietet sowohl dem Maler als auch dem Interpreten einen weiten Spielraum. Letztendlich wurde diese formelle Reduziertheit dennoch zum Schranken der malerischen Freiheit – während der eineinhalb Jahrzehnte gelangte der „Kopf“ an die Grenzen seiner Möglichkeiten.

Fej / Kopf 52
1990
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×134 cm

15 Fejek [Köpfe], 29.
16 In: Ákos Birkás: Fejek / Köpfe 1985–1987. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1987, 19.
17 Fejek [Köpfe], 29.
18 Skreiner, Wilfried: Die Kopfform als die Metapher des Geistes. Bemerkungen zu den neuen Bildern von Ákos Birkás. In: Ákos Birkás: Fejek / Köpfe 1985–1987. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1987.

Zu Beginn (1985–1986) malte Birkás die Form und den Hintergrund in mehreren Schichten mit einander kreuzenden, lockeren Pinselstrichen, wo innerhalb des Ovals noch verschiedene Motive bzw. mehrere Bildebenen vorhanden waren. Die Bilder sind reich strukturiert, malerisch ausgiebig, bunt und „redselig“. In den Bildern gewinnen der Gegensatz zwischen Oben und Unten, Links und Rechts, die einzelnen – kunsthistorische Reminiszenzen aufweisenden – Farbharmonien, die Versinnlichung des Lichtes und die Stofflichkeit der Farben an Bedeutung. Die zwei Leinwände verschiedener Größen sind durch eine schmale Bruchstelle voneinander getrennt. Kurz darauf tauchte der aus drei Tafeln bestehende Bildtyp auf, wo sich der oberste Teil als architektonisches Element kuppelartig, (gemäß anthropomorpher Interpretation) als „Stirn“ oder „Helm“ auf die beiden unteren Hälften neigt.

Um 1987 wurden sowohl der Vorder- als auch der Hintergrund konzentrierter, die Farben beinahe homogen; das Motiv erschien in massiver, geschlossener Form. Die Leinwände wurden übereinander verschoben, dadurch wird das Oval schmäler und ist als dunkelblauer oder schwarzer „Kern“, als „Auge“ auf einem hellen – weißen oder gelben – Hintergrund zu sehen. Ab 1988–1989 entstand auch eine andere Bildsorte: der Kopf wurde runder, „nahm zu“, da die Tafeln sich voneinander entfernten, weshalb der Bildaufbau nahezu symmetrisch ist. Bei diesen Bildern löst sich das Oval oft in ein „ätherisches“ Hellblau auf. Von den horizontalen und waagrechten Pinselzügen wechselte Birkás zur konzentrischen Bewegung innerhalb des Ovals. Einige Bilder sind bis zu drei Meter hoch. Die ursprünglich mit einem Pinsel aufgetragenen Farben kratzte er nach einer Zeit mit einer Gummispachtel, die fürs Glätten und Verputzen benutzt wird, zusammen und knetete die verschiedenen Farben zu einer blasslila oder grauen Masse zusammen, was einerseits als eine „Destruktion“ der bis dahin komplexen malerischen Struktur, andererseits als ihre Bereinigung gedeutet werden kann. Das Bild, auf ein Minimum reduziert, ist das „alles Bedeutende“, hinsichtlich seiner Farben wurde ein Zustand der Harmonie erreicht; es bildet ein eigenes inneres System und evoziert metaphysische Assoziationen. Diese Reduktion geht in Richtung Abschaffung der malerischen Attitüde, Annullierung des darstellenden Charakters bis hin zur geometrischen Abstraktion und monochromen Malerei – was letztendlich im Widerspruch zu den Intentionen von Birkás steht.

Die reduktive Entwicklung von den intensiven, impulsiven und bedeutungskumulativen Gemälden zu den „stillen, ruhigen und blassen“, „alles bedeutenden“ Bildern dauerte beinahe ein Jahrzehnt. Birkás rechnete damals endgültig mit der – grundsätzlich modernistischen – Illusion ab, dass die künstlerische Ausdrucksweise und die Form immer mehr vervollkommnet und verdichtet werden könnten, bzw. gab er auch die osteuropäische, „oppositionelle“ Haltung auf, wonach ein gutes Bild prinzipienhaft, unantastbar, gleichzeitig jedoch gewichtig, blockartig und „widerstandsfähig“ sein müsse. Er kehrte diesen Prozess ins Gegenteil um:

Fej / Kopf 90
1991
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
238×100 cm

Stufenweise zerlegte, „zeranalysierte“ er die geläuterte Form und setzte sie in Anführungszeichen, genauso wie er auch seine eigene Rolle, die Rezeption und den Kontext seiner Werke einer genauen Prüfung unterzog und hinterfragte.
Die sich bis zu den Anfängen der 90er Jahre herauskristallisierte, statische Struktur der Bilder dynamisierte er durch die Variationen und das Bewegen der einzelnen Segmente, so verkleinerte er z. B. die vordere Bildfläche und deckte mit ihr einen Großteil der hinteren Leinwand ab („halbverdeckte“ Reihe), später experimentierte er mit der diagonalen Verschiebung der Bildhälften. „Wegen der Überlappung wird die einfache Symmetrie aufgelöst, das Verhältnis der Bildelemente zueinander gestattet eine kompliziertere und dynamischere Interpretation.“ Danach untersuchte er auch die Relation zwischen dem Vorder- und Hintergrund: „Beide Bildformen… konzentrierten sich dermaßen auf die (ovale) Gestalt des Körpers, so dass der Hintergrund nahezu verschwand und sich lediglich auf die Ecken beschränkte. Deshalb bewahrte ich, währenddem ich die Bildteile extrem ‘auseinander zog’, die Technik der Überlappung und Verschiebung, wodurch das Oval kleiner, der Hintergrund proportional dazu aktiver wurde.“[19]
Die Farben boten weitere Möglichkeiten, die Beziehungen innerhalb des Bildes auszudrücken und die Intensität der bläulichen, grau getönten, erkalteten und „schweigenden“ Bilder zu steigern. Anfänglich verwendete er Farben der Natur (verschiedene Braun-, Gelb-, Blaugrün- und Grüntöne), um zu „üppigeren malerischen Mitteln“ zurückzukehren. Ungefähr ab 1995 verlieh das intensive Rot den Bildern eine neue Energie und einen sinnlichen Charakter. „Entweder ist der Hintergrund, das Oval, oder das ganze Bild rot – diese Farbe ist kein Schatten oder Licht, sie zieht sich nicht in die Ferne zurück, sondern ist ein Körper, noch dazu ein sich annähender Körper. Ein nachdrücklich gegenwärtiger Körper.“[20] Das Rot kombinierte er oft mit Blau und Grün, um mit Hilfe der Komplementärfarben eine Spannung zwischen den beiden Bildhälften zu erzeugen.
Die Veränderungen wirkten sich auch auf die innere Struktur der Köpfe aus. Der Mittelpunkt des Ovals erhielt immer mehr Gewicht. So öffnete sich neben der Ebene des Vorder- und Hintergrundes ein dritter Bereich, der auf das Zentrum des Gemäldes bzw. nach hinten weist: eine Art dunkler Durchgang oder Tunnel, der durch konzentrische Pinselstriche betont wird. Die Kopfform in der Mitte erweckt in zunehmendem Maß den Eindruck eines menschlichen Körpers. Dass das ovale Motiv im Großen und Ganzen dem „Aktionsradius“, der Reichweite der ausgestreckten Arme des Künstlers entspricht, traf von Anfang an auf die Kopfbilder zu, die zirka 2, 2,5 m hoch und durchschnittlich 1,5 m breit sind. Das ganze Bild verfügt deshalb über eine gewisse anthropomorphe Note. Die Bildstruktur verstärkt nun zudem den Anschein eines körperlichen Gebildes, weil nämlich der dunkle Kern des Ovals kreisförmig von einer anderen Farbe umgeben wird, die zu den Rändern hin blasser wird. Bei einigen Bildern zeigt die Form entschieden die Konturen einer schematischen Figur („Sarkophag“), wo die äußere, hellere Farbbahn auch als Aura des Körpers gedeutet werden kann. Birkás arrangierte seine Bilder vermehrt um den zentralen Körper, den er jedoch hinter der vorderen, verbreiterten Bildtafel versteckte. Dadurch gewann die Frage, was

Fej / Kopf (13Bn6-145)
1996
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
205×104 cm

Fej / Kopf (173-8Mn8)
1998
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×139 cm

19 Birkás Ákos és Forgács Éva levelezése. [Briefwechsel zwischen Ákos Birkás und Éva Forgács.] 1993. augusztus 11. és 1994. október 13. között. [Vom 11. August bis 13. Oktober 1994]. In: Birkás Ákos. Fővárosi Képtár, [Ákos Birkás. Hauptstädtische Gemäldegalerie] Kiscelli Múzeum, Budapest, 1994, 36.
20 Birkás–Forgács, 52.
21 Birkás Ákos (leporelló [Flyer]). Knoll Galéria Budapest, 2001. április 12.– június 2. [12. April – 2. Juni 2001].
22 A festészet esélyei. Birkás Ákossal beszélget Cserba Júlia. [Die Chancen der Malerei. Júlia Cserba spricht mit Ákos Birkás.] *Balkon* 2005/10. 13.

auf dem überlappten Bildelement zu sehen sei, zusehends an Wichtigkeit. So wie auch früher malte er die beiden Bildhälften – den sichtbaren und überdeckten Teil – gleichzeitig und nebeneinander gestellt, wo entsprechend seiner Absicht der hintere, nicht sichtbare Mittelpunkt durch den Impuls der Farben dem Bild eine Mehrbedeutung, ein Plus an Energie verleiht.
Die letzten „Köpfe“ entstanden um 1998 parallel zu den ersten figurativen Bildern. Am Ende dieser langen Periode ließ Birkás mit Genuss zu, dass die Bilder und der Schein eines ernsthaften Œuvres von der „Buntheit zerstört“ wurden. Die Form löste sich in drei, vier konzentrische Streifen auf, die mit lebhaften, „jugendlichen“ Farben gemalt wurden. Die Farben der Natur wechseln sich mit künstlichen rosa und blauen Tönen, grellen Grünnuancen, kräftigen Orange und Gelb ab. Das Motiv, das Oval und die Farbstreifen erhielten einen scharfen Umriss, so dass die Malerei beinahe „homogen“ ist. Die Bilder entwickelten sich in Richtung Dekorativität und Formenspiel und hinterfragten damit endgültig ihre universale Gültigkeit. All das kann von der Frage nach der Rolle des Malers und des Künstlers nicht getrennt werden. Birkás spürte die Unerlässlichkeit dieses Wandels: Er wollte nicht als ein Gefangener seines eigenen Lebenswerkes, des „großen Motivs“ in die Kunstgeschichte eingehen, sein Œuvre hegen und pflegen, währenddem er in der Rolle des „großen, rechtschaffenen Meisters“ ergraut. Er suchte so eine kommunikativere und direktere Art der Malerei, die eher der heutigen Zeit entspricht und die grundlegenden Veränderungen der visuellen Umgebung des 21. Jahrhunderts in Betracht zieht.

„Ich möchte nicht, dass die realistische Malerei zu einem Rückschritt wird.“

Figurative Gemälde 1999–2006

Der erste Schritt war radikal aber nahe liegend. Statt der abstrakten begann Birkás „reale“ Köpfe zu malen. „Es ließ mir keine Ruhe, dass ich mich anstatt mit solchen abstrakten ‘Ich’ nicht mit anderen, realen Menschen – und ihren Beziehungen – befasse. Mit dem, was das Leben ausmacht und mich außerdem am meisten fesselt, bzw. ob ich solche Bilder malen kann, ob das überhaupt *möglich* ist.“[21] „Mich interessierte und faszinierte zunehmend die Vitalität der verschiedenen alltäglichen Formen in der realistischen Darstellung, wie die der Reklame, der Kinos, der Comics usw. Ich begann an den Gedanken zu glauben, dass ich mit einer prinzipiellen ‘konzeptuellen’ Entscheidung die Textur der abstrakten Gesten meiner Bilder durch ‘reale’ Gesichter ersetzen kann.“[22]
An den ersten Stücken dieser Serie arbeitete er lange, um die durch die neue Konzeption auftretenden Schwierigkeiten – die Herausbildung eines Stils für die Gemälde, die auf Fotografien basierten und die erneute Aneignung der malerischen Mittel für figurative Darstellungen – zu bewältigen. Die Reaktionen waren am Beginn ziemlich ungünstig. Die realistische Malerei war in den Augen der Fachleute, Künstler und Sammler, die die (neo)avantgardistischen Grundsätze vertraten und auf Seiten des Modernismus sowie der Abstraktion standen (in Ungarn zudem Jahrzehnte um deren Akzeptierung und Rehabilita-

tion kämpften), noch immer (oder schon wieder) verdächtig: sie wurde mit der akademischen, realistischen Anschauungsweise bzw. mit der Kitschmalerei assoziiert, sie war also so oder so, aber auf alle Fälle retrograd und gesinnungslos. Der Realismus erwies sich also als eine gefährliche Waffe, gemäß der Formulierung Birkás' „hat die figurative Malerei tatsächlich einen gewissen B-Kategorie-Charakter".[23] Die Vertreter der „A-Kategorie" wollten den Gesinnungswechsel von Birkás auch gar nicht wirklich verstehen; andere nahmen – fälschlicherweise – an, dass diese Bilder besser wie die früheren zu verkaufen seien. Den Wandel jedoch löste abermals das Ergebnis eines bewussten Nachdenkens über die Rolle und Möglichkeiten der Malerei an der Schwelle zum 21. Jh. aus. Als offensichtliche und wirksame künstlerische Ausdrucksform trat die figurative Malerei in Erscheinung, die die Isolation der Elitekunst durchbrach. Die neuen Bilder wurden mit der Zeit sowohl hinsichtlich der Ausstellungen als auch der Sammlungen in einen neuen Kontext gestellt: Eine jüngere Generation, die in der neuen visuellen Periode durch die elektronischen Medien sozialisiert wurde, begann sich für sie zu interessieren, was die Erwartungen von Birkás in Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Rolle und des Wirkungsmechanismus der neuartigen Bilder bestätigte.

Die neuen „Gesichter" knüpften anfänglich dennoch unmittelbar an die Ovale an. Die symmetrische Struktur, die auf zwei Bildteilen beruht, wurde beibehalten; die Größe der Leinwand sowie die Proportion zwischen Motiv und Hintergrund sind fast identisch mit denen der abstrakten Kopfbilder. Das Thema der Bilder ist das Verhältnis der zwei Hälften zueinander, ihr Gegensatz bzw. ihre mögliche Einheit. Das menschliche Gesicht ist aber ein dermaßen grundlegendes Wahrnehmungsschema, das, wenn seine Einheit gestört wird, wenn zwei verschiedene Gesichtshälften aneinander gefügt werden, unweigerlich auch Assoziationen zu verschiedenen Persönlichkeitstypen hervorruft. Diese Bilder evozieren deshalb oft eine psychologisierende Interpretation hinsichtlich der Beziehung der beiden Individuen zueinander. Aus dem Blickwinkel des Künstlers bereitete hingegen die geschlossene Bildstruktur die größten Schwierigkeiten, da sie ihm viel weniger Freiheiten einräumte, als er erwartet hätte. Binnen einiger Jahre (1999–2001) absolvierte er sein Programm für die Bilder mit den doppelten Gesichtern: Die ersten Porträts sind noch stark modelliert und sorgsam zusammengesetzt, werden dann lebendiger, flächenhafter und weisen graphische Merkmale auf. Gleichzeitig gelangte das Verhältnis der beiden Hälften zueinander an seine möglichen Grenzen (Frau-Mann, offen-geschlossen usw.), bis sich schließlich die Einheit der beiden Teile ganz auflöste: Die Gestalten der Bilder verselbständigen sich und erscheinen in einem ausgedehnteren Raum.

Ab dann kann von einer Radikalisierung der Kunst Birkás' gesprochen werden. Das bedeutete zudem das definitive Ende seiner Kopf-Periode, wodurch sich eine neuere Entwicklung entfalten konnte. Dieser Prozess zielte sowohl wegen seiner Thematik, als auch mit seiner Erscheinungsform auf die Hervorbringung einer zeitgenössischen realistischen Malerei ab. In der ersten Phase wählte er im Gegensatz zu seiner bisherigen Praxis ein so breites Bildformat, das auch die Ausmaße

23 Ebd.

einer Kinoleinwand oder die der neuen Monitore überschritt. Den undefinierbaren Raum füllte er montageartig mit nebeneinander placierten Figuren sowie mit den Bildern der Personen (seine Kinder, Schüler und Bekannte), die er schätzt und kennt. Diese malte er anhand von kleinformatigen farbigen Fotos, wobei er in vieler Hinsicht auch auf die Welt des Filmes Bezug nahm. Die Posenhaftigkeit der Porträts verschwand endgültig, denn die Momentaufnahmen halten die kleinsten Regungen, die Mimik und die geringsten Bewegungen der Gesichter fest. Die popigen Farben (ob im Haar oder im Gesicht der Modelle) deuten auf die modische und künstliche Farbwelt der Reklame sowie der Fernsehstudios hin. Die Geste, mit der sich das Modell dem Objektiv bzw. Künstler, der das Bild anfertigt, zuwendet, erzeugt eine ungezwungene, kommunikative, aber handlungslose Situation, die auf der Amateure-Fotografie basiert. Das Gemälde, das dem abstrakten, symmetrischen, auf das Problem des Mittelpunktes – räumlich nach Innen hin – aufgebauten Bildtypus thesenhaft widerspricht, wird so erstmals realisiert. Birkás brach unwiderruflich mit seiner isolierten, introvertierten künstlerischen und menschlichen Haltung, die durch seine osteuropäischen Erfahrungen determiniert war. Die lächelnden und Grimassen schneidenden jungen Gesichter vermitteln ein impulsives, befreiendes und extrovertiertes Gefühl.

Als Birkás diesen Freiheitsgrad erreichte, forschte er in Richtung bildliche Bedeutung weiter. Ein erweiterter Kontext konnte in erster Linie auf Grund der Miteinbeziehung und Interpretation des Hintergrundes zum Vorschein kommen. Vor den Köpfen tauchten anfangs monumentale Gesichtsteile und sprechende Münder in der Größe von Riesenplakaten auf, wo die „übermenschlichen" Dimensionen auf eine Art Machtsituation anspielen. Auf den nachfolgenden Bildern verfügt das Rauch-Motiv schon über eine gegenständlichere Bedeutung und lässt so die Anspielungen auf Naturkatastrophen, Kriege und Terrorhandlungen erahnen. In den Werken zeigt sich erneut ein grundsätzlicher Gegensatz, die Opposition zwischen Vorder- und Hintergrund. In der Nähe zum Betrachter des Bildes finden sich weiterhin die wohlbekannten Gesichter, in der Tiefe des Bildes sieht man jedoch in die Luft gesprengte Autobusse, in Flammen stehende Militärfahrzeuge und brennende Öltürme. Der Hintergrund wird immer konkreter. Die aus den Zeitungen und dem Fernsehen entnommenen Szenen, die Bilder von zerschossenen Städten und Soldaten bei Militärübungen stellen jedoch keine reale, sondern eine sekundäre (manchmal eine mit dem Kopf nach unten gekehrte) Wirklichkeit (auf mehreren Bildern gleich einer Fata Morgana) dar, die dem von den Medien vermittelten kollektiven und globalen Wissen, dem kollektiven Gewissen ähnelt. Die Aggression und der Schmerz (wie z. B. die Gräuel des irakischen und libanesischen Krieges, die Völkermorde, die Folterung der Gefangenen, das Geiseldrama in Beslan, der Terror und die Gewalt) beschränken sich auf den virtuellen Raum. Die beiden Teilbereiche und Themen grenzen sich durch die Farben und Malweise streng voneinander ab. Die Figuren im Vordergrund verkörpern die vertraute Alltagsrealität, doch die Simultanität der Hintergrundszenen wirkt Besorgnis erregend. (In Bezug darauf verweist Birkás meist auf die Sacra Conversazione, ein Bildtypus der Renaissance, wo die kontemplativen Heiligen unabhängig

von den sich im Hintergrund abspielenden Ereignissen dargestellt sind. Sie zeigen eine heitere stoische Haltung, da sie über die augenblicklichen Geschehnisse und Schmerzen der Realität stehen.)

Die Kunst, die – ähnlich wie die von Birkás – sich für die gesellschaftlichen und politischen Fragen sensibilisiert hat, ist seit den 90er Jahren anschaulich in der internationalen zeitgenössischen Kunstszene (aber nicht in der von Ungarn) zugegen. Die neuesten Bilder Birkás' können mit diesem Trend in Verbindung gebracht werden, gleichzeitig werfen sie zahlreiche Fragen hinsichtlich ihrer Gattungen, Themen, ihres Aufbaues oder Stils auf. Die Möglichkeiten der Malerei bezüglich des technischen Bildes wägte er bereits Mitte der 90er Jahre ab. Auch für Birkás war es evident, dass die zeitgenössische Malerei nicht mehr auf den Akademismus des 19. Jh. zurückgreifen kann, sondern nur eine medialisierte Malerei, die die veränderte Perzeption, die mechanische und elektronische Bildgestaltung bzw. die aus den neuen Bildtheorien gewonnenen Einsichten in Betracht zieht, über eine Existenzberechtigung verfügt. (Diese Erkenntnis ist nicht neuartig – denken wir nur an seine „mit dem Fotoapparat gemalten" Porträts aus den 70er Jahren.) Die auf Fotos basierenden Gemälde präsentieren zugleich einen Übergangszustand, die Bilder, die als Massenartikel und Abfall ihren Wert verloren haben, erhalten als Kunstgegenstände einen besonderen Status. Die In-Besitznahme der Bilder aus den Medien war ebenfalls das Ergebnis einer überdachten Entscheidung. Birkás fand dort die universalen und für das gemeinsame Schicksal der Menschen gültigen Referenzen, welche er früher in Bezug auf das allgemeine Ich und auf die Persönlichkeit suchte.

Dieser neuartige Realismus, der die gesellschaftlichen und politischen Themen präsentiert, wird in Ungarn zwangsweise mit dem (sozialistischen) Realismus der 50er Jahre, mit der ästhetischen Ansicht, die das Verhältnis zwischen Realität und Kunst untersucht, sowie mit den Widerspiegelungs- und Mimesistheorien assoziiert. Birkás wehrt diese Gedankenverbindungen auch gar nicht ab, denn obwohl die neuen Bilder, die die Realität „treu" wiedergeben und allgemeinverständlich sind, natürlich mit den sozrealistischen Prinzipien, die der Künstler während seines Hochschulstudiums als Ideal vorgesetzt bekam, in Verbindung gebracht werden können, ist das Wesentliche doch anderswo zu suchen. Birkás befasste sich ab den 70er Jahren bewusst mit dem Realismus, – im weiteren Sinn – mit den potentiellen Methoden für die Abbildung der Realität. Eigentlich interessierte ihn aber die Gestaltungsweise nicht („die figurative Malerei ist nur eine Ausdrucksform, eine Möglichkeit" – sagt er), sondern vielmehr der malerische Ausdruck und die künstlerische Kommunikation, welche er auf eine globale Ebene bringen möchte.

Die neuesten Gemälde eröffnen dem Betrachter spannungsgeladene Situationen an Hand sorgfältig konzipierter Szenen: die im Namen des Islams demonstrierenden Araber, afrikanische Flüchtlinge, muslimische Gemeinschaften und Gruppen von Negern, sowie Männer, deren Kultur und Denkweise oder ihre bloße Existenz die westliche Welt beunruhigt. Die gesellschaftlichen Konflikte und die Frage des Radikalismus beschäftigen Birkás, doch auch durch die alltäglichen Situationen versinnlicht er die gegenwärtigen gesellschaftlichen Spannungen, die sich außerhalb der großen historischen Ereignisse zutragen. Die Betonung liegt auf den Gesichtern, Blicken und Handbewegungen – der Betrachter versucht, während er seine Augen darüber wandern lässt, die komplizierten menschlichen Beziehungen und Gefühle, zugleich die treibende Kraft der Politik, Gesellschaft sowie der Geschichte zu enträtseln.

Arc / Gesicht (OT 1.9L-A)
1999
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×164 cm
Dr. Wolfgang Bartelt gyűjteménye /
Sammlung Dr. Wolfgang Bartelt, Aachen

Arc / Gesicht (OT 3.9P-S)
1999
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
180×146,5 cm
Magyar Nemzeti Galéria / Ungarische Nationalgalerie, Budapest

Arc / Gesicht (OT 4.0L-AX)
2000
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
155×137 cm

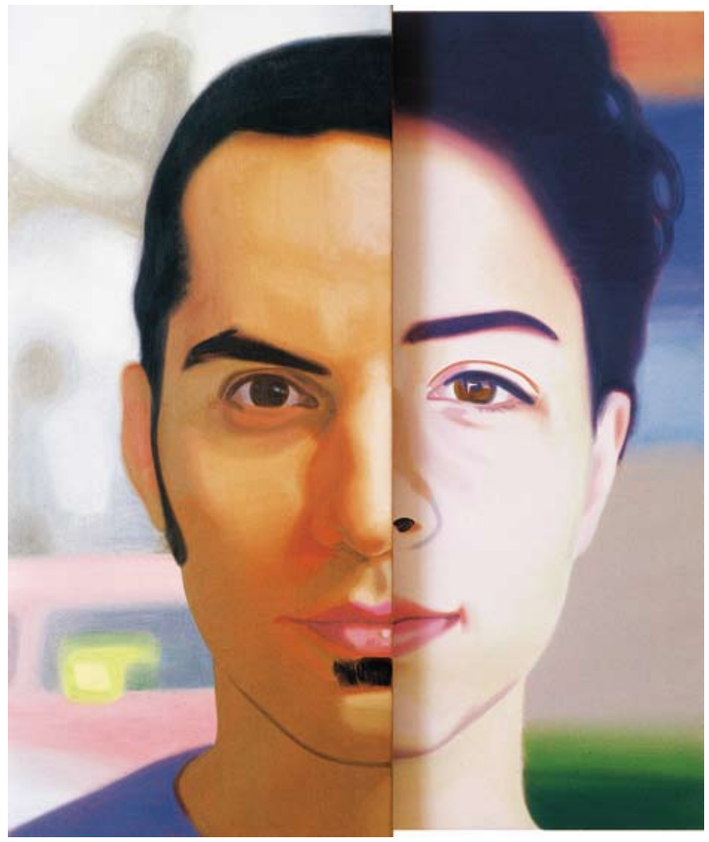
Arc / Gesicht (OT 7.0H-EK)
2000
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
130×101cm
Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

Arc / Gesicht (OT 11.0MeS-L)
2000
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
140×106 cm

Arc / Gesicht (OT 17.1EK-GER)
2001
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
140×114 cm
Elisabeth Mach gyűjteménye, Bécs / Sammlung Elisabeth Mach, Wien

Arc / Gesicht (OT 16.1SAA-M2)
2001
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
130×107 cm
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum / Ludwig Museum –
Museum für Zeitgenössische Kunst, Budapest

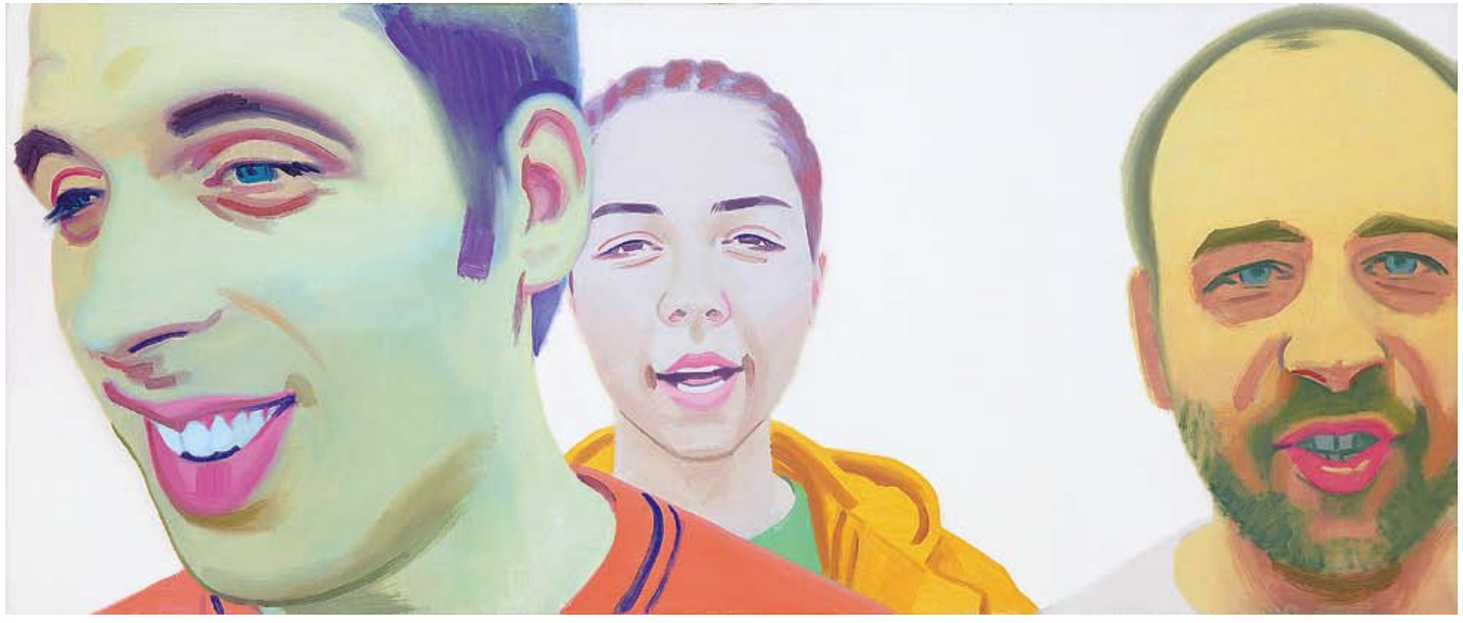
Arc / Gesicht (OT 18.1A-JB)
2001
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
150×125 cm
Karvalits Ferenc gyűjteménye / Sammlung Ferenc Karvalits, Budapest



Arc / Gesicht (OT 20.1NYG-A)
2001
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
130×120 cm
magángyűjtemény / Privatsammlung, Göttingen

Cím nélkül / Ohne Titel (24.1A-M-L)
2001
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
140×186 cm
Gilbert Zinsler gyűjteménye, Ausztria / Sammlung Gilbert Zinsler, Österreich

Fejek / Köpfe (2 MSCL)
2002
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
60×160 cm
Ernst Hilger gyűjteménye, Bécs /
Sammlung Ernst Hilger, Wien



Fejek / Köpfe (8 TAN)
2002
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
60×150 cm

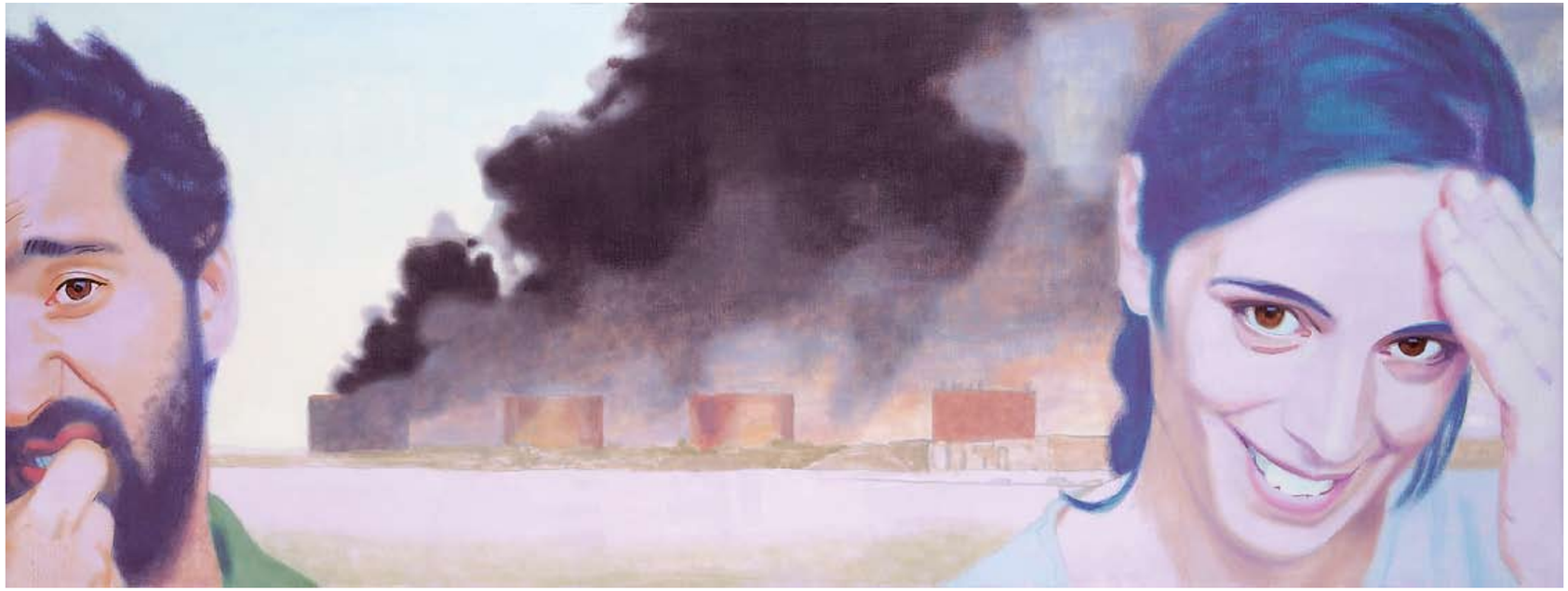
Fejek / Köpfe (16 NALE)
2002
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
60×170 cm
Bécs Város Kulturális Ügyosztályának gyűjteménye, Ausztria / Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien, Österreich

Fejek / Köpfe (14 SELT)
2002–2003
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
70×170 cm

Fejek / Köpfe (27 VLJ)
2003
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
60×190 cm

The Road (Az út) (46 ALA)
2004
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
60×190 cm
Dr. Michael Riedl gyűjteménye, Bécs /
Sammlung Dr. Michael Riedl, Wien

Smoke (Füst) (41 SWM)
2004
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
60×190 cm



Smoke (Füst) (44 MK)
2004
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
60×160 cm
Somlói Zsolt és Spengler Katalin gyűjteménye / Sammlung Zsolt Somlói und Katalin Spengler, Budapest

Exercise (Gyakorlat) (47 BSS)
2004
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
70×200 cm
Hunya Gábor gyűjteménye /
Sammlung Gábor Hunya, Budapest

Burning Bus (Égő busz) (40 SNK)
2004
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
70×190 cm
Gilbert Zinsler gyűjteménye, Ausztria /
Sammlung Gilbert Zinsler, Österreich

Attempted escape (Szökési kísérlet) (54)
2005
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
90×200 cm
magángyűjtemény, Németország /
Privatsammlung, Deutschland

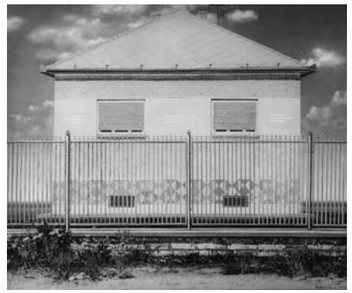
Edit Sasvári

Ist es ein Gebäude oder ein Weg?

Ein Gespräch mit Ákos Birkás

Deine Fotoarbeiten stellen die frühesten Werke der Ausstellung dar. Wann und wieso hast du mit dem Fotografieren begonnen?

Ab 1975 malte ich fünf bis sechs Jahre lang nicht, in dieser Zeit wurde die Fotografie zu meinem Ausdrucksmittel. Meine damaligen Arbeiten lassen sich in drei Gruppen einteilen: Untersuchungen zu den Themen Museum, Porträt als Genre und später – hauptsächlich nach 1978 – freie Gelegenheitsreflexionen (Lesen und Bücher, Comics, Zeitschriften – das Verhältnis von Bild und Text).
In den sechziger und siebziger Jahren nahm auch in Ungarn das Interesse an der Fotografie zu. Von einer Malerei, die sich betont auf die Fotografie bezog (László Lakner, László Méhes), bis hin zur ästhetischen Aufwertung der Amateurfotografie (András Bán) wurde die Grenze zwischen den beiden Gattungen stark durchlässig. Es war durchaus nicht ungewöhnlich, dass ein Maler sich der Fotografie zuwandte. Dies war 1975 auch in Budapest nichts Revolutionäres mehr. Es bestand aber auch kein Zwang dazu.



Új ház / Neues Haus
1973
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
100×120 cm

Was waren deine persönlichen Gründe?

Von 1972 bis 1975 malte auch ich Bilder, die von Fotografien ausgingen. Diese Bilder hatten mit dem so genannten Fotorealismus, d. h. der malerischen Analyse, wie man sie auf den zeitgenössischen Bildern von Franz Gertsch oder Chuck Close sieht, nicht viel gemeinsam. Ich wollte in meinen eigenen Bildern gegenüber der herkömmlichen Auffassung und dem offiziellen ideologischen Standpunkt die „ästhetische Realität“ zum Ausdruck bringen. Meine Bilder zeigen neue Häuser, typische Interieur-Details und Szenen, die ich aus Fotos montierte. Im Laufe von zwei Jahren brachte ich mit diesen Bildern zwar etwas ins Rollen, gestaltete es aber nicht aus. Dies war ohne einen freien Kunsthandel eigentlich auch nicht möglich. Malen, das ja, aber etwas professionell zu entwickeln, so wie es in der damaligen westlichen Kunst geschah, das nicht. Dazu hätte man immer mehr und in immer größeren Formaten malen müssen. Ich musste die Bilder, die ich nicht loswerden konnte, mangels besserer Alternativen hinter mein Bett stellen, bis ich eines Tages bemerkte, dass es schon in der Mitte des Zimmers stand. Das Fotomaterial mehrerer Jahre ließ sich hingegen bequem in einem Schubfach unterbringen.

Gab es wirklich nur diesen einfachen praktischen Grund dafür?

Auch mit den Reaktionen auf meine soziologisierende Herangehensweise tat ich mich schwer. Meine Bilder wurden kritisch, ja sogar spöttisch aufgenommen. Damit war natürlich zu rechnen gewesen, doch ich war nicht bereit, das hinzunehmen. Ich wollte mit den Bildern die Realität als etwas zeigen, was man eigentlich akzeptieren, ja bestaunen müsse. Stattdessen schienen die Bilder dazu einzuladen, auf das Dargestellte herabzusehen. Das störte mich sehr, denn ich hatte den Eindruck, dass wir alle mehr oder weniger teil daran hatten, wie unsere Welt aussah. Sicher hätte ich das Thema auch wegen der Komplexität der Gefühle weiter ausloten müssen. Aber allein mein ernsthaftes Interesse hätte zeigen können, dass ich mich nicht über die Dinge stellen wollte. Ich weiß nicht, ob die Bilder heute noch Reaktionen dieser Art auslösen, vermutlich nicht mehr. Aber nach dieser Erfahrung wollte ich das eindeutige Gefühl vermitteln, dass ich zum Gegenstand meiner Arbeit aufblicke. Ich beschloss also, ins Museum – in den „Tempel" der Kunst – zu gehen, um mein Verhältnis zur Kunst gedanklich zu klären. Und zwar in das beste und erhabenste Budapester Museum, ins Museum den Bildenden Künste. Ab 1975 fotografierte ich dort drei Jahre lang.
Ein anderes Problem war, dass die Aura des Museums meinen Fotoserien zwar mehr Erhabenheit verlieh, aber die Spannung, die der Malerei aufgrund der Widersprüchlichkeit des allgemeinen Geschmacks innewohnte, verloren ging. Dies war eine wichtige Lehre.

Welche Änderungen hat die Fotografie in deinem Leben bewirkt?

Meine Situation wurde eindeutiger. Wenn ich bei großformatigen Bildern geblieben wäre, hätte ich mich früher oder später in irgendeiner Form mit dem sozialistischen Kunsthandel, oder besser gesagt der offiziellen Ausstellungsbranche, arrangieren müssen. Irgendwann hätte man mir gnädigerweise Ausstellungen genehmigt, dann wäre man dahintergekommen, wie sehr man meine Arbeiten braucht, es hätte Diskussionen und Erfolge gegeben, und man hätte mir väterlich auf die Schulter geklopft. Ich wäre in den Machtdiskurs hineingeraten. Dazu hatte ich keine Lust. Tatsache ist, dass ich schon nach der Akademie der Bildenden Künste in Budapest (1965) keine andere Möglichkeit gesehen hatte, als mir einen künstlerischen Sonderweg als „geheimnisvolle, einsame Künstlergröße" zu suchen, denn ich fühlte mich nirgendwo zugehörig. Zehn Jahre später wurde mir jedoch klar, dass diese Einstellung im Kunstbetrieb des „real existierenden Sozialismus", der in Fronten zersplittert war, meine Kräfte überstieg. Ich musste mich irgendwo positionieren, um mich nicht letztendlich an einem Ort wiederzufinden, an dem ich nicht sein wollte. Allein durch die Tatsache, dass ich Maler war, steuerte ich auf eine offizielle Karriere zu, ob ich nun wollte oder nicht. Ich musste die Malerei aufgeben, um meine Position gegenüber der Gruppe von Menschen, in der ich mich schon eine Weile bewegte und mit der ich mich identifizierte – dem Budapester Underground –, klarzustellen.

Élet és művészet. Az élet nyomai a Múzeum külső falánál (sorozat) / *Leben und Kunst.* Lebensspuren an der Außenwand des Museums (Serie)
1975–76
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

Wer gehörte zu dem Personenkreis, in dem du dich damals bewegt hast?

Einerseits meine ehemaligen Gymnasialschüler, die zu dieser Zeit auf die Akademie gingen oder schon einen Abschluss hatten: Zsigmond Károlyi, Loránt Méhes (Zuzu), Emese Horváth usw. sowie ihre Kommilitonen András Halász, András Lengyel, György Fazekas, András Koncz und Károly Kelemen. Andererseits Miklós Erdély und seine Freunde, der Fafej- und der Indigó-Kreis; dann jene, die ich aus dem Klub Junger Künstler kannte, wie z. B. der Filmemacher Gábor Bódy. Wichtige Gesprächspartner waren für mich Zsigmond Károlyi, András Halász und Miklós Erdély. Auch mit Imre Bak war ich befreundet, der mir dabei half, als externer Mitarbeiter der Volkshochschule etwas Geld zu verdienen, als ich meine Stelle als Lehrer verlor. Ab 1978 unterrichtete ich erneut an der Fachschule für Bildende und Angewandte Kunst. Es ist schön, dass zahlreiche anregende Freundschaften mit den damaligen Schülern bis heute bestehen, zum Beispiel mit Endre Koronczi, Csaba Nemes und anderen.

War diese Welt nicht ein wenig eng?

Ja, das war sie. Dieses eingeschränkte Beziehungssystem war sehr dürftig für einen lebenshungrigen jungen Menschen. Ich war in eine Falle geraten. Ich wollte mich nicht auf einen inakzeptablen Diskurs mit einer für mich inakzeptablen Welt einlassen, aber das hatte seinen Preis. Den anderen um mich herum ging es ähnlich. Unser Leben konzentrierte sich darauf, immer mehr Kontakte aufzubauen, die aber auf einen – idealisierten – internationalen, aktuellen Kunstkontext abzielten, anstatt unsere tatsächliche Lebenssituation zu berücksichtigen. Das war ungefähr ebenso unproduktiv, als wenn wir uns alle in Mia Farrow oder Katherine Deneuve verknallt hätten. Obwohl ich die Ursache im damaligen politischen System suchen würde, haben die jungen Budapester Künstler heute trotz der Veränderungen oft die gleiche Attitüde.

Kommen wir zu den Fotos. Wonach hast du zum Beispiel in den Museumsfotos gesucht?

In diesen Fotos hatte ich nach einer Möglichkeit gesucht, mein Verhältnis zur Kunst von allen Seiten zu beleuchten. Ich spreche absichtlich nicht von „formulieren", sondern eher von „beleuchten". In der Balance zwischen Respekt und Ironie hatte ich versucht, das problematische Begriffspaar Kunst und Museum zu analysieren. Das Museum der Bildenden Künste war in den siebziger Jahren ein rührend altmodisches Museum, das für mich auch als Modell „des Museums" gelten konnte. In den Fotoserien geht es jedoch keinesfalls darum, dass die Bilder im Museum schlecht aufgehängt gewesen wären oder dass mich etwas Ähnliches gestört hätte. Ich wollte eher zum Ausdruck bringen, dass uns die lebendige, aktuelle Kunst angesichts unserer osteuropäischen Isoliertheit verschlossen blieb, und wir auch zur alten Kunst wegen ihrer starren Musealität keinen Zugang hat-

ten. Was blieb? Sich im Museum auf eine Art und Weise umzuschauen, die der lebendigen Kunst vielleicht ähnlich war.

Wieso nennst du diese Werke Analysen?

Zur Klärung dieser Frage möchte ich ein Beispiel nennen: Ich mag die Fotos von Thomas Struth zum Thema Museum sehr gern. Es handelt sich um großformatige, perfekte Farbaufnahmen, um echte „Bilder“: Wenn man vor ihnen steht, kommt man aus dem Staunen nicht heraus. Sie sind sehr komplex und lassen sich nur schwer beschreiben oder analysieren. Im Vergleich dazu sind meine Fotoserien nur analysierende Annäherungen, die aus der gedanklichen Auseinandersetzung mit einem Thema entstanden sind. Der Geist der siebziger Jahre legte dem Betrachter ohnehin nahe, ein Kunstwerk nach strukturalistischen Gesichtspunkten zu analysieren.

Tükrözés/Tükröződés. Felvételek a Szépművészeti Múzeum kiállítótermeiben (sorozat) / *Spiegelung.* Aufnahmen in den Ausstellungsräumen des Museums der Bildenden Künste (Serie)
1976
fekete-fehér fényképek / schwarz-weiß Fotografie

Hattest du Vorbilder? Woher kam deine Inspiration?

Zunächst hatte ich ein sehr differenziertes Verhältnis zu Museen und überhaupt zu den alten Künsten. Ab 1957 hatte ich zehn Jahre lang als Schüler die Gelegenheit, jeden Sommer in Italien zu verbringen und Kunstwerke in Museen und Kirchen zu betrachten. Dies blieb nicht ohne Wirkung. Außerdem las ich in den siebziger Jahren sehr viel und bildete mich weiter. Ich hatte zum Beispiel die Zeitschrift Art Press abonniert, die von Katherine Millet herausgegeben wurde; daraus lernte ich sehr viel, in erster Linie über den Strukturalismus. Ich verstand nicht alles, aber es inspirierte mich sehr. Ich erinnere mich eher an Text- und Gedankenimpulse als an künstlerische Vorbilder.

Hattest du denn 1975 überhaupt eine Ahnung vom Fotografieren?

Nein. Aber ich dachte, das sei gut so. Ein solcher intellektueller Dilettantismus galt als verwegen und entsprach dem Zeitgeist. „Sei originell, mache das, wovon du nichts verstehst!“ Mein erstes ausgestelltes Foto ist ein charakteristisches Beispiel dafür: „Ockhams Rasiermesser – ein überflüssiges Foto“ (1975). Ein unscharfes Schwarzweißfoto von einem Rasiermesser, das auf das scholastische Prinzip verweist, wonach alles, was überflüssig ist, ausgemerzt werden muss (pardon für die drastische Vereinfachung). Ich selbst hatte mich zwar der Fotografie zugewandt, war aber gleichzeitig skeptisch in Bezug auf die Überflutung der Welt mit Fotos. Ein Widerspruch. Als Zuflucht blieben Selbstironie und leichte, flüchtige Berührung, Unprofessionalität sowie die Leichtigkeit des intellektuellen Dilettantismus. Und seine Schwächen.

In welchem Verhältnis steht die Spiegelung als Verfahren, als Begriff zu all dem?

In den siebziger Jahren wurde behauptet, das Thema meines Schaffens seien Spiegelungen. Das stimmt, denn ich hatte mich in meinen Fotos auch mit Spiegelungen

auseinandergesetzt. Ich wollte jedoch im weiteren Sinne etwas über Museen, oder genauer gesagt über die Kunst, aussagen. Als ich in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre nach Abschluss meines Kunststudiums, nach einer Pause, erneut zu malen begonnen hatte, wollte ich die kleinen Porträts und Selbstbildnissen vollständig mit meinem Maler-Ich identifizieren, und zwar bis hin zum Verlust der Selbstkontrolle beim Malen. Dann entfernte ich mich Schritt für Schritt von diesem Streben nach totaler Identifikation. Bis ich schließlich zu dem Punkt kam, wo ich zu meinen Werken einen möglichst großen Abstand hielt, d. h. ich betrachtete sie aus der Vogelperspektive, so dass nur grundlegende Muster von allgemeiner Gültigkeit hervortraten, wie zum Beispiel „das Bild hängt an der Wand“ oder „die Bilder sind nebeneinander aufgehängt“.
Damit ich nicht völlig in der Banalität unterging, bedurfte es jedoch der Aura und der Schönheit des Museums wie auch seiner Problematik. Die Welt hatte die Museumsfeindlichkeit des frühen Avantgardismus (Museen müssten abgerissen werden, sie seien der Tod der Kunst usw.) zwar schon überwunden, aber die Dichotomie „Leben gegen Kunst“, die die Künstler der sechziger, siebziger Jahre weltweit stark beschäftigte, hauchte der alten Museumskritik, ja eigentlich der Kunstkritik und jeder institutionalisierten Form der Kunst, in gewissem Maße neues Leben ein. Für mich war der Gipfel der institutionalisierten Kunstform das Museum. Die heilige Kuh. Eine Institution, die inmitten allgemeiner Hochschätzung und andächtigen Respekts am Rande des Hungertodes nur noch dahinvegetierte. Mittlerweile hat sich das geändert: entweder wird ein Museum Teil der Massenkultur, oder es muss sterben. In den siebziger Jahren war das Museum der Bildenden Künste in Budapest für die Illustrierung meiner melancholischen Reflexionen jedoch noch sehr gut geeignet.

Kép és nézője / Bild und Betrachter K. I. (Claude Lorrain)
1977–78
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

War das Museum nicht ein zu spezielles Gebiet?

Nein. Ich wollte eine Kunst von internationaler Geltung schaffen. Die vor dieser Periode, zwischen 1972 und 1975, entstandenen realistischen Bilder führten zu einer Enttäuschung, weil ich merken musste, dass sie jenseits der ungarischen Grenze niemanden interessierten.
Auf das Thema Museum hingegen konnte ich vertrauen, da es ein universales Thema war. Denn welche Möglichkeiten hatte ein ungarischer Künstler, wenn er auf die internationale Bühne treten wollte? Er konnte sich mit einem politischen Thema, z. B. mit der Kritik der osteuropäischen Systeme, oder der Variation eines dem aktuellen Trend entsprechenden Formproblems zu Wort melden, bzw. konnte er versuchen, sich auf ein universales Thema zu konzentrieren. Im Idealfall fielen diese drei Aspekte zusammen, wie bei dem Werk *Demonstrationstafelwald* von Gyula Pauer (1978). In meinem Fall war es leider nicht so. Ich hatte unter anderem eine starke Abneigung gegenüber politischen Themen, ganz gleich, ob systemkonformer oder systemkritischer Art.

Woher kommt diese Abneigung gegenüber der Politik?

Dazu vielleicht ein andermal. Heute hingegen sehe ich diese Frage genau umgekehrt. Die Museumswelt interessiert mich wenig, dafür aber um so mehr wie konkrete Angelegenheiten, z. B. politische Fragen, in der Kunst einen Platz finden können. Damals, in den siebziger Jahren, hätte es mich richtiggehend angewidert, wenn meine Arbeit politische Bezüge gehabt hätte. Ein Museum hatte keine solchen Bezüge.

Aber inwieweit lässt sich die politische Interpretation eines künstlerischen Werks ausschließen, wenn es in einem politisch belasteten Klima entstanden ist?

Sie lässt sich nicht ausschließen… Mir schwebte sogar ein politischer Bezug vor Augen, und zwar sollte mein Werk weder mit dem Marxismus noch mit dem existierenden Sozialismus etwas zu tun haben. Meine Kunst sollte darüberstehen, als wenn ich frei gewesen wäre. Ich wusste nicht, ob es möglich war, aber ich wollte es versuchen. Obwohl ich die Fotos sehr mag, glaube ich nicht, dass dies gelungen ist. Dem heutigen Betrachter vermitteln sie nicht das Gefühl, dass sie in einem freien, unbelasteten Klima entstanden sind.

Welche Strategien hast du zur Annäherung an das Museumsthema gewählt?

Mein Ansatz war zunächst sehr einfach. Ich ging von dem Verhältnis „Leben gegen Kunst“ aus, einer Problematik, die damals häufig aufgegriffen wurde. Wenn man mich fragt, sollte dieses Thema immer auf der Tagesordnung stehen, denn es birgt ein gewisses Potential an heilsamer Kritik in sich. Was denken wir über das Verhältnis von Leben und Kunst, sind wir mit dem Verhältnis von Leben und Kunst – in seinem jeweiligen Zustand – zufrieden? Diese Fragen sind die „Bergpredigt“ der Kunst. Und auch in diesem Fall tendieren die Antworten zu einer schnellen Radikalisierung. Sogar bei Künstlern, die das Verhältnis von Leben und Kunst auf etwas blasierte, fast zynische Weise reflektieren – sei es bei Gilbert & George oder bei Duchamp –, ist es dieser brisante Aspekt, der meiner Meinung nach den Werken letztendlich eine Spannung verleiht. Man muss nicht gleich ein Feuer legen, um eine Wirkung zu erzielen, im Gegenteil! Ungefähr das waren meine Gedanken, als meine in gewisser Weise tiefgekühlten Arbeiten im Museum entstanden. Eine meiner ersten, vielleicht naivsten Serien war die Reihe *Lebensspuren an der Außenwand des Museums* von 1975. Ich fotografierte alles, was ich fand: angefangen von den aus der Wand sprießenden Pflänzchen über Wandkritzeleien und malerischen Spuren von Mischbeton bis hin zu unidentifizierbarem Müll. Die Fotos waren zwar nicht spektakulär, aber ich erhielt Rückenwind durch die Tatsache, dass wir in einer Zeit der Spurensicherung und des Sammelns lebten, von der blühenden Abfallästhetik ganz zu schweigen.
All dies hätte in Verbindung mit der Aura des Museums sogar interessant sein können. Die Wirkung war jedoch abhängig von der Anzahl der Bilder – aber wo

Kép és nézője / Bild und Betrachter
B. Á. (Zurbarán)
1979
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

Orsi a múzeumban (sorozat) /
Orshi im Museum (Serie)
1977
fekete-fehér fénykép / schwarz-weiß Fotografie

hätte ich damals in Budapest 100 bis 150 Müllfotos ausstellen können? Nirgendwo. Das Material landete direkt in der Schublade. Jetzt wird es endlich ausgestellt, hurra! Allerdings ist die Zeit, in der die Fotos radikale Fragen aufwerfen hätten können, längst vorbei. Sie rufen höchstens eine gewisse Nostalgie nach radikalen Fragestellungen hervor. Aber das ist ja vielleicht auch schon etwas.

Wie hast du dich im Museum an die Arbeit gemacht?

Wenn sich Kaiser Franz Joseph in der Kunsthalle Ausstellungen anschaute, trat er schweigsam und stumm der Reihe nach vor jedes einzelne Bild. Er stellte sich genau in die Mitte, verbrachte die gleiche (kurze) Zeit vor jedem Bild, nickte und schritt weiter zum nächsten. Dies ist die perfekteste Art, eine Ausstellung anzuschauen, zugleich ihre kafkaeske Parodie. Mich fasziniert die „akademische“ Perfektion dieser Handlung… Ich hingegen benahm mich im Museum wie ein schlecht programmierter Franz Joseph, der die Betrachtung einer Ausstellung zwischen zwei Bildern beginnt, ohne dass jemand den Mut hätte, ihm Bescheid zu sagen.

Auf welches theoretische System oder auf welchen Ansatz hast du dich dabei gestützt?

Bei der Untersuchung spielten sprachwissenschaftliche Begriffe (z. B. von Ferdinand de Saussure) eine Rolle, die sich visuell gut darstellen ließen. In erster Linie ging es um das Begriffspaar „Transparenz und Spiegelung“ bzw. um die Gegenüberstellung von paradigmatischen und syntaktischen Reihen. Ich versuchte, diese Theorie auf die Museumssituation anzuwenden, wobei ich über die gegenständlichen Strukturen des Museums hinaus auch den Zuschauer, die Kamera und letztlich die Filmstreifen selbst in die Situation einbezog. Auf diese Weise entstanden Schritt für Schritt immer komplexere Arbeiten. Ich möchte an dieser Stelle den damaligen Text des Gesprächs mit Endre Rózsa T. zitieren, der zeigt, in welcher Richtung ich die Komplexität suchte.
„Frage: Am Anfang des Jahrhunderts forderten die futuristischen Künstler die Schließung der Museen. Ihre Forderung wurde erfüllt. (sic!) Es stellt sich die Frage, was passiert wäre, wenn man ihrer Forderung nicht nachgekommen wäre, d. h. wenn die Museen doch nicht geschlossen worden wären.
Antwort: Die Frage ist also nicht, was damals passiert wäre, wenn die Futuristen die Museen nicht vernichtet *hätten…? Denn ob die Museen offen oder geschlossen sind, ist nahezu egal. Wenn ein Museum erst einmal steht, wenn es voll ist, dann funktioniert es. Ganz gleich, ob es offen oder geschlossen ist: ständig brummelt es in sich hinein und brabbelte vor sich hin.*
Die Futuristen forderten, die Museen zu schließen? Damit haben sie nur in das Gemurmel hineingerufen. Übrigens war es eine gute Idee von ihnen, genau diese Forderung zu rufen… aber ich kann nicht glauben, dass die Museen daraufhin geschlossen wurden. Es scheint eher so zu sein, dass sie schon geschlossen waren und sogar die Futuristen von hinter der Tür riefen, „Sesam schließe dich, ich will

hinaus!“. Diese Anweisung war jedoch so widersprüchlich, dass Sesam nichts tun konnte, nur unentwegt weiter vor sich hin redete, dabei natürlich die Worte der Futuristen mit einbezog.
Das Museum ist nämlich eine Unterwelt, zu der für die Kunst nur ein Weg hineinführt, aber nicht hinaus, denn was ein Bild zu sein schien, löst sich im Museum auf und wird zu einem Text. Letztendlich ist es dieses Umwandlungsmoment, das die Kunst zur Fortsetzung des Textes zwingt. Der Künstler seinerseits kann sich an der Möglichkeit der Weiterführung dieses Textes festklammern (er kann z. B. die Schließung der Museen fordern, da er nur so weitermachen könne), aber er muss wissen, dass der Text keinen Anfang und kein Ende hat und dass die Position, die sich ihm durch die Möglichkeit der Fortführung bietet, völlig zufällig ist, denn sie wird nicht von ihm, sondern vom Text bestimmt.
Ein Museum, das nichts anderes widerspiegelt als sich selbst, ist eine typische Tautologie der siebziger Jahre: Museen spiegeln nur sich selbst wider, die Kunst beschäftigt sich nur mit sich selbst usw. All dies lässt sich auf den Gedanken zurückführen, dass das Denken des Menschen von der Sprache bestimmt wird, dass es in die Sprache eingeschlossen ist und der Mensch nur das denken kann, „was die Sprache denkt“.
Damals konnte man weltweit auf dieses Muster stoßen. Aber meine Freunde und ich beschäftigten uns auffallend oft damit. Es muss etwas gegeben haben, was Tautologien für die Budapester Undergroundkünstler besonders attraktiv machte. Vielleicht lag es daran, dass wir unsere Identität in dem engen, isolierten und kontrollierten Winkel finden mussten, in den wir in den siebziger Jahren verwiesen worden waren. Die vielfältigen Referenzen eines normalen künstlerischen Lebens wurden uns verwehrt, und außerdem lehnten wir sie ab. Für viele von uns war weder das negative Bild, das in Ungarn über uns entstanden war, noch das – geben wir es zu – ebenfalls negative Bild im Westen, das uns als politisch eventuell brauchbare, letztlich jedoch unbedeutende provinzielle Künstlergesellschaft darstellte, eine attraktive Grundlage für die Formulierung der eigenen Identität. Attraktiver – und vor allem radikaler! – waren tautologische Muster. Sie suggerierten, dass die Dinge auch an sich definiert werden können, dass also die Frage der eigenen Identität letztendlich ausschließlich die persönliche Angelegenheit jedes einzelnen Menschen sei.

Zu dieser Zeit hast du auch Fotoporträts erstellt. Was gefiel dir an dieser Gattung?

Ja, die andere größere Gruppe meiner Fotoarbeiten sind die Porträts. Mein Interesse an Porträts ging auf frühere Malversuche zurück. Damals hatte ich die Porträts mit immer wieder neuen Schichten übermalt, so dass viele Bilder in dicke Farbschichten begraben wurden. Beim Fotografieren hingegen trennte ich diese Schichten und legte sie in eine Reihe. Für mich sind die 270 Fotos von Ferenc K. ein einziges Porträt. Dies ist auch die Logik der Arbeit *Rembrandts Phantom*: die Bündelung der anhaltenden und auf sich selbst gerichteten Aufmerksamkeit, die Rembrandt während seines ganzen Lebens den Selbstbildnissen schenkte, in einem einzigen Porträt. Das Ergebnis wurde durch einfache Fotografie- und Vergrößerungstechniken erzielt, aber die Inspiration stammte aus den Kämpfen, die ich beim Malen von Porträts und Selbstbildnissen Jahre zuvor ausgetragen hatte.

Außer dem Museumsthema und den Porträts gibt es unter den Fotos eine thematisch schwer definierbare Gruppe. Welche Fotos gehören zu dieser Gruppe?

Ich würde die dritte Gruppe der Fotos als „separate Werke“ bezeichnen. Dies ist das Bündel, in das alle bisher noch nicht behandelten Arbeiten gehören. Aber es geht nicht nur darum. In erster Linie geht es um die etwas später, zwischen 1978 und 1981 entstandenen Werke, bei denen der Text eine immer größere Bedeutung gewann. Am Ende fertigte ich sie schon parallel zu den Gemälden an, denn ich hatte die Malerei zwischenzeitlich wieder aufgenommen. Zwischen 1975 und 1978 wurden meine Kräfte durch die Themen „Museum“ und „Porträt“ in die rechte Bahn gelenkt, die Werke sind chronologisch aufeinander aufgebaut und lassen sich heute gut präsentieren. Nach 1978 gelang es mir jedoch immer weniger, meine Kräfte zu kanalisieren, mein Interesse strömte in alle Richtungen. Eine Spannung begann in mir zu arbeiten, die dann in Form der „Neuen Malerei“ der achtziger Jahre aus mir herausbrach. Von den Fotos verlagerte sich der Schwerpunkt auf das Verfassen von Texten, da dies eine geeignetere Form für meine schweifende Phantasie war. In meinem Kopf brach temporär eine wahre Anarchie aus. Ich habe einmal gelesen, dass die Metamorphose einer Raupe zu einem Schmetterling in der Puppe nicht so erfolgt, dass am Kopf der Raupe Schmetterlingsaugen und eine gedrehte Zunge, am Rücken Flügel und anstatt der vielen Raupenbeine sechs Schmetterlingsbeine wachsen, sondern dass die Raupe völlig zerfällt und der in ihrem Körper vorhandenen

Erdei tó / Waldsee
1984
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
250×285 cm

Anlage zum Schmetterling als Nährstoff dient. Aus dem zersetzten Material entsteht ein neues Wesen. Etwas Ähnliches geschah zwischen 1978 und 1981 auch in meinem Kopf. Nicht die Museums- oder Porträtfotos wurden zu Gemälden, sondern die schönen, pedantisch aufgebauten Konzepte lösten sich auf und wurden zu einer Art Textflut-Sülze, die dann die Ausgangsbasis für eine neue Konzeption in meiner Malerei wurde. Noch bis 1984 schrieb ich Texte am laufenden Band, verfasste Schriften und hielt Vorträge, obwohl ich schon seit längerer Zeit wieder malte. Erst dann begriff ich, dass das Verfassen von Texten und das Organisieren die Aufgabe anderer ist, z. B. des Kunsthistorikers Lóránd Hegyi – meine Aufgabe hingegen ist die Malerei. Plötzlich wurde mir bewusst, wie sehr mich dieser öffentliche Auftritt mit Texten – mit einer Ideologie – beim Malen gestört hatte.

Diese Zeit ließe sich nach formalen Kriterien in die Abschnitte Fotograf und Maler einteilen. Aber trotz des Wechsels von der Malerei zur Fotografie sehe ich den Zeitraum von 1973 bis 1978 als eine Zeit, die gedanklich eine einheitliche Linie verfolgte, von den soziologisierenden Gemälden bis hin zu den Museums- und Porträtfotos.

Die Phase von 1978 bis 1984 war von einer unbestimmteren Suche mit vielen Umwegen geprägt, bis dann erneut eine lange und geradlinige Malphase folgte, die im richtigen Fahrwasser war und eigentlich bis heute andauert. Um 1990, als ich von der abstrakten zur realistischen Malerei überwechselte, achtete ich schon sehr darauf, dass in meinem Kopf nicht wieder die Anarchie ausbreche.

Wie lässt sich ein solcher anarchischer Abschnitt auf einer Ausstellung gut präsentieren?

Das ist keine einfache Frage. Die Werke aus den Jahren 1978–1984 werden in der Ausstellung nur ansatzweise berührt. Das Wenige, was ich zeige, hat eher Andeutungscharakter. In dieser Zeit entstanden hauptsächlich Texte, zudem nicht gerade kurze, die sich in einer Ausstellung nicht leicht zeigen lassen. Aber ich habe zum Beispiel eine Serie mit einer Vielzahl von Aquarellen gefunden, wo ich mich im Malen von Kartoffelformen geübt hatte. Ich war selbst erstaunt, dass sie aus den Jahren 1980–1982 stammen, da ich mich mit dem Malen von geschlossenen Formen dieser Art eigentlich erst ab 1986 beschäftigte. Zu Anfang der achtziger Jahre hatte mich in meinen Bildern noch nicht die geschlossene Form, sondern die Steigerung der Bedeutungsvielfalt mit den Mitteln der Malerei interessiert. Nach der Rückkehr zur Malerei lassen sich meine Bilder wieder leichter präsentieren. Die Malerei verführte mich im Vergleich zur Fotografie zu einer wahren Anhäufung von Bedeutungen. Und zwar nicht nur im Hinblick auf die Bewusstseinsebene, sondern auch auf die vielfältigen emotionalen und intuitiven Elemente. Ein wenig formelhaft ausgedrückt könnte man sagen, dass ich mit der Malerei Anfang der achtziger Jahre nach einer Bedeutungsmaximierung strebte, während ich früher mit den tautologischen Fotos eine Bedeutungsminimalisierung im Blick hatte. Von der monosemischen Tautologie über die polysemische Expressivität bis hin

Nyugati hegyvidék / Berglandschaft West
1984
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
200×134 cm
magángyűjtemény / Privatsammlung, Budapest

Fej / Kopf 32
1988
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
294×140 cm

Fej / Kopf 57
1989
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
206×124 cm

zu den pansemischen, geschlossenen Ovalen: dies war die Strecke der „parforce tour“ von 1975–1986. Bei der behutsamen Analyse der ruhigen Welt der Museen hatte ich mit meinen Fotos in gewissem Maße schon erste Beobachtungen zur Entstehung von Bedeutungen machen können. Mit der Malerei hingegen brach eine Flut von Bedeutungen so unerwartet und mit einer solchen Kraft über mich herein, dass ich beinahe darum kämpfen musste, nicht fortgeschwemmt zu werden. Andererseits hatte ich das Gefühl, als stünde ich plötzlich vor einem großen Orchester, und wenn ich in meiner Verlegenheit auch nur meinen Kopf kratzen würde, ertönten sofort die Hörner, da sie es für den Einsatz hielten. Diesem Wunder konnte ich längere Zeit nicht widerstehen.

Was war das Thema dieser neuen Bilder?

Es stellte sich natürlich die Frage, nach welchem Grundmuster ich diese Bedeutungsflut aufbauen soll bzw. wenigstens zu lenken versuche. Ich entschied mich für organische, symmetrische Formen. Mir fielen die SONNE-VOGEL-GESICHT-Bilder Imre Baks von vor zehn Jahren ein. Ähnlich wie er damals suchte nun auch ich mehrdeutige Grundmuster, wie zum Beispiel menschliches Gesicht + Tier + Landschaftsbild. Während Imre Bak die Aussage seiner Bilder sehr steril gehalten hatte, ließ ich es zu, dass der Garten verwilderte und dass jedes Unkraut wucherte, das vom Wind hingetragen worden war. Die symmetrische Figur teilte ich auf zwei gesonderte Tafeln auf. Ich rechnete damit, dass die Tafeln sich unwillkürlich voneinander unterscheiden würden, wodurch die Interpretationsmöglichkeiten noch gesteigert werden konnten. Bei diesem Konzept blieb ich bis 2002, und in gewissem Grad wende ich es heute erneut an. Meine Absicht war, die verschiedenen malerischen Elemente und Momente so aktiv wie nur möglich zu gestalten, um eine große Fülle von Bedeutungen hervorzurufen. Das Ganze musste mit fieberhafter Geschwindigkeit gemalt werden, Hyperaktivität ausstrahlen. Dies erinnert auf Weise an ein Musikprinzip der fünfziger Jahre, als jeder einzelne Ton eines Werks gegenüber den vorhergehenden Tönen einen maximalen Nachrichtenwert haben sollte, d. h. die einzelnen Töne sollten sich so stark wie nur möglich voneinander unterscheiden. Der Maximalismus dieses Prinzips ist überwältigend – die Musik aber leider unerträglich. Mit meinen Bildern erging es mir irgendwie ähnlich. In vielerlei Hinsicht war dies natürlich ein allgemeines Phänomen in der „Neuen Malerei“ der ersten Hälfte der achtziger Jahre, auch im internationalen Maßstab.

Aus der Art, wie du deine Werke vom Anfang der achtziger Jahre beschreibst, lässt sich schließen, dass du voller Spannungen warst.

Unter den möglichen Gründen gibt es einen, der hier interessant ist: Ich hatte die Vorzeichen der Wende gespürt. Dass etwas getan werden müsste und dass dies nun auch möglich war, dass wir die uns anerzogenen Hemmungen überwinden müssten, und zwar sowohl hinsichtlich der Unterwerfung unter das System als

auch der selbstbeschränkenden Ethik des Undergrounds. Mit dieser Absicht war ich natürlich nicht allein. Wir wurden überraschend erfolgreich und erreichten sehr schnell, was damals in Budapest möglich war: 1984 die Gruppenausstellung *Frisch gemalt* im Ernst Museum, 1986 der ungarische Pavillon auf der *Biennale Venedig* mit Imre Bak, Károly Kelemen und István Nádler… Was konnte noch kommen? Die Integration in die Macht- und Geldverteilungshierarchie der Kulturmaschinerie? Das wäre angesichts der erkämpften Unabhängigkeit ein Rückschritt gewesen. Andererseits scheiterte der Traum der Unabhängigkeit mit dem allzu naiven Versuch der Gründung eines selbständigen Kunsthandels (Rabinec Stúdió) sehr schnell. Damit hatte sich der Kreis für mich geschlossen. Zum Glück interessierte man sich auch im Ausland für meine Arbeiten.

Wie entwickelte sich – im Vergleich zu der Identitätsanalyse der siebziger Jahre – die Frage der Identität zu Beginn der achtziger Jahre?

Der Budapester Avantgarde-Künstler Miklós Erdély, der auch weiterhin ein Vorbild für mich war, arbeitete intensiv an einem suggestiven, mythischen jüdischen Identitätsbild. Davon war ich absolut fasziniert. Ich stellte mir die Frage, worauf ich in einem solchen Fall bauen könnte? Auf das Christentum, den Katholizismus, auf die ungarische oder eventuell auf eine weiter gefasste, schwer zu definierende mitteleuropäische Identität? Ja, aber was bedeuten diese Begriffe, und was bedeuteten sie damals, zu Beginn der achtziger Jahre, im Osten? Mit welchen Spannungen waren sie geladen? Wie sollte mit ihnen umgegangen werden? Es zeigte sich schnell, dass diese Themen für die Art und Weise meines bisherigen Umgangs mit den Dingen, d. h. für flüchtige, halb witzige Annäherungsversuche, nicht geeignet waren: sie zeigten wilde Reaktionen. Es reizte mich zwar, das Bedeutungspotential der Malerei auch durch mythische Bezüge zu bereichern, aber es stellte sich heraus, dass ich mit den sich anbietenden Themen eigentlich nichts anfangen konnte. Nach einigen Versuchen verließ ich eiligst dieses Gebiet. Langsam wurde mir klar, dass ich allein war, dass ich allein um mich selbst kämpfte und auch, dass ich, wenn ich in Ungarn bliebe, früher oder später in die Hilflosigkeit der siebziger Jahre zurückrutschen würde – ich musste also ins Ausland gehen.

War deine weitere Arbeit von der Entscheidung beeinflusst, ins Ausland zu gehen?

Ja. Ich brauchte ein neues Programm, denn mir wurde bald bewusst, dass die Schaumschlägerei der damaligen ungarischen Malerei im Ausland keinen Sinn macht. Und ich hatte sowieso genug davon. Ich begriff, dass man nur überleben könnte, wenn ein Bild vermittelt, dass der Maler – unabhängig von seiner Herkunft – ein eigenes Programm hatte und nicht, dass es die „Neue Malerei" auch in Ungarn gab. Ich begann also, die Bilder zu komprimieren und die Bedeutungsfülle durch mehrmaliges Übermalen zu reduzieren. Daran arbeitete ich

K.F. 19
1992
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
60×40 cm

Fej / Kopf (h.v.R. VI)
1991
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
203×91,5 cm

Fej / Kopf (165-3Am7)
1997
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
201×120 cm
Gilbert Zinsler gyűjteménye, Ausztria / Sammlung Gilbert Zinsler, Österreich

gut fünf bis sechs Jahre, und von Bild zu Bild machte ich Fortschritte. Es folgte eine sehr produktive Phase, die Bilder bauten aufeinander auf und ergaben sich aus den vorherigen. Was blieb, war die Zweitafelsymmetrie, während als neues Element eine universale, ovale Form hinzukam, die in der Lage war, die meisten der Bedeutungen zu übernehmen, zusammenzufassen und zu regieren. Von der Polysemie bis zur Pansemie – dies ist so ausgedrückt natürlich zu abstrakt. Die Wahrheit ist, dass ich eigentlich nie vorgehabt hatte, abstrakte Bilder zu malen. Die schon erwähnten Bilder von Bak zeigen in Form abstrakter Zeichen den Zusammenhang zwischen der Natur des Menschen und der des Tieres. Mich hingegen interessierte an dem Verhältnis zwischen Natur und menschlicher Natur eine gewisse nichtrealistische Form der einfühlsamen Darstellung. Das Verhältnis von Natur und Mensch, ja sogar die Frage ihrer Koinzidenz, ist eines der Grundmotive der deutschen Romantik und erstreckt sich bis hin zu Beuys. Ich konzentrierte mich zunächst auf die ungarische Tradition (die natürlich mit der deutschen in Zusammenhang steht). Ich war der Auffassung, dass ein wahrer metaphysischer Gedanke in der ungarischen Malerei nur bei Károly Ferenczy zu finden sei: die Naturanbetung (in den *Heiligen Dreikönigen*). Darauf wollte ich aufbauen. Ich wollte eine Stimme der Malerei entwickeln, die unmissverständlich eine Fortsetzung der ungarischen Maltradition darstellte. Anfang der neunziger Jahre führte mich die wieder aufgetauchte Frage der Identität an den Punkt, von dem ich mich eigentlich schon abgewandt hatte. Ich hatte mir damals beinahe die Zähne daran ausgebissen. Schließlich gelang es mir, auf meine Weise der Frage nach der „Stimme der ungarischen Malerei" auf den Grund zu gehen… Dabei muss ich gestehen, dass ich mich nur im Gedanken an Ferenczy gewendet hatte und mir das Bild in der Budapester Nationalgalerie noch nie angeschaut habe. Es ist schon eigenartig, dass ich mich im Ausland innerlich ganz und gar der ungarischen Malerei des 19. Jahrhunderts zuwandte. Meine Bilder wurden immer melancholischer, schwerer und dunkler. Ungefähr im Jahr 1993 fiel es mir dann in Berlin wie Schuppen von den Augen: schwerfällige Auftragung großer Farbmassen, Zurücknahme der Farbkraft, Bedeutungsauslöschung, Besinnung auf das 19. Jahrhundert – alles im Interesse der künstlerischen und menschlichen Authentizität! Dies ist eine kraftlose, typisch osteuropäische Strategie, die wohl niemanden interessiert, der nicht zu der Kulturgemeinschaft gehört, die sich durch Kränkung und schlechtes Allgemeinbefinden auszeichnet. Anders betrachtet: am Anfang der neunziger Jahre war ich mit meinen Bildern, die charakterisiert waren durch eine bis ins Extreme vermischte Farbmasse, an der Schwelle zur monochromen Malerei angelangt. Die völlige Vermischung aller Farben, das völlige Auslöschen ihrer Bedeutung und die völlige Verwischung der Grenzen zwischen Hintergrund und Ovalform waren tatsächlich eine radikale Konsequenz der Komprimierung, die von der Konzeption her stimmig war, aber nicht im Hinblick auf ihre Perspektive. An diesem Punkt geriet ich mit meiner geradlinigen, konsequenten Reduktionskonzeption in eine echte Krise. Als augenfällige Folge drohte, dass ich bald nur noch mit den ärmlichen Überresten meiner Bilder wirtschaften könnte und in

eine zwar respektable, aber uninteressante periphere Position geraten würde. Vergebens war ich im Ausland, ich wäre erneut in die siebziger Jahre zurückgerutscht. Ich musste einen Weg zu einer lebensfähigeren Malerei finden. Mein Bestreben war, die Bilder einerseits durch stärkere Verschiebung der beiden Tafeln und andererseits durch die Kraft der Farben erneut lebendiger zu machen. Ich stützte mich dabei hauptsächlich auf die Farbe Rot, die beinahe zehn Jahre lang in meinen Bildern gefehlt hatte. Bis 1996 wurde das neue Material fertig, und es gab eine recht gelungene Präsentationsreihe der Werke (DAAD Galerie, Berlin, 1996, Museum moderner Kunst, Wien, 1996, Galerie Eigen+Art, Berlin, 1997). Meinem Gefühl nach realisierte ich in diesen Bildern die beste Form des Ovals, die Lebenskraft war in sie zurückgekehrt. Bis 1999 malte ich noch ovale Bilder, und da ich die Farben nicht noch einmal reduzieren wollte, intensivierte ich sie immer mehr. Letztendlich wurden die Bilder von der Farbigkeit zerschlagen. Dadurch wurde das eigentliche Thema, das heikle, auch psychologisch interpretierbare Verhältnis dreier Räume, d. h. die gemeinsame Relation des illusorischen Raumes außerhalb und innerhalb der ovalen Form und des realen Raumes zwischen den beiden Bildtafeln, zerstört. Zuerst wollte ich nur beobachten, was geschieht, wenn ich die Farbigkeit intensiviere. Als ich dann sah, dass sie das Bild zerschlug, dachte ich nur: dann wird es eben zerschlagen. In Wirklichkeit interessierten mich aber schon andere Dinge.

Wieso hast du deine Auffassung im Jahr 1999 so radikal geändert?

Diese Frage wurde mir schon sehr oft gestellt, und ich habe schon so viele verschiedene Antworten darauf gegeben, dass mir ein Satz einfällt, den der amerikanische Maler Donald Baechler einmal in einem Interview gesagt hat: „Es ist reine Zeitverschwendung, einen Maler nach seiner Arbeit zu fragen…“ Nun ja, ich spürte also, dass ich um 1995 das Maximum aus dem zweiteiligen ovalen Bildtyp herausgeholt hatte. Damit möchte ich nicht meine eigene Leistung

K.K.F. 10
1992
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
30,5×42 cm

A-K (4.0A)
2000
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
30×50 cm
Dr. Gedeon Perneczky gyűjteménye, Bécs /
Sammlung Dr. Gedeon Perneczky, Wien

bewerten. Es ging um ein sehr starkes inneres Gefühl, das bei der Arbeit sehr wichtig ist. Auch wenn ich noch eine Reihe von Ideen hatte, wie man die Ovale fortsetzen hätte können, wäre ich damit auf jeden Fall auf dem bekannten Terrain geblieben. Mich interessierte viel mehr, wie man eine kommunikativere, realistische Malerei schaffen könnte, die mich auf ein unbekanntes Gebiet führen und keine Rückkehr in die Vergangenheit bedeuten würde. Ich ahnte, dass dies nicht ganz problemlos sein würde. Dass jene, die meinen Werken bis dahin ihre Aufmerksamkeit geschenkt hatten, die neuen Arbeiten ablehnen würden. Das war natürlich eine Frage, über die ich viel nachgedacht habe. Mir kam auch in den Sinn, dass vielleicht mein Alter das Problem wäre… Wenn ich fünfunddreißig Jahre alt wäre, würden sie meine Entscheidung eher billigen. Man kann es natürlich auch so sehen, dass die Kritik berechtigt ist, dass man mit fünfundsechzig keine Kinder mehr bekommen sollte, denn es ist nicht sicher, dass man sie großziehen kann. Erlebe ich noch weitere fünfzehn Jahre, um auch dieser Sache auf den Grund zu gehen? Ich habe schon Erfahrungen darin, ich weiß, was es heißt, eine Sache zu Ende zu bringen. Wenn die Geschichte unvollendet bleibt, droht mir wirklich ein Niveauverlust… Aber eigentlich geht es um etwas ganz anderes. Viele sehen die Veränderung als meinen Verzicht auf die Rolle des „großen“ Künstlers. Ich hingegen sehe es so, dass meine Generation nur zu gut gelernt hat, wie man zu einem großen Künstler wird, und in der Welt laufen immer mehr – immer unbedeutendere – große Künstler herum, während der Begriff des großen Künstlers an Inhalt verliert.

War das mit der Veränderung verbundene Risiko nicht zu groß?

Was soll ich dazu sagen? Eine Veränderung geht immer auch mit Verlusten einher. Vieles davon, ja beinahe alles, was in den abstrakten Bildern als Wert galt, musste ich aufgeben. Seitdem frage ich mich: Gestaltet sich das Leben des Menschen als ein Gebäude oder eher als ein Weg? Wenn es ein Gebäude ist, dann ist das meine ziemlich schief geraten, wenn es hingegen ein Weg ist, könnte ich noch Chancen haben.

Was waren die Schritte der Veränderung ab 1999?

Auf den ersten realistischen Bildern behielt ich die Zweitafel-Grundstruktur der abstrakten Bilder und die räumliche Anordnung bei, nur dass ich anstatt der großen abstrakten Geste, an die Stelle des Ovals Gesichter platzierte, die ich präzise von Fotos abmalte. Im Interesse der Genauigkeit musste ich die Farbe ganz dünn auftragen, was eine sehr auffällige Veränderung war. Mir wurde jedoch rasch klar, wie wenig Freiheit – die doch das Ziel der Veränderung war – dieser neue Bildtyp zuließ. Die Gesichtshälften der zwei Personen mussten entlang der Bruchlinie der Leinwände, zentimetergenau ausgerichtet, einander angepasst werden, um den Gesamteindruck nicht übermäßig (nur ein wenig!) zu verzerren. Und auch der Bildraum war sehr eng. Der Kopf steckte im Bildraum wie ein Schuh in einer Schuhschachtel. Deshalb war es für mich vom Gesichtspunkt der Malerei eine größere Veränderung, als ich mich von dem engen, aus zwei Tafeln bestehenden Bildraum befreite und auf horizontale, langgestreckte Formate zu malen begann. Was die Logik der Veränderung betrifft, habe ich von Miklós Erdély gelernt, dass man „das Gegenteil ausprobieren soll, wenn man mit irgendetwas nicht weiter kommt“. Das hieß in meinem Fall: stehendes Format gegen liegendes Format, enger Raum gegen weiten Raum, konzentrisch gegen asymmetrisch, (von der Mitte aus flüchtende,) dicke Farbauftragung gegen dünne, in die Tiefe führende Raumwirkung kontra einer aus der Tiefe heraustretenden Raumwirkung, affirmativer Charakter gegen narrativen Charakter… Es ist möglich, dass die Veränderung deshalb so umfassend war, da ich mich auch selbst verändert habe.

In welcher Hinsicht hast du dich verändert?

Man könnte vielleicht sagen, dass ich weniger introvertiert bin.

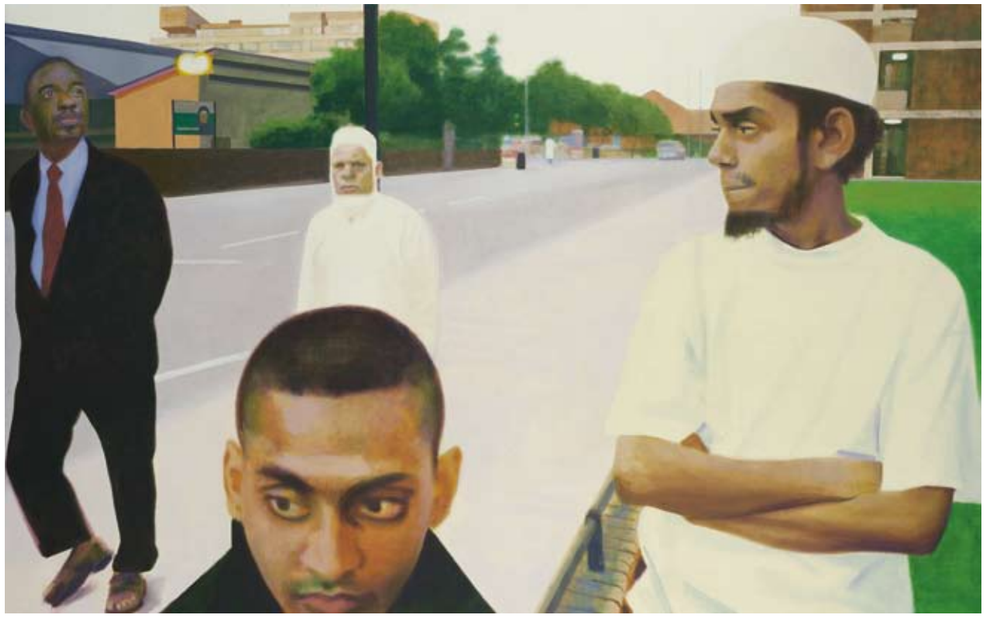
War es von Anfang an klar, dass du bei der Malerei Fotos benutzen wolltest?

Ich möchte nicht, dass die realistische Malerei zu einem Rückschritt wird. Nicht nur die Heraufbeschwörung der alten Stile stellt meiner Ansicht nach einen Rückschritt dar, sondern auch die Erlebnismalerei, die auf unmittelbare optische Beobachtungen zurückgeht, denn dies war ein Problem des 19. Jahrhunderts. Ich hingegen möchte zusammen mit zahlreichen meiner jetzigen Malerkollegen die vitale, kommunikative und unglaublich reiche, aber auch höchst problematische Welt der Fotos (mit neuer Technik aufgenommene Amateurfotos, Pressefotos, Werbung, Video, Fernsehen, Film usw.) reflektieren, in der wir leben. Durch sie haben sich auch unser optisches Empfinden und unsere Sichtweise geändert.

Das Auffallendste an deinen neueren Bildern ist jedoch, dass es sich nicht nur um realistische Darstellungen handelt, sondern um echte thematische Bilder.

Die Welt der Fotos, die mich zurzeit interessiert, entspricht natürlich nicht nur technisch und ästhetisch der Gegenwart. Seien es journalistische, Werbe- oder Amateurfotos, alle haben einen aktuellen Bezug. Das ist es, was sie interessant und gleichzeitig sehr fragil macht. Ich möchte keine Malerei schaffen, die sich auf alte Dinge bezieht. Ich male Themen, die mich in jeder Hinsicht – historisch, politisch, psychologisch – auch ohnehin beschäftigen könnten. Aber ich muss zugeben, dass ich darüber noch nicht wirklich reden kann, da ich noch mittendrin stecke und mir der erforderliche Abstand fehlt. Und ich hoffe, dass ich erst am Beginn dieser Arbeit stehe…

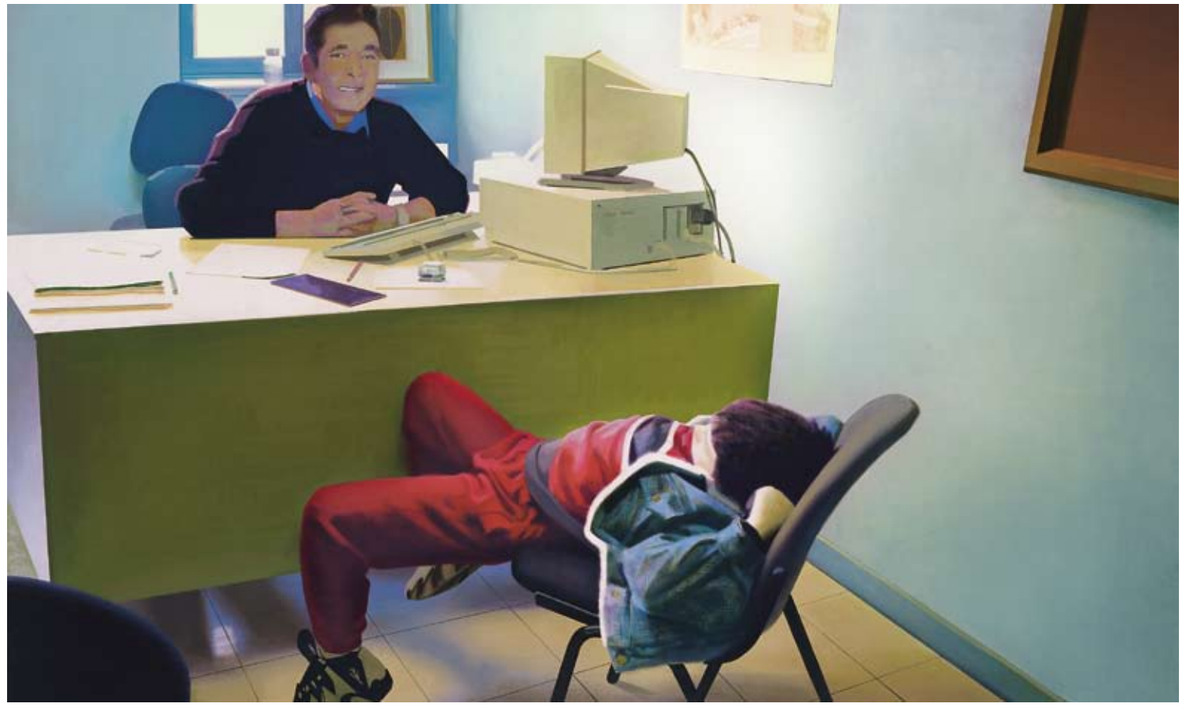
The Courier (A futár) (55)
2005
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
90×200 cm



The Street (Az utca) (57)
2006
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
100×160 cm

The Metro (A metró) (58)
2006
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
100×180 cm

Dünne Luft (Tiszta levegő) (61)
2006
150×230 cm
magángyűjtemény, Németország /
Privatsammlung, Deutschland



Counterlight (Ellenfény) (62)
2006
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
120×200 cm

Men 2 (Férfiak 2) (63)
2006
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
100×210 cm

Men 1 (Férfiak 1) (64)
2006
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
172×261 cm
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum /
Ludwig Museum – Museum für Zeitgenössische Kunst, Budapest

Oil (Olaj) (66)
2006
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
190×310 cm

The Kitchen (Konyha) (65)
2006
olaj, vászon / Öl auf Leinwand
180×291 cm

Kiállított művek jegyzéke / Verzeichnis der ausgestellten Werke

Konceptuális fotómunkák /
Konzeptuelle Fotoarbeiten 1975–1977

valamennyi fekete-fehér fénykép /
alle Schwarz-Weiß-Fotografien

Occam borotvája (a felesleges fotó) /
Ockhams Rasiermesser (Das überflüssige Foto)
1975
15×20,5 cm (papír/Papier: DIN A4)
Dokubrom / Dokubrom-Fotopapier

MŰVÉSZET-MÚZEUM-MŰVÉSZET /
ART-MUSEUM-ART /
KUNST-MUSEUM-KUNST

Élet és művészet / Leben und Kunst

Az élet nyomai a Múzeum külső falánál /
Lebensspuren an der Außenwand des Museums
1975–76
20 db/Stück, egyenként/je 19,3×19,8 cm
(papír/Papier: DIN A4); Dokubrom

Részletek a budapesti Szépművészeti Múzeum külső faláról / Detailansichten der Außenwand des Museums der Bildenden Künste in Budapest
1975–76
4 db/Stück, egyenként/je 48×48 cm (fekete fotókartonon / auf schwarzem Fotokarton: 70×100 cm)
Sárospataki Képtár / Gemäldegalerie Sárospatak

A Múzeum fala (részletek) / Die Wand des Museums (Detailaufnahmen)
1975–76
8 db/Stück, egyenként/je 16,6×15 cm (fehér kartonon/auf weißem Karton: DIN A4)

Tükrözés/Tükröződés / Spiegelung

Bermúdezné a múzeumban / Señora Bermúdez im Museum
1976
DIN A4; Dokubrom

Tükrözés/Tükröződés / Spiegelung (1)
Felvételek a Szépművészeti Múzeum kiállítótermeiben / Aufnahmen in den Ausstellungsräumen des Museums der Bildenden Künste
1976
18 db/Stück, egyenként/je 28×28 cm

Tükrözés/Tükröződés / Spiegelung (2–3)
Felvételek a Szépművészeti Múzeum kiállítótermeiben / Aufnahmen in den Ausstellungsräumen des Museums der Bildenden Künste
1976
2 db/Stück, egyenként/je 30×33 cm

Tükrözés/Tükröződés / Spiegelung (4)
Felvétel a Szépművészeti Múzeum kiállítótermében / Aufnahme im Ausstellungsraum des Museums der Bildenden Künste
1976
DIN A4

Tükrözés/Tükröződés / Spiegelung (5)
Dosszié kiállítási tervvel. A Képző- és Iparművészeti Lektorátusra benyújtott és elutasított anyag / Dossier mit einem Ausstellungskonzept. Die beim Lektorat für Bildende und Angewandte Kunst (Budapest) eingereichten und abgewiesenen Unterlagen
1976
I. 3 oldal gépelt szöveg / getippter Text, 3 Seiten; DIN A4
II: 97 db fénykép / 97 Fotografien; egyenként/je 8×8 cm (34 kartonon / auf 34 Kartonblättern: 35×25 cm)

Kép-néző-tükröződés (Felvétel Birkás Ákos budaörsi kiállításán, Szabó Gáborral) /
Bild-Betrachter-Spiegelung (Aufnahme bei der Ausstellung von Ákos Birkás in Budaörs, mit Gábor Szabó)
1977
12,3×29,2 cm

Birkás Ákos – Rózsa T. Endre: „Művészet és Múzeum" / Ákos Birkás – Endre Rózsa T.: „Kunst und Museum"
1978
stencilezett szöveg / Text, Schablonendruck; DIN A4

Kép és Nézője / Bild und Betrachter

K. I. (Lorrain)
1977–78
13×18 cm és/und 10×14 cm
(papír/Papier: DIN A4); Dokubrom

K. F. (1) (Tükrös képpáros / Doppelspiegelung)
1977–78
2 db/Stück, 28,9×21 cm és/und 29,5×21 cm

K. F. (2) (Coypel után / nach Coypel)
1977–78
DIN A4

K. F. (3) (Poussin követő / Poussin-Schule)
1977–78
22×26, 5 cm (papír/Papier: 30×40 cm)

K. F. (4) (Tengeri szél / Meereswind)
1977–78
10×12 cm

K. F. (5)
1977–78
11,5×6,7 cm

K. F. (6) (Pissarro – Ráközelítés / Pissarro – Fokussierung)
1977–78
10,8×10,9 cm

K. F. (7) (Utrillo)
1977–78
8,8,×10,5 cm

K. F. (8) (Guardi)
1977–78
9,5×9,5 cm

B. Á. (1) (Wildens)
1977–78
Dokubrom; 18×25 cm

B. Á. (2) (Bernáth)
1977–78
Dokubrom; 29,5×21 cm

B. Á. (3) (Poussin követő / Poussin-Schule)
1977–78
6,5×8 cm

B. Á. (4) (Zurbarán)
1979
24×18 cm

B. Á. (5) (Zurbarán lebegő nézővel / Zurbarán mit einem schwebenden Betrachter)
1979
18×18 cm

Nelly fényképezőgéppel a múzeumban / Nelly mit dem Fotoapparat im Museum
1977–78
28,6×18,7 cm

Egy nyugdíjas Goya „Kivégzés" című festményét szemléli, miközben buborékok ragadnak a negatívra / Ein Rentner betrachtet das Gemälde „Die Erschießung der Aufständischen" von Goya, während am Filmnegativ Luftblasen haften bleiben
1977–78
fénykép és gépelt felirat / Fotografie und getippte Aufschrift; 15,2×18,8 cm

Drozdik Orsi / Orshi Drozdik

Orsi a múzeumban / Orshi im Museum (1)
1977
8 db/Stück, DIN A4; Dokubrom

Orsi a múzeumban / Orshi im Museum (2)
1977
2 db/Stück, DIN A4; Dokubrom

Orsi és Pissarro / Orshi und Pissarro
1977
2 db/Stück, egyenként/je 18,6×28,6 cm

ÖNARCKÉPEK / SELBSTBILDNISSE

500 önarckép / Fünfhundert Selbstbildnisse
1978
15 db/Stück, egyenként/je DIN A4; Dokubrom

Önarcképfestés kamerával / Selbstbildnismalen mit einer Kamera (1)
1977–1978
I. Az önarcképfestő a tükörbe pillant… /
Der Selbstbildnismaler blickt in den Spiegel…
gépelt szöveg / getippter Text; DIN A4
II. 4 db fénykép / 4 Fotografien, egyenként/je
29×20 cm; Dokubrom

Önarcképfestés kamerával / Selbstbildnismalen mit einer Kamera (2)
új nagyítás az eredeti negatívról / Neuer
Abzug vom Originalnegativ
12 db/Stück, egyenként/je 30×24 cm

Önarcképfestés kamerával / Selbstbildnismalen mit einer Kamera (3)
6 db/Stück, egyenként/je 18,5×18,5 cm

Önarcképfestés kamerával / Selbstbildnismalen mit einer Kamera (4)
3 db/Stück, egyenként/je DIN A4; Dokubrom

Önarcképfestés kamerával / Selbstbildnismalen mit einer Kamera (5)
3 db/Stück; egyenként/je DIN A4; Dokubrom

*Rembrandt, az önarckép fantomja /
Rembrandt, das Phantom des Selstbildnisses*
1977
I. Az összes önarckép egymásra nagyítva /
Die gesamten Selbstbildnisse wurden
übereinander angeordnet vergrößert
DIN A4; Dokubrom
II. Az összes önarckép sematikus rajza /
Die schematische Zeichnung der gesamten
Selbstbildnisse
DIN A4; Dokubrom
III. A képek címe egymásra gépelve /
Die übereinander getippten Titel der Bilder
4,6×18,8 cm; Dokubrom

IV. A reprózott önarcképek listája /
Die Liste der abgebildeten Selbstbildnisse
2 oldalas kézírásos lista / handgeschriebene
Liste, 2 Seiten; DIN A4

PORTRÉK / PORTRÄT

K. Ferenc – egy barátság / Ferenc K. – eine Freundschaft
1977–78
128 db/Stück, egyenként/je 42×30 cm;
Dokubrom

Zuzu
1978
kontaktmásolat 12 felvétellel / Kontaktabzug
mit 12 Aufnahmen; 3 db/Stück, egyenként/je
DIN A4; Dokubrom

Önarckép / Selbstbildnis
1978
új nagyítás az eredeti negatívról / Neuer
Abzug vom Originalnegativ; 100×70 cm

Térkép-arc / Landkarten-Gesicht
1978
színes ceruzával színezett fénykép / Fotografie,
mit Buntstift coloriert; 4 db/Stück, egyenként/
je 29×20,5 cm; Dokubrom

SZÖVEG ÉS KÉP / TEXT UND BILD

Párbeszéd. Fazekas György és Lengyel András vetkőző-öltöző akciója / Dialog. Aktion An- und Ausziehen von György Fazekas und András Lengyel
1977
I. gépelt szöveg / getippter Text; DIN A4
II. 20 db fénykép / 20 Fotografien, egyenként/
je 18×18 cm

Éjszakai munka – szövegellenes projekt / Nachtarbeit – textfeindliche Projekt
1977
fénykép, gépelt felirat / Fotografie und getippte
Aufschrift; 19,5×20 cm

Az Angyal / Der Engel (1)
1978
11,5×11,5 cm

Az Angyal / Der Engel (2)
1978
35,5×28,5 cm

Szeretek könyvvel a kezemben… / Mit einem Buch in der Hand…
1978
fénykép, gépelt felirat / Fotografie und getippte
Aufschrift; 29,5×39,5 cm

Frusztráció / Frustration
1979
fotóreprodukciók tesztábrákról, szürke
tempera / Fotoreproduktion von Testbildern,
graue Tempera; 6 db/Stück, egyenként/je
38×28 cm; Dokubrom

Szöveg és festés / Text und Malerei
1979
fénykép, tempera, ragasztott papírelemek, tussal írt szöveg / Fotografie, Tempera, geklebte
Papierelemente, mit Tusche geschriebener
Text; 8 db/Stück, egyenként/je 29×29 cm

A festészet feltámadása / Die Auferstehung der Malerei
1979
fotóreprodukció (David: Marat halála), tempera / Fotoreproduktion (David: Der Tod des
Marat), Tempera; 34,3×27,7 cm

Képzeletbeli festészet (Bernáth Aurél) / Imaginäre Malerei (Aurél Bernáth)
1977
I. géppel írt szöveg / getippter Text, DIN A4
II. 4 db fénykép / 4 Fotografien, egyenként/je
15×12 cm

FESTÉSVÁZLATOK / SKIZZEN
1980–1987

Formavázlatok / Formskizzen (1)
1980–82
papír, akvarell / Papier, Aquarelle; 40 db/
Stück, egyenként/je 41×29 cm

Formavázlatok / Formskizzen (2)
1980–82
papír, akvarell / Papier, Aquarelle; 3 db/Stück,
48×34 cm és/und 29,5×42 cm

Tájkép-vázlatok / Landschaftsskizzen
1981–82
papír, tempera / Papier, Tempera; 4 db/Stück,
egyenként/je 41×29 cm

Fej-vázlatok / Kopfskizzen
1986–87
papír, pittkréta / Papier, Pittkreide; 6 db/Stück,
egyenként/je 29,5×20,5 cm

Festmények / Gemälde

valamennyi olaj, vászon / alle Öl auf Leinwand

1984–1986

Nyugati hegyvidék / Berglandschaft West
1984
200×134 cm
magángyűjtemény / Privatsammlung,
Budapest

Arc / Gesicht 3
1985
200×141 cm
az ARTARIA Alapítvány letétje a Szépművészeti Múzeumban / Leihgabe der Stiftung
ARTARIA an das Museum der Bildenden
Künste, Budapest

Arc / Gesicht 5 (Torony / Turm)
1985
200×150 cm
Szombathelyi Képtár / Kunsthalle,
Szombathely

1986–1999

Fej / Kopf 12
1985–86
200×144 cm
Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum,
Graz

Fej / Kopf 14
1986
299×140 cm
Magyar Nemzeti Galéria / Ungarische
Nationalgalerie, Budapest

Fej / Kopf 15
1986
200×134 cm
Somlói Zsolt és Spengler Katalin gyűjteménye /
Sammlung Zsolt Somlói und Katalin
Spengler, Budapest

K. F. I
1986–87
91×31 cm
Somlói Zsolt és Spengler Katalin gyűjteménye
/ Sammlung Zsolt Somlói und Katalin
Spengler, Budapest

Fej / Kopf 25
1987
206×126 cm
Magyar Nemzeti Galéria / Ungarische
Nationalgalerie, Budapest

Fej / Kopf 60
1989
300×216 cm
Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien

Fej / Kopf 101
1992
200×132 cm

Fej / Kopf 102
1992
200×145 cm

Fej / Kopf (105 D2)
1992
214×147 cm

Fej / Kopf (a.R. III.)
1993
205,5×107 cm

Fej / Kopf (4Bn5-137)
1995
203,5×109 cm
Michael Gerber gyűjteménye /
Sammlung Michael Gerber, Zürich

Fej / Kopf (12Bn6-144)
1996
200×100 cm
magángyűjtemény / Privatsammlung,
Szentendre

Fej / Kopf (20Bn6-152)
1996
310×176 cm

Fej / Kopf (2An6-154)
1996
200×107 cm

Fej / Kopf (164-2Am7)
1997
200×115 cm
Nagy Baló Imre gyűjteménye / Sammlung
Imre Nagy Baló, Budapest

Fej / Kopf (165-3Am7)
1997
201×120 cm
Gilbert Zinsler gyűjteménye, Ausztria /
Sammlung Gilbert Zinsler, Österreich

Fej / Kopf (166-1Mn8)
1998
200×137 cm
magángyűjtemény / Privatsammlung,
München

Fej / Kopf (167-2Mn8)
1998
200×114 cm

Fej / Kopf (168-3Mn8)
1998
200×130 cm
Hansi Hrabal gyűjteménye, Bécs /
Sammlung Hansi Hrabal, Wien

Fej / Kopf (169-4Mn8)
1998
200×137,5 cm
Dr. Michael Riedl gyűjteménye, Bécs /
Sammlung Dr. Michael Riedl, Wien

Fej / Kopf (172-7Mn8)
1998
200×130 cm
Dr. Wolfgang Bartelt gyűjteménye /
Sammlung Dr. Wolfgang Bartelt, Aachen

Fej / Kopf (174-9Mn8)
1998
200×121 cm
magángyűjtemény / Privatsammlung,
Szentendre

Fej / Kopf (177-12Mn8)
1998
190×110 cm

Fej / Kopf (178-13Mn8)
1998
190×122,5 cm

Fej / Kopf (183-18Mn9)
1999
190×103,5 cm
magángyűjtemény / Privatsammlung, Graz

2000–2006

A-K (3.0H/2)
2000
30×50 cm
Margarethe és Rene Merio gyűjteménye, Bécs /
Sammlung Margarethe und Rene Merio, Wien

A-K (4.0A)
2000
30×50 cm
Dr. Gedeon Perneczky gyűjteménye, Bécs /
Sammlung Dr. Gedeon Perneczky, Wien

Arc / Gesicht (OT 1.9L-A)
1999
200×164 cm
Dr. Wolfgang Bartelt gyűjteménye /
Sammlung Dr. Wolfgang Bartelt, Aachen

Arc / Gesicht (OT 3.9P-S)
1999
180×146,5 cm
Magyar Nemzeti Galéria / Ungarische
Nationalgalerie, Budapest

Arc / Gesicht (OT 4.0L-AX)
2000
155×137 cm

Arc / Gesicht (OT 6.0G-EK)
2000
140×105 cm
Gilbert Zinsler gyűjteménye, Ausztria /
Sammlung Gilbert Zinsler, Österreich

Arc / Gesicht (OT 7.0H-EK)
2000
130×101cm
Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

Arc / Gesicht (OT 11.0MeS-L)
2000
140×106 cm

Arc / Gesicht (OT 14.0L-SAA)
2000
140×114 cm

Arc / Gesicht (OT 17.1EK-GER)
2001
140×114 cm
Elisabeth Mach gyűjteménye, Bécs / Sammlung Elisabeth Mach, Wien

Arc / Gesicht (OT 18.1A-JB)
2001
150×125 cm
Karvalits Ferenc gyűjteménye / Sammlung Ferenc Karvalits, Budapest

Cím nélkül / Ohne Titel (24.1A-M-L)
2001
140×186 cm
Gilbert Zinsler gyűjteménye, Ausztria / Sammlung Gilbert Zinsler, Österreich

Fejek / Köpfe (2 MSCL)
2002
60×160 cm
Ernst Hilger gyűjteménye, Bécs / Sammlung Ernst Hilger, Wien

Fejek / Köpfe (8 TAN)
2002
60×140 cm

Fejek / Köpfe (14 SELT)
2002
70×170 cm

Fejek / Köpfe (16 NALE)
2002
60×170 cm
Bécs Város Kulturális Ügyosztályának gyűjteménye / Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien

Fejek / Köpfe (27 VLJ)
2003
60×190 cm

Burning Bus (Égő busz) (40 SNK)
2004
70×190 cm
Gilbert Zinsler gyűjtemény, Ausztria / Sammlung Gilbert Zinsler, Österreich

Smoke (Füst) (41 SWM)
2004
60×190 cm

Smoke (Füst) (44 MK)
2004
60×160 cm
Somlói Zsolt és Spengler Katalin gyűjteménye / Sammlung Zsolt Somlói und Katalin Spengler, Budapest

The Road (Az út) (46 ALA)
2004
60×190 cm
Dr. Michael Riedl gyűjteménye, Bécs / Sammlung Dr. Michael Riedl, Wien

Exercise (Gyakorlat) (47 BSS)
2004
70×200 cm
Hunya Gábor gyűjteménye / Sammlung Gábor Hunya, Budapest

The Courier (A futár) (55)
2005
90×200 cm

The Street (Az utca) (57)
2006
100×160 cm

The Metro (A metró) (58)
2006
100×180 cm

Counterlight (Ellenfény) (62)
2006
120×200 cm

Men 2 (Férfiak 2) (63)
2006
100×210 cm

Men 1 (Férfiak 1) (64)
2006
172×261 cm

The Kitchen (Konyha) (65)
2006
180×290 cm

Oil (Olaj) (66)
2006
190×310 cm

BIRKÁS Ákos

Életrajz / Biographie

1941
született Budapesten / geboren in Budapest

1959–1964
tanulmányok a Magyar Képzőművészeti Főiskolán, festő szakon / Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Budapest, Fach Malerei

1966–1984
a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola tanára / Lehrtätigkeit an der Fachschule für Bildende und Angewandte Kunst, Budapest

1989
Herder-díj, Bécs / Herder-Preis, Wien
München városának ösztöndíja, Villa Waldberta, Feldafing / Stipendium der Stadt München, Villa Waldberta, Feldafing

1990
a Salzburgi Nyári Egyetem tanára / Lehrauftrag an der Sommerakademie Salzburg;
az esseni Kunstring Folkwang ösztöndíja, Folkwang Múzeum vendégháza, Essen / Arbeitsstipendium des Kunstring Folkwang, Gästehaus Museum Folkwang, Essen

1991
a Salzburgi Nyári Egyetem tanára / Lehrauftrag an der Sommerakademie Salzburg

1992
a Francia Kulturális Minisztérium ösztöndíja, valamint tanítás az École Nationale des Beaux-Arts-on, Dijon / Arbeitsstipendium des Französischen Kulturministeriums und Lehrauftrag an der École Nationale des Beaux-Arts, Dijon

1993
Brandenburg Tartomány ösztöndíja, Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf / Arbeitsstipendium des Landes Brandenburg im Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf;
az El Cabrito Nyári Akadémia tanára, La Gomera / Lehrauftrag an der Sommerakademie El Cabrito, La Gomera;
Munkácsy-díj / Munkácsy-Preis

1995–1996
DAAD-ösztöndíj, Berlin / DAAD Stipendium, Berlin

1998
Kiváló művész / Auszeichnung des Staates Ungarn

1998–1999
vendégműterem, Aktionsforum Praterinsel, München / Atelieraufenthalt im Aktionsforum Praterinsel, München

2001–2002
ösztöndíj a Villa Concordia Nemzetközi Művészházban, Bamberg / Stipendium im Internationalen Künstlerhaus Villa Concordia, Bamberg

2003–2005
óraadó tanár a Magyar Képzőművészeti Egyetemen / Lehrauftrag an der Akademie der Bildenden Künste, Budapest

Egyéni kiállítások / Einzelausstellung

1970
Ferencvárosi Pincegaléria, Budapest

1972
Gyöngyösi Művelődési Központ, Gyöngyös

1973
Birkás Ákos festőművész kiállítása. Stúdió Galéria, Budapest
Művelődési Ház, Tiszafüred
Művelődési Ház, Törökszentmiklós

1974
Ferencvárosi Pincetárlat, Budapest
Újpalotai Lila Iskola, Budapest

1976
Art–Museum–Art / Művészet–Múzeum–Művészet. Józsefvárosi Galéria, Budapest
Művelődési Ház, Érd; Művelődési Ház, Tök

1977
Jókai Művelődési Ház, Budaörs

1978
Ifjúsági Ház, Székesfehérvár

1979
Bercsényi Klub, Budapest (Halász Andrással / mit András Halász)
Szabadidő. Jókai Mór Művelődési Ház, Budaörs
Hiba. Templom Galéria, Tokaj

1981
Halljátok ezt a hangot? Toldi Fotógaléria, Budapest

1982
Rabinec Közös Műterem, Budapest

1986
Birkás Ákos. Pécsi Galéria, Pécs
Ákos Birkás und István Mazzag. Tatgalerie, Wien

1987
Ákos Birkás. Köpfe 1985–1987 / Fejek 1985–1987. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

1988
Eine Grazer Serie. Stadtmuseum, Graz
Birkás Ákos kiállítása. Műcsarnok, Budapest
Universität Innsbruck, Innsbruck
Francia Intézet, Budapest
Galerie Knoll, Wien

1989
Ákos Birkás. Galerie Knoll, Wien

1990
Ákos Birkás. Städtische Galerie im Museum Folkwang Essen, Essen
Ákos Birkás. Köpfe 1988–90. Galerie Heike Curtze, Wien; Düsseldorf
Ákos Birkás. De Gele Rijder, Arnhem

1991
Ákos Birkás. Köpfe 1988–90. Slovenská Národná Galéria, Bratislava; Knoll Galéria, Budapest; Galerie der Stadt Wels, Wels
Galerie Heike Curtze – Villa Mirabell, Salzburg (Hermann Nitsch-csel és Karl Prantllal / mit Hermann Nitsch und Karl Prantl)
Ákos Birkás. Köpfe 1989–91. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
Kirche St. Petri, Lübeck

1992
Ákos Birkás. Têtes 1989–1991. Galerie Bernard et Gwénolée Zürcher, Paris; Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles
Galerie Knoll, Wien

1993
Ákos Birkás. Têtes. École Nationale des Beaux-Arts, Dijon
Galerie Bernard et Gwénolée Zürcher, Paris (FIAC)

1994
Galerie EIGEN+ART, Berlin, Leipzig
Birkás Ákos kiállítása. Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest
Knoll Galéria, Budapest

1995
Osztrák Kultúrintézet / Österreichisches Kulturinstitut, Budapest

1996
Ákos Birkás. Malerei. DAAD Galerie Berlin, Berlin
Galerie Knoll, Wien
Galerie Heike Curtze, Wien
Ákos Birkás. Im Kopf. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien – Museum des 20. Jahrhunderts, Wien
Goethe Intézet / Goethe Institut, Budapest
Galerie Bernard et Gwénolée Zürcher, Paris

1997
Im Kopf. Galerie EIGEN+ART, Berlin
Wetering Galerie, Amsterdam (Jan van der Pollal / mit Jan van der Pol)
Birkás – Elgin – Maning. Gemäldegalerie Neue Mesiter – Albertinum, Dresden

1998
Stadtmuseum Göhre, Jena
Galerie Fahlbusch, Mannheim
Galerie Susanne Albrecht, München (Thomas Emde-vel és Jus Juchtmans-szal / mit Thomas Emde und Jus Juchtmans)
Ákos Birkás. Kopfraumkörperbilder 1989–1998. Altes Rathaus, Göttingen
Galerie Bernard et Gwénolée Zürcher, Paris
Galerie EIGEN+ART, Leipzig

1999
Galerie Susanne Albrecht, München
Galerie Knoll, Wien

2000
Ákos Birkás. Neue Bilder. Kunstverein Ulm, Ulm; Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg im Breisgau
Galerie Knoll, Wien
Galerie Bernard et Gwénolée Zürcher, Paris

2001
Galerie EIGEN+ART, Berlin
Knoll Galéria, Budapest

2002
Galerie EIGEN+ART, Leipzig

2003
Galerie EIGEN+ART, Berlin
Knoll Galéria, Budapest
Galerie Bernard et Gwénolée Zürcher, Paris

2004
Galerie Knoll, Wien
Wetering Galerie, Amsterdam
Galerie EIGEN+ART, Leipzig

2005
Ákos Birkás. Im diesen Moment. Kunstverein Rosenheim, Rosenheim
Birkás Ákos új munkái. Knoll Galéria, Budapest

2006
Birkás Ákos. Művek / Works 1975–2006. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

Csoportos kiállítások / Gruppenausstellungen

1967
Ferencvárosi Pincegaléria, Budapest

1968
Ferencvárosi Pincegaléria, Budapest

1973
Fiatal Képzőművészek Stúdiója. Ernst Múzeum, Budapest

1974
Fiatal Képzőművészek Stúdiója. Ernst Múzeum, Budapest

1975
Expozíció. Fotó/művészet. Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan

1978
Műhelyfotók a Balázs Béla Filmstúdió K3 programjának filmnyelvi sorozatából. Jókai Művelődési Ház, Budaörs

1979
„Rajzolsz?" Fiatal Művészek Klubja, Budapest

1980
Rajz / Drawing. Nemzetközi rajzkiállítás. Pécsi Galéria, Pécs
Alkotók a XI. kerületben. Bartók 32 Galéria, Budapest
Tendenciák 1970–1980 (2). „Másodlagos realizmus". Óbuda Galéria, Budapest

1981
Festménybemutató. Simon Zsuzsa Iroda, Budapest
Dokumentum III. Pécsi Galéria, Pécs
Tendenciák 1970–1980 (6). „Kemény és lágy". Posztkonceptuális tendenciák. Óbuda Galéria, Budapest

1982
„Festmények-grafikák-fotók". Simon Zsuzsa Iroda, Budapest
„Fotóhasználat a grafikában". Óbuda Galéria, Budapest

1983
A Rabinext Studio kiállítása. Rabinext Stúdió, Budapest; Vajda Lajos Stúdió, Szentendre
Táj / Landscape. Pécsi Galéria, Pécs
„Helyzet" – a 70-es évek művészete a Sárospataki Képtárban. Fővárosi Tanács Kiállítóterme, Lajos utca, Budapest
Film/művészet. Budapest Galéria, Budapest

1984
Grenzzeichen 1984. Neue Kunst aus Österreich und Ungarn. Landesgalerie im Schloß Esterházy, Eisenstadt
Frissen festve – A magyar festészet új hulláma. Ernst Múzeum, Budapest
Werke der XIX. Internationalen Malerwochen in der Steiermark. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
Bak – Birkás – Molnár – Szirtes. Festmények és rajzok. Pécsi Galéria, Pécs
Kép '84/1. „Transz-avantgarde", „Poszt-modern". Fészek Galéria, Budapest
Plánum '84. Almássy téri Szabadidőközpont, Budapest

1985
Új szenzibilitás III. Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest
Drei Generationen ungarischer Künstler / Magyar festők három nemzedéke. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; Műcsarnok, Budapest
Artistes hongrois contemporains / Kortárs magyar művészet. Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux
Unkarin maalaustaidetta 1945–85. Kaupungintalon Ala-Aula, Helsinki
Modern magyar festészet. Pécsi Galéria, Pécs
Új művészet 1975–85. Művelődési Ház, Paks
Rajz / Drawing. Pécsi Galéria, Pécs
Hommage à Giorgio de Chirico. Fészek Galéria, Budapest
Pillanatkép – Magyar festők három nemzedéke. Műcsarnok, Budapest

1986
Eklektika '85. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
42. Biennale di Venezia. Padiglione d'Ungheria, Venezia
Die Steirische Landschaft. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
Aspekte Ungarischer Malerei der Gegenwart. Erholungshaus der Bayer AG, Leverkusen
Birkás – Kelemen – Mulasics – Nádler. Galerie Rolandshof, Rolandseck-Oberwinter
Dialógus II. Fészek Galéria, Budapest

1987
Neue Sensibilität. Ungarische Malerei der 80er Jahre. Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen, Esslingen
Bak, Bachman, Birkás… Musée St. Pierre – ELAC Galerie, Lyon
Új szenzibilitás IV. Pécsi Galéria, Pécs
Ungarische Malerei der 80er Jahre. Museum am Ostwall, Dortmund
Acht ungarische Künstler. Galerie Eremitage, West-Berlin
Régi és új avantgárd 1967–1975. A huszadik század magyar művészete (12). Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
Expressiv. Mitteleuropäische Kunst seit 1960. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien
Bak – Birkás – Kelemen – Nádler. Galerie Colonette, Dortmund; Kecskeméti Galéria, Kecskemét
Bak – Birkás – Haraszty. Galerie Eremitage, West-Berlin
Önarckép. Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest
Mágikus művek. Budapest Galéria, Budapest; Szombathelyi Képtár, Szombathely

1988
Expressive. Central European Art Since 1960. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.
Budapest 88 – 8 Ungarische Maler / 8 hongaarse Schilders. Arti et Amicitiae, Amsterdam; Galerie Knoll, Wien
Új szenzibilitás. A nyolcvanas évek magyar festészete. Magyar Kulturális Intézet, Szófia
Kapu. Fészek Galéria, Budapest

1989
Die Kunst der letzten 10 Jahre. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien
Ungarische Avantgarde. Kunstverein Mannheim, Mannheim
Más-Kép. Ernst Múzeum, Budapest
Kunst heute in Ungarn. Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Aachen
Budapest 88 – 8 Ungarische Maler / 8 hongaarse Schilders. Neue Galerie und Wolfgang Gurlittmuseum, Linz
Contemporary Hungarian Art. Museum Seoul, Seoul; Galerie hlavního města Prahy, Městská knihovna, Praha; Moravská zemská knihovna v Brne, Brno; Kampnagelfabrik, Hamburg
Az avantgárd vége 1975–1980. A huszadik század magyar mûvészete (13). Csók István Képtár, Székesfehérvár

1990
Die Budapester Szene. Künstlerhaus Salzburg, Salzburg
Gegenwart/Ewigkeit. Martin-Gropius-Bau, Berlin
Zeitgenössische Ungarische Kunst, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
Die Kunst der 80er Jahre. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

1991
Free Zone. Contemporary Hungarian and Finnish Art. Taidehalli, Helsinki
Kunstlandschaft Europa. Kunsthalle Bremen, Bremen
Free Worlds: Metaphors and Realities in Contemporary Hungarian Art. Art Gallery of Ontario, Toronto
Konfrontationen '91. Ratusz, Torún
Rückblende. Städtische Galerie im Museum Folkwang Essen, Essen

1992
Free Worlds. Metaphors and Realities in Contemporary Hungarian Art. Art Gallery of Windsor; Oklahoma City Art Museum; Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal
Köpfe. Pfalzgalerie, Kaiserslautern; Museum Heilbronn, Heilbronn
Hungarica. Arte ungherese degli anni '80 e sue origini. Museion Museo d'arte moderna et contemporanea, Bolzano

1993
Free Worlds. Metaphors and Realities in Contemporary Hungarian Art. Art Gallery of Nova Scotia, Halifax
Képfelbontás. Műcsarnok (Palme Ház), Budapest
Hungary Before and After. An Exhibition of Hungarian Art. International Monetary Fund – Visitors' Center, Washington D.C.
Magyarország: akkor és most. Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest
Mi, kelet-franciák. Magyar művészet (1981–1989). A huszadik század magyar művészete (15). Csók István Képtár, Székesfehérvár
Wiepersdorf 1993. Stiftung Kulturfonds – Künstlerhaus Schloß Wiepersdorf, Wiepersdorf

1994
Nature, Peinture, Sculpture. Galerie Bernard et Gwénolée Zürcher, Paris
12 művész Ausztriából és Magyarországról / 12 Künstler aus Österreich und Ungarn. Schloß Peuerbach, Oberösterreich; Schloß Esterházy, Eisenstadt, Burgenland
A 80-as évek. Ernst Múzeum, Budapest
Dix Artistes Hongrois. Abbay de l'Épau, Le Mans
Ein-Zwei-Drei. Städtische Galerie, Bremen
Hallen-Bilder-Objekte. Kunsthalle Elsterpark, Leipzig

1995
12 művész Ausztriából és Magyarországról / 12 Künstler aus Österreich und Ungarn. Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest
Kulanz. Galerie Knoll, Wien

1996
Idee & Idylle. Galerie Rähnitzgasse, Dresden

1997
L'Art dans les Chapelles. Bretagne
La Règle et l'Emotion. Fondation Campredon, L'Isle-sur-la-Sorgue
Olaj/Vászon. Műcsarnok, Budapest
Group Show. Gallery EIGEN+ART, Berlin; Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst, München

1998
Die ungarische Avantgarde. Neue Galerie der Stadt Linz, Linz

1999
Drawing and Painting. Galerie EIGEN+ART, Berlin
Kunst der 90er Jahre in Ungarn. Akademie der Künste, Berlin
Zeitgenössische Kunst aus Ungarn. Galerie der Stadt Fellbach, Fellbach

2002
Situation Ungarn. Kunst vor und nach der Wende. Max Liebermann Haus am Branderburger Tor, Berlin

2003
Wien präsentiert sich. Messe Zürich, Zürich
Sommer bei EIGEN+ART. Galerie EIGEN+ART, Berlin
Ákos Birkás, Herbert Hinteregger und Helmut & Johanna Kandl. Galerie in der Österreichischen Botschaft, Berlin

2004
Technoreál? Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
Baglyas Erika – Birkás Ákos – Göbölyös Luca – Lovas Ilona – Valie Export. Knoll Galéria, Budapest

2005
Porträt. Galerie EIGEN+ART, Berlin

2006
Landschaft. Galerie EIGEN+ART, Berlin
Zurück zu Figur – Malerei der Gegenwart. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München
Erzählungen -35/65+. Kunsthaus Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz

Bibliográfia / Bibliographie

1973
Chikán Bálint: Fiatal művészek Petőfiről. In: *Heves Megyei Népújság*, 1973. január 24.
Bojár Iván: Kiállításról kiállításra. In: *Magyar Hírlap*, 1973. augusztus 8., 6.
[…]: Birkás Ákos képei a Stúdió Galériában. In: *Magyar Nemzet*, 1973. augusztus 15., 4.
Vadas József: Az, ami. In: *Élet és Irodalom*, 1973. augusztus 18., 12.
P. Szűcs Julianna: A derűtől a viccig. Balázs Irén és Birkás Ákos kiállítása. In: *Népszabadság*, 1973. augusztus 22., 7.
Nagy Ildikó: Beszédes képek. In: *Művészet*, 1973/8, 40.
Birkás Ákos festőművész kiállítása. (kat.), Stúdió Galéria, Budapest, 1973

1976
Art–Museum–Art / Művészet–Múzeum–Művészet. (kat.), Józsefvárosi Galéria, Budapest, 1976

1980
Sinkovits Péter: Tárgyi és képi metamorfózisok. In: *Tendenciák 1970–1980 (2). Másodlagos realizmus.* (kat.), Óbuda Galéria, Budapest, 1980

1981
Birkás Ákos – Réti Ágnes: Beszélgetés 1980 novemberében a fotóművészet helyzetéről. In: *Fényképészeti Lapok*, 1981/2
Birkás Ákos: A megnövekedett agy. Egy másik hullám sodorja a hullámot. A hullám. In: *Fényképészeti Lapok*, 1981/3
Birkás Ákos: Imádkozzunk és dolgozzunk. Passzív interjú. In: *Fényképészeti Lapok*, 1981/4
Birkás Ákos: Előszó. In: Bán András: *Fotográfozásról.* Múzsák Kiadó, Budapest, 1981, 386–387.
Birkás Ákos: Anti-Camera. In: *Dokumentum III.* (kat.), Pécsi Galéria, Pécs, 1981
Birkás Ákos: Csatorna. Szimmetria. Prokrusztész agya. In: *Pécsi Füzet*, 1981
Birkás Ákos: [cím nélkül]. In: *Halljátok ezt a hangot?* (kat.), Toldi Fotógaléria, Budapest, 1981
Tendenciák 1970–1980 (6). Kemény és lágy. (kat.), Óbuda Galéria, Budapest, 1981

1982
Beke László: Tíz kortárs magyar művészeti kiállítás 1982 második felében. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 1982/4, 323–327.
Birkás Ákos: Csatorna. Szimmetria és aszimmetria. In: *Fényképészeti Lapok*, 1982/5

1983
Birkás Ákos: Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő? Előadás 1982. december 17-én és 30-án este 7 órakor [a budapesti Rabinec Stúdióban]. In: *AL (Artpool Letter) 1*, 1983, 19–41.
Gyetvai Ágnes: Ákos Birkás – Zsigmond Károlyi – Károly Kelemen – Lóránd Méhes – János Vető Group Exhibition. In: *AL (Artpool Letter) 4*, 38–40.
Birkás Ákos: Egy Makovecz Imre kép. In: *Magyar Építőművészet*, 1983/6, 32–33.
Gyetvai Ágnes: A Föld szelleme. In: *Művészet*, 1983/12, 18–21.
Birkás Ákos: Tudósítás az 1982-es Velencei Biennáléról. In: *Bak – Birkás – Kelemen – Lengyel – Sarkadi – Tolvaly. Rabinec Stúdió festészeti kiállítás.* Vajda Lajos Stúdió, Szentendre, 1983, 8–10.
Birkás Ákos: Mi ez a nagy csend? In: *Cápa. Bölcsész Index*, 1983, 19–35.

1984

Krahberger, Franz: Schöne Tage. Junge Künstler in Budapest. In: *Pannonia*, 1984/1, 40.

Beke László: Neue Künstler in Ungarn. In: *Kunst und Kirche*, 1984/2, 100–107.

Oktatási és pihenő épület, Badacsonytomaj. Építész: Turányi Gábor. [Beszélgetés a Fiatal Építészek Stúdiójának 1983. december 19-én rendezett összejövetelén. A résztvevők közt: Birkás Ákos.] In: *Magyar Építőművészet*, 1984/3, 24–27.

Scheuer, Grete: Gutes Ergebnis der Malerwochen. In der „Neuen Galerie" präsentiert. In: *Tagespost*, 2. September 1984

Schwarzbauer, Herbert: Maler-Elf aus Rein ist nun in Graz. In: *Kleine Zeitung*, 2. September 1984

Plánum '84. Művészeti Fesztivál az Almássy téri Szabadidő Központban. (kat.), Almássy téri Szabadidő Központ, Budapest, 1984

Herbolzheimer, Ronnie: Es lebe der Zeitgeist von gestern! In: *Kronen Zeitung*, 3. September 1984, 14.

Perneczky Géza: Az új festőiség magyarországi jelentkezése. In: *Új Symposium*, 1984/9, 22–26.

Beke László: [cím nélkül]. In: *AL (Artpool Letter) 10*, 7–9.

Birkás Ákos: Die Budapester Szene. Birkás Ákos előadása a Fészek Klubban 1984. május 9-én a Kép '84 kiállítássorozat záróvitáján. In: *AL (Artpool Letter) 10*, 1984, 3–5.

Attalai Gábor: Frissen (?) festve. Avagy a magyar festészet új hulláma és Sváby Lajos kiállítása. In: *Művészet*, 1984/12, 40–44.

Sinkovits Péter: Képzuhatag. A magyar festészet új hullámai az Ernst Múzeumban. In: *Művészet*, 1984/12, 46–49.

Hegyi Lóránd: Picture 84. Exhibition at the Fészek Gallery. In: *The New Hungarian Quarterly*, 1984, Vol. XXV, No. 96., 177–179.

Perneczky Géza: Emergence of the New Painting in Hungary. In: *The New Hungarian Quarterly*, 1984, Vol. XXV, No. 96., 171–176.

Beke László: Die neue ungarische Kunstszene. In: *Grenzzeichen. Neue Kunst aus Österreich und Ungarn.* (kat.), Landesgalerie im Schloß Esterházy, Eisenstadt, 1984

Birkás Ákos: Die tote Szene. In: *Jóvilág. Bölcsész Index*, 1984, 17–23.

Birkás Ákos: Gespaltene Perspektiven. In: *Grenzzeichen. Neue Kunst aus Österreich und Ungarn.* (kat.), Landesgalerie im Schloß Esterházy, Eisenstadt, 1984

Birkás Ákos: [cím nélkül]. In: *Bak – Birkás – Molnár – Szirtes.* Pécsi Galéria, Pécs, 1984, 12.

Gyetvai Ágnes: Új festészet / New Painting. In: Jerger Krisztina (szerk.): *Frissen festve. A magyar festészet új hulláma.* (kat.), Ernst Múzeum, Budapest, 1984, 4–6.

Hegyi Lóránd: Előszó a „Kép '84" kiállításhoz. In: *Kép '84. „Transz-avantgarde, poszt-modern".* (kat.), Fészek Galéria, Budapest, 1–10.

Hegyi Lóránd: „Transz-avantgarde" – „Radikális eklektika". Gondolatok a jelen művészeti szituációjáról. In: Jerger Krisztina (szerk.): *Frissen festve. A magyar festészet új hulláma.* (kat.), Ernst Múzeum, Budapest, 1984, 1–3.

Skreiner, Wilfried: [ohne Titel]. In: *XIX. Internationale Malerwochen in Steiermark.* (kat.), Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1984, [s. p.]

1985

Nedetzky, Ilsa: Im Zeichen der Selbsterneuerung. Ungarische Maler im „steirischen herbst". In: *Tagespost*, 20. Oktober 1985

Held, Georg: Neue Galerie und Künstlerhaus: Ungarische Maler. In: *Kleine Zeitung*, 20. Oktober 1985

Draxler, Helmut: Kunst aus Ungarn in Graz. Konstruktives. In: *Neue Zeit*, 20. Oktober 1985

„Drei Generationen ungarischer Künstler" in Graz. Malerische Momentaufnahme. In: *Wahrheit*, 26. Oktober 1985

Beke László: Krampfstillen. In: *Neue Kunst in Europa*, 1985/10–11, 12–13.

Frank János: Unkarin maalaustaidetta 1945–85. In: *Unkarin maalaustaidetta 1945–85.* (kat.), Kaupungintalon Ala-Aula, Helsinki, 1985

Hegyi Lóránd: A kiállítás mint pillanatfelvétel. In: *A magyar festészet három nemzedéke. Pillanatkép.* (kat.), Műcsarnok, Budapest, 1985

Hegyi Lóránd: Die Ausstellung als Momentaufnahme. In: *Drei Generationen Ungarische Maler.* (kat.), Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1985, [s. p.]

Skreiner, Wilfried: Drei Generationen ungarischer Maler. In: *Drei Generationen ungarischer Künstler.* (kat.), Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1985

Hegyi Lóránd: Giorgio de Chirico és a nyolcvanas évek. In: *Hommage à Giorgo de Chirico.* (kat.), Fészek Galéria, Budapest, 1985, 3–8.

Peintres contemporains hongrois. (kat.), Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 1985

1986

Buchsbaum, Maria: Eine Rückbesinnung auf Mitteleuropa. Querschnitt durch die neue ungarische Malerei in der Nationalgalerie von Budapest. In: *Wiener Zeitung*, 26. Juni 1986, 4.

Nasarke, Alfred: Vergnügen an der Kunst. Von Pop zur Pußta, zwischen Pluralismus und Postmoderne. In: *Kölner Stadt Anzeiger*, 20. Oktober 1986

Kisters, Jürgen: Lebendiger Prozeß. Ungarische Performance-Künstler in der Moltkerei. In: *Kölner Stadt Anzeiger*, 18. November 1986

Hormann, Henriette: Abkehr vom nationalen Kolorit. Kulturabteilung Bayer: Ungarische Malerei im Erholungshaus. In: *Kölnische Rundschau*, 22. November 1986

Hegyi Lóránd: Identitásképek. In: *Új Symposium*, 1986/11–12

Beke László: Informationen zur Ausstellung aus ungarische Sicht. In: *Aspekte Ungarischer Malerei der Gegenwart.* (kat.), Erholungshaus der Bayer AG, Leverkusen, 1986

Birkás Ákos. (kat.), Pécsi Galéria, Pécs, 1986

Frank János: Cinco maestros de la pintura Hungara contemporanea. In: *Cinco Pintores Hungáros contemporáneos.* (kat.), Museo de Bellas Artes, Caracas, 1986

Gyetvai Ágnes: Ki a legjobb vagy mi a helyzet? In: *Magyar Nemzet*, 1986. július 1., 7.

Hegyi Lóránd: Bevezető a „Dialógus II" kiállításhoz. In: *Dialógus II.* (kat.), Fészek Galéria, Budapest, 1986

Hegyi Lóránd: Bevezető az „Eklektika '85" kiállításhoz. In: *Eklektika '85.* (kat.), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1986, 5–8, 12–16.

Hegyi Lóránd: Quadri identità. Introduzione alla mostra ungherese / Images of Identity. Preface to the Hungarian Exhibition. In: *Bak – Birkás – Kelemen – Nádler.* (kat.), XLII. La Biennale di Venezia, Venezia, 1986, 5–9.

Néray Katalin: Biennale di Venezia. Ungheria. / Venice Biennale. Hungary. In: *Bak – Birkás – Kelemen – Nádler.* (kat.), XLII. La Biennale di Venezia, Venezia, 1986, 3–4.

Hegyi Lóránd: Über die Malerei von Ákos Birkás. In: *Ákos Birkás und István Mazzag.* (kat.), Tatgalerie, Wien, 1986

Schrage, Dieter: Kunst gegen Grenzen und Vorurteile. In: *Ákos Birkás und István Mazzag.* (kat.), Tatgalerie, Wien, 1986

1987

Birkás Ákos: [Festményeimről.] In: *Expressiv. Mitteleuropäische Kunst seit 1960.* (kat.), Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien – Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D. C., 1987, 78–80.

Hegyi Lóránd: Bemerkungen zur Kunst von Ákos Birkás. In: *Expressiv. Mitteleuropäische Kunst seit 1960.* (kat.), Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien – Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D. C., 1987

Birkás Ákos: Ich arbeite… / Én egy képen… In: *Ákos Birkás. Köpfe /Fejek 1985–1987.* (kat.), Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1987, 19.

Hegyi Lóránd: Die Macht des Bildes / A kép hatalma. In: *Ákos Birkás. Köpfe / Fejek 1985–1987.* (kat.), Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1987, 37–46.

Hegyi Lóránd: Ákos Birkás. In: *Die Wege der neuen Malerei in Ungarn und die Galerie Fészek / Trends in Hungarian new painting and the Fészek Gallery / A magyarországi új festészet útjai és a Fészek Galéria.* (kat.), Fészek Galéria, Budapest, 1987, 17–18.

Hegyi Lóránd: Előszó az „Új Szenzibilitás IV" című kiállításhoz. In: *Új Szenzibilitás IV.* (kat.), Pécsi Galéria, Pécs, 1987

Hegyi Lóránd: L' art contemporain hongrois. L' identité de l'Europe Centrale. In: *Imre Bak – Gábor Bachman – Ákos Birkás.* (kat.), Musée St. Pierre – ELAC Galerie, Lyon, 1987

Hegyi Lóránd: Neue Malerei in Ungarn. In: *Neue Sensibilität. Ungarische Malerei der '80er Jahre.* (kat.), Galerie der Stadt Esslingen – Villa Merkel, Esslingen, 1987

Néray Katalin: Zur Geschichte der neuen ungarischen Malerei. In: *Neue Sensibilität. Ungarische Malerei der 80er Jahre.* (kat.), Museum am Ostwall, Dortmund, 1987, 20.

Hegyi Lóránd: Neue Malerei in Ungarn. In: *Ungarische Malerei der 80er Jahre.* (kat.), Museum am Ostwall, Dortmund, 1987, 8–12.

Néray Katalin: Zur Austellung von Ákos Birkás / Bevezető Birkás Ákos kiállításához. In: *Ákos Birkás. Köpfe / Fejek 1985–1987.* (kat.), Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1987, 6–9.

Skreiner, Wilfried: Die Kopfform als Metapher des Geistes / A fejforma, mint a szellem metaforája. In: *Ákos Birkás. Köpfe / Fejek 1985–1987.* (kat.), Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1987, 20–27.

1988

Gálig Zoltán: Rembrandt fantomja. Birkás Ákos fotó tevékenységéről. In: *Fotó*, 1988/4, 168–169.

Losonczi Miklós: Jel és gesztus. In: *Vasárnapi Hírek*, 1988. június 19., 7.

Vadas József: Sok a szöveg. In: *Élet és Irodalom*, 1988. július 8., 13.

Hajdu István: Kitöltetlen arcok. In: *Magyar Nemzet*, 1988. július 9., 9.

Boros Géza: Birkás Ákos festményei. In: *Új Tükör*, 1988. július 17., 3.

Hajdu István: Képpedagógia. In: *Magyar Nemzet*, 1988. október 13., 7.

Nagy Zoltán: Középkeresés. Birkás Ákos kiállítása a Műcsarnokban. In: *Művészet,* 1988/10, 37–41.

Antal István: A fotó hangjai. In: *Fotó*, 1988/12, 544–546.

Celadin, Gertrude: Eine Grazer Serie. In: *Eine Grazer Serie.* (kat.), Stadtmuseum, Graz; Műcsarnok, Budapest; Universität, Innsbruck; Francia Intézet, Budapest, 1988

Hegyi Lóránd: [cím nélkül]. In: *Budapest 88 – 8 Ungarische Maler / 8 hongaarse Schilders.* (kat.), Galerie Knoll, Wien; Arti et Amicitiae, Amsterdam, 1988; Neue Galerie der Stadt Linz – Wolfgang-Gurlitt-Museum, Linz, 1989

Pol, Jan van der: Einige Tagebuchaufzeichnungen anstatt eines vorwortes / Enkele daboekaantekeningen bij wijze van vorwoord. In: *Budapest 88 – 8 Ungarische Maler / 8 hongaarse Schilders.* (kat.), Galerie Knoll, Wien; Arti et Amicitiae, Amsterdam, 1988; Neue Galerie der Stadt Linz – Wolfgang-Gurlitt-Museum, Linz, 1989

Kovács Ágnes: Interjú. Kovács Ágnes beszélget Birkás Ákossal. In: Dobai Ágnes (szerk.): *Birkás Ákos.* (kat.), Műcsarnok, Budapest, 1988

1989

Hegyi Lóránd: Bemerkungen zur Kunst. Ákos Birkás. In: *Budapester Belvedere – Zeitschrift für zeitgenössische Kunst*, 1989/1

Skreiner, Wilfried: Die Kopfform als Metapher des Geistes. Bemerkungen zu den neuen Bildern von Ákos Birkás. In: *Budapester Belvedere – Zeitschrift für zeitgenössische Kunst*, 1989/1

Birkás Ákos: Bild-Urbild-Schatten. In: *Ákos Birkás.* (kat.), Galerie Knoll, Wien; De Gele Rijder, Arnhem, 1989, 3–9.

Pol, Jan van der: Beste Hans / Lieber Hans. In: *Ákos Birkás.* (kat.), Galerie Knoll, Wien; De Gele Rijder, Arnhem, 1989, 12–15.

1990

Elementare Kopf-Körper. In: *Arbeiter-Zeitung*, 23. November 1990

Tabor, Jan: Gleichmaß und Gleichmut. Die Galerie Curtze stellt meditative Gemälde von Ákos Birkás zum Thema Kopf aus. In: *Arbeiter-Zeitung*, 23. November 1990

Sotriffer, Kristian: Ausgestellt. Raineriana etc. In: *Die Presse*, 13. Dezember 1990

Simon Zsuzsa: A Szépművészeti Múzeum mint a művészet modellje / Le Musée des Beaux-Arts de Budapest en tant que modèle artistique. In: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 1990/73, 111–118.

Hegyi Lóránd: [Einf.]. In: *Ákos Birkás.* (kat.), Städtische Galerie im Museum Folkwang Essen, Essen, 1990, 4–9.

Im Raum der Mal-Prozesse. „Köpfe" von Ákos Birkás in der Wiener Galerie Heike Curtze. In: *Der Standard*, 1990

Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg '90. (kat.), Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg, Salzburg, 1990

1991

Kunst kurz. Birkás. In: *Falter*, 15.–24. Jänner 1991

Fenomén hlava. In: *Slovenský Dennik*, 28.01.1991

Trojanova, Eva: Ákos Birkás záverom. K autorovej výstave v Slovenskej národnej galérii. In: *Večerník*, 1. marec 1991

Trojanova, Eva: Hlava ako médium / Der Kopf als Medium / A fej mint médium. In: *Ákos Birkás. Köpfe 1988–90.* (kat.), Galerie Heike Curtze, Wien; Slovenská Národná Galéria, Bratislava; Knoll Galéria, Budapest; Galerie der Stadt Wels, Wels, 1991, 3–11.

Szőnyei Tamás: „Egy nagy színes kép akkor is üvölt, ha egy koszos pincében áll a falnak döntve." Beszédes fej [Interjú Birkás Ákossal]. In: Magyar Narancs, 1991. március 13., 38–39.

Lóska Lajos: A világ feje – a fej világa. Birkás Ákos kiállítása. In: *Új Művészet*, 1991/7, 45–47.

Schöllhammer, Georg: Salzburg – Ein Schüttbild. In: *Der Standard*, 10.–11. August 1991

Hegyi Lóránd: *Élmény és fikció. Modernizmus, avantgárd, transzavantgárd.* Jelenkor, Pécs, 1991

Skreiner, Wilfried – Happe, Annemarie (szerk. / Red.): *Ákos Birkás. Köpfe / Fejek 1989–91.* (kat.), Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1991

Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg '91. (kat.), Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg, Salzburg, 1991

1992

Dagen, Philippe: Icônes cachées. Les tableaux méditatifs d'un hongrois inconnu. In: *Le Monde*, 23. mai 1992

Nuridsany, Michel: Birkás ou l'incarnation. In: *Le Figaro*, 26. mai 1992

Penxten, Stéphane: Birkás – l'indicible portrait. In: *La Libre Belgique*, 27. mai 1992

Carteron, Philippe: Ellipses. Du portrait figuré à l'intériorité retrouvée, le travail du Hongrois Ákos Birkás. In: *Le Nouvel Observateur*, 28. mai 1992

Ernould-Gandouet, Marielle: Paris–Bruxelles. Ákos Birkás. Têtes (Köpfe) 1989–1991. In: *L'Oeil*, 1992/5

Pinte, Jean-Louis: Ákos Birkás. Tête a Tête. In: *Le Figaroscope*, 3. juin 1992

Jaubert, Bruno: Ákos Birkás. In: *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, 19. juin 1992

Galimard Flavigny, Bertrand: Les Visages de Birkás. In: *Les Petites Affiches*, 29. juin 1992

Ardenne, Paul: Ákos Birkás – Galerie Zürcher. In: *Art Press*, Juli–August 1992

Kruntorad, Paul: Wildbret-Essen, Tweed-Sakkos. Ein herbstlicher

Kunstrundgang. Von Ákos Birkás bis Andreas Urteil. Fünfmal Kunst in Wiener Galerien. In: *Der Standard*, 2. Dezember 1992
Wolinski, Natacha: Ákos Birkás. In: *Encore*, 23–29. décembre 1992, 18–20.
Hofleitner, Johanna: Ákos Birkás „Kopf"-Bilder in der Galerie Knoll. Der verlängerte Arm des Malers. In: *Kurier*, 30. Dezember 1992
Nagy Ildikó: Avant-propos. In: *Ákos Birkás. Têtes 1989–1991*. (kat.), Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles; Galerie Bernard et Gwénolée Zürcher, Paris, 1992, 5.
Siena, Pier Luigi (Red.): *Hungarica. Ungarische Kunst der 80er Jahre und ihre Ursprünge*. (kat.), Museion, Bozen, 1992
Zürcher, Bernard: [intr.]. In: *Ákos Birkás. Têtes 1989–1991*. (kat.), Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles; Galerie Bernard et Gwénolée Zürcher, Paris, 1992, 8–12.

1993
Fitz Péter: Fejek. Birkás Ákossal beszélget Fitz Péter. In: *Balkon*, 1993/1, 26–29.
Galimard Flavigny, Bertrand: A la FIAC. Ákos Birkás. In: *Les Petites Affiches*, 4. octobre 1993
Peternák Miklós: Ki/volt/az áldozat, ki/volt/a tettes és mi történt? A nyolcvanas évek magyar művészetéről. In: *Orpheus*, 1993/11, 73–81.
Pesenti, Laurent: Têtes. In: *Ákos Birkás. Têtes*. (kat.), École Nationale des Beaux-Arts, Dijon, 1993
Wiepersdorf 1993. (kat.), Stiftung Kulturfonds – Künstlerhaus Schloß Wiepersdorf, Wiepersdorf, 1993
[s. n.]: Ein Gespräch mit Ákos Birkás. In: Siewert, Roswitha: „Raumdialoge". *Gegenwartskunst und Kirchenarchitektur. Kunst Pro St. Petri – „Vertreibt den Teufel der Bequemlichkeit"*. Weiland, Lübeck, 1993, 276–281.

1994
Flügge, Matthias: Ákos Birkás. Tautologie des Körpers. Ein Gespräch. In: *Neue Bildende Kunst*, 1994/4, 30–32.
Birkás Ákos: A templom. Swierkiewicz Róbert kiállítása. In: *Balkon*, 1994/7, 10–14.
Fitz Péter (szerk.): *Birkás Ákos és Forgács Éva levelezése*. In: *Birkás Ákos kiállítása. 1993. augusztus 11. és 1994. október 13. között.* (kat.), Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest, 1994
Fitz Péter – Mittringer, Markus (szerk. / Red.): *12 művész Ausztriából és Magyarországról / 12 Künstler aus Österreich und Ungarn*. (kat.), Schloß Peuerbach, Oberösterreich; Schloß Esterházy, Eisenstadt, 1994; Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest, 1995
Hegyi Lóránd: A kép hatalma. Megjegyzések Birkás Ákos festészetéhez. In: Hegyi Lóránd: *Utak az avantgárdból. Tanulmányok kortárs művészekről*. Jelenkor, Pécs, 1994, 165–170.

1995
Herbstreuth, Peter: Torpedos aus einer anderen Welt. DAAD-Stipendiaten Ákos Birkás und Bernard Frize in Leipzig. In: *Der Tagesspiegel*, 31. Jänner 1995
Hegyi Lóránd: Birkás Ákos festészete. In: Hegyi Lóránd: *Alexandria*. Jelenkor, Pécs, 1995, 141–151.
Viski Balázs László (1909–1964) és tanítványai. Birkás Ákos, Göbölyös Gyula, Gyémánt László, Konkoly Gyula, Kóka Ferenc, Lakner László, Méhes László, Verss Sándor László. (kat.), Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest, 1995

1996
Nádas Péter: Proporzioni del corpo umano. Birkás Ákos képeiről. In: *Nappali ház*, 1996/3
Ákos Birkás. In: *Der Tagesspiegel*, 16.–22. Mai 1996
Kreis, Elfi: Freiraum für Zweifel. Neue Bilder des Budapester Malers Ákos Birkás in der DAAD Galerie. In: *Der Tagesspiegel*, 21. Mai 1996
Nungesser, Michael: Der Kopf als atmender Farbraum. Ákos Birkás in der DAAD Galerie. In: *Die Tageszeitung*, 11. Juni 1996
Nuridsany, Michel: Ákos Birkás. Un homme de tête. In: *Le Figaro*, 19. novembre 1996
Borower, Djawid C.: Ein Kopf, zwei Bildtafeln. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. Oktober 1996, 43.
Kókai Károly: Köpfe in Wien. Zu den Wiener ausstellungen von Ákos Birkás. In: *Balkon*, 1996/10–11, 46–47. Fejek Bécsben. Birkás Ákos kiállításai. In: *Balkon* (magyar melléklet, Kókai Károly: 1996/10–11, 28–29.)
Ermen, Reinhard: Huldigung an das Oval. In: Bleicker, Ulrike (Red.): *Ákos Birkás. Malerei. Berlin 1995–96*. (kat.), DAAD Galerie, Berlin, 1996, 23–32.
Birkás Ákos: Zur Entstehung des Bildes / The Emergence of the Image. In: Irsigler, Karl A. (Red. / ed.): *Ákos Birkás. Im Kopf*. (kat.), Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien – Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1996, 95–104.
Hegyi Lóránd: Das Bild als Universum-Symbol. Bemerkungen zur Kunst von Ákos Birkás / The Image as a Symbol of the Universe. Some Remarks on Ákos Birkás' Art. In: Irsigler, Karl A. (Red. / ed.): *Ákos Birkás. Im Kopf*. (kat.), Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien – Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1996, 9–38.
Honisch, Dieter: Ein Bergungsvorgang / A Process of Salvaging. In: Irsigler, Karl A. (Red. / ed.): *Ákos Birkás. Im Kopf*. (kat.), Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien – Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1996, 77–94.
Irsigler, Karl A.: Sinnlichkeit oder Methodik. Anmerkungen zur Metamorphose einer Obsession / Sensuousness or Methodology. Notices on the Methamorphosis of an Obsession. In: Irsigler, Karl A. (Red. / ed.): *Ákos Birkás. Im Kopf*. (kat.), Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien – Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1996, 39–58.
Kurzmeyer, Roman: Von der Vergeblichkeit, den Kopf zu drehen / About the Futility to Turn One's Head. In: Irsigler, Karl A. (Red. / ed.): *Ákos Birkás. Im Kopf*. (kat.), Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien – Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1996, 59–76.
Honisch, Dieter: Ein Bergungsvorgang. In: Bleicker, Ulrike (Red.): *Ákos Birkás. Malerei. Berlin 1995–96*. (kat.), DAAD Galerie, Berlin, 1996, 7–19.
Nádas Péter: Proporzioni del corpo umano. In: Bleicker, Ulrike (Red.): *Ákos Birkás. Malerei. Berlin 1995–96*. (kat.), DAAD Galerie, Berlin, 1996, 39–44.

1997
Bischoff, Ulrich: Ákos Birkás. In: *Birkás – Elgin – Maning*. (kat.), Gemäldegalerie Neue Meister – Albertinum, Dresden, 1997, [s. p.]

1998
Goldberg, I.: Ákos Birkás. Le visage chromatique. In: *Beaux-Arts*, 1998/175
Figura, Kurt von: Vorwort. In: Birkás Ákos – Figura, Kurt von – Wenzel, Helmut (Red.): *Ákos Birkás. Kopfraumkörperbilder 1989–1998*. (kat.), Altes Rathaus, Göttingen, 1998, 7.
Hoppe, Felicitas – Kurzmeyer, Roman: Briefe zur Zoologie der Kunst. In: Birkás Ákos – Figura, Kurt von – Wenzel, Helmut (Red.): *Ákos Birkás. Kopfraumkörperbilder 1989–1998*. (kat.), Alten Rathaus, Göttingen, 1998

1999
Ákos Birkás. In: *Flaneur. Das Berliner City Journal*, 1999/1, 5.
Weskott, Hanne: Freiheit, geboren aus dem Scheitern. Ákos Birkás und seine Köpfe. In: *Süddeutsche Zeitung*, 4. April 1999
Weskott, Hanne: Reduziert und Komprimiert. In: *Kunst der neunziger Jahre in Ungarn*. (kat.), Akademie der Künste, Berlin, 1999, 49.
László Földényi F.: Ákos Birkás. In: Sietz, Barbara (Red.): *Zeitgenössische Kunst aus Ungarn. Malerei, Skulptur, Installation, Videokunst*. Matthes & Seitz, München, 1999, 43–44.

2000
Kollros, Petra: Das unmittelbar Menschliche. In: *Südwestpresse*, 17. Juni 2000
Preußen, Heide von: Aus zwei mach eins. Ákos Birkás im Kunstverein. In: *Neu-Ulmer Zeitung*, 17. Juni 2000
Kollros, Petra: Wenn uns Augen annblicken. In: *Südwestpresse*, 19. Juni 2000
Kast, Raimund: Ákos Birkás. Kopf-Bilder – mal abstrakt, mal fotorealistisch. In: *Schwäbische Zeitung*, 20. Juni 2000
Kollros, Petra: Was hinter Gesichtern steckt. In: *Südwestpresse*, 26. Juni 2000
Groß, Roland: Der vergoldete Einkaufswagen. In: *Album*, 11. November 2000
[s. n.]: Der Kopf so groß wie ein Körper. In: *Badische Zeitung*, 12. November 2000
Raap, Jürgen: Die Nase ganz vorn. In: *Kölner Illustrierte*, 2000/11
Boecker, Susanne – Dank, Ralf: Art Cologne 2000. In: *Ticket*, 2000/45
Sprengler Katalin: Nem csak a részvétel. Art Cologne 2000. In: *Műértő*, 2000/12, 7.
Ákos Birkás. Neue Bilder. (kat.), Kunstverein Ulm, Ulm, 2000

2001
Krisztina Szipőcs: Die beim Lektorat für Bildende und Élet és művészet / Leben und Kunst
Buchwald, Sabine: Idylle für Individualisten. In: *Süddeutsche Zeitung*, 16. März 2001
Timár Katalin: Ami „az életben" is érdekes. In: *Műértő*, 2001/5, 7.
Radák Eszter: Új arc. Birkás Ákos képei a Knoll Galériában. In: *Magyar Ákos Birkás*, 2001. május 17., 29.
Sinkó István: A leírható arckép. Birkás Ákos festményei a Knoll Galériában. In: *Új Művészet*, 2001/7, 42.

2002
Birkás Ákos: Extrém sportok. Pernecky Géza kiállítása. In: *Új Művészet*, 2002/4, 40–41.
Honisch, Dieter: Die Selbstverwirklichung im Bild. Über Ákos Birkás. In: Romain, Lothar – Bluemler, Detlef (Red.): *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 58, 2002/10, 3–11.
Situation Ungarn. Kunst vor und nach der Wende. (kat.), Stiftung Brandenburger Tor im Max Liebermann Haus, Berlin, 2002

2003
Sasvári Edit: „This case has human and painterly potentials" / „Dieser Fall hat irgendwelche menschliche und malerische Reserven" / „Valami emberi és festői tartaléka van ennek az ügynek". In: *Praesens*, 2003/2, 56–59., 138–139.

2004
Rieder Gábor: Technorealizmus Árkádiában. Fotórealizmus és a befogadók. In: *Új Művészet*, 2004/6, 31–33.
Monshouwer, Saskia: Ein aufrichtiger Versuch zur überbruckung des historischen Abgrundes. In: Praesens 2004/3., 115-120.
Monshouwer, Saskia: Akos Birkas. De Nieuwe, Arti et Amicitae, 2004/7., 20.

2005
Kukorelly Endre: Gesichstmalerei / Arcfestés. In: *Ákos Birkás. In diesem Moment*. (kat.), Kunstverein Rosenheim, Rosenheim, 2005, 4–5, 46–47.
Trübswetter, Iris: „Do you also have an existence in another reality tape, or one in an objective reality?" In: *Ákos Birkás. In diesem Moment*. (kat.), Kunstverein Rosenheim, Rosenheim, 2005, 8–11, 48–51.
Widauer, Heinz: Ákos Birkás. Kontinuität und Diskontinuität oder die bewusste Verkehrung ins Gegenteil / Birkás Ákos. Folytonosság és a folytonosság hiánya, avagy hogyan fordítsunk valamit tudatosan az ellenkezőjére. In: *Ákos Birkás. In diesem Moment*. (kat.), Kunstverein Rosenheim, Rosenheim, 2005, 14–19, 53–57.
A festészet esélyei. Birkás Ákossal beszélget Cserba Júlia. In: *Balkon*, 2005/10, 13–15.

2006
Muladi Brigitta: Valóság szélesvásznon. Birkás Ákos tárlata. In: *Új Művészet*, 2005/2, 37–38.
Sachs, Brita: Lauter junge Bilder. Die Hypo-Kunsthalle in München zeigt figürliche Malerei. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. Juli 2006, 35.
Spengler Katalin: Világformák. Interjú Birkás Ákossal. In: *Elite, Mű & Kincs* (melléklet), 2006. december, 8–11.
Borsos Roland: Fotorealizmus vs. beszélő, színes pacák. In: *Magyar Hírlap*, 2006. december 4., 18–19.
Topor Tünde: Egy út az avantgárdból. Birkás Ákos. In: *Müpa Magazin*, 2006. tél, 58–59.
Dékei Kriszta: „Nincsenek maradandó hőstettek". Birkás Ákos festőművész. Interjú. In: *Magyar Narancs*, 2006. december 14., 8–9.
Hajdu István: Dialektika – áthatások-átjárások. Birkás Ákos: Művek 1975–2006. In: *Magyar Narancs*, 2006. december 14., 36–37.
Nagy Edina: A festő és a vászon. In: *Art Magazin*, 2006/6, 26–30.
Szipőcs Krisztina: Konceptuális festészet. Birkás Ákos műveiről / Konzeptuelle Malerei. Die Werke von Ákos Birkás. In: *Birkás Ákos: Munkák / Works 1975–2006* (kat.), Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2006
Sasvári Edit: Építmény vagy út? Beszélgetés Birkás Ákossal / Ist es ein Gebäude oder ein Weg? Ein Gespräch mit Ákos Birkás. In: *Birkás Ákos: Munkák / Works 1975–2006* (kat.), Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2006

Filmek / Filme

Fitz Péter – Kálmán János: *Fejek*. Portréfilm, MTV, 1991–1992, 35'
Kluth, Michael: *Ákos Birkás*. Aspekte, ZDF, 4. 10. 1996, 7'

BIRKÁS ÁKOS: MŰVEK / WORKS 1975–2006
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
2006. november 24–2007. február 4.

ÁKOS BIRKÁS: WERKE 1975–2006
Ludwig Museum – Museum für Zeitgenössische Kunst
24. November 2006–4. Februar 2007

Kurátor / Kuratorin: SZIPŐCS Krisztina

Szerkesztő / Redaktion: SZIPŐCS Krisztina
Német fordítás / Übersetzung: MOLNÁR Britta, RÁCZ Christine
Magyar korrektúra / Lektorat: DÓZSAI Rita
Grafika / Lay-out: ELN Ferenc
Fotó / Foto: ROSTA József, TIHANYI-BAKOS Fotóstúdió, KOLLÁNYI Gyula, JUHÁSZ Imre, Uwe WALTER
Képanyag / Abbildungen: Courtesy Galerie EIGEN+ART Berlin/Leipzig, Knoll Galerie Wien/Budapest, Galerie Zürcher Paris
Nyomda / Druck: MESTER Nyomda, Budapest
Kiadó / Herausgeber: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
2. változatlan kiadás / 2. unveränderte Auflage
Példányszám / Auflage: 1700

ISBN 963-9537-13-6

© Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
© Szövegek és képek: a szerzők / Texte und Abbildungen: bei den Autoren

A múzeum fenntartója az Oktatási és Kulturális Minisztérium.
Birkás Ákos 2005-ben a Nemzeti Kulturális Alapprogram alkotói támogatásában részesült.

A borítón / Umschlagbild:

Birkás Ákos: *Dünne Luft (Tiszta levegő)*, 2006
olaj, vászon / Öl auf Leinwand, 150×230 cm
magángyűjtemény, Németország / Privatsammlung, Deutschland
Fotó / Foto: Uwe Walter
Courtesy Galerie EIGEN+ART / A Galerie EIGEN+ART jóvoltából