



#140

BIRKÁS ÁKOS



Birkás Ákos: Önarcképfestés kamerával 1-12., 1977-1978,
Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében

BIRKÁS ÁKOS (1941-2018)

Fej (177-12Mn8) | Head (177-12Mn8), 1998

Olaj, vászon | Oil on canvas, A: 180 x 80 cm, B: 190 x 110 cm

Jelezve hátoldalon | Signed on the reverse:

ÁKOS BIRKÁS. KOPF (177-12Mn8) 1998, Ö. L. 190x110 Zweiteilig! a: 180x80 cm b: 190x110 cm

Kezdő ár | Starting price: 10 000 000 Ft / 27 778 EUR

Becsérték: 18 000 000 - 24 000 000 Ft

Estimate: 50 000 - 66 667 EUR

210

KIÁLLÍTVA ÉS REPRODUKÁLVA | EXHIBITED AND REPRODUCED:

| Birkás Ákos művek / works 1975-2006.

Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2006, 76. oldal



1. Birkás Ákos retrospektív kiállítási enteriőr,
Ludwig Múzeum, Budapest, 2006





2. Kazimir Malevics: Nő gereblyével (1928-32)
Tretyakov Gallery, Moszkva



3. Kazimir Malevics:
A fehér alapon vörös ellipszis,
rajta fekete kereszt áthúzva, 1927
Stedelijk Museum, Amszterdam

Kevés olyan magyar kortárs festőt említhetünk, aki ennyire kitaróan ragaszkodott volna egy témához, ahogy Birkás Ákos a Fej-sorozatának festéséhez. A nyolcvanas évek közepétől a kilencvenes évek végéig programszerűen, tizenöt éven keresztül, körülbelül kétszáz oválist hozott létre, színállásbeli- és formai változtatásokkal, redukciókkal, szintézisekkel vizsgálva témáját. Nem meglepő, hogy művészetének ez a leginkább ismert műcsoportja.

A hetvenes évek elején készített fotóportréiban azt fejtegeti, hány különböző fényképet kell készíteni ahhoz, hogy modelljének tiszta valóját láttassa az éppen aktuális pillanatban létező helyett. Így például barátjáról készített portréorozatból áll; Rembrandt hatvanöt hiteles arcképét ugyanarra a fotópapírra való exponálásán keresztül pedig, a mester egész életére érvényes lényét ragadja meg, hiszen azok a vonások, amik esetlegesen, ily módon kioltják egymást. Azzal ellentétben, ahogy az egymás utáni pillanatokban készített fotókat egymásra lehet tenni, a festés aktuális során a létrejött kép nem lehet egy pillanat megfigyelésének eredménye, hiszen a változtatások mozzanatai nem vihetők fel abban a momentumban a vászonra, és a



4. Alexej von Javlenszkij:
Infantin, 1912
magántulajdon

mind újabb és újabb festékrétegek egymásra rakódva letakarják az alatta lévőket. Mégis ezeknek a gesztusoknak a tapasztalatai és végső eredményei vezettek az emblematikus Fej motívum megtalálásához. „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.”¹ Az oválishoz való eljutását pszichológus feleségének munkája is inspirálta: a Rorschach-teszt álló

tengely mentén szimmetrikus elrendezésű mintái felől indult, ahol attól függően, milyen személyiségű ember szemléli, a tintafoltok különböző jelentésekkel telítődnek. A fej mint forma révén – a platóni felfogás szerint – a mikrokozmoszt magába foglaló egyetemesség jelképéhez érkezett. A fej egyszerre jelenti az egységet, a tökéletességet, a nap és az istenség szimbóluma. Felidézi az ókeresztény mandorlák motívumát, különösképp azáltal, hogy általában befelé sötétedő fekete lyukak és kifelé világosodó fénykörök is megjelennek Birkás oválsaiban. Azonban fontos, hogy ezek a fejek Birkásnál kitöltetlenek, s mindezek tükrében az arc hiánya képein egyértelműen mindenki arcaként értelmezhető.

Ezt a kialakult befoglaló formát 1984-1985 körül találta meg, feltehetően a 42. Velencei Biennálén (1986) való kiállítási lehetősége is ösztönözte arra, hogy csak rá jellemző, felismerhető, összefogott koncepciójú munkákkal tűnjön ki. A '80-as évek elején fél évet Amerikában töltött, az ottani hatalmas, számára a megszokottól eltérő térélménynek a megtapasztalása festészetében is léptékváltásra készítette: „Alapvető élményem a nagy térről: az emberi és a tényleges térről.”²

Ekkor kezdett tiszta színeket, nagy gesztusokat és egyszerű, primitív formákat használni,

nagy méretű vásznakra festeni, de ezt is kevésnek érezte, ezáltal talált rá a két táblás szerkezetre. „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.”³ A kettős képtábla technikai megfontolásával három teret hozt létre: az egyik az ovális és annak háttere által leírt tér, a másik a két tábla közötti, a harmadik az ovális belsejében létrejövő térértet. Az első kettő lényegében a hagyományos értelemben megfestett tér, a harmadik viszont nem a festészet dimenziójában mozog, hiszen az egy rész, ami a két tábla összeillesztéséből adódik, mint egy eltakart, eltítkolt rész. Birkás ezeken a képeken olyan téri és festészeti alapfogalmakat vizsgál, mint a külső és belső, az elől és hátul

ellentétpárok. A szinte két méteres vásznakra az oválisokat megszakítás nélkül festi meg, viszi körbe és körbe az ecsetet a vásznon – ennek megfestéséhez teljes fizikai koncentrátság, szinte eksztatikus azonosulás szükséges. Így tehát a művész kinyújtott karjával létrehozott ovális forma saját „akció rádiusza”-ként értelmezhető.

A teljesen más színkombinációval megfestett két képet nézve, a vonalakat a magasabb és szélesebb képen pontosan ott folytatja, ahol azok kifutnak, tehát véget érnének a rövidebb és keskenyebb képen, ha nem volna mögötte a másik – így elérve azt, hogy a két képet egy egészként értelmezzük, hiszen szemünk egyként kezeli. Azt, hogy az összeragasztás által térbeli objekt vagy assemblage születik, a színhasználat is erősíti: a hozzánk közelebb eső képtábla élénk színekkel van megfestve, míg a mögötte lévő egy szín fehérrel kevert árnyalatait használja. Ráadásul ez a szín a szürkés-kék, amely már-már úgy hat, mint az első kép árnyéka. A reneszánsz festők sfumato technikájára emlékeztetnek a második

fejen megjelenő szürkés-kék árnyalatok, és az a festői gesztus, ahogy kissé elmossa az első fejen olyan élesen elváló körvonalakat. Kompozícióját tekintve, az egyszerű geometriai forma alkalmazása kapcsán felfedezhető az orosz konstruktivizmus hatása: a homogén festői felülettel alakított vászonfelületeket „képförmává” avatja, ily módon a képfelületet tárggyá változtatva.

Nem véletlen ezek alapján, hogy a Fej-sorozat számos külföldi és itthoni kiállításon szerepelt, például Grazban (Neue Galerie, 1987), Bécsben (Museum des 20. Jahrhundert, 1996), Budapesten a Kiscelli Múzeumban (Fővárosi Képtár, 1994) és a Ludwig Múzeumban (2006). A sorozat különböző darabjai prominens köz- és magángyűjteményekben szerepelnek. Ám a művészi folyamat, amely során idáig jutott, „Mindezek a - művészettörténeti és kulturális - utalások ugyanakkor csupán távoli, halvány, áttételes jelzések: maga az érzéki konkrét, mélytűző színek által telített, súlyosan és tömören megjelenő egyedi KÉP élményszerűsége a meghatározó mozzanat.”⁴



5. Krisztus sebe (Jean Le Noir),
Luxemburgi Bonne, Normandia hercegnő imakönyve,
1349 előtt



6. Birkás Ákos: Rembrandt,
az önarckép fantomja, 1977
magántulajdon

BÁN GABRIELLA

1 Birkás Ákos retrospektív kiállítása, Ludwig Múzeum, 2006. november 24. – 2007. február 4., Kiállítás leírása

2 Szipócs Krisztina: Konceptuális festészet. Birkás Ákos műveiről. In.: Birkás Ákos: Művek 1975-2006, Szerk.: Szipócs Krisztina, Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Bp. 2006, 11. p.

3 Sasvári Edit: Építmény vagy út? Beszélgetés Birkás Ákossal, In.: Birkás Ákos: Művek 1975-2006, Szerk.: Szipócs Krisztina, Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Bp. 2006, 41-53. p.

4 Mária Zoltán: Identitásképek, Előszó a Velencei Biennálé Magyar kiállításához. Új Symposium, 1986, 22. évfolyam, 241-252. sz., 11. o.