

NOVOTNY TIHAMÉR

„Godot-ra várva”

Nagy Árpád PIKA művészetéről



NOVOTNY TIHAMÉR (1952) Budapest

Nagy Árpád, közismert művésznevén, Pika – mely titulását nemcsak a keresztnévének első két betűjét elhagyó becéző, kedveskedő kiejtéséből, beszédes hangalakjából eredeztethetjük (Ár-Pika), de a kis természetével ellentétes nagy (s egyszersmind lobbanékony) természetét nyomatékosító éles nyelvvel, szűrős megjegyzéseivel, szíven találó hasznos szódőféseivel még inkább összefüggésbe hozhatjuk – idén július 19-én töltötte be 68. életévét. Ám Pikának, az idestova 40 év óta tevékenykedő, tehát jelentős életművel rendelkező, több műfajban is rendhagyót alkotó Munkácsy Mihály-díjas képzőművésznek (mindemellett művészetkritikusnak, s olykor-olykor versekkel és elbeszélésekkel is jelentkező szépírónak) ez idáig csak egyetlenegy szerényebb katalógusa jelent meg 1997-ben. Ergo, ez a Kortárs-megjelenés hiánypótló a javából. S hogy valóban – csak – a javából, azt egyrészt a korlátozott színes oldalak, másrészt (főleg a korai időszakban) a mostoha körülmények miatti „hanyag” dokumentálás számlájára kell írunk, hiszen ez az életmű jóval számosabb, teljesebb, árnyaltabb, egészségesebb, mint amit mostani, szűkített állapotában mutat.

Hogy ki volt Nagy Árpád Pika a '70-es, '80-as évek Erdélyében, közelebbről a (kétszer is) Romániához csatolt erős magyar múlttal és jelleggel bíró Marosvásárhelyen, leírtam már néhány tőmondatban abban a MAMŰ-katalógusban, amely egy, a Szentendrei Képtárban megrendezett rendhagyó kiállításához készült 1989–90-ben. [Ez a tárlat azért volt rendhagyó, mert nemcsak feltárta és bemutatta annak a neoavantgárd szellemiségű egykorvolt fiatal alkotócsoporthoz a néhány aktív évre szorítkozó tevékenységét, amelynek nem mellesleg Pika is alapítójául szegődött, de személyek szerinti új művekkel egyszersmind fel is támasztotta a kényszerűen hamvába hullott (hullasztott) társaságot (MAMŰ – Marosvásárhelyi Műhely 1978–1984, *Egykor és Ma*).]

Ebben az alkotóperiódusban egyrészt F. Bacon és G. Titus-Carmel inspirációja, vagyis az alaktorzító gesztus (*Elmozdult testformák [üveg alatt]*, 1976–77) és a „mágikus realizmus” (*Mágikus helyszín [Emlékkeltő tárgy I–II.]*, 1981); másrészt az akkor dívó neoavantgárd irányzatok hatására a kint, a tájban és bent, a városban lebonyolított akciók (*Kicsomagolás [Születés]*, 1979; *Kóré 1–3.*, 1982; *Domb-rajz színes fonalakkal*, 1984; *Multimediális születésnap akció 1982. július 19-én*); a plasztikus képtárgy-építkezések és folyamatművek (*Hajlított tér [Szín és Forma]*, 1981; *Akvárium*, 1981; *Kocka*, 1981); a megtévesztően pontosan rajzolt, fotót helyettesítő „trompe-l'oeil” realizmus (*A tökéletes látvány illúziója*, 1979); az analitikus képfelbontás és a témaelemző, jegyzetelő rendszerszerűség, vagyis az intellektuális gondolkodás s az egyszersmind álmérnökien érzéki előadásmód, a festett-rajzolt ideatervek (*Természet–Meditáció–Építkezés 1–4.*, 1980–81; *Vázlatok az Akvárium akcióhoz 1–5.*, 1981); a konceptuális és a médiaközpontú szemlélet (*Koncept*, 1976–77; *Új koncepció*, 1980; *Személyazonosság*, 1981–82) jellemezték Pikának a világhoz, korunk akkori valóságához fűződő viszonyát, tevékenységi és érdeklődési körét.

Vajon mi készíthette őt, a Nagy Pál (1929–1979) művésztanár kritikai szemléletén és naprakész műveltségén nevelkedő, kiváló tájékozottságú, az éppen aktuális információkat mindig könnyörtelen pontossággal begyűjtő és kielemező festőművészt, a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Akadémián végzett egykori Abodi Nagy Béla (1918–2012) -tanítványt (mesélte, egyszer ez a szigorú szakmai követelményeket támasztó szikár ember mentette meg őt a kirúgástól), a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház későbbi díszlettervezőjét (1978–1989), hogy 1989-ben elhagyja Erdélyt, s áttelepedjen Magyarországra?

A válasz könnyörtelenül egyértelmű: az, ami a mamúsok körülbelül 70%-ának távozását jelentette a '80-as évek folyamán; vagyis a Ceaușescu-rezsim minden normális életlehetőséget elszívó, minden emberi kapcsolatot megmérgező, megnyomorító, legfőképp magyar reményvesztettséget gerjesztő diktatúrája; s csak kisebb részben a személyes elhivatottság érvényesítésének parancsa,

valamint a maradi művészeti erők sugallta perspektívtalanság elleni lázadás. Pikának meglehetősen későn sikerült távoznia a reménytelenség kelepccéből, épp csak a szégyenteljes „etnonacionalista” önkényuralom bukását megelőző hónapokban. Emlékszem, 1989. november 10-én nyílt meg a MAMŰ-kiállítás a Szentendrei Képtárban, s a tárlat rendezőjeként megtapasztalhattam, hogy „december 10-én még merész tettnek számított menekült-áttelepült művésznek elítélően nyilatkoznia a bosszúálló diktatúráról a MAMŰ kapcsán a televízió nyilvánossága előtt, s december 16-ától számított két hét alatt a Ceaușescu-rezsim, barbár pusztítást hagyván maga után, összeomlott”. Így rögzítve a tényállást a már említett katalógus előszavában, elgondolkodhattam azon, hogy a váratlanul előállt helyzet vajon milyen új alkalmazkodást és életprogramot kényszerít, vált majd ki a régebben és a frissen kivonult (elmenekült, elköltözött) művészekből. Azt pedig csak zárójelben jegyzem meg, hogy Pika perifériára sodródott vergődésének magam is tanúja voltam a mamús dokumentumokat összegyűjtendő erdélyi útjaim és műterem-látogatásaim során, hiszen (Szörtsey Gábor [1951–2004] mellett) ő volt a nélkülözhetetlen kalauzum, sőt szállásadó „gazdám”, barátom ebben az egyáltalán nem veszélytelen helyzetben. Erről sokat tudnék mesélni, de ez majd (talán) egy másik írás feladata lesz valamikor.

Nagy Árpád tehát közvetlenül áttelepülése után (nagyon is előremutató és a korszellemre ráérező módon) már egy összetett, a teret és a síkot egyaránt igénybe vevő műegyüttessel szerepelt a MAMŰ alkotócsoport kiállításán (*Utazás szárnyakkal*, 1989). A különféle anyagokat (olaj-vázon, gipsz, talált tárgy [bőrönd], rétegelt lemezből készített festett tartóelemek) és műfajokat, vagyis a konceptuális gondolkodást, az „új szenzibilitás” festészeti felszabadultságát, valamint a népies egyházművészeti giccs expresszív motívumait kombináló installációja – amelyben személyes exodusának keserű, bonyolult, szomorú és mégis „szárnyaló” élményét dolgozta fel – ma már a Ferenczy Múzeum Centrum tulajdonát képezi. Ettől kezdve érdeklődése – az erdélyi „újhullámos” festészeti és grafikai kísérletek után (*Éhség*, 1983–84; *Vannak fontosabb dolgok*, 1985) – egyértelműen, nevezzük így, a „szituációközvetítő” térberendezések, valamint az új anyagokkal kísérletező (színezett viasz, parafin, hungarocell, deszka) formázott plasztikus képtárgyak felé fordult (*Cím nélkül 1–5.*, 1992).

Mindent egybevetve, 1990-től kezdődően: kétségtelenül a megújuló lendület, a magára találás felszabadító évei következtek. Sajátos, már-már túlélrett műveinek kovásza és táptalaja ekkor a Krizbai Sándor és Elekes Károly társaságában létrehozott PANTENON csoport volt. Ez a rendkívüli termékeny négy év (1990–94) irgalmatlanul kíméletlen, önérzeteket sértő, de mégis nagyszerű eredményeket hozó, közös művekre összpontosító, egymást sarokba szorító és egymást kölcsönösen ösztönző közös harcban és gondolkodásban telt el. Úgyszólván már az is nagy csoda volt, hogy a három, egyenként is kiváló képességekkel rendelkező súlyos egyéniség, ennyi évet kibírt egymás mellett. Az a „szituációteremtő”, koncepciózus tervekben, beépített terekben, dramatizált termekben, szakrálissá, transzcendenssé tett helyszínekben, szegényes, de átlelkedített anyagokban, színpadszerű díszletekben, megkonstruált hangulatokban, filozófiai és vallási szinkretizmusokban, újraértelmezett mitikus hagyományokban, állandó szellemi avantgardizmusban gondolkodó, az élet lényegi kérdéseivel foglalkozó összművészeti törekvés, amelyet közös sajátjukénak mondhattak az alig több mint 25 éves közelmúltban, ma már önálló utakon-csapásokon halad, fejlődik tovább. Régi tapasztalat, hogy az igazán erős karakterek sohasem tudják feladni saját egyéniségüket, nehezen kivívott önállóságukat. Szükségük van ugyan az együttgondolkodásra, a közös cselekvésre, de a saját ítélőképességükben, „izgatószerükben” és „igazságkeresésükben” olykor jobban bíznak, mint a másikéban. Önálló egyéniségekként, de önként léptek be a közösen emelt kapu alatt, és sértett önérzettel, rombolva rúgták szét az önmaguk köré épített falakat... (Ennek a kudarcnak azonban mégiscsak érdekes tanulsága, hogy alkotónk később [1998-tól kezdődően] egy másik alakulatban, a számára szeretetteljesebb [szintén 1990-től működő] BLOKK csoportban találta meg azt az inspiráló közeget, közösséget, amely ma is helyettesíti az első elvesztésének hiányát.)

Nagy Árpád áttelepedése utáni téma- és formavilága tehát, ha nem is végérvényesen és abszolút értelemben, de erősen az erdélyi múltból és a PANTENON csoport szellemiségéből táplálkozott. Példának okáért az ún. „*Solaris*” mítoszból, amelyet Stanisław Lem írt le oly hatásosan azonos című tudományos-fantasztikus regényében. Ez a közös olvasási és filmnézési alapélményből származó alapszemlélet (lásd Tarkovszkij azonos című alkotását!) – bár más-más előjelekkel és végkicsengésekkel –, mindhármuk sajátja volt abban az időben.

Ennek megfelelően (az írásműben) a Solaris óriásbolygó, a „gondolkodó monstrum” (természetesen az alkotás, a művészi teremtés szimulációjaként, szinonimájaként, metaforájaként) úgy szerepel: mint egy nagy agy, mint egy magas szervezettségű, folyékony sejtburkolat, amely csillagászati arányú tevékenységre képes: mint egy „homeosztatikus óceán”, amely modellálni tudja a tér-idő matériáját; mint aki „a világmindenség lényegén töprengve, iszonyatos számú elméleti fejtegetésekkel tölti idejét”, mint aki gigászi monológot folytat önmagával. Ez a gondolkodó plazmaóceán produkáló- és reprodukálótevékenységet folytat. Kiolvassa a közelébe került emberi agy kívánságait és elfojtott vágyképeit; rekonstruálja az emlékezet gyulladáshoz vezető gócait; a „pszichikai élveboncolás” során képes bármit megjeleníteni; jobban ismeri az embert, mint az ember önmagát. Szenved értünk, boldoggá akar tenni bennünket. Produkálótevékenysége és kreatív fantáziája során pedig állandóan új és új formákat és képződményeket szül: „hullámzó felületéből a legkülönbözőbb, semmi földihez nem hasonlítható plazmaképződmények törnek elő”, „ezerféle átváltozást, ontologikus automatizmust mível”, „néha gyermeket, neoprimitív stílus jellemzi a mimoid alkotásait, máskor meg – barokk cirádák – születnek”, „szimmetriádjainak” egyik pólusán pontosan ugyanazok a formák jelennek meg, mint a másikon; és ihletett kedvében egyéni modorban variálja a külvilág motívumkincsét, cifrázva, sőt továbbköltve azokat.

Így, a PANTENON csoport tagjai nem véletlenül ültették minden installációjukat oltott mézspépbe, ebbe a jelképesen értendő képlékeny, fehér „agyvelőbe”, amely mintegy „kitermeli”, „megszüli”, „kigondolja”, „világra hozza” és „memorizálja” teremtményeit.

Csak a legszebb, legösszetettebb, legfontosabb közös térberendezéseiket említeném ebből az időszakból: *Panteon-Pantenon*, 1990; *Narcissus*, 1991; *Nárcisz kertje*, 1991; *Úszó veríték*, 1993; *A negyedik oldalukon műtárgyakat mutató obeliszk*, 1993. Ez utóbbi hat (a tagoknak megfelelő 3 x 2) monumentummal kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy Pika fekete üveglapokból, színezett viaszból, parafinból készült, az „intimitást és az idegenséget”, a „személyeset és a személytelenséget”, a „szenvtelenséget és a szenvedélyességet” egyszerre tükröző egyik emlékoszlopa *férfi*, a másik pedig *női attribútumot* mutatott. A PANTENON csoport tehát működése során abszolút szinkron válaszokat adott a kor emberének egyre inkább súlyosbodó identitás- és stílusproblémáira, az új szenzibilitás, a tranzavantgárd utáni művészeti helyzet társadalom-lélektani, kulturális és világnézeti kihívásaira.

Nagy Árpád formavilága tehát megőrzött valamit ebből az élő képlékenyszerűségből, ebből az eleven masszaserűségből, sőt, már a PANTENON csoportból történő kiválása előtt elkezdte kimunkálni groteszkbe hajló torz világának fájdalmasan ironikus emberfiguráit. Installált plasztikáinak, vegyes technikával készített grafikáinak és tusrajzainak, illetve olaj- vagy színes viaszfestményeinek „kelesztett” formáit, amelyeknek fő motívumai leginkább embrionális állapotú koravén homunculusokra, fej- vagy térszaktakoponyaszerű lényekre (más esetekben önálló testrészekre) emlékeztetnek bennünket – s mely lényeknek lelki rokonait megtalálhatjuk Krizbai Sándor, Gaál József, Gáspár Gyula vagy Bartus Ferenc bizonyos munkái között –, gyakran mértani kubusokkal, absztrakt tárgyi elemekkel, titokzatos vázszerkezetekkel társítja. Illetve ezeket a teátrális, morbid jeleneteket hol egy organikusnak-amorfnak nevezhető, hol meg egy metafizikus jellegűnek minősíthető abszurd térbe helyezi. Nagy Árpád olyan archetipikus és mégis jelenkori színpadra – vagy inkább kánpadra?! – küldi a saját maga alkotta-formálta szereplőket, amely színpadnak mintha egyidejűleg más-más nézőpontból és más-más mikrotörténeti előfeltételezéssel láthatnánk rejtélyes kulisszáit (*Látomás 1–2.*, 1991; *Képlékeny tér 1–6.*, 1991; *Irányítottak*, 1992; *Etűdök 1–8.*, 1993–96; *Roncs 1–4.*, 1997).

E „szép új világ” szereplőit azonban nemigen nevezhetnénk „valódi” emberi lényeknek, mivel magányos fejtestszerűségükkel, csökkent végtagjaikkal csak utalnak az egykori, a teremtettségében természetszerűen egész emberre. Ezek a koponya-homunculusok egyszerűen csak fájnak, szenvednek, reménytelenkednek, folyton-folyvást csak torzulnak, szomorkodnak: a maguk mocsarába süppednek (*Ősök 1–3.*, 1992; *Szürkület előtt közvetlenül 1–3.*, 1995).

Mit mondjunk, nem egy derűs világ! A derű halvány visszfényét vagy inkább bizarr fonákját legfeljebb csak a groteszk, szatirikusan gunyoros hangvételű, már-már naturalisztikus eszközökkel élő, a téveszméiben tévelygő, elbizonytalanodott ember korhangulatát, korszellemét festő (olykor a kultúrpolitikai célzásoktól sem mentes álkarikatúraszerű) műveiben érezzük meg egy kicsinykét. Ilyen telitalálatosan remekbe szabott, emblematisztkus naturalisztikus, stilizáltan ikonikus munkája

volt például az a többrészes viaszplasztikája is, amelyet a szentendrei Művésztelep Galériában megrendezett *Féلبeszakadt kísérlet* című kiállításán, 1997-ben mutatott be. Természetesen megint csak a konkrét alkotásra vonatkoztatható *cím nélkül*, mint ahogy ezt tette ebben az időszakban született sok műve esetében is. Ezért jobb híján én magam adtam nevet az újabb műegyüttes főszereplőjének, ennek a „pilótasapkás” sápadt-sárga viaszfigurának, s a következő ironikus fájdalom-szavakkal „méltattam” (sirattam, sajnáltattam!) őt a közönség előtt: „Bemutatom *Saslengő Uszkelányt*. Férfi volt ő hajdanán, ma már nőnek se mondanám. Viaszos-sárga bőrét nap nem érte, nem barnította testét meleg fény, sötét, nyirkos sírból kelt szegény, s ereje fogytán lebegni és egyensúlyozni kénytelen a fenti és a lenti elmúlás között, s visszacsusszanni fél a hideg földre. Jövőjének és jelenének két összetöpörödött koromfekete háza van: talán két sárba süppedt sashát-szarkofág. Így száll alant az alantas hármasság alantaszul, holott a feltámadásról szóltak a kürtök és az autódudák. Deréktól lefelé teste nincs, Hadész birodalmának örök titka rejti azt, s a nehéz nehézkedés csüngői csüngenek rajta láthatatlanul, alaktalan fájdalomként, parttalan gödör penészes homályába rohasztva minden idea csíráját és gyökérzetét. Se süllyedni, se emelkedni nincs mersze már, mert az elszürkült idő lépének merülő zombékán áll. Jelenléte ijedt, tétova jelenség: emlékezet nélküli bizonytalan lebegés az elhatározás és a tudatkiesés mocsara s fertőzött párája közt. Mértani gerincének féregként előbújt és meggömbülve megnyúlt fekete szívdárványhídján lassan át- és lecsorog az ejakulált agyvelő dermedni kész kocsonyás fehérjeje. – Bemutatom *Saslengő Uszkelányt*, aki férfi volt egykor, de ma már nőnek se mondanám; a félbemaradt embert, akit lába nem tol igyekvően a föld fölé, s aki csak mankós karjának merevgörcsében bízhat úszkáló koporsófedők ingtag háttára támaszkodva bénán, megtörtén evickélve a féلبeszakadt feltámadás süppeteg tengerén. Kalapot, sapkát ne emeljenek neki, kezet fogni ne próbáljatok vele, mert netán elsüllyed szegény.”

Nekem „semmi sem tetszik, aminek az íze didaktikus, ami egyoldalúan degradáló emberképet sugall, ami közvetlen akarja képembe vágni a tömény létundort – ne okítson engem senki a világ csúfságáról...” – prűskölte egy széplelkű kritikus a megnyitó után a Népszabadság 1997. október 8-i számában. Pedig Pika csak tisztán rátapintott (rámutatott) az egész nyugati posztmodern civilizáció megrendülésellenes, istenfélelem nélküli, identitásvesztett kultúrájára, a könnyörtelen való-világra. Itt nem csupán egy vallási esemény keserű ironikus ábrázolásáról – „Feltámadás” – van szó, hanem az úgynevezett modern civilizáció végéről, amely a relativizmus, a genderelmélet, a „hibridizáció”, a vallásellenesség diktatúrájának nyomása alatt él, amelyben minden viszonylagos, és már teljesen elvesztett a szakrális iránti emberi érzék.

„Amíg az expanzionizmus korában [a '60-as, '70-es években], az újdonság felismerésének euforikus állapotában – magyarázza Pika a MAMŰ Társaságról szóló *Szűbűjektiv reflexiójában* 2001-ben – a szabadon száguldozó eszmék utópikus vonatkozásai erősödtek fel, addig a jó húsz évvel később született művekre inkább az önreflexió, az önirónia, de legalábbis a tárgyilagosabb intellektuális megfogalmazás jellemző. [A '80-as évek végén, a '90-es évek elején] a váltás úgy zajlott le, hogy új eszme nem született. Úgy tűnik, [a pozitív] eszmék és utópiák időszaka lejárt (reméljük nem örökre).”

A *Concept* című, ironikus munkájában – amely nem más, mint egy vízzel telt akváriumba helyezett, lefelé fordított, karaktervonások nélküli, „tartósított” emberi fej, ahol csak a büszkét aljára írt nyomtatott betűs, plasztikus CONCEPT felirat kerül a folyadék felszíne fölé – ugyanezt a „léthelyzetet” vagy hasonló életérzést már 1996-ban is megfogalmazza.

A 11. *Kasseli Dokumenta* kiállításról szóló kritikájában (2002) Jean Baudrillard gondolatait hívja segítségül a negatív korszellem meghatározására: „amikor a dolgok, a jelek, a cselekedetek megszabadulnak ideájuktól, a koncepciójuktól, a lényegüktől, a referenciájuktól, a kezdetüktől és a végüktől, akkor végtelen önreprodukciójuk veszi kezdetét.« Az értékrend felbomlott, valójában nincsenek is már értékek, a dolgok szétszóródtak, és minden irányban kezdtek sokasodni – írja. »Ennek a bomlásnak csakis végzetes következményei lehetnek. Minden ideáját vesztett dolog olyan, mint az árnyékát vesztett ember – megőrül, és örültségének áldozata lesz.« Nem túl optimista jövőndőlés.”

Ám Pika konceptuális munkáinak sorában találunk még egy nem figurális, egy abszolút szövegközpontú, igen fontos tényfeltáró, mondhatni, hidegen ironikus, gunyoros alkotást 1999-ből, amelynek segítségével mintegy kiegészíti a megváltozott művészeti korszellemeiről alkotott eddigi képet. A műegyüttes ismétlődő angol szalagcíme (már ez a gesztus is önmagáért beszél!) körbefutva a Fészek galéria falain, így volt fordítható: „Nem történt semmi. Minden rendben. Tartsa a kapcsolatot!”



NAGY ÁRPÁD PIKA, *Libikóka*, 2006

A teremben felállított négy pulpitusra pedig – szintén angolul – négy szentenciát helyezett el: „A drága művészet sokkal jobb, mint az olcsó.” „A művészeket a kurátorok csinálják.” „Ők megmutatják neked, hogy mi a művészet, és mi nem az.” „A pénz könnyebben elérhetővé teszi a dolgokat.”

Majd ezeket a megállapításait – hogy senkinek kétsége ne legyen a kialakult helyzetről – 2017-ben egy vitaindítónak szánt írásában (*Művészet a stílusok után*) a következőképpen egészítette ki: „A vezetés átkerült egy kurátori réteg kezébe, akik mögött egyfelől a pénzvilág, másfelől a kulturális hatalom birtokosai állnak. Mostanság a kurátor személyes kapcsolataitól, jó vagy rossz ízlésétől, kiváló vagy silány ötleteitől függ egy-egy kiállítás személyi összetétele, látványvilága és szakmai minőségének a szintje. Ugyanakkor kiépült az az intézményrendszer is, amely képes befolyásolni, sőt alkalmasint diktálni vagy kijelölni bizonyos művészi elképzelések főcsapásait, meghatároz »trendeket« (bár valójában nincsenek is trendek), és szelektálja az elképzeléseibe beilleszthető alkotókat. [...] A »művészetipar« láthatóan a kulturális turizmusra épít, amely manapság százezres, esetenként milliós nagyságrendben képes tömegeket vonzani, és ezt az embermasszát mindenképpen el kell kápráztatni. Ezért aztán az ötletek legfontosabb kritériumai – a sokkolás, a lenyűgözés, a megdöbbenés, az elvarázsolás – egyértelműen a szemlélő szórakoztatását kell hogy szolgálják. Ez már majdhogynem a cirkusz kategóriájába tartozik.”

Mindezeket a folyamatokat azért volt fontos felvázolnunk Pika gondolatainak megidézésével, mert nélkülük érthetetlen lenne az a (örökös) kritikai ellenállás, valamint önfeltárukozó és korfektató magatartás, s az ezzel járó körülhatároltabb figurális forma- és epikusabb magánmitológiai eszmevilág, amely az újabb, a '90-es évek végétől kibontakozó vegyes technikás munkáinak, rajza-inak, vázlatának, reliefszerű applikált műveinek, valamint olajfestményeinek legfőbb jellemzője. Mert alkotónk nem szégyell megint mitológiáról, históriáról, művészettörténetről, szerelemről, családról, napi kérdésekről, magánéleti problémákról, generációs ellentétekről, számítógépek generálta virtuális valóságról, migrációról, celebokról, morális diszsonanciákról, eltűnt időről, magányról, kiüresedésről, unalomról, reménytelenségekről, bűnökről, az élet sötét oldaláról, elidegenedésről, istenvárásokról, korszellemről: őszintén, gúnyosan, ironikusan, groteszken, *rútan*, anekdotázóan, démonikusan és szürreálisan – festeni.

Lóska Lajos művészettörténész azt állapította meg egyik megnyitó beszédében („*Megjött Godot*”, MAMÚ Galéria, 2015), hogy Pika figurái: elrajzoltak, a férfiak, nők, gyermekek, kamaszok egyaránt gnómok, törpék, véres szeműek, nagyfejűek, kacsakezűek, torzak..., tehát az élet abszurdítására, horribile dictu értelmetlenségére hívják fel a figyelmünket.

Ha nem is fogadhatjuk el szó szerint ezt a megjegyzést, annyi bizonyos, hogy a művészettörténetben és az esztétikában nem ismeretlen a *rútság* eszköze és fogalma.

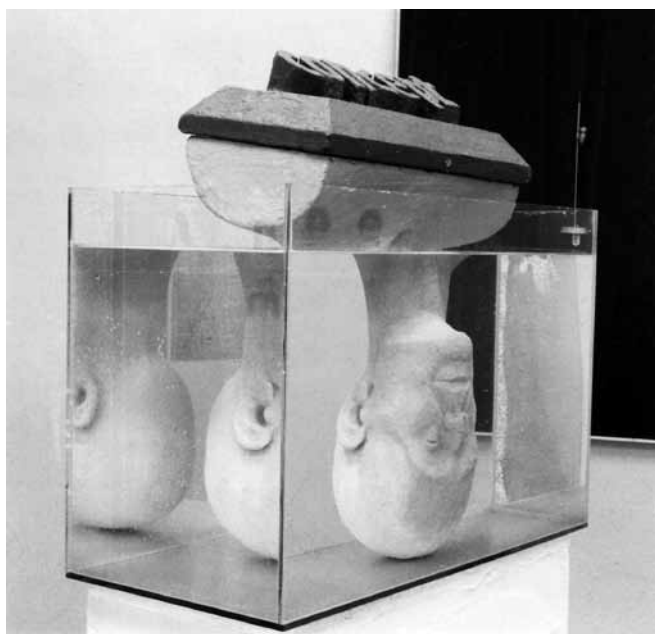
Umberto Eco hivatkozik arra *A rútság története* című könyvében, hogy: „A rútság legelső és ez idáig legteljesebb esztétikája, amelyet Karl Rosenkrantz dolgozott ki 1853-ban, a csúfat a morális rosszal állítja párhuzamba. Amiként a rossz és a bűn szemben állnak a jóval, s a poklot jelentik ahhoz viszonyítva, éppúgy a rút is »a szép pokla.«” A kérdéses probléma azonban U. Eco szerint jóval árnyaltabb ennél, hiszen „meg kell különböztetnünk az *önmagában rút* dolgokat (a büzlő széket, a bomló tetemet, az undorító szagot árasztó fekélyt) a *formai rútságtól*, amilyen az egész és a részek közötti egyensúly megbomlása”. Ám „a művészeti csúnyaságról beszélve ne feledjük, hogy szinte minden művészetelmélet – legalábbis a görögöktől napjainkig – elismeri, hogy a rútság bármely formáját megszépítheti annak hűséges és kifejező *művészi ábrázolása*”.

Egy másik megnyitó beszédben („*Godot-ra várva*”, Kert Galéria, Szolnok, 2016) Verebes György festőművész teljesen más szemszögből közelíti meg Pika festészetét. Ő azt érzékeli, hogy Nagy Árpád lényei nem valódiak, azaz ritka kivételektől eltekintve többnyire nem konkrét személyeket ábrázolnak, hanem olyan virtuális árnyéklényeket jelenítenek meg, amelyek, akik a mi tulajdonságainkat is hordozzák. Festményeinek szereplői tehát nemcsak a saját, de a mi démonaink is egyben. Olyanok, akik csak egymás mellett élnek, ám képtelenek az érintésre, az értelmes beszédre (csak sikítanak, vonyítanak), s akik addig uralkodnak felettünk, amíg néven nem tudjuk nevezni őket. Pika festészetének kétségbevonhatatlan erénye, hogy meg meri nevezni a bennünk élő démonainkat. Képeinek valódi lényei az állatok: a holló, a bárány, a kutya. Az emberrel szemben az állatoknak nincs elmúlástudatuk, tehát azonosak önmagukkal, s talán démonjaik sincsenek, az időt nem érzékelik, inkább működnek benne. Ők maguk az Idő! Vagyis tisztán hordozzák az áldozati sorsukat, amelyet mi, emberek nem merünk vállalni. Ezzel Pika rámutat az áldozathozatal fontosságának

kérdésére. Ennek az áldozathozatalnak a lényege pedig az, hogy a bennünk élő démonokat néven kell nevezni, mert csak így kerülhetünk közelebb egymáshoz. Minden ember vár egy olyan „vendégre”, „Godot-ra”, aki képes lesz problémáink megoldására.

Egyik festményén ott áll „Godot”, és széttárt kezűjainak ördögűző szertartásával megmutatja a helyes „irányt” az előtte álló tanácstalan emberpár számára. Pika, azaz Godot így szembesít bennünket saját hibáinkkal, hiányosságainkkal.

Nagy Árpád Pika magas szakmai színvonalú, rendkívül határozott karakterű művészetének igaz tanulsága: ha már nem lehet lázadni és új eszmék szerint élni, mert az előttünk járó generációk mindent letaroltak, akkor legalább kifejezni, megfogalmazni, néven nevezni kell a dolgokat, s ellentmondani a személyiséget felszámoló kísértéseknek, a gonosznak.



NAGY ÁRPÁD PIKA, Concept, 1996; Szürküllet előtt közvetlenül (Protézis 1-3.), MAMŰ Galéria, 1995



NAGY ÁRPÁD PIKA, Magány, egyedüllét, 2007



NAGY ÁRPÁD PIKA, Mutatvány, 2007