

Szőnyi György 1978-ban a Magyar Iparművészeti Főiskola typo-grafika szakán szerzett diplomát. Festészete, tervezőgrafikai munkássága, plakátjai, betűmetszetei és installatív szituációkban értelmezhető, a képek továbbgondolását, a köztük feszülő asszociatív hálót erősítő objektjei sajátos leképzései annak a furcsa, de autonóm vizuális nyelvnek, aminek a létrejöttéhez elengedhetetlen volt az államszocializmus végóráiban a nyugatról felszívott irányzatok minden korábinál ismeretlen szabadságfoka. Később ehhez társultak, ezzel lettek ütköztetve az egyetemes kultúra ikonjai (úgy mint Wolfgang Goethe, William Morris, Gutenberg, vagy éppen Jimi Hendrix), valamint a helyi hagyományok, a lokális ikonográfia használata és újraértelmezése. (Az utóbbira Szőnyi a keresztzemes hímezések és a zsinórvarrások technikáját idéző csendéletei és azok a pontszerű elemekre bontott emblemikus festmények jelentik a példát, amelyek közül néhányat a kiállításon is megcsodálhatunk.)

Az 1970-es/80-as évek fordulója, amikor Szőnyi György pályája elindult, egy olyan időszak volt, amikor a minimalizmus szigorú, strukturalista gondolkodását egy csapásra a festői eszközök burjánzása váltotta fel. A művészetet elanyagtalantító és személytelenné formáló konceptualizmus helyére a médiumokat szabadon keverő, gyakran öncélú posztmodern eklektika került. Szőnyi ebben a közegben ismerte fel, hogy az alkalmazott művészetet valójában csak egy hajszál választja el a magasművészettől, és társadalmi hatékonyságában sem feltétlenül marad alul, amennyiben egy olyan dikszurzus születik, ami önreflektív módon viszonyul a formalista esztétikához, miközben a képeket felépítő és a művek tartalmi kohézióját megteremtő mikromolekulákból kitapinthatóvá válik az alkotói személyesség, az egyéni karakter. Úgy érzem, hogy ez az individuális jelleg és hangvétel, amit Szőnyi kompozíciói minden mástól megkülönböztető „alfanumerikus absztrakciója” képvisel és a jelszerűen használt tiszta elemek sűrítményében mutatkozik meg, egyfajta időtlenséget is hordoz és az egyetemes értékekbe, a kollektív emlékezet ismert képi toposzaiba kódolva kerül elénk. Kissé paradox módon a művész alkotásaiban két pólus, két ellentétes retorika folytat párbeszédet egymással. Az óriási műgonddal, lenyűgöző mesterségbeli rutinnal és precíz előadásmóddal kivitelezett munkák homogén módon szintetizálnak két, a képkészítés hagyományában egymással nehezen összeegyeztethető felfogást, amit akár lehetne a *pop art* és az *op art* látens párbeszédének is nevezni.

Szőnyei a konstruktivizmus, a De Stijl, Victor Vasarely vagy Bridget Riley által képviselt geometrikus absztrakció eszköztárát próbálja meg közös nevezőre hozni az angolszász *pop art*-ban megjelenő motívumokkal és témákkal, mint ahogy azzal annak idején, vagy nemrégiben Yvaral, Lari Pittman, Richard Prince és mások is kísérleteztek. Szőnyei művei mindkét végletet tartalmazzák, de igazából egyikbe sem illeszthetők bele teljesen. Megtalálhatjuk benne Roy Lichtenstein ipusztriális jellegű, a képregényekből ismert formai-stiláris megoldásokat festőileg appropriáló képeinek nyomdai rásztereket idéző tektonikus rendszerét, de a sakktábla mintákból, pepita rácsokból felépített síkkonstruktivista ábrázolások közismert személyeket, celebritásokat, sztárzenészeket (pl. Bob Dylan vagy a már említett Jimi Hendrix) vagy használati tárgyakat megmutató témaválasztását is. Gyakran azzal az ironikus, játékosággal és humorral átszótt, leleményes módon mutatja be ezeket, mint ami az egyik, a 20. századi művészet történetéből származó kedvenc képe, a brit pop-art legendás alakjának, Eduardo Paolozzinak 1965-ben készült „Donald kacsa találkozása Mondriannal” című festményén látható.

Szőnyei György képeinek kiindulópontja, ahogy azt ennek a kiállításnak a címe is jelzi, egy letisztult, sallangoktól mentes geometriai forma, a négyzet. A négyzet a művész képein hol a talpára fektetett, hol a csúcsára állított sokszöggént jelenik meg. A négyzetet Szőnyei a kép legelemibb építőkockájaként, a képkészítés metaforájaként használja. A négyzet az, ami megtalálható a napilapok rászterre bontott képeit felépítő korpuszskulákban, abban az árnyalatokat vagy a színeket a papírlapon létrehozó rácsban, amelyen a sokszorosítás bevett formája, az ofszet nyomdatechnika is alapszik. Az elforgatott rács modern megfelelője a digitális képpont, a pixel, ami a fényvel működő képmegjelenítő eszközökön ugyanazt a funkciót tölti be, mint amilyen szerepet egy rászterpont a nyomathordozón kap.

A művész megtanít, rávezet bennünket arra, hogy tulajdonképpen fekete-fehérben, a sötét és a világos kontrasztjával mindent ki lehet fejezni, mindent el lehet mondani. Szőnyei, amikor az 1970-es évek végén elkezdte a képrácsot „typotextúrának” vagy „typotexturálisnak” nevezhető kompozíciói megalkotásához használni, a számítógépes képkészítés fogalma még teljesen ismeretlen volt Magyarországon. A terület hazai pionírjai, Csízy László, Bódy Gábor, Bartók István vagy Száva Gyula csak évekkel később fogtak bele ez irányú kísérleteikbe.

Szőnyei György poszt-minimalista grafikái olyan kompakt struktúrákból és alapformákból építkeznek, amelyek egy festőművész palettájához hasonlóan a képkészítéshez szükséges legelemibb vizuális információ hordozói. Ezeknek a korpuszkuláris egységeknek, vagy komputeres nyelven szólva „biteknek” az egymás mellé sorolásával egyaránt létre tud hozni dekoratív, festői hatásokat és olyan felületeket, amelyeknek az additív színkeverés útján, mozaikszerűen létrehozott színfoltjai olyan kvázi-terekként viselkednek, amelyek a második és a harmadik dimenzió közötti mezsgyén a holografikus képhez vagy a Koffka-kockához hasonlóan a vizuális észlelés és értelmezés aktuális kapcsolatától függően emelkednek ki a síkból vagy süllyednek vissza abba. Szőnyei alkotásaiban ugyanakkor nem a vizuális játék, a percepció csapdák vagy az optikai illúziók működése az érdekes, hanem a képekből kiolvasható konzekvencia. Egy 2009 őszén nekem címzett emailjéhez például, amiben pontosította a Morisawa-díjat nyert és a Fontshop pályázatain is kitüntetett betűtípusairól írt egyik szövegemben található adatokat, az alábbi megjegyzést fűzte: „Keserves küzdelmet kell egy formabontó betű esetében a korábbi tradíciókkal megvívni. Az én személyes megközelítésem az, hogy tudatosan hozzak létre egy formát.”

Szőnyei esetében azonban nem feltétlenül szükséges, hogy létezzen, eladásra kerüljön vagy használatba legyen véve egy-egy általa tervezett betűtípus vagy ábécé. A funkcionalitás kevésbé lényeges. Valójában az alkotói módszer az, ami az ő esetében igazán lényeges. Ebben pedig párhuzam kínálkozik Victor Vasarelyvel, aki 1955-ben írt Sárga kiáltványában fejtette ki, hogy a sarkain elforgatott és rombuszá alakított statikus négyzetből, Kazimir Malevics primer síkgeometriai mintázatából miként lehet dinamikus ábrázolást alkotni. Más szóval azt, hogy a térbeliség és az időbeliség illúzióját hogyan lehet szintén a négyzetből levezetve megteremteni. Érdekes összefüggést jelent az is, hogy Vasarelyhez hasonlóan Szőnyei György ars poeticájában szintén Malevicsre hivatkozik, arra a szovjet-orosz szuprematista festőre, aki – mint tudjuk – 1915-ben elkészítette a *Fekete négyzet* című képét, és ezzel, ha úgy tetszik – legalábbis médiafilozófiai értelemben – az első pixelt is megalkotta a művészet történetében.

Ez persze csak részben igaz, és azért, hogy ez a malevicsi szál (ami Szőnyi számára is az origót jelentette) kapjon némi történelmi hátszelet vagy öngazolást, lényegesnek érzem, hogy utaljak egy másik orosz férfiúra, bizonyos Vlagyimir Kotyelnikovra, aki egy időben az Oroszországi Szovjet Szövetségi Szocialista Köztársaság Legfelsőbb Tanácsának elnöke címet is betöltötte. De mi azért emlékezünk meg róla itt és most, mert ő volt az, aki 1933-ban, tehát ugyanabban az évben, amikor Malevics megfestette híres, ma az Új Tretyakov Képtárban látható Önarcképét, feltalálta a pixelt, és ezzel elindította, megteremtette a digitális forradalmat. Kotyelnikov legnagyobb felfedezése a Mintavételezési Tétel volt az, ami lehetővé tette a digitális jelfeldolgozást és közvetve vagy közvetlenül, de hozzájárult a digitális képalkotás létrejöttéhez. A Malevics négyzeteinek a felhasználásával 10 évvel később New Yorkba költöző holland festő, Piet Mondrian által megfestett *Broadway Boogie Woogie* egy másik ikonikus példáját jelentette a homogén színű, ökonomikus síkformákból szerkesztett, nem-reprezentáló festmények sorozatának. Érdekes adalék, hogy Mondrian „protopixelek” építkező kompozícióit csak néhány év választotta el a Freddie Williams nevéhez fűződő, 1946-ban történt eseménytől, amikor a brit radarmérnök létrehozta az első látható számítógépes bitet. Mai terminológiával élve, Williams tetszőlegesen tudott írni egy 0-t vagy 1-et a katódsugárcsöves monitor felületére, és képes is volt elolvasni azt, amit ott tárolt. Más szóval, talált egy módszert arra, hogy a cső lapos végén, egy helyen megjelenítsen egy kis pöttyöt (egy pontot) vagy a pöttyök sorozatából összeálló vonalat. A katódsugár módszeresen kirajzolt egy téglalap alakú területet, balról jobbra, sor sor után, fentről lefelé, kissé hasonlóan ahhoz, mintha egy mezőt művelnénk. Az eszközt raszter kijelzőnek nevezte el, ami egyébként a latin „rastellum” (gereblye) szó származéka.

Szőnyi „typotextúrái” (mert akár így is hívhatjuk a kiállításon bemutatott kompozíciókat) a percepció működésének előfeltételét jelentő gestaltokból, a látás és a befogadás pszichológiájának alappilléreit alkotó elemi építőkövekből állnak, mint ahogy arról már szó volt. A 0 és 1, a négyzet vagy nem négyzet, a kitöltött előtér és az üres háttér az absztrakció tovább nem osztható egységeit, végpontját jelentik. Ez a felismerés és ennek a felismerésnek Malevicstől Mondriánon, Huszár Vilmoson át a magyar avantgárdig terjedő hagyománya az, ami a tipográfus, a tervezőgrafikus és a képzőművész Szőnyeiket a mai napig inspirálja, és aminek a referenciális mezőjében teremti meg, hozza létre saját művészete univerzumát.

Az említett művészek kortársa, a francia kubista festő, Fernand Léger volt az, aki a jövő művészetéről értekezve kifejtette, hogy az absztrakció két fokmérője a tökély és a belső szabadság, vagyis azok az ismérvek – érvelt a francia festő – amelyek a hősök, a szentek és a bolondok sajátja. Nos, azt döntse el mindenki saját maga, hogy Szőnyei György ezek közül melyik személlyel azonosul, én csak azt a konklúziót szeretném a megnyitóbeszéd lezárásaként ehhez hozzáfűzni, amivel Léger is befejezte mondandóját, nevezetesen azt – újra idézve őt –, hogy „ez a művészi forma belső szükségszerűségéből keletkezett, meg kellett születnie, és fenn is fog maradni.”

Léger kijelentése azt hiszem, hogy Szőnyei György műveire is áll. Képei, betűi, tárgyai emblematikus módon közvetítik azt a szemléletet, ami nem tesz különbséget az analóg és a digitális rendszerek között, mert művei valójában egyszerre tartalmazzák mindkettőt. Én úgy gondolom, hogy ez az alkotói módszer kell, hogy biztosítsa, ez kell, hogy megteremtse az utókornak való fennmaradásukat is.

Köszönöm szépen a figyelmet. A kiállítást ezennel megnyitom.

*Orosz Márton*