



S Z O M B A T H Y B Á L I N T

A magyar elektrográfia rövid története

SZOMBATHY BÁLINT

A magyar elektrográfia rövid története

A történelem, illetve valaminek a története fajsúlyos kategória. Nem csak évszámokat jelöl, esztendőket halmoz egymásra, hanem az alatt az idő alatt történeteket, amiket jelölünk általuk. Hogy hol kezdődik valaminek a története, nem egészen egyértelmű, de nem tévedünk, ha úgy véljük: mindenbizonyára ott, ahol már értékelni lehet a felgyülemlett időt, illetve, ahol megjelenik a minőség rétegezett szerkezete, az egymásra rakódott, anyagi emlékeiben tetten érhető múlt. A múlt, a közelmúlt, a távoli múlt, mindaz, amit mögöttünk hagytunk emberként, alkotóként. A magyar *elektrográfia* esetében bő húsz esztendő a hozadék, amit meg lehet méretetni.

Két és fél évtized sok is, meg kevés is. Sok, ha azt vesszük, hogy a múlt század második felének mozgalmas éveiben a művészet apró hajtásai, mozaikdarabkái, az úgynevezett art-ok közül számos alig néhány évig létezett, mégis jegyzi őket a művészettörténet. Kevés viszont, esetleg úgy is mondhatnám, még nem igazából eszményien elegendő, ha abból indulunk ki, az elektrográfia mögötti technológiai háttér koránt sincs kifuttatva. Bizonyára még csak a kezdetén vagyunk ama képrögzítő gép-park fejlődéstörténetének, melyet művészekként be tudunk vetni az alkotás frontvonalain, tudniillik az elektromos energia felhasználásával működő munkaeszközök bővülő és egyre hatékonyabb arzenáljában.

Az a nemzedék, amelyik most a huszonöt éves magyar elektrográfiára tekint vissza, még bizonyára

emlékszik azokra az időkre, amikor a hatalmi bürokrácia kiváltságaként tabunak számító fénymásolót csak valamely ügyfélszolgálati iroda pultja mögül figyelhetette meg, nem is sejtve, hogy az iratok másolására kifejlesztett készülék idővel hogyan forradalmasítja majd a képi rögzítés grafikai eszköztárát. Történelmi távlatból nézve mindez nem is oly régen volt. Egyetlen emberöltőn belül történt, amikor még csak a másolás művészetéről beszéltünk. És mennyi minden zajlott le azóta. A legkorszerűbb képalkotó és -sokszorosító készülékek immár az otthonainkban zümmögnek, s már nem is tudjuk követni azt a sok újítást, amit a technológia napi rendszerességgel dobál a fogyasztói kosárba. A történelem tehát gyorsul, s egyszersmind tömörül is, pontosabban, tömöríti az egyre terebélyesedő műfaji produkciót, viszonylagossá téve a már némileg kialakult értékrendszert. Koránt sem biztos, hogy újabb évtizedek múltán is az lesz az értéketalon, a minőségi mintapéldány, mint amit ma annak tekintünk. Az idő – a történelem – úgy csiszolja ki értékeit, hogy könyörtelenül rostál, szakmai szempontokat módosít, mércéket alakít át, fogalmakat frissít és pontosít.

Annak a ténye, hogy a magyar elektrográfia történeti hozadékát 2008-ban már ciklikus kiállításokon, három etapban kellett bemutatni, mindenképpen a műfaj nagykorúságának, érettségének és növekvő népszerűségének a bizonyítéka. Az utóbbi évtizedben sok minden történt a magyar elektrográfiai berkekben. Az alkotóknak ma már nincsenek gátlásaik, kisebbrendűségi érzéseik az egyre bonyolultabb hardwer- és softwer-technológiával szemben, és a műfaj nemzetközi, élvonalbeli képviselői mellé is jóformán egyenrangúan állhatnak oda a közös szemléken. Az eredendően fővárosi indíttatású magyar elektrográfia az évek múltán egészségesen decentralizálódott, miután a Magyar Elektrográfiai Társaság tagságába egyre több Budapesten kívüli alkotó nyert felvételt. Az elmúlt húsz egy-néhány esztendő egyik nagy eredménye ez kétségtelenül. Mint ahogyan az is, hogy a MET kiállításain szívesen vesznek részt olyan alkotók, akik egyébként nem tagjai a szervezetnek (Géczi János, Halbauer Ede, Nagy Gábor György, Lévy Jenő, Szirányi István stb.).

A megvalósultság azonban soha sem lehet teljes. Soha sincs pont a megkezdett mondat végén. Legfeljebb hármас pont. Az indulás idejeként mutatkozó 1985-os esztendő csupán a nagyobb lendület, a szélesedő érdeklődés és a magasabb fokú szerveződés, valamint a már számszerűen halmozódó produkció kezdeti időszakát jelöli. A konceptuális művészek ugyanis már a hetvenes években használtak fénymásolatokat alkotásaik dokumentálására – ritkább esetben szuverén alkotásként is –, bármekkora nehézségbe ütközött a másoló készülékekhez való hozzáférés. Rádásul akkor, amikor az elektrográfia gyűjtőfogalma sem a nemzetközi, sem a magyar szóhasználatban nem létezett. Minden a másolás lehetőségének és fontosságának felismeréséből született, valahol az undergroundban, a művészet peremein, a szubkultúrában.

Nemzetközi előzmények

A másolóművészet európai úttörője, Bruno Munari futurista művész és formatervező már 1938-ban felismerte, hogy a művészet és a technika nem egymást kizáró fogalmak, hangsúlyozva, a művészeknek „el kell kezdeniük megérteni a gépek mechanikus nyelvét és természetét. Ki kell



zökkeneniük a gépeket azáltal, hogy szabálytalan módon működtetik őket. Magukkal a gépekkel, azok sajátos eszközeivel kell műveket teremteniük...”. (1) Munari ilyen szellemben készült xerox-munkáinak első nemzetközi kitorására az 1970-es Velencei Biennálén került sor, miután már hat esztendeje kutatta a fénymásoló készülék kreatív lehetőségeit, létrehozva *xerographia originali* című mozgásinterpretációs sorozatát. Az olasz művész – paradox módon – eredetiként tekintett fénymásolás útján alkotott munkáira, megdöntve ezáltal az unikum művészeti mítoszát. A hatvanas-hetvenes évektől kezdve – Munaritól függetlenül is – egyre több amerikai alkotó (pl. Andy Warhol) adott hangot annak a nézetének, hogy a másolat semmivel sem értéktelenebb az eredetinel. Sőt, az új-dadaisták és a mail art-hoz közeli emberek (pl. David Zack) meg voltak róla győződve, hogy a másolat fontosabb az eredetinel. Az elektronikus másolás szabad lehetősége egyszeriben megváltoztatta a kultúra addigi képi szerkezetét, szemléletét és stratégiáját.

Nemzetközi tekintetben számunkra elsősorban azok a történeti előzmények az érdekesek, amelyek a nyolcvanas évek derekán és annak előtte zajlottak a nagyvilágban. Vagyis az idő tájt, amikor a magyar elektrográfia első lendületét vette. Ezt megelőzően – mint már említettem – a hatvanas-hetvenes években a konceptuális és a mail art művészek már letették a névjegyüket, felismerve a fénymásoló készülékekben rejlő új alkotói és terjesztési lehetőségeket, melyek kívül estek a művészeti rendszer már bejárodott információs mechanizmusán. Bár a médiumot széles körben ők avatták fel a művészet számára, annak pusztán grafikai lehetőségei, az esetleges új grafikai műfajok kevésbé érdekelték őket, hiszen elsősorban a nyelv fogalmilag redukzív állományával dolgoztak, háttérbe szorítva az esztétikaiakat. A Ray Johnson által 1962-ben alapított New York Correspondence School nyíltan

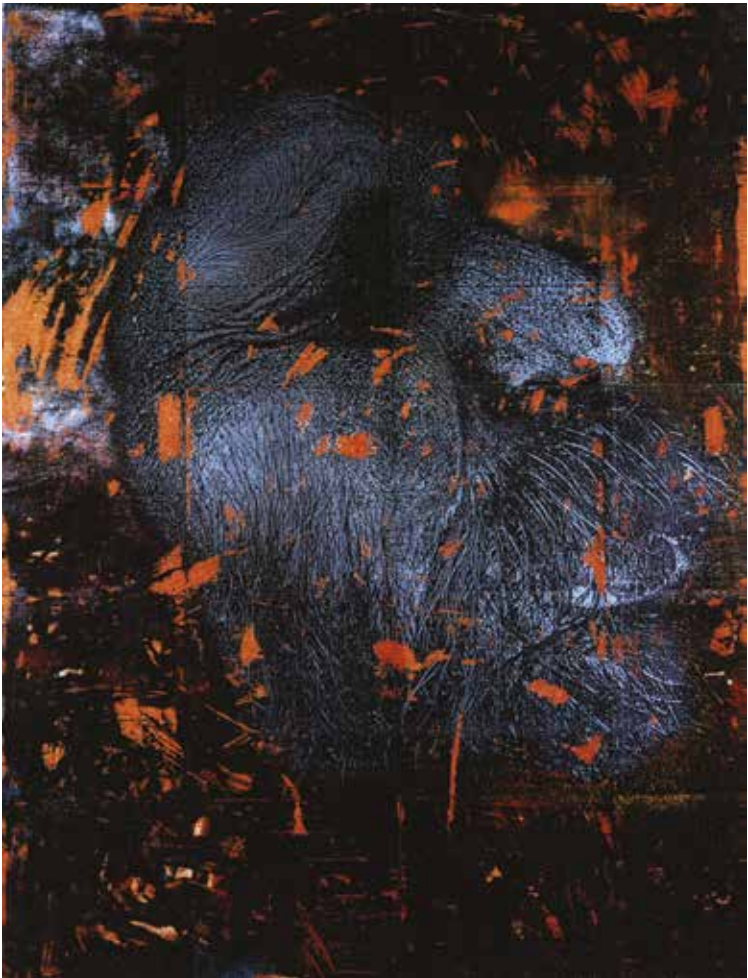
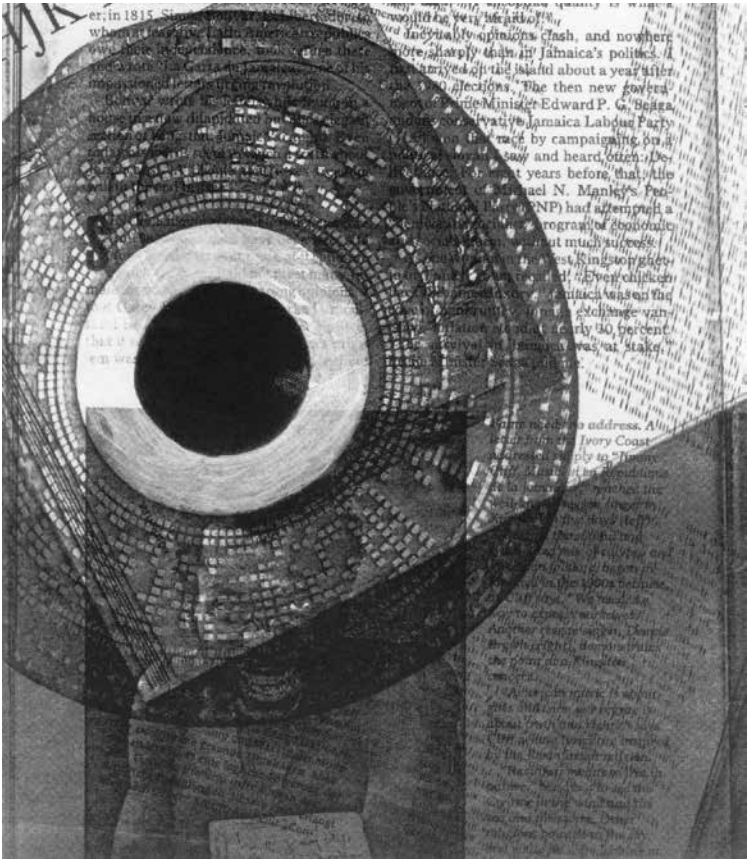
szorgalmazta a fénymásolatok széles körű művészeti alkalmazását, képi és szöveges üzenetek általuk történő szórását, de nem helyezte hangsúlyt arra a lehetőségre, hogy a gépi eszközzel szuverén műveket hozzon létre. A hetvenes években aztán történt egy fontos dolog, ami nem annyira a konceptuális és a levelezőművészeti praxishoz kapcsolódott: Sonia Sheridan 1970-ben az Art Institute of Chicago tanintézetben *másolásművészeti* tanfolyamot indított, ahol a következő évben már mesterfokozatot lehetett szerezni. Ő alkotta meg egyben a Generative Systems gyűjtőfogalmát, amely magába ölelte az új médiumokat, úgymint a fénymásolót, a telefaxot, a számítógépet és a videót. A Generative Systems-re való jában a mai elektrográfia szinonimájaként tekinthetünk, amelynek alapelgondolása túllépett a másolásművészen, utat nyitva az intermediális kutatások előtt.

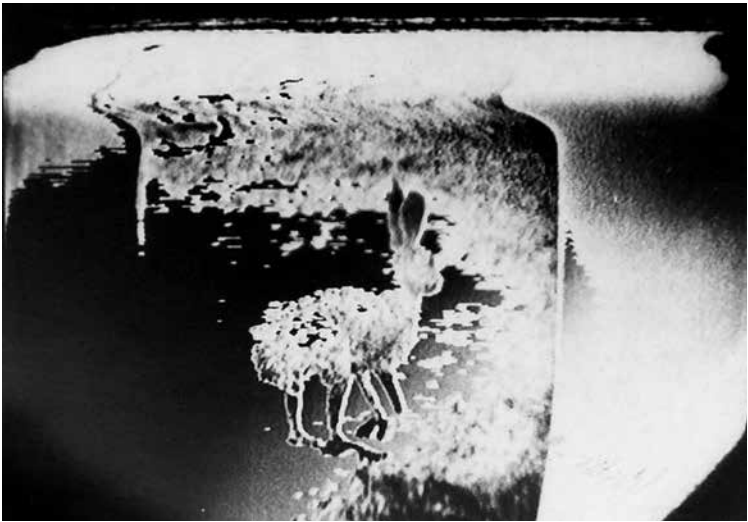
A nyolcvanas évek közepéig tehát már történt egy s más a nagyvilágban, elsősorban Németországban (az 1980-ban alapított Trikop csoport Rolf Behmével, Jürgen O. Olbirschal, Klaus Urbansszal), Franciaországban (Christian Rigal a.k.a. Cejar, James Durand, Jean-Luc François stb.), Olaszországban (az 1984-ben alapított Postmachina csoport Fabio Bellettivel, Marco Bucchierivel, Valeria Melandrival és a Taccuino Apographo csoport Chiuchiólóval, Ruggiero Maggival, Giuseppe Dentivel), az Egyesült Államokban (Sheila Pinker, Stephen Perkins Lloyd Dunn stb) és Kanadában (Jacques Charbonneau, Michael Bidner, David Andreson stb.). Csupán egy-két fontos adat: 1972-ben létrejött az állami támogatottságú montreali Motivation IV produkciós iroda, az első másolásművészeti központ, a

Hegedűs 2 László
Elvégeztettél...
Árnyékkötők Archivum
1992

HERENDI PÉTER
Cell-xerox
Árnyékkötők Archivum
1984

GÉCZI JÁNOS
Nemzeti Földrajz
1984





LÉVAY JENŐ
Elszakadás
1978-82

Centre Copie Art elődje; 1984-ben Barcelonában megnyílt az I. Nemzetközi Copy Art Biennále; 1983-ban a párizsi Musée d'art moderne-ben a Karl Popper nevével fémjelzett Electra című kiállításon másolásművészeti szekció nyílt, majd az olyan nagy intézmények is megnyitották tereiket a *copy art* számára, mint a Centre Georges Pompidou vagy a Louvre Nagy Galériája. A fénymásolás első múzeumát Klaus Urbons 1985-ben alapította Mülheim an der Ruhrban, amely a másolás technikai fejlődésére is figyelmet fordított, vagyis készülékeket is gyűjtött.

Európában a másolásművészeti mozgalom egyértelműen 1980-ban erősödött fel, köszönhetően a géppark rohamos fejlődésének és terjedésének. Az európai történesek koronája mindenképpen az volt, amikor egy évtized múltán, 1990-ben a spanyolországi Cuencában helyi és francia kezdeményezésre megnyílt a ma már sajnos nem létező Nemzetközi Elektrográfiai Múzeum, amelynek műtárgy állománya azonban kutatható. A korai másolásművészet nemcsak abból kifolyólag lett éltető talajra a nyugati országokban, mert a technológia onnan származott, hanem azon oknál fogva is, mert ott előbb oldódott fel az a bizonyos zárlat, amely kezdetben lehetetlenné tette, hogy a hivatalnoki apparatúrán kívül bárki más hozzáférhessen a készülékekhez. Kelet-Európában azonban merőben nehezebben tört fel a külső használat tilalma, ezért az Ó-kontinensnek ezen a felén nagyjából másfél évtizedes késéssel jelentkezett a másolásművészet, a későbbi elektrográfia előfutára.

A magyarországi kezdetek

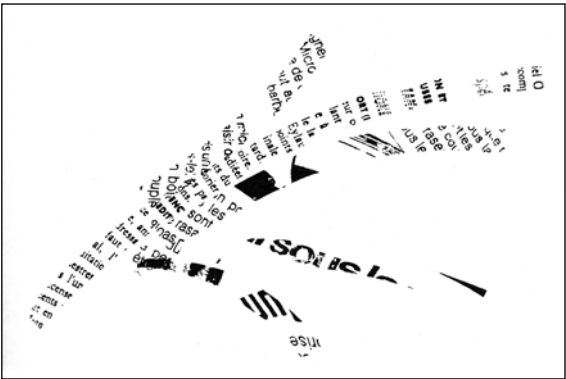
Mint másutt a nagyvilágban, Magyarországon is a küldeményművészek és a konceptuális alkotók voltak az elsők, akik a fénymásoló készülékben felismerték az alkotás új lehetséges segédeszközét. A másolatok kiválóknak bizonyultak kezdetben még igencsak alacsony színvonalú reprodukciók készítésére, de a javarészt antiesztétikai felfogású konceptualisták számára amúgy sem ez volt az elsődleges szempont. Olcsóbb volt, mint a hagyományos fénykép, és nagyobb számban lehetett terjeszteni, akár személyes úton, akár postailag. Ugyan a posta intézménye is ellenőrzés alatt állott, illetve ő maga cenzúrázott, ám lehetetlen volt minden, a rendszernek nem tetsző dolgot kiszűrni az országból kifelé irányuló küldemények

tömkelegéből. A kortárs művészek rájöttek, hogy a vasfüggönyön túlra postailag tudják legegyszerűbben eljuttatni azokat a szöveges és képi információkat, melyekkel jeleket kívántak adni magukról a nyugati szabad világ felé, illetve küldeményeik révén be próbálták kerülni különféle kiállításokra azon munkáik által, melyeket a helyi kánon kivetett magából. Erre a célra a levélborítékba bújtatott A4-es szabványméretű fénymásolatok kiválóan megfeleltek. A hetvenes évek első felében legszámottevőbben Tót Endre és Tóth Gábor alkalmazta az új médiumot levelezőművészeti aktivitásának meghatározó részeként, több száz példányban postázva saját képes- és szórólapjaikat.

Mindemellett a sokszorosításnak más módozatai is kialakultak, hiszen a szigorúan ellenőrzött hivatali másolókészülékekhez egyrészt nehéz volt hozzáférni, másrészt egy adott mintáról csak korlátozott számú kópiát – általában 10–15 darabot – lehetett készíteni, amit gondosan regisztráltak, felvéve a megrendelő adatait, továbbá arra kötelezve, hogy hagyjon hátra egy archívumi példányt. A másolás egyéb formáit természetesen azok tudták leginkább kiaknázni, akik tevékeny viszonyban voltak a nyomda világával, avagy rendelkeztek közvetlen nyomdászati kapcsolatokkal. Így például Erdély Miklós ide kapcsolódó produkciója nem annyira azért érdekes, mert alkalomadtán ő is próbálta a fénymásolást, hanem azért, mert rendkívüli leleményességgel egy nem éppen szokványos, sőt egyedülálló módját választotta a másolásnak, amikor 1975–76-ban a nyomdai próbanyomatok kidolgozásaként ismert száraz eljárással kópiákat készített a munkáiról. A száraz fénymásolást a síknyomásban alkalmazták oly módon, hogy ozalid eljárással papírra világították át a nyomdai íves forma filmes változatát, majd ammóniagőzzel lúgosítva előhívták. Ez volt az utolsó ellenőrzés, mielőtt a nyomóforma nyomólemeze került egy újabb átvilágítással. Erdély Miklós a Dániel fia által a nyomdából kicsempészett ozalid papírra vitte át képes-szöveges munkáit.



ERDÉLY MIKLÓS
Ezért szívesen olyan,
amilyen
1900??



A korabeli politikai ellenzék illegális sejtjeihez hasonlóan a művészek is maximálisan alkalmazták az akkori idők népszerű sokszorosító eljárását, a szitanyomást, amikor a fénymásolókhöz még nem lehetett hozzáférni. Tóth Gábor például iparilag is szitázott, de más nyomdai eljárásokat is kipróbált, többek között az úgynevezett rotaprintet. Ezzel készült néhány közös kis füzetünk (2) is, valamint Tóth mail art szóró- és képeslapjainak a java, az illegális leple alatt, de valószínűleg így készültek Tót Endre írógépes intervenciókat és szöveges üzeneteket tartalmazó szerzői képeslapjai is, a hetvenes évek első felében. Szirányi István is azok közé tartozott, akik alkalmazkodva a lehetőségekhez több sokszorosító technikát használtak, főként a hetvenes évek második felében. 1978-ban a Krakói Biennáléra szitanyomással készítette el *Kőrajzolás sötétkamrában* című ciklusát, 1979-ben pedig a síknyomás felé fordult a figyelme. Az az évi ljubljanai Grafikai Biennálén *Auto-Exposition* című munkáját állította ki, s 1979-es, immár 250 példányban nyomtatott *Telefonkönyv No. 1, No. 2 és No. 3* című sorozatát is ofszeten állította elő, kipostázva a példányokat a küldeményművészeti hálózatba. Szirányi 1974-ben kezdett kísérletezni a fénymásolóval, első telecopier akcióját pedig 1976-ban bonyolította le a Xerox cég budapesti irodájában, elkészítve *Hommage á Joseph Beuys/Eurasienstab* című fotómunkájának másolatait egy dániai kiállításra. Szirányi ez irányú érdeklődése a 80-as és a 90-es években is élénk maradt, s egészen mindmáig az, magába foglalva a színes technikát. A kor sajátos hangulatát idézi N. Mészáros Júlia következő történeti megjegyzése: „A 70-es évek végétől a 80-as évek közepéig számos művész titokban készítette xerox-alkotásait, s ha nem akarta, hogy kiszűrizzék az országos kiállításokon, kénytelen volt szita- vagy ofszetnyomatba átültetni (pl. Halbauer Ede, Hegedűs 2 László, Haász Ágnes, Lux Antal).”

A hetvenes évek második felében bekövetkező művészeti paradigmaváltás szinte egybeesett a fénymásoló készülékek technológiai fellendülésével, minek eredményeként egyre minőségesebb másolatokat lehetett készíteni. Egyre több alkotó számára vált egyértelművé, hogy a fénymásolók nem csak sokszorosításra használhatók, hanem új grafikai műfajok megteremtésére, nyelvi újításra úgyszintén alkalmasak lehetnek. A zárt kelet-európai társadalmakban – a nyitott Jugoszláviát kivéve – a fenti felismerés óhatatlanul késésre volt ítélve. Jómagam 1973-ban állítottam ki először fénymásolón készült munkát a zágrábi Egyetemi Központ Galériájában megrendezett Xeroxcímű nemzetközi kiállításon, amely Európa keleti felén az első fénymásolásművészeti rendezvény volt. *Xerox-portré* című sorozatom a 'másolat másolatának a másolata' eljárás szellemében készült: az érettségi tablóra fotózott portrémat addig másoltam, amíg teljesen ki nem halványodott. A sorozat érdekessége, hogy magánúton vásárolt, vegyi technológiájú, pozitív-negatív eljárású házi fénymásolón készítettem. A nyolcvanas évek elején viszont a telefotográfia médiumát kiaknázva hoztam létre a világon egyedülálló ilyen fajta gyűjteményt, a képkötés gépi hibájának latens esztétikai értékeire hívva fel a figyelmet. A telefotográfiák mára beépültek a magyar elektrográfia történeti gerincébe. (3)

A magyarországi fénymásolás történetének külön fejezetét adja Galántai György korabeli tevékenysége, aki az általa alapított Artpool Művészetkutató Központ ernyője alatt 1979-től rendszeresen alkalmazta a médiumot. Nyomdai kapcsolatai révén a nyolcvanas évek első felében *Aktuális Levél* címen A4-es szamizdat szórólapot bocsátott ki több

TÓTH GÁBOR
Casio CP-8
Árnýékkotók Archivum
1991

SZIRÁNYI ISTVÁN
Eurasienstab/
Hommage á Joseph
Beuys 1976/77

HALBAUER EDE
Elektrográfia
Árnýékkotók Archivum
1991





SZOMBATHY BÁLINT
a MUFAX telefontó
készülékkel
/tévéfelvétel/
Újvidék, 1987

száz példányban. Tekintve, hogy ez volt az első fénymásolón készült illegális híropirat, azon nyomban a belügyi szervek látókörébe került, minek következtében – a címlapján a „Mindent el kell mondani” jelszóval 11 ízben megjelenő – kiadvány 1985-ben megszűnni kényszerült. Galántai ennek utána magánúton történő kérelmet nyújtott be a Művészeti Alap képzőművészeti szakosztályának igazgatójához, hogy engedélyezze számára egy ajándékba kapott és művészi munkájához felettébb szükséges, munkaeszköznek minősülő Canon PC 25 típusú fénymásoló kedvezményes behozatalát, melyet a hivatalos szervek végül is megtagadtak, arra hivatkozva, hogy a készülék nem fénymásoló, „hanem elektrosztatikus elven működő gyorsmásoló, ilyen gép használata pedig magánszemélyeknek nem engedélyezhető”. (4) Itt jegyzem meg, hogy az Artpool által gyűjtött művészeti dokumentumok és művészeti cikkek jelentős része úgyszintén fénymásolón készült.

Ahhoz, hogy a *kopigráfia* elektrográfiává nője ki magát, és az eszközökhöz való hozzáférés akadálytalanná váljék, szélesebb körű társadalmi-politikai átalakulásra volt szükség. Ennek előszele a nyolcvanas évek közepén már igencsak érezhető volt, lehetővé téve, hogy hazánkban – a szocialista országok közül elsőként – polgárjogot nyerjen a szabadon gyakorolható magán fénymásolás. A szabad fénymásolást tiltó, illetve regulázó előírások 1985-ben kezdtek lazulni, amihez döntően a Soros Alapítvány járult hozzá az által, hogy elindította a tudományos, közművelődési és felsőoktatási intézmények fénymásolókkal való ellátásának programját, melynek keretében több mint száz készüléket hoztak be az országba. Az akkori állapotokra jellemző, hogy a gépeket végül is megvásároltatták azokkal az intézményekkel, melyeket használati jogosultsággal ruháztak fel. A lavinát már nem lehetett megállítani, és a nyolcvanas évek második felében fokozatosan feloldódtak a fénymásolást szabályozó gátló előírások.

A magyar elektrográfia kibontakozása

Az új lehetőségek folyamánként a nyolcvanas évek végén már alkotói csoportba tömörültek a másolásművészet hívei, s lényegében az ő tevékenységük fordította a figyelmet a múlt egyik fontos technikai kezdeményezése felé, amely

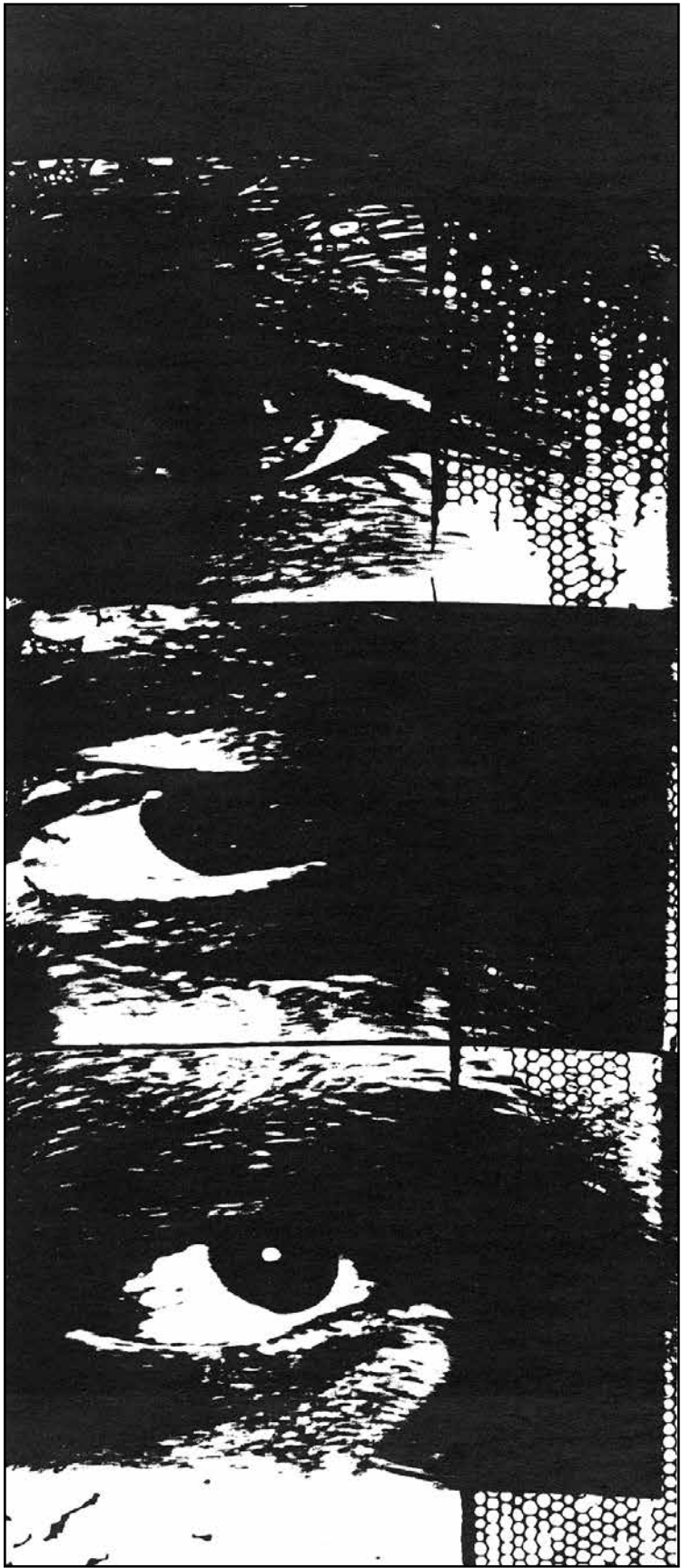
Vadász György fotográfus nevéhez fűződik. Ő tudniillik még a fénymásolók és a faxok hazai elterjedése előtt – a hetvenes évek második felében – foglalkozott kopigráfiai kísérletekkel, kidolgozva a *termotípiá*, az *elektrotípiá* és az *elektrocarbotípiá* szabadalmilag bejegyzett eljárásait: „Közel három éve foglalkoztat az a kérdés, hogyan menthető át, hogyan fogalmazható újra az egykori nemes eljárások tény- és tapasztalatanyaga, és ez alatt a három év alatt három új eljárást, három új képalkotási módszert sikerült kikísérleteznem.” (5) Vadász arra törekedett, hogy régies hatású – pergamenre égetett, szenes felületű – képeket nyerjen korszerű eszközökkel, ám kísérleteit technikailag nem tudta teljes mértékben végigvinni, ezért az eredetiek fokozatosan halványulni kezdtek, menthetetlenül enyészve el. Vadász kénytelen volt szembesülni a hőhatással készült másolatok technikai fogyatékosságával, megjegyezve, hogy „nem tartósak, erős napfény hatására kifakulnak, eltűnnek, akár régen a napfénypapírra készült fixálatlan fénymásolatok (...), de gondos tárolás mellett évekig megőrizhetjük eredeti szépségüket, tónusukat.” (6) Mivel tudatában volt a fenti hátrálynak, olyan megoldás után kutatott, amely a másolat maradandóságát tekintve jelentős



előrehaladással kecsegtetett. Ez volt az elektrocarbotípiái, vagyis az elektrográfiai eljárás, melynek előremutató jelentősége ezúttal nem kizárólag technikai, legalább annyira fogalmi szempontból mérvadó számunkra. Vadász a terminust a hetvenes években alkalmazta először, és ennek jelentőségét az sem csorbitja, hogy ma már lényegesen mást értünk rajta, illetve hogy gyűjtőfogalomká vált.

A magyar elektrográfia eredendően az alternatív szféra másolásművészetéből bontakozott ki, alapeszköze pedig a fénymásoló készülék volt. Sajátos forradalmi ugrást jelentett művészeti perspektíva tekintetében, amikor a standard fekete-fehér és színes kopírozók mellé a nyolcvanas évek végén felzárkózott a fax távközlési eszköze, új nyelvi lehetőségekkel gazdagítva a kópiakultúra képi világát. A nyiladozó lehetőségek szimptomatikus jelensége a Lévay Jenő, Regős Imre és Swierkiewicz Róbert által 1982 és 1992 között üzemeltetett Xertox csoport volt, amely nevét két sokszorosítási eljárás, a xerox és a toxin összevonásával kapta. A három csoporttag elsősorban küldeményművészeti tevékenységében alkalmazta munkáinak másolatait. Minden bizonnyal az egyre bővülő alkotói lehetőségek készítették csoportosulásra azokat az ifjú alkotókat is, akik 1989-ben létrehozták az Árnyékkötők nevű budapesti társulást. Ők a faxot nem iktatták be a copy art-ba, hanem elsődleges távközlő rendeltetéséből kiindulva különálló médiumként értelmezték, felismerve benne a távolsági képcseré akcionizmusának lehetőségét. Tudniillik azt az előnyét, hogy nem csak másolni lehet általa, hanem hogy a másolatot a telefonvonalakon el lehet juttatni a világ bármely pontjára, ahonnan aztán – valamelyik helyi alkotó által feldúsítva, átalakítva – vissza is lehet igényelni egy sajátos párbeszéd párlataként. Az Árnyékkötők alapítói – Dárdai Zsuzsa, Saxon-Szász János, Tenke István és Zsubori Ervin – egyben azon első hazai alkotók közé tartoztak, akik már akkor felismerték a számítógépben rejlő digitális képmegmunkálási lehetőségek korszakos jelentőségét, amikor ez az eszköz még nem volt tömegesen elérhető az országban. Alkotói közösségüket úgy határozták meg, mint a másolásművészet, a *fax-művészet* és a *komputerművészet* egyidejű műhelyét, amelyben – némi ellentmondásos helyzetet teremtve – végül is ez utóbbira már nem fektettek túlságosan nagy hangsúlyt.

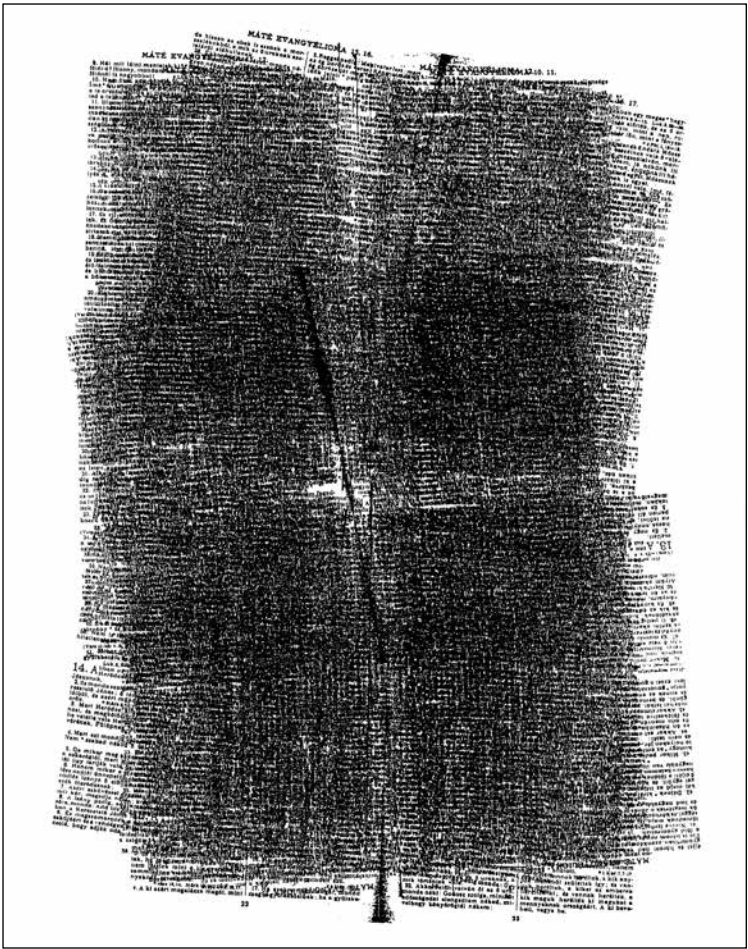
Az Árnyékkötők azt a nemzedéket képviselte, amely már nem a mail art-ból és a konceptuális művészetből jött, és ami úgyszintén jellemző, tagjai közül hárman nem végeztek művészeti akadémiát, korábban nem vettek részt a magyar művészeti életben. Dárdai és Zsubori újságíró, Tenke építésszámológép volt, egyedül Szász foglalkozott festészettel és szobrászattal, ő volt közöttük az egyetlen tanult művész. Ez utóbbi – fluxusosnak mondható – mozzanat lényegesen könnyítette, hogy nyitottsággal, fenntartások nélkül forduljanak azoknak a médiumoknak az irányába, melyekről a kánont képviselő szakemberek közül senki sem gondolta, hogy meg tudnak felelni a grafikai művészet elvárásainak. Arról nem beszélve, hogy sokan kifejezett ellenszenvvel fogadták a megjelenésüket. Kezdeti problémát okozott az is, hogy a hagyományos műfajokat ápoló grafikusművészek kételyüknek adtak hangot, amikor a rangosabb országos kiállításokon valaki elektrográfiával pályázott. Az Árnyékkötők nyíltan felvette a harcot a „külső frontokon”, cáfolta a kételyeket, és bebizonyította mindennek az ellenkezőjét, lassacskán új etalonokat állítva fel a magyar grafikai művészetben. Mindebben segítőjére talált a



2001-ben alakult, máig létező és egyre gyarapodó Magyar Elektrográfiai Társaságban, amely végérvényesen kivívta az elektrográfia hazai ügyét.

Bár a másolásművészetből jött, az Árnyékkötők a maga szerves egészében értelmezte az elektrográfia – akkor még *elektrografika* – problémakörének megnyilvánulási formáit,

TENKE ISTVÁN
Szemek
Árnyékkötők Archivum
1991



ZSUBORI ERVIN
Máté Evangélioma
Árnyékkötők Archivum
1991

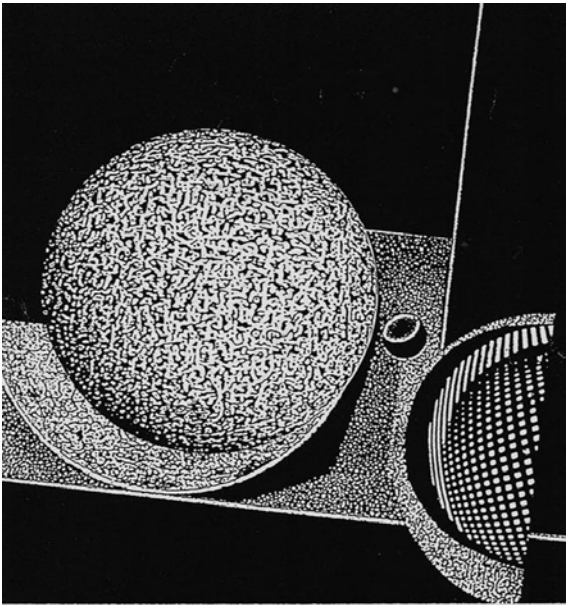
ezért tevékenységét is több síkon fejtette ki, párhuzamosan rendezve kiállításokat és fax-akciókat. Mielőtt megjelentette volna azonos nevű időszaki kiadványát, amelynek 1992 és 2002 között 32 száma jelent meg, kivétel nélkül fénymásolón, 1989 elején A5-os papíron, 16 oldalon elindította pilóta-avagy belső kiadványát, amelyből mindössze 6 lapszám jelent meg, számonként 12 példányban. A próbálkozás underground jellegét húzza alá, hogy a lapot Tenke titokban sokszorosította a munkahelyén.

A szélesebb körben ismertté vált és nemzetközileg is jegyzett, immár csúcstechnológiával 150–300 példányban, A4-es formátumban készült későbbi Árnyékkötők című periodika előfutárának tekinthető a Párizsban élő Kádár József (Joseph Kadar) 1984-ben indított *Revue d'Art* című másolás- és komputerművészeti publikációja, melyre az Árnyékkötők első számának szerkesztőségi jegyzete nyíltan hivatkozott: „Folyóiratunkkal a hazai művészeti élet egyik fehér foltját szeretnénk megszüntetni. Megkíséreljük felkutatni, publikációhoz, ismertséghez segíteni a xerográfia, illetve a művészi elektrografika magyar és külföldi alkotóit, alkotócsoportjait. A képek, grafikák mellett tanulmányokat, elemzéseket, kritikákat, cikkeket – e művészeti irányzat elméleti irodalmának fejezeteit is közölni kívánjuk. Szellemiségében és törekvéseiben példaadónak a Párizsban megjelenő, Joseph Kadar szerkesztette *Revue d'Art* 90 című lapot tekintjük.” (7) Ehhez tartozik előzményként, hogy Dárdaiéknak az Árnyékkötők elindítását befolyásoló lökést egy nem szokványos apróhirdetés adta, amely a Magyar Nemzetben jelent meg, s amelyben Joseph Kádár magyarországi híveket toborzott már említett lapjához, s egyben ő biztatta őket egy komoly lap indítására.

DÁRDAI ZSUZSA
Elektroaura
Árnyékkötők Archivum
1990

A 90-es években szülőföldjén is roppant aktív és nagy hatású Kádár ugyancsak 1992-ben bocsátotta útjára – immár Budapesten – *Elektrografika* nevű újabb lapját, így az az Árnyékkötők periodikával szinte azonos időpontban rajtolt. *Copy Art* című könyvében Klaus Urbons így ír a kor magyar elektrográfusairól: „Kádár Magyarországon, ahol megalakult az Árnyékkötők nevű másolásművészeti csoport, létrehozott egy hasonló kiadványt. Ezenkívül megjelentetett egy másolásművészeti képeslap-sorozatot, és a budapesti Vasarely Múzeummal közösen nemzetközi kiállítást szervezett a műfaj számára. (...) ...a magyar Árnyékkötők időszaki kiadvány továbbra is negyedévente jelenik meg Budapesten, és a magyar, illetve nemzetközi művészek copygráfiai művei mellett konkrét költeményeket, valamint komputerköltszetet is bemutat, többek között Molnár Verától, e művészi forma egyik úttörőjétől, és természetesen Joseph Kádártól.” (8) Az Árnyékkötők folyóirat 32 számának tartalmi áttekintését Perneckzy Géza végezte el *Mit kopíroznak az Árnyékkötők?* (1998–2005) című írásában (9), ám a szervezet aktivitásának egészével – például kiállításaiival és kapcsolatrendszerével – részletesen nem foglalkozott.

Időnként arról is hallunk, hogy a fotokopírozás a kommunikáció demokratikus formáját valósította meg, hiszen a Xerox-világban végre lehetővé vált, hogy mindenki a maga kiadója legyen. Ámde ez a tétel is korlátozásra szorul, mert éppen ott, ahol nincsenek biztosítva a polgárjogok, vagyis ahol a legnagyobb szükség lenne az ilyen segítségre, a privát fotokopírozás mindvégig nemcsak hogy elérhetetlen luxus maradt, hanem egyúttal szigorúan tilos dolog is volt (gondoljunk csak az NDK-ra a nyolcvanas évek végéig, vagy napjaink Kínájára és néhány más hasonló diktatúrára



– és igencsak korlátozott maradt ezeken a helyeken a fax ’független kommunikációt’ szolgáló szerepe is.” (PERNECZKY Géza: *Mit kopíroznak az Árnyékkötők?* In: *Árnyékkötők 1989–2004*, szerk. Dárdai Zsuzsa, Budapest, 2005, 10–11. o.)

Zsubori leírja (10), hogy akkoriban még csak jogi személy alapíthatott lapot Magyarországon, ezért létrehozták a tíz tagot számláló Fény-Árnyék Művészeti Egyesületet. Mire azonban a jogi procedura lezajlott volna, magánszemélyeknek is lehetővé vált a lapalapítás, így végül négyen hozták tető alá a folyóiratot. A FÁME fő célja „a fény-árnyék művészeti problematikával foglalkozó hazai és külföldi alkotók feltérképezése, összefogása lett.” Az egyesületen belül elsőként a Tenke vezette elektrografikai és a Szász irányítása alatt álló Lappangó Elem konkrét művészeti csoport alakult meg. Egy adott időszakban a FÁME különféle alternatív művészeti szervezkedéseknek lett a gyűjtőintézménye, úgymint a Saját Idő csoportnak (Gyimesi Ágnes), a Fotókalóz szekciónak (Rodolf Hervé),

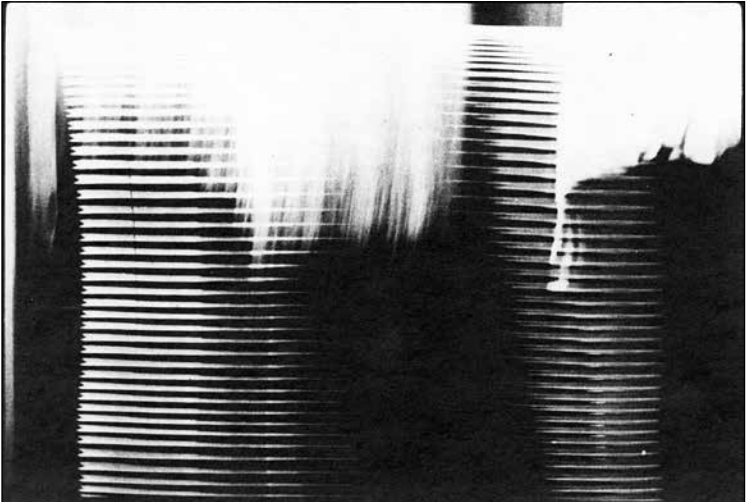
a színházi-zenei érdekeltségű Opál Színháznak (Triceps), az erdélyi illetőségű Baász Alapítványnak (Ütő Gusztáv) és a Fahrenheit 451-nek (Tamás Amaryllyis), a kilencvenes évek végére azonban visszaszervezte magát eredeti két tagú állapotába, azzal, hogy a Lappangó Elemet a MADI geometrikus művészeti csoport váltotta fel. Az Árnyékkötők electrographic art folyóiratot 1990-ben jegyeztették be. Az Árnyékkötők Alkotócsoporthoz négy alapító tagjához szerkesztőként vagy munkatársként időlegesen többek között Bohár András, Erdély Dániel és Kovács Borbála is csatlakozott.

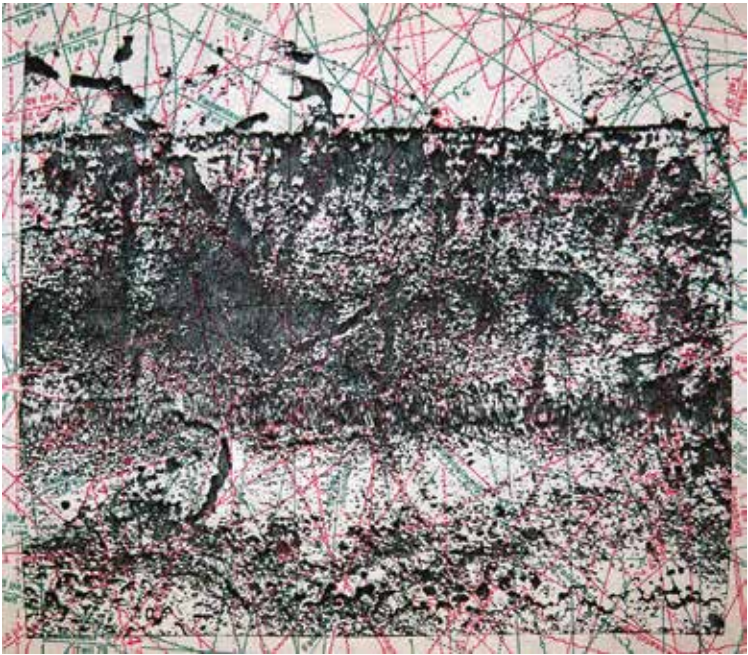
A kilencvenes évek eleje tehát egyértelmű, több fronton tapasztalható áttörést hozott a magyar elektrografiában, s az fokozatosan elismertette magát a hagyományos grafikai fórumok és a szélesebb művészeti szakma előtt, kilépve a marginalitás mezejéről. A kilencvenes évek másrészt egyöntetűen az Árnyékkötők jegyében telt, amely maga köré gyűjtötte az elektromos eszközökön alkotó hazai művészeket, együttműködve más művészeti intézményekkel is. Ennek, a kortárs magyar grafikát átértékelő és megújító folyamatnak a párhuzamos tengelyén jelentkezett első ízben 1991-ben Győrben a Nemzetközi Grafikai Biennále, melynek elindítója N. Mészáros Júlia, a helyi Városi Művészeti Múzeum későbbi vezetője volt. Érdeklődése 1989-ben fordult az elektrografia felé, akkor kezdett el alkotókkal ismerkedni az Artpool archívumából és külföldi forrásokból. A több helyszínen bonyolított és mindmáig tíz kiadást megért rendezvény korszakalakító útjátásának bizonyult, hogy a kezdetektől felkarolta az elektrografiát, tomorított formában mutatva be a műfajnak az Árnyékkötők holdudvarából eredő szélesebb hozadékát, egyre számosabb külföldi alkotót hozva el Győrbe, majd nemzetközi kurátorokat is meghíva. Az első biennálén szinte valamennyi alkotó megjelent az Árnyékkötők köréből, a nyolcadikon pedig már az a megtiszteltetés érte a csoportot, hogy önálló kiállításon szerepelhetett. A megalakulásakor a Magyar Elektrográfiai Társasághoz csatlakozó N. Mészáros Júlia nem csak szervezés tekintetében, hanem elméletileg is tévőlegesen hozzájárult az irányzat természetrajzának megfogalmazásához, s rövid ideig társszerkesztője volt Joseph Kádár lapjainak, az Elektrografikának és az Art Électro Images-nak. A Franciaországban élő magyar művész viszont a győri Nemzetközi Grafikai Biennálénak volt egyik alapítója.

„A komputerhasználó grafikusok körében két fő áramlat tapintható ki: az egyik képviselői a műalkotás hagyományos

JOSEPH KADAR
Dualite
1987

ERDÉLY DÁNIEL
Tévéfotó
Árnyékkötők Archivum
1991





KOVÁTS BORBÁLA
A varrónő álma
1996

értelmezéséhez ragaszkodnak és tradicionális képalkotó elvek szerint dolgoznak, egyénien megfogalmazott mondanivalót hordozó műveket teremtvé, kifinomult esztétikai érzékenységgel, az új technikai médiumok vizuális alkalmazási lehetőségeinek magas szintű ismeretében. A másik áramlatban az új médiumok alkalmazásakor a mindennapok vizuális nyelvét használják a művészek, s alkotásaikkal reflektív-kritikai és interaktív environmentális közegeket, kommunikatív tereket kívánnak nyitni a hétköznapi mezőbe.” (N. MÉSZÁROS Júlia: *A grafika XX. század végi változásai és a magyar elektrografika*. Magyar Elektrográfiai Társaság, katalógus, Budapest, 2003, 3. o.).

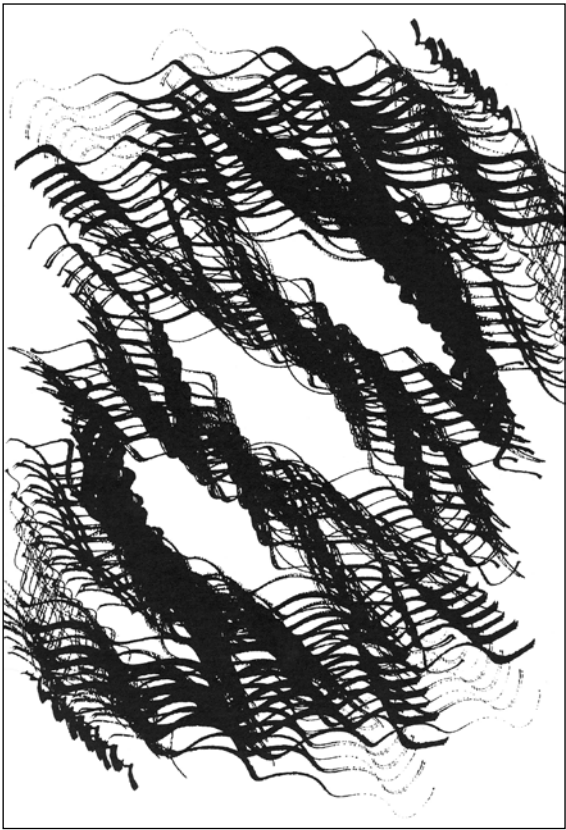
Az áttörés döntő hatással volt a nem sokra rá megnyílt miskolci XVI. Országos Grafikai Biennáléra is, ahol már figyelembe vették egyes alkotók faxon, illetve fénymásolón készült grafikai lapjait. Az ilyen szellemben készült műalkotások 2002-től már külön szekcióként kaptak belépőt, és attól kezdve rendre helyet biztosítottak nekik a szemlén. Sőt, megkérték a Magyar Elektrográfiai Társaságot, hogy állítson fel külön zsűrit az elektrográfiai számára. Viszont 2011-ben már eltekintettek a külön besorolástól, és az elektrográfákat nem különítették el a többi grafikai műfajtól, visszatérve a régi gyakorlathoz.

A második millennium bekövetkeztével szervezeti erőátrendeződés történt a magyar elektrografiában, miután az Árnyékkötőkkel többé-kevésbé együttműködő és a kilencvenes évek eleje óta aktív 19 (11) alkotó 2001 augusztusában létrehozta a Magyar Elektrográfiai Társaságot, Haász Ágnes választva elnökéül. A társaság immár egy újabb igény szempontjait mérlegelve jött létre, figyelembe véve, hogy az egyre bővülő és tökéletesedő digitális technika mind több olyan ifjú alkotó feltörését teszi lehetővé, akik már nem kerülhettek közel a faxhoz vagy a fénymásolóhoz azon egyszerű oknál fogva, hogy természetes napi munkaeszközként fogadták el a minden igényt kielégítő és az említett médiumokat tökéletesen szintetizáló számítógéptechnikát. Az Árnyékkötőknek eredetileg a copy art ügyét felvállaló programja az idő múlásával túl szűknek bizonyult, nem felelt meg az új elvárásoknak, az eredendő program bővítésére pedig nem volt meg a belső akarat. Tagjainak érdeklődése más felé mutatott, és 1996-tal kezdődően aktivitása lassacskán

HAÁSZ ÁGNES
Árnyak
1900??

alább hagyott. Megszűnésének okait keresve azt sem szabad szem elől téveszteni, hogy az elektronikus eszközök szabad használatának korában az alternatív magatartást és a művészeti rendszer mellőzését már nem volt célszerű fenntartani. „Az új évezred elejére a lap fő profiljának számító, fénymásolóra és faxra épülő elektrografika egyre inkább lépeshátrányba került a számítógéppel előállított digitális grafikával, az animációval, illetve az internetes médiummal folytatott versenyben. A szerkesztőség a hagyományos módon, fénymásolóval sokszorosított folyóirattal nem tudta már tükrözni a legújabb fejleményeket, a lehetséges irányként kínálókozó internetes folyóíratos átállásra pedig nem vállalkozott”, írja Zsubori. (12)

A MET létrejöttét és megszilárdulását nem csak a győri nemzetközi és a miskolci országos grafikai rendezvény megerősítő nyitása segítette. Egyéb meghatározó előzetes mozzanatok is lejátszódtak, melyek közül ezúttal csupán néhányat emelek ki. A Magyar Grafikusművészek Szövetsége által rendezett, 2000-ben lebonyolított Kisgrafika című rendezvényen az akkor még *elektrografikai* munkák külön kategóriába kerültek, és ennek a kategóriának a megszervezésére, megrendezésére Butak András elnök Haász Ágneset kérte meg. Így jött létre – a tomeges részvételre való tekintettel három helyszínen – a Matricák Nemzetközi Kisméretű Elektrografikai Kiállítás, amelynek névadója, valamint koncepciójának lefektetője Bohár András volt. A hármas tagolású kiállítást a Vigadó Galériában rendezett Matricák, a Szabadalmi Hivatalban lebonyolított Váltótér és az Art Kortárs Galériában közönség elé vitt Ezredvégi Kisgrafikák képezte, melyek fő érettségi próbának bizonyultak a tekintetben, hogy a helyzet megérett egy szakmai társaság alapítására. Butak úgyszintén támogatta egy elektrográfiai csoport létrehozását, rajta kívül pedig jelentős volt Bohár segítőkész istápolása is. Haász az Árnyékkötők volt tagjait is megkereste, felvetve nekik egy új csoport ötletét, ők azonban elzárkóztak tőle, mondván: nem kívánnak belépni a hivatalos művészet keretei közé.



Erre a helyre kívánczik még két, több szempontból is fontos kiállítás. Főleg annak a szemszögéből mondható jelentősnek, hogy határozottan jelezte az Árnyékkötőket követő, újonnan fellépő nemzedéknek azt a szándékát, hogy a vidék, a kisebb művészeti sejtek felé is nyisson. Ennek folytán emelhető ki a 2001 nyarán a gyermelyi Széchenyi Művésztelepen lebonyolított elektrográfiai táborozás és szimpozion, valamint az időben hozzá közel eső Közép-Európai Fényműhely Kiállítás a szigetvári Vár-Dzsámiban és Vigadóban, Kováts Borbála szervezésében és a Szigetvári Kultúr- és Zold Zóna Egyesület támogatásában. A szigetvári szervezet mindmáig jelentős támogatója a magyar elektrografiának, általa alapították többek között a Bohár András Magyar Elektrográfiai Múzeumot 2010-ben, ugyancsak Szigetváron. S ha már így előre ugrottam az időben, megjegyezném, hogy a szigetvári múzeumalapítás esztendejében elektrográfiai szak indult a Kaposvári Egyetem Művészeti Karán, ahol az egyetem néhai tanára, Bohár András rakta le a szakmai alapokat. Ennek előzményeihez tartozik többek között, hogy a somogyi központban már ezt megelőzően is kiemelkedő figyelmet kapott az elektrográfia, úgy a Berzsenyi Dániel Irodalmi Társaság, mint a Képirás Művészeti Alapítvány részéről, melyeknek tevékenysége kiállításokra és kiadványokra terjedt ki, 1994-től kezdődően.

A képzőművészeket, művészettörténészeket és művészeti írókat magába foglaló MET létrejötté a hazai elektrográfia teljes mérvű nagykorúsítását és szuverenitását jelezte, szakmai összetétel tekintetében viszont azt is, mennyire fontosnak tartja az elektrográfia elméleti vizsgálatát. A társaság már egyenlő partnereként tudott fellépni a többi művészeti szervezettel való kapcsolatában, s évente lebonyolított tagfelvételi pályázata által egyre több alkotó csatlakozását tette lehetővé nem csak a fővárosból, hanem vidékről is. Ennek köszönhetően tagjainak

száma jelenleg 48 fő, vagyis tíz esztendő alatt majdnem megháromszorozódott, főként olyan alkotókkal bővülve, akik kizárólag digitális eszközökkel dolgoznak, de mindamelllett a képzőművészet egyéb területein is tevékenyek. Ma már akadnak olyanok is, akik a budapesti Intermédia Tanszéken tanultak. Ide kívánczik az a figyelemre méltó adat is, hogy már alapító tagjai között is voltak olyanok, akik nyíltan elektrográfusoknak vallották magukat. A MET-nek nem állt szándékában a lapindítás, a hangsúlyt inkább a kiállítói megjelenésre helyezte, tíz esztendő alatt mintegy 90 csoportos tárlatot rendezve, melyek közül tizennyolcon külföldi kiállítók is megjelentek.

A szaporodó kiállításokkal és a növekvő aktivitással párhuzamosan a MET nemzetközi kapcsolatai is kiterelbelyesedtek, főleg Közép-Európában. Kezdeti kialakításukban ismét csak a jelentős kapcsolatrendszerrel rendelkező N. Mészáros Júliának van elélvülhetetlen érdeme, aki anno nem csak külföldi alkotókat hozott a győri biennáléra, hanem hazaiakat is ajánlott a külföld figyelmébe, többek között Kairóban, Prágában és Athénban tartva előadásokat a magyar elektrografiáról, és Dunaszerdahelyre, Újvidékre, Belgrádba, belga és francia rendezvényekre szervezett hazai művészeket. Ő volt egyben az a személy, aki nemzetközi alkotókat közvetített a MET felé, amíg annak ki nem alakult a saját kapcsolati hálózata. Még csak annyit, hogy a társaságnak külföldön élő magyar tagjai is akadnak (Czető Bea Hollandiából, Lux Antal Németországból, illetve Lakner Zsuzsa úgyszintén Németországból, aki nincs a tagok között, de időnként kiállít a MET égisze alatt).

A magyar elektrográfia elméleti konstrukciója

Láthattuk, az elektrográfia terminusának magyarországi kialakulása különös pályáivet mutat, és a fogalom számtalan mutáción ment át, amíg ebben a formában meg nem állapodott. Nyilvánvaló ugyanis, hogy Vadász György a hetvenes években – amikor főleg a xerox-művészet, illetve



a xerográfia volt használatban – csupán saját technikai eljárását jelölte általa, talán nem is sejtve, mi minden történik már ezen a téren a nagyvilágban. De a xerox-művészet is roppant érdekes megjelölés, hiszen nem technikai eljárásra vonatkozik, hanem annak nyomán alakult ki – elsősorban Munarinak köszönhetően –, hogy az első gépnemzedékek

BOHÁR ANDRÁS
Perdül-fordul
Árnyékkötők Archivum
1991

LUX ANTAL
Oph-grafik 3.
1989



RUDOLF HERVÉ
Elektrografika
1990

ÁRNYÉKKÖTŐK-
Alkotócsoport
Linz, 2002

egyik legelterjedtebb gyártója az amerikai Xerox cég volt. A hetvenes években mondták még másolásművészetnek, copy art-nak, illetve fax-művészetnek, majd a nyolcvanas években jelent meg az elektrografika meghatározása, amely már gyűjtőfogalomként nyert rendeltetést, magába foglalva a digitális grafikát is. Elektrografika vagy elektrográfia – ez a kérdés annak ellenére is foglalkoztatja a jelenkor művészeit, hogy a kortárs terepet uraló MET egyértelműen az elektrográfia mellett tette le a voksát, ebben a változatában terjesztve el az utóbbi évtizedben.

A fenti kérdést taglalja egy nem oly rég publikált elméleti jegyzet, Kováts Borbálának a kepiras.hu portálra 2011 őszén felkerült *Az elektrografika és az elektrográfia – két fogalom természetrajza* című figyelemre méltó írása. A szerző maga is elektrográfus, a kilencvenes évek eleje óta részt vesz az irányzat mozgásaiban, így hát avatott tanúként közelíti meg a történeti szálaelfűzött problematikát, egy 1991-es, az Árnyékkötőkben megjelent felhívásig ásva vissza, amelyben a szerkesztőség elektrografikák bemutatása mellett kötelezi el magát, és ahol ez a kifejezés gyűjtőfogalomként van jelen. Indító tézisében Kováts megállapítja: „A szó tehát minden elektromos eszközzel készült képzőművészeti alkotást magába foglal”, megjegyezve, hogy az akkori állapotoknak megfelelően „elsősorban fekete-fehér, így döntően grafikus megjelenésű művészetet jelentett”. Az elektrografika hiteles terminusnak bizonyult az Árnyékkötők virágzását jelölő kilencvenes években, amikor magát a lapot

is feketével nyomták A4-es szabványpapíron, és a csoport – a hetvenes évekre jellemző szerepvállalás szellemében – nem kívánt kilépni a második művészeti vonalból. „A lap és a csoport egész működése során – professzionális színvonalú tevékenysége ellenére – maga is egyfajta alternatív kultúrát képviselt. Miközben számos más ország művészeivel, csoportosulásaival, intézményeivel (...) ápolta kapcsolatot, a hazai képzőművészeti élet közösségeitől szinte elszigetelten működött, (...) és nem próbált kitörni, nem törekedett másféle jelenlét kialakítására”, szögezi le éles látóan Kováts, nagyrészt ennek tulajdonítva, hogy az elektrografika fogalmi szinten nem került be a korabeli elméleti-kritikai szóhasználatba. Viszont az irányzat további kifejelete olyan újdonságokat hozott, minek következtében a MET módosítani tartotta indokoltnak a meghatározást, arra törekedve, hogy az általa favorizált elektrográfia terminusa beépüljön a művészetről folytatott beszéd szótárába. A szerző arra a végkövetkeztetésre jut, hogy a két fogalom közötti eltérés alapján véve nem igazán lényeges, hiszen a dolgok mögé tekintve azt láthatjuk, hogy „Az elektrográfia törekvése – az elektrografikához hasonlóan, szögezzük le még egyszer – autonóm képi világ megalkotása olyan eszközökkel, melyek alkalmazását csak az elektronikus vagy elektromos médium teszi lehetővé.”

„A MET országszerte rendez egyesületi kiállításokat, tevékenységébe sok más, saját körein kívül eső alkotót is bevon. Ezáltal növeli nemcsak a műfaj, de neve, az elektrográfia ismertségét is. A legutóbbi években rendezett programok ugyanakkor azt mutatják, hogy a társaság felismerte, nincs értelme a fogalmak mentén való ’törzsi’ elszigetelődésnek. A MET felvette a kapcsolatot olyan művészekkel, akik az elektronikus eszközökkel más területeken alkotnak. Kiállításain például video installációt vagy vetített képet is láthatunk. Tagsága az évek során gyarapodott, és olyan művészek is helyet foglalnak benne, akik a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermedia Szakán tanultak. Lehet, hogy az elindult folyamatok idővel újraértelmezik az elektrográfia fogalmát.” (KOVÁTS Borbála: *Az elektrografika és az elektrográfia – két fogalom természetrajza*. kepiras.hu, 2011. november)

Annak idején, a magyar elektrografika/elektrográfia lendületvételekor és az Árnyékkötők című lap megjelenésekor az irányzat előzményeit magyarázó szöveges reflexiók főleg külföldi forrásokból származtak,



mégpedig azoknak az elektrográfiai centrumoknak a szakírói révén, melyek a legelő járta eredmények tekintetében. Úgymint Franciaországból (Christian Rigal, Jean Mathiaut, Daniel Cabanis, Marie Paule Cassagne, Rodolf Hervé), Olaszországból (Ruggero Maggi), Németországból (Pernecky Géza, Klaus Urbons, Georg Mühleck) és más nyugati országokból (Eduardo Kac, Guy Bleus, Paulo Bruscky, Lilian A. Bell, Karen O'Rourke, Reed Altemus). Az Árnyékkötők tagjai közül főként Dárdai Zsuzsa és Zsubori Ervin cikkezett, és a lapban jelentkezett első ilyen jellegű szövegeivel Bohár András és N. Mészáros Júlia is.

Tekintve, hogy a MET-nek soha sem volt és ma sincs sajtóorgánuma, művészettörténészeinek (Bárdosi József, N. Mészáros Júlia), elméleti tevékenységet folytató tagjainak (Bohár András, Szombathy Bálint) az értekezései alkalmanként, nagyobb katalógusokban láttak napvilágot, míg nem a 2000-es években már a társasághoz szervezetileg nem tartozó hazai szakemberek egyike-másika is cikkezett az elektrográfiai megmozdulásokról (Bordács Andrea, Hemrik László, Muladi Brigitta, Szeifert Judit). Ez közvetetten azt jelentette, hogy a tágabb képzőművészeti szerkezet befogadja magába az elektronikus szférát és egyenrangúnak tekinti a többi létező művészeti szegmenssel.

Az alapok lefektetéséről, valamint a hagyományos grafika és az elektrográfia genetikai szálainak egybefonódásáról, evolúciós kapcsolódásairól elsőként N. Mészáros Júlia írt még a győri biennále elindításának idején, később pedig a MET 2003-as testületi katalógusában *A grafika XX. század végi változásai és a magyar elektrografika* címmel, örömmel summázva benne a következőt: „Míg számos országban ma is azon vitatkoznak, hogy a komputerrel és más technikai sokszorosító eszközök segítségével létrehozott elektrografika autentikus műalkotásnak tekinthető-e, s egyes országokban e műveket továbbra is kizárják a nemzetközi grafikai rendezvényekről, Magyarországon egyre népszerűbb és mind szélesebb a komputert használó művészek tábora, sőt a konzervatívizmusáról ismert Országos Grafikai Biennále is külön kategóriát hirdetett meg legutóbb az új technikai médiumokkal létrehozott alkotások szerepeltetéséhez (Miskolc, 2001).”

Különleges színfoltként hagyományozta ránk az elektrográfiához fűződő elméleti és gyakorlati munkásságát Bohár András (1961–2006) esztéta és filozófus. Már említést nyert, hogy biztatásával meghatározóan elősegítette a MET megalapítását, és részt vett szinte minden döntésben, ami a társaság sikeres tevékenységét előre vihette. Amolyan ideológiai háttér-agyként működött, a kaposvári Képirás Művészeti Alapítvány három vonatkozó kiadványa (13) szerzőként jegyzi a nevét. Emellett teret szentelt

elektrográfiai vizsgálódásainak néhány kifejezetten elméletismereti kötetében is. Bohár az elektrográfia jelenségére afféle művészetfilozófiai próbaterepként tekintett, melynek ürügyén kifejthette a klasszikus, de különösen a német filozófiához fűződő nézeteit. Tanulmányai a legkevésbé voltak művészettörténetiek, inkább nevezhetők olyan elmélyült reflexióknak, elemzéseknek, melyekben a magas filozófia esztétikai tanításait rávetítette a jelenkor kommunikációs-informatikai világára. Az elektrográfiai alkotásokat a poétikai univerzum tágitásaiént értelmezte, és konkrét hivatkozások révén megpróbálta felvázolni annak tipológiáját. Olyan fogalmakat állított fel például, mint *fotografikus, pikturális, poétikai, kutatói, grafikai és elektro elektrográfia*.

„A világváros és vidék (Provinz) ellentéte ugyan valóban meglévő és befolyásoló tényezője régióknak (lásd Budapest és az ország többi részének kapcsolatát), azonban éppen a műalkotás és a technika által kínált lehetőségek lennének hivatottak csökkenteni a távolságot. Az organikus nép kulturális metaforája és a vele szemben megjelenő szervesen tömeg önmagát értelmező fogalmának újraértelmezése, a hasznosságnak, a pénz attraktívumának, uralmának korlátlan jelenléte és ezek rekonstrukciója, valamint a látszatdemokráciáktól a technika által megerősített művészet és filozófia haláláig, a vallástalanságig, a sport- és divatörületig húzódó jelenségek újragondolása egyaránt azokat a kritikus pontokat mozgósíthatják, amelyek jelentékeny szerepet játszanak létkérdéseink és mindennapjaink logikájának felfedésekor.” (BOHÁR András: *Az elektrográfia jelensége és jelentősége* (2002). Berzsenyi Dániel Irodalmi és Művészeti Társaság, Kaposvár, 2009, 26. o.)

A szigetvári elektrográfiai múzeum, melynek létrejötté mérföldkő az irányzat történetében, Bohár Andrásról kapta a nevét.

Műtípusok némi névhivatkozással

Tekintve, hogy ez a kiadvány – terjedelmi megszorításokból – nem az összegző teljesség szándékával készült, és ennél fogva egy leendő summázásnak csupán az alapjául kíván szolgálni, képi anyag tekintetében sem lehet mindenre, mindenkire kiterjedő. Ilyen formán óhatatlanul is szubjektív elemektől sem mentes válogatást ad közre, melynek



GYERMELYI MŰVÉSZTELEP
2002

KÉPLÁNC
Kortárs Galéria
Tatabánya, 2006



DIGITÁLIS HATÁSOK
Duna Galéria
2008

elsődleges célja, hogy tipikus ikonográfiai és poétikai példákat merjen ki a magyar elektrográfia bő huszonöt éves terméséből, arra is figyelve egyúttal, hogy tükrözze az időbeliséget. Az időbeliség pedig hűen szemlélteti a történetiséget, ami mögött ott húzódnak a témakör művészetszemléleti, szociográfiai, társadalmi, esztétikai és technológiai vonatkozásai, mindazok a körülmények és változások, melyek döntően alakították ennek a művészeti irányzatnak a pályáját, evolúciós képét egy adott művészeti környezet strukturális állagában.

A hetvenes évek fénymásolói gyakorlatát meghonosító alkotóknak ezúttal nem kívánok több teret szentelni annál, mint amilyen mértékben az eddigiekben említést nyert úttörő szerepük. Döntésemet nem kizárólag a helyszűkével indokolnám, inkább arra az évszámra vonatkozóan húznék határt, melyet a magyar elektrográfia kezdeteként határozzunk meg. Ez pedig – szövegemben többször is alátámasztást nyer – az 1985-os esztendő, függetlenül attól, hogy az eletrográfia elnevezés csak később nyert teljes, belső megállapodáson alapuló létjogosultságot. Azt azonban megjegyezném, hogy mindössze egyetlen olyan korai művésznk van, aki a hetvenes években indult, és aki máig tartó érvénnyel – a folyamatosságot statuálva – aktív használója az elektrográfiai eszközöknek, Szirányi István személyében. Illetve, magamat is ide sorolhatom, ha eltekintek attól, hogy pályám nem Magyarországon indult.

Mielőtt további neveket említenék, nem kerülhető meg egy fontos dolog. A műfaji kritériumok tekintetében az első kérdés mindenképpen az, mit tekinthetünk elektrográfiai alkotásnak. Ide sorolható-e bármilyen kreatív próbálkozás, ami fénymásolón, faxon vagy számítógépen nyilvánul meg? Általános szakmai vélemény, hogy festmények, rajzok, fotók és hagyományos grafikák elektromos eszközök útján történő sima másolása nem tekinthető autochton elektrográfiai opusnak. A problémával magam is szembesültem a Miskolci Grafikai Triennálé elektrográfiai szekciójának pályamunkáit zsűrizve, és azt tapasztalva, hogy néhány neves művésznk beleesett a félreértések csapdájába, egy az egyben másolva át hagyományos technikában készített alkotását, elektrográfiként értelmezve azt. Lehet bár, hogy a másolás folyamán – a készülék egyedi tulajdonságaiból eredően – a kópia kap némi grafikai többlettérteket az eredetihez képest, ettől azonban még mindig csak egyszerű tükörmunkának

tekintendő, hiszen nem a gép törzsokos, csak rá jellemző nyelvi lehetőségeinek a kiaknázása a fő szempontja. Emlékezzünk, mit mondott Bruno Munari a hatvanas években: ahhoz, hogy új nyelvi minőséget teremtsünk, meg kell bolygatnunk a műszerek nyelvi rendszerét, továbbá azt a racionális logikát, amelyre felépültek, kizárólag a hasznosság technológiai elvét tartva szem előtt. A művész fellázad eme racionalitás ellen, és úgy teszi magáévá a nem neki – hanem a pragmatikus tevékenységek számára – készült műszert, hogy rendeltetésének nem megfelelően próbálja használni, mintegy „mögé nézve” haszonelvű szempontokat szolgáló funkciójának. Ha megint csak a múltba tekintünk, láthatjuk, hogy a mail art híveit a másoló eszközöknek még csak az eredeti rendeltetése érdekelte. Elsődleges céljuk a kommunikálás, a kapcsolatépítés, az üzenetszórás volt, nem pedig új nyelvek kikísérletezése, forradalmi hasznosítása. A nyolcvanas években fellépő nemzedék viszont túl akart lépni ezen, felismerve, hogy mindegyik elektromos eszköztípusnak létezik sajátos kifejezése, amely valami módon csűrhető-csavarható új nyelvi minták kinyerésének irányába. Ilyenek voltak a nyolcvanas-kilencvenes években Joseph Kádár nyújtással, zsugorítással és gyűrőssel létrehozott egyedi relief-elektrografikái, melyeket a másolókészülék szabálytalan működtetésével kísérletezett ki.

A magyar elektrográfia igazán változatos palettáján ma már kizárólag ez utóbbi szakmai szempontok érvényesülnek, jelezve, hogy a műfaji-nyelvi kritériumok végleg kikristályosodtak, mértéket adva az egyre terebélyesedő produkciónak. Aletisztulás folyamatát jelentősen gyorsította az a technológiai tendencia is, melynek értelmében az elektrográfiaiak nagy hányada immár digitális technikával készül, háttérbe szorítva a hőskorszak uralkodó eszközeit, a fénymásolót és a telefaxot. A számítógép lényegében mindhárom alapfunkciót egyesíti, ezért művészeket ma már ritkán látni a klasszikus másolósalonokban, mivel átpártoltak a digitális nyomdákba.

A kotet képválogatása egyrészt mindhárom médiumnak tisztelettel kíván adózni, másrészt arányosan kívánja melléállítani a jelenkor új generációját az úttörők csapatához. Vagyis annak a jelenkori nemzedéknek a képviselőit, amelynek számára a számítógép a legtermészetesebb napi munkaeszköznek számít, annak a régebbi generációnak a képviselőivel, akiknek még ugyancsak meg kellett küzdeniük azért, hogy hozzáférhessenek a hatalom által misztifikált másológépekhez.

Műtipológiai szempontok mentén mozogva egy olyan alkotó munkásságával kívánok indítani, aki nemcsak azért kívánczik a névsor élére, mert a magyar elektrográfia rangidőse, hanem mert művészete közvetlenül kötődik a konceptuális korszak poétikáihoz, bár ő maga nem tekinthető doktriner konceptművésznek. Halbauer Edét nemcsak azért tekinthetjük kiindulópontnak, mert művészete szerves kapcsolatban áll a hatvanas-hetvenes évek testművészetével, hanem mert műfaj történeti szempontból is beletartozik az elektrográfianak abba a radikális vonulatába, amelyben az alkotó a levilágító üvegre helyezi testének egy részét vagy akár egész alakját, úgymint Werner Eugen Küpper az *Illetlen szokások* (1977) című arc-sorozatban, Klaus Urbons az *Ember* (1980) című egész alakos munkában vagy Lieve Prins a *3 Running Girls* (1986) című reálkópiái ciklusban. Ezekben a munkákban az a közös, hogy a body art-ban meghonosodott gyakorlatnak megfelelően az alkotó első

szám első személyben nyilatkozik meg, saját testét és személyét illesztve be a művészeti kontextusba, nem pedig egy a testéről készült fotót vagy más áttételt alkalmaz. A művész teste tehát ugyanolyan súllyal van jelen a másolásművészeti munkában, mint a performanszművészé az élő előadásban. A különbség mindössze annyi, hogy míg a performer nyilvánosan, közönség előtt hozza létre alkotását, addig a másolásművész csupán a készülék kezelőjének jelenlétében realizálja elképzeléseit. Az elektrográfia ez esetben tehát egy ön-fénymásolási magánperformansz



eredményeként születik meg (*Önexploráció*). Halbauer az esetek többségében az arcát helyezi a levilágítóra, és annak torzulásait, grimaszait, expresszív gesztusait rögzíti, egy olyan önvizsgálati folyamat részeként, amelyben a fizikai elváltozások a lelki tartalmak kifejezői. Hasonlóan, mint például Arnulf Rainernél. De míg Rainer festészeti beavatkozásokkal egészíti ki az arcáról készült tudaton túli gesztusfotókat, addig Halbauer különféle tárgyakkal – főként textilanyagokkal, gyolccsal – béleli körül a fejét. A másolópapír kellő pillanatban történő merész megcsúsztatása, arrébb húzása pedig az emberi fájdalom, a kín képi expresszivitását hivatott felfokozni (*Lételményeim*). A portrészorozatok amúgy sem szegényes választékából első sorban egyszerűsége miatt emelkedik ki Dárdai Zsuzsa 1990-es *Elektroaura* című sorozata, amely a lecsupaszított fényárnyék animáció egyik első példája, egy olyan szituációt járva körül, mint amikor egy fényforrás ingaként mozog az emberi fej előtt, hol intenzívebben, hol gyengébben világítva meg azt. A fotó a másoló készülékben kikeményítve szélsőségesen expresszív összhatást fejt ki.

Az antropocentrikus poétikák nyomvonalán tovább haladva találjuk Herendi Péter opusának egy részét is, akinek bizonyos munkái abból a szempontból rokoníthatók Halbauer törekvéseivel, hogy úgyszintén az emberi arcot tekintik témájuknak. Míg Halbauer egy az egyben saját arcát teszi meg oríként, addig Herendi az arcáról mintázott papírmaszok – tudniillik egy áttétel – további metamorfózisát követi végig számítógépes animáció segítségével. Ami a két alkotásban közös, az a belső, érzelmi motívumok érzékeny megközelítése a felületi újrafogalmazás által. A 2003-as Győri Grafikai Biennálé fő díját elnyert *Maszkok* című sorozatmunka nem kíván az arc szövetének mélyrétegébe hatolni, mégis hitelesen utal az emberi lélek tükröként idézett visage mögöttes tartalmaira. Herendire általában is jellemző, hogy csak módjával alkalmaz digitális effektusokat, és fotó alapú műveinek technikai háttéréből

a filmnegatívot is száműzi. Hibrid megoldásokat keres, melyekben a régi eljárásokat (síkfilm) újakkal (szkenner) ötvözi, a levilágító lappal helyettesítve be a fényképezőgép lenszójét. Bár ikonográfiailag nem tekinthető vele egy töről fakadónak, különleges technikai leleményeinek okán Herendié mellé kívánczik Máté Gyula munkássága is, aki 1990 táján manufaktúrális módon alkotta kávéképeit, indigóvasalásait és drótkéfégrafikáit, melyeket aztán elektrográfiai úton hozott végleges kiállítható formába. Az egyszerre klasszikus és korszerű eszközökkel dolgozó művészek közé sorolható továbbá Nagy Gábor György is, aki a rézkarccal és a hidegtüvel egyenrangúan kezeli a digitális nyomtatást.

A fotórealizmusra támaszkodó klasszikus figuralizmus legkifejezettebben Daradics Árpád munkásságában van jelen. 2002-ben indította el *Vörös történetek* című, azóta folyamatosan terebélyesedő sorozatát, amely felismerhető stilisztikai jegyei révén művészi emblémájává, cégérvé vált az elmúlt években. Daradics elektromos grafikái azonnal felismerhetők, bármilyen képi összeállításban, bármilyen csoportos kiállításon jelenjenek meg, annyira egyénivé tette őket az individuális nyelvi kifejezés. Holott eljárása roppant egyszerű. A művész fényképeket csemegéz ki a múlt kínálatából, szüleink, nagyszüleink fotográfiai hagyatékából, és a választott fotókat rendre kiegészíti valamilyen vörös grafikai felülettel, amely idegen elemként megváltoztatja a képek eredeti üzenetét és hangulatát. Azt a hangulatot, melyet mai távlatból a nosztalgia, az emlékezés itat át. Ezek javarészt műtermi vagy természetben készült zsánerképek, és a békességen, a nyugalmasságon kívül nem sugároznak semmi mást. Üzenetük semlegesnek mondható, hiszen már nincs annak sem jelentősége, személy szerint kik vannak a felvételeken. Daradics pont ezt a megállapodott kollektív nyugalmat kavarja fel karakteresen vörös grafikai betoldásaival, bele terítve őket az eredeti üzenetbe, hol iróniával, hol pedig humorral viszonyulva a tetten ért látványhoz. Az amúgy meglehetősen közömbös képekbe a beavatkozás gesztusával egyszeriben feszültséget, drámaiságot visz be, felbolygatott helyzetet teremt általa. A feszültség nemcsak tartalmi vonzatú, hanem az idő síkján is megmutatkozik, tekintve, hogy a művész kapcsot épít a múlt emléke és a jelen mesterséges beavatkozása között.

Detvay Jenő úgyszintén fotográfiai elemekből vonja



III. ELEKTROGRÁFIAI SZIMPOZION
Vigadó Galéria
Szigetvár, 2009

AGORA DIGITÁLIÁBAN
Olaf Palme Ház
2009



A MET 10 ÉVE
Fuga
2012

ki elektrográfiának vizuális szűzségét. Világa a modern kor szálkás zaklatottságának lírai feloldásából bomlik ki, többnyire expresszív montázsok által tükröződik vissza, amelyek mégis finoman visszafogottak, érzékiek. Munkái kombinatorikus műveletek, melyeknek különféle eredetű alkati összetevőit főként a játékoság igazgatja, akárcsak egy kaleidoszkóp képi körletét.

Míg a fentebb idézett elektrográfusok némiképp igyekeznek megőrizni az emberképű univerzum egybehajló morfológiai állapotát, addig mások – nem is kevesen – az ellenkező irányba tartanak, részeire bontva, törmelékekbe szabdalva a felismerhetőség jegyeit, az emberre utaló képi sajátosságokat, mintegy előkészítve a „nyersanyagot” egy újabb lehetséges szintézis, a valóságos újjászületés számára, amely beteljesíti az élet-halál körforgásának rá eső ciklusát. Törekvésüket jelentősen serkentik a szaporodó, tökéletesedő és egyre meghökkentőbb számítógépes grafikai programok, az elvont formákat kultiváló effektusok tucatjait kínálva felhasználásra. Széteső világképek sorai tárulnak elénk a jelenkori produkcióban, melyeknek indítékai valóságban mozgó vagy valóságon túlra hatoló látomások halmozásában öltenek alakot, filozófiai mélységekig vive az emberi egyetemesség destruktív tendenciájának bölcséleti kiszögelléseit, illetve – ha mérsékeltebbek kívánunk lenni – a korábban nem tapasztalt titokzatos részletekben való vizuális élvezkedést. Mások viszont kimondottan a fény és az árnyék kölcsönös összejátszásának természetrajzát próbálják megfogalmazni az alkotói érzékenység egyéni adottságainak függvényében.

Haász Ágnes törekvései azt a lehetséges – fent jelzett – útírányt jelölik, melynek mentén a figuratív ábrázolásból átlépünk a metafizika elvont tartományaiba. Művészete kiválóan illusztrálja az antropocentrikus művészetfelfogás áthajlását az absztrakcióra alapozódó, prizmaszerűen derített fény-árnyék kutatásokba. A váltás 2004-ben következik be nála, amikor lírai fogantatású, „lélekutazásos”, misztikus kisugárzású poétikáját egy a tér rejtett kiterjedéseibe, illetve a konstruktivista szerkezetiségbe hatoló radikális kimozdulás fogalmazza át, amely műveinek címében programszerűen is megnyilvánul (*Térkonstrukció, Átjárók, Fénytér, Hajlított tér, Kettős tér*). Haász a valós térkiterjedésből kiindulva költőien árnyalt képzeletbeli terek meglétét feltételező látványvilágba mozdul ki, melynek letapogatását a fény fizikai átértelmezésének kísérletében valósítja meg, olyan ellentétes tulajdonságokkal operálva, mint a hűvös és a langyos, az élénk és a fojtott, a szögesített és a hajlított, a felületi és a mélységi. Fotórészletek átdolgozásából táplálkozó digitális kompozíciói, úgynevezett elektro-ikonjai az újraanimált tér sejtelmes, tapasztaláson túli tartományaiba hatolnak be és erőteljesebben duzzadó struktúrákat mozgatnak. Kováts Borbála úgyszintén fotóalapú ikon elemekből építi alkotásait, de míg Haász a makrovilágban mozog, addig ő inkább a mikrostruktúrákból összetevődő univerzum darabkáiból illeszti össze végtelenül szétszabdalt, szeriális és permutációs logikára épülő kompozícióit. Grafikai lapjain a darabkáira ízelt, emberi eredetű civilizáció relikviái puzzle- vagy mozaikelemeire bomlanak, apokaliptikus hőfokon izzó vizuális látványtárrá formálódva ki. Következetesen fejlesztett ikonográfiája a szférikus szemcsézettség és a dekonstruktív tulajdonság ellenére is monumentálisan súlyos.

Az emberi kultúra írásos-szöveges relikviáinak, illetve vizuális emlékképeinek sajátosan kiművelt tartósítása mentén bontakozik ki Bátai Sándor elektrográfiai munkássága, szorosan kapcsolódva általános képzőművészeti tájékozódásához, melyet a szakmai vizsgálódások a lírai archaizmus vonulatába sorolnak. Bátai alapvetően a múltba visszavetülő emberi emlékezetet tematizálja ismert munkamódszerében, amelyben enyészetnek átengedett emlékművek és síremlékek jelentősen sérült szöveges felületeiről, felületi textúráiról készít papírmásé másolatokat, átmentve őket a jelenkor vizuális nyelvi tárházába, majd tovább strukturálva őket egymásra rétegezett kompozíciókba. Alkotásain immár nem annyira a konkrét üzenetek a mérvadók, nem a személyre szabott dokumentumokat kell keresni bennük, hanem azokat a foszlányokat, töredékeket, melyek főként egymással érintkezve, egymással interferálva teremtenek univerzális esztétikai értéket. Bátai munkáiban a tér és az idő üledései átütnek egymáson, amorfi keretbe ágyazva az ősi kommunikáció személyre szabott eszközeit.

Bohár András alkotásainak alapanyaga, képi-ikonikus eredője ezzel szemben a nyomtatott kultúra világából kerül ki, annak foszlányaiból, töredékeiből épül fel. Leginkább oly módon, hogy a talált grafikai entitásokról lefejteti, amit feleslegesnek ítél meg. Nagyítással és kimetszéssel grafémákat hoz létre, a találmra választott textusból pedig elvont, elidegenített (betű)jeleket emel ki, ráirányítva a figyelmet a terjengősségből elvont részek, a peremjelenségek fontosságára. Az írásos kultúra elemeit helyell-közzel rajzos ábrák darabkáival párosítja. Nem annyira elbeszélő összefüggések után kutat, hanem –

ellenkezőleg – anyelvértelmezhető, szemantikai korpuszáról leválasztott jelek önreflexív, törzsökös értékeit kívánja kidomborítani. S bár elektrográfiai javarészt valóban távol állnak a külső világ történeti-elbeszélő összefüggéseitől, adott pontokon úgy is értelmezhetők, mint bölcséleti és esztétikai vizsgálódásainak vizuális visszaverődései. Mint különleges jelszimbolikai segédeszközök vagy kommentárok a gyorsuló világ fenomenológiai megismerésének, valamint ideológiai rendszerezésének nemes kísérletében. A grafika modernista értékrendszerének viszonylatában Bohár András legtöbbet *faxkolteményeiben* nyújt. Kedvelt eljárásává az úgynevezett csúsztatásos technika válik, amit úgy művel ki, hogy a képi origót – a gép működése közben – ide-oda húzogatja a levilágító üvegen. Eme önfeledt lírai játék közepette lüktető hullámmalábokká változtatja a külvilág ismert formáinak rögzült tukorképeit. Az írásjeleket képpé transzponálja, megszabadítva őket hétköznapiilag behatárolt kötött jelentéstartományuktól. A látható nyelvet ahhoz hasonlóan lebegteti, ahogyan az élőbeszédben kifejtett remek gondolatait szereti egymáson könnyedén áttergetni. A gondolkodó Bohár a vizualizáció népszerű és ennél fogva elterjedt *húzogatásos*, avagy *csúsztatásos* eljárásában megféle képzőművész önmagát.

A telefax művészi alkalmazásának időszaka Magyarországon meglehetősen behatárolt, és inkább csak a kilencvenes évek gyakorlatára vonatkoztatható. A fax a mindent elsöprő digitális elektrográfia első lendületvételével tűnik el, valamivel előbb, mint a fénymásoló készülék. Bohár András vonatkozó törekvései is még jobbra az Árnyékkötőkhöz fűződő ténykedésének képezik részét, amelynek a kilencvenes évek első felében kifejtett erőteljes faxművészeti programja alkalmanként közel száz alkotót mozgatott meg interaktív módon. Ilyen megmozdulás volt például a Tenke István ötlete alapján Aix-en Provence-ban 1992-ben lebonyolított *Work With Your Eyes!* című nemzetközi fax-akció és a *Városanalízis – 22 Budapest* című faxkommunikációs rendezvény, amely a város kerületeibe telepített faxállomásokat kötötte össze az esztétikai hírcsere révén.

A fax kreatív alkalmazásához fűződő interaktivitás azonban nem lanyhul a médium iránti érdeklődés csökkenésével, hanem csak áthelyeződik más munkaeszközök irányába, úgymint az elektronikus mozgókép installációs térközébe. Azokba az összetett installációkba, melyekben az álló- és mozgókép térbe helyezett szuverén tárgyegyüttesekbe ágyazódik, s melyeknek szegmensei új jelentéseket generálva szerveződnek újjá. A MET tevékenységéhez közeli alkotók közül Koroknai Zsolt opusára lehet hivatkozni, aki multimediális installációiban kommunikációs kontextusokat hoz létre a különálló esztétikai kódokból. Alkotásaiban a technikák és a műfajok egymással folytatnak párbeszédet, egymáson szűrődnek át – közöttük az elektrográfia is. Installációi alapjában véve sajátos közlekedő edények, melyekben ideák és teremtő szándékok keringenek, és amelyeknek üzenetei soha sem konstans értékek. A folyamatos átalakulás állapotában Koroknai rendre megteremti annak a feltételét, hogy művei nyitottak maradjanak és átjárásokat nyissanak más poétikai tartományok felé, kamatoztatva a művész elektrográfiai tapasztalatait is. Hasonló felfogás jellemzi még többek között Pál Csaba munkásságát, aki kis méretű monitorokat és digitális kereteket installál elektrográfiai táblaképeibe. Szemléletileg természetesen ide sorolhatók mindazok

a jövőalakító törekvések, melyeknek képviselői ugyan nem kötődnek a MET-hez, hanem függetlenül dolgoznak, az Intermédia Tanszéken szerzett ismeretekre építve művészeti hitvallásukat.

(1) STEPHAN, Peter: *Technologie und Bewußtsein – Ein Nachtrag zu Wassily Kandinsky* = Artware – Kunst und Elektronik, Düsseldorf–Wien–New York, 1987. In: URBONS, Klaus: *Copy Art*. Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2005, 151. o.

(2) SZOMBATHY–TÓTH: *Fluxus/The Visual Aspects of Grammatical Relations*, verbo-voko-vizuális művek, Experimental Art Publisher, Leeds, 1973, 14 o., 1 o. betétlap; *Physical and Semiological Information*, vizuális szemiológiai kutatások, Experimental Art Publisher, Leeds, 1975, 14 o.

(3) Erről bővebben lásd: SZOMBATHY Bálint: *Aktivizmusok: Mozgásképek*. Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2010–2011

(4) MURÁNYI Gábor: *A gép, amely megrengette...* HVG, Budapest, 2011.12.31.

(5) VADÁSZ György: *Fénymásoló-eljárások*, in: *Árnyékkötők/Shadow Weavers (1989–2004)*, Árnyékkötők Alapítvány, Budapest, 2005, 47. o.

(6) U.o.

(7) *Info No. 1*, Árnyékkötők, 1992, 1. sz., 1. o.

(8) URBONS, Klaus: *Copy Art*. Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2005, 128., 135. o.

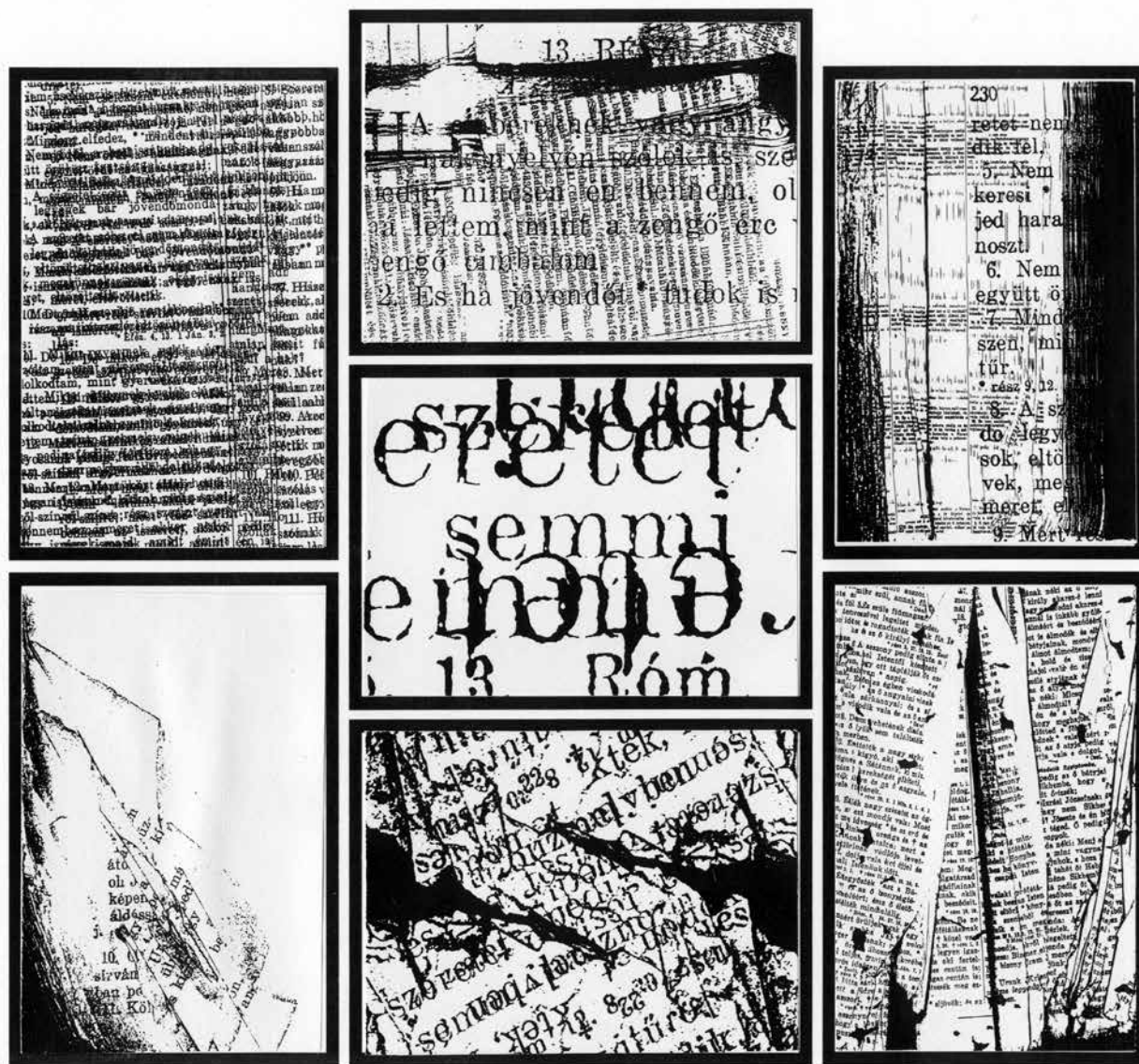
(9) PERNECZKY Géza: *Mit kopíroznak az Árnyékkötők?* In: *Árnyékkötők 1989–2004*, szerk. Dárdai Zsuzsa, Budapest, 2005, 9–24. o.

(10) *Az Árnyékkötők rövid története*. Összeállította Zsbori Ervin, kézirat, 2011

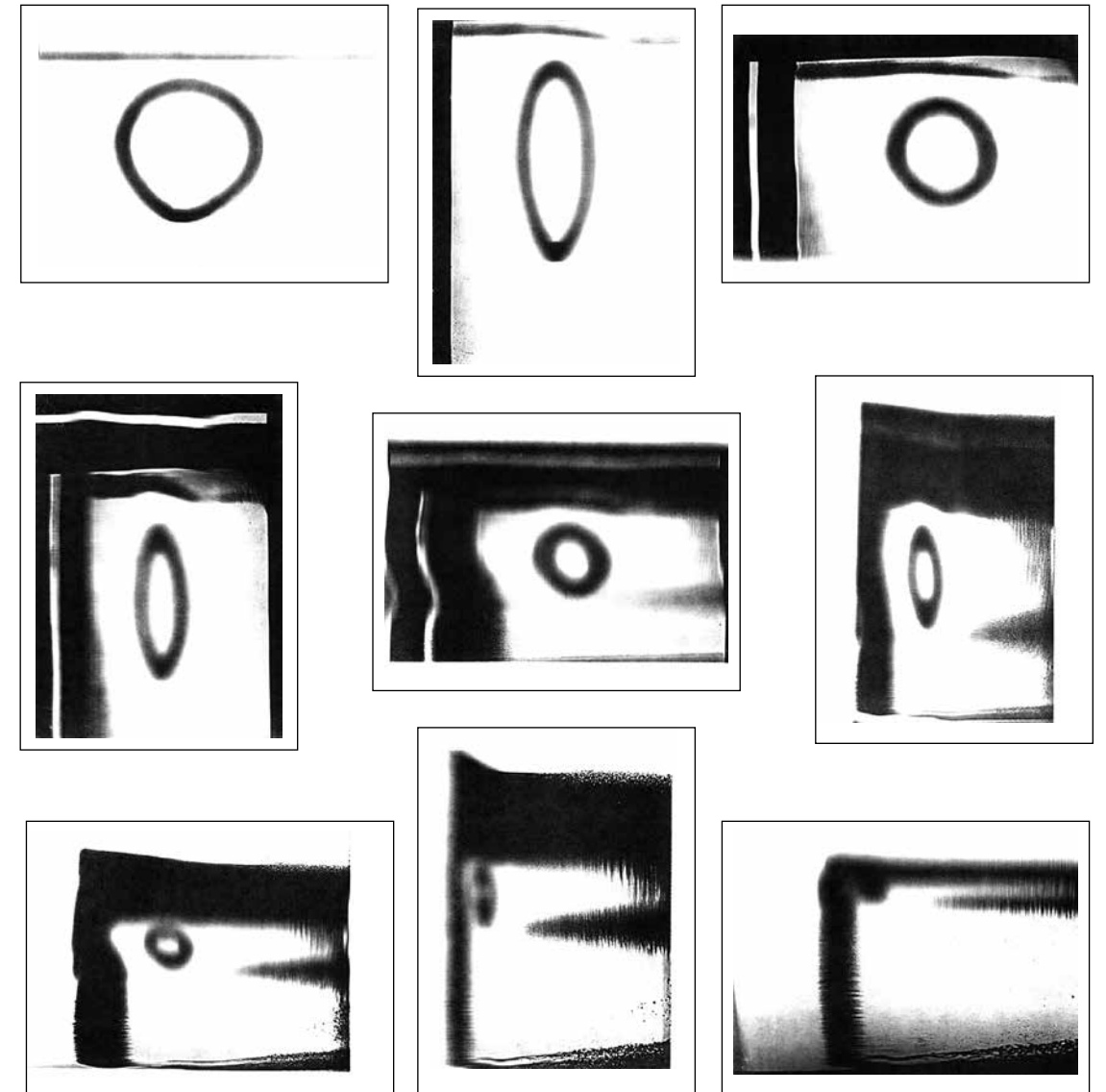
(11) A MET alapító tagjai: Bárdosi József, Bátai Sándor, Bohár András, Ézsias István, Haász Ágnes, Harangozó Ferenc, Herendi Péter, Hernádi Paula, Kováts Borbála, N. Mészáros Júlia, Ország László, Pál Csaba, Sándor Edit, Sós Evelin, Stark István, Szlauskó László, Szombathy Bálint, Vass Tibor, Wrobel Péter.

(12) ZSUBORI, u.o.

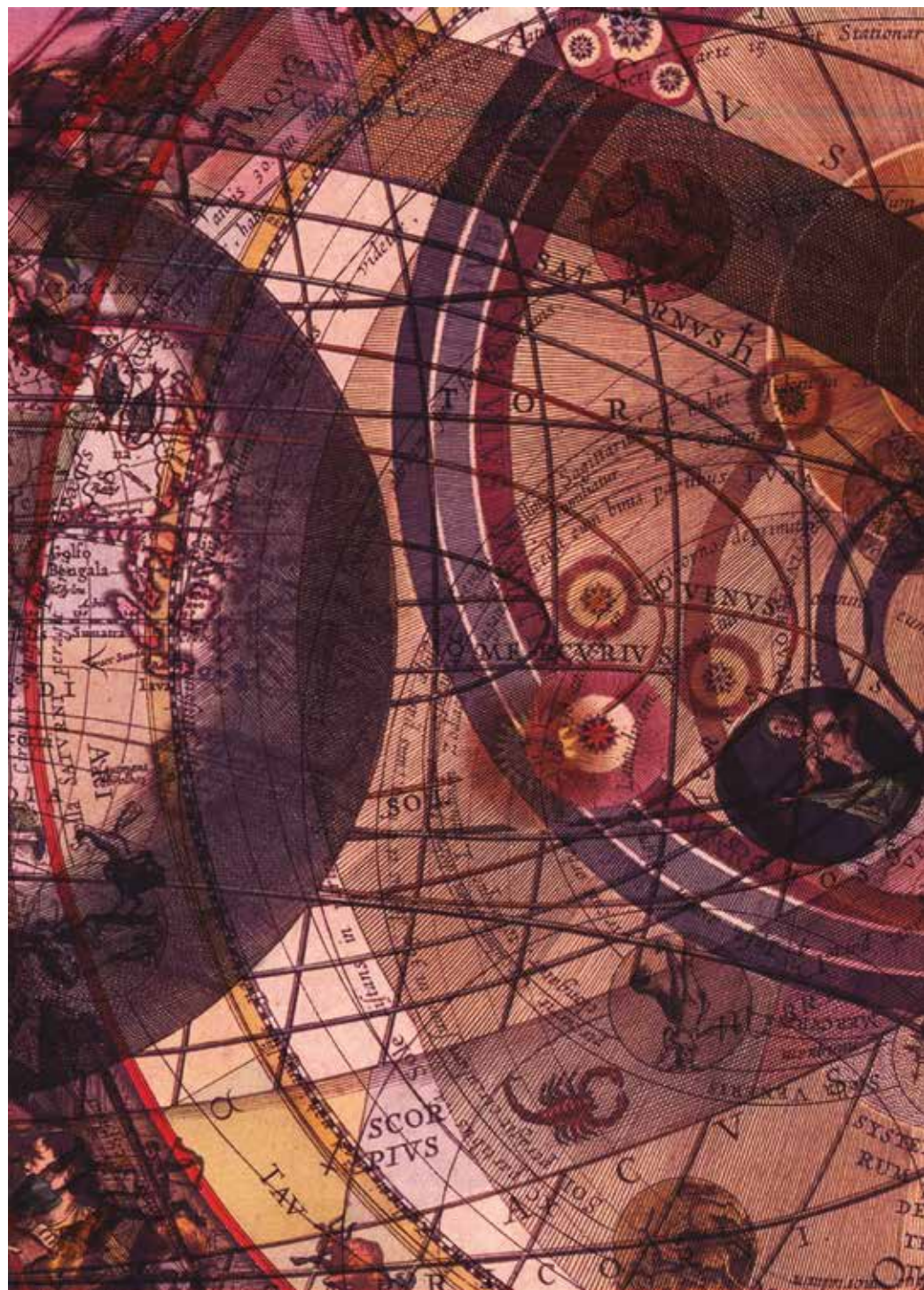
(13) BOHÁR András: *Elektrográfia*. Katalógus, Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2000; *Határ-műfaj, háttér-esztétika*, Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2003; *Az elektrográfia jelensége és jelentősége*, Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2009



ZSUBORI ERVIN / Szárnyasoltár / 1992



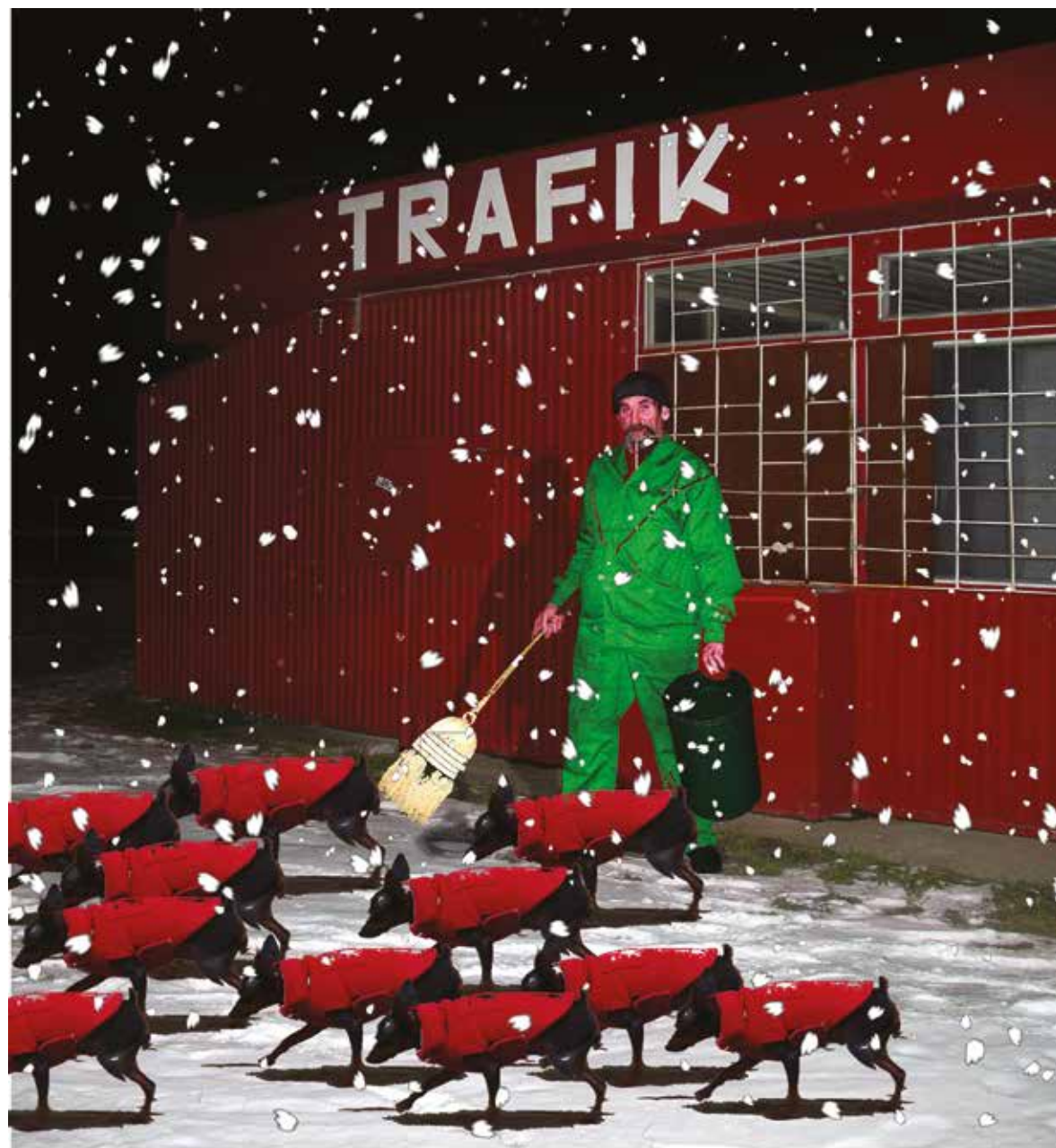
SAXON-SZÁSZ JÁNOS / A sík pontosítása / Árnyékkötők Archivum / 1991



KECSKÉS PÉTER / Uranographia / 2008



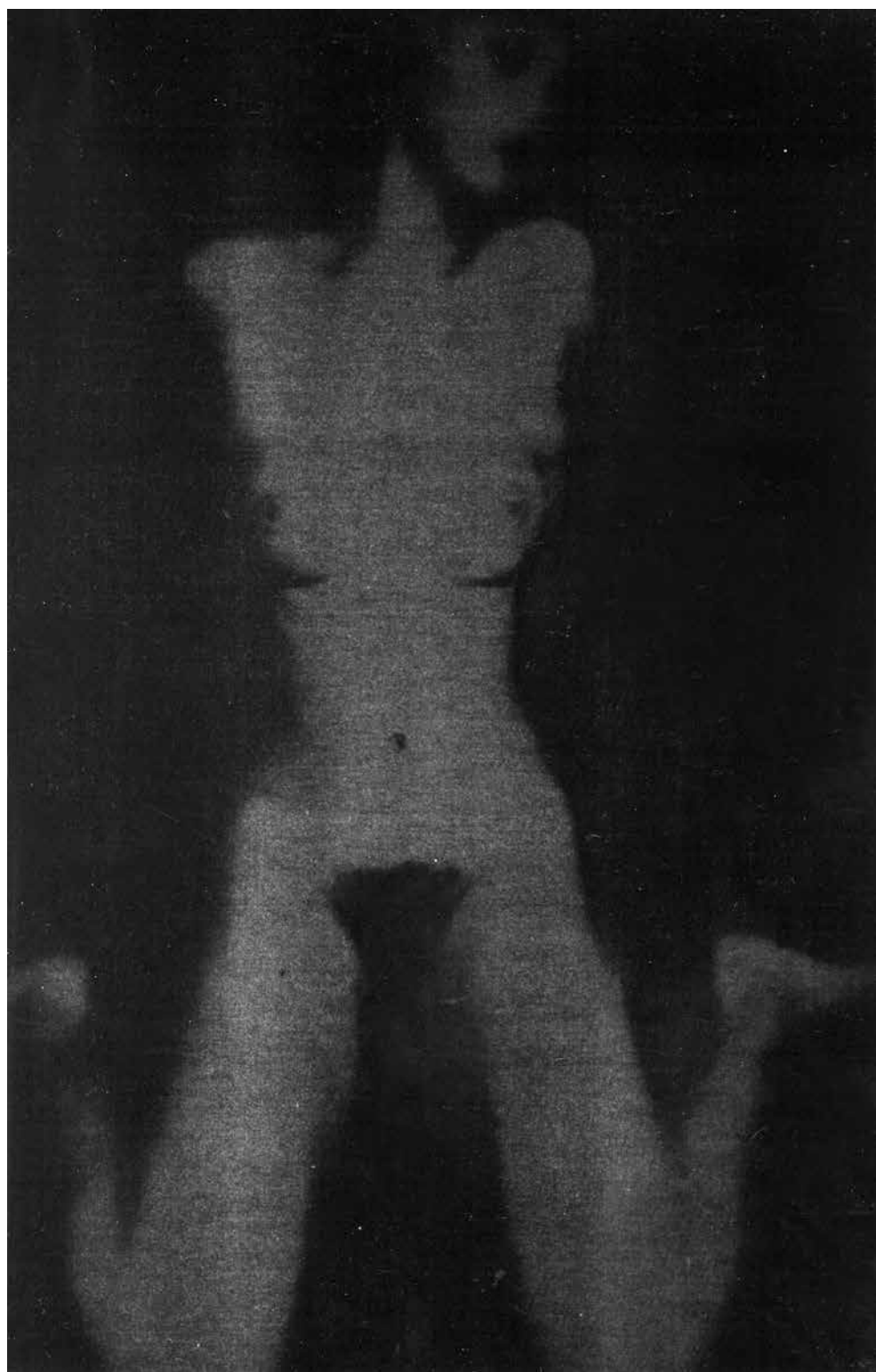
PÁL CSABA / Báb állapot / 2009



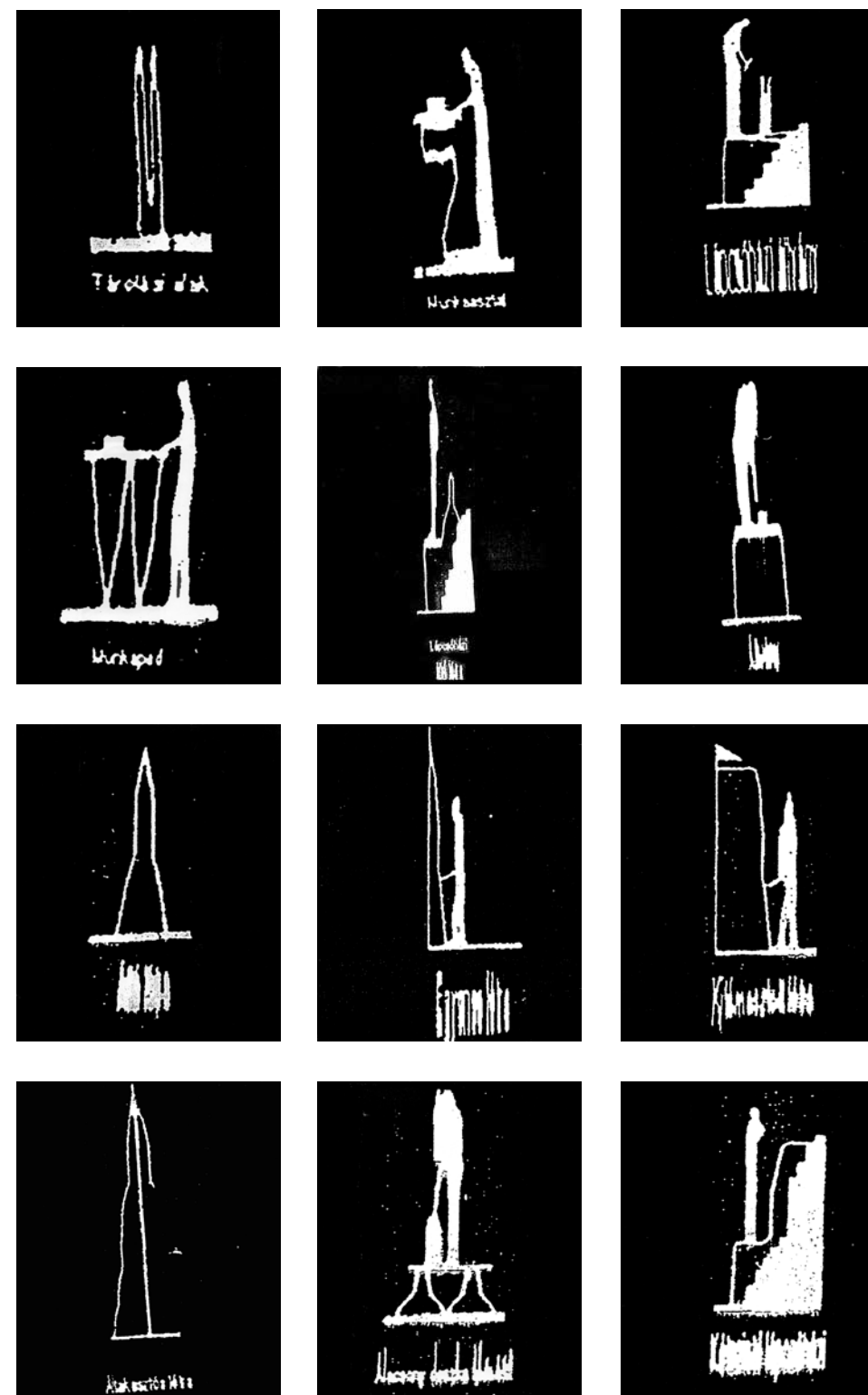
HEGEDŰS 2 LÁSZLÓ / Trafikció / 2010



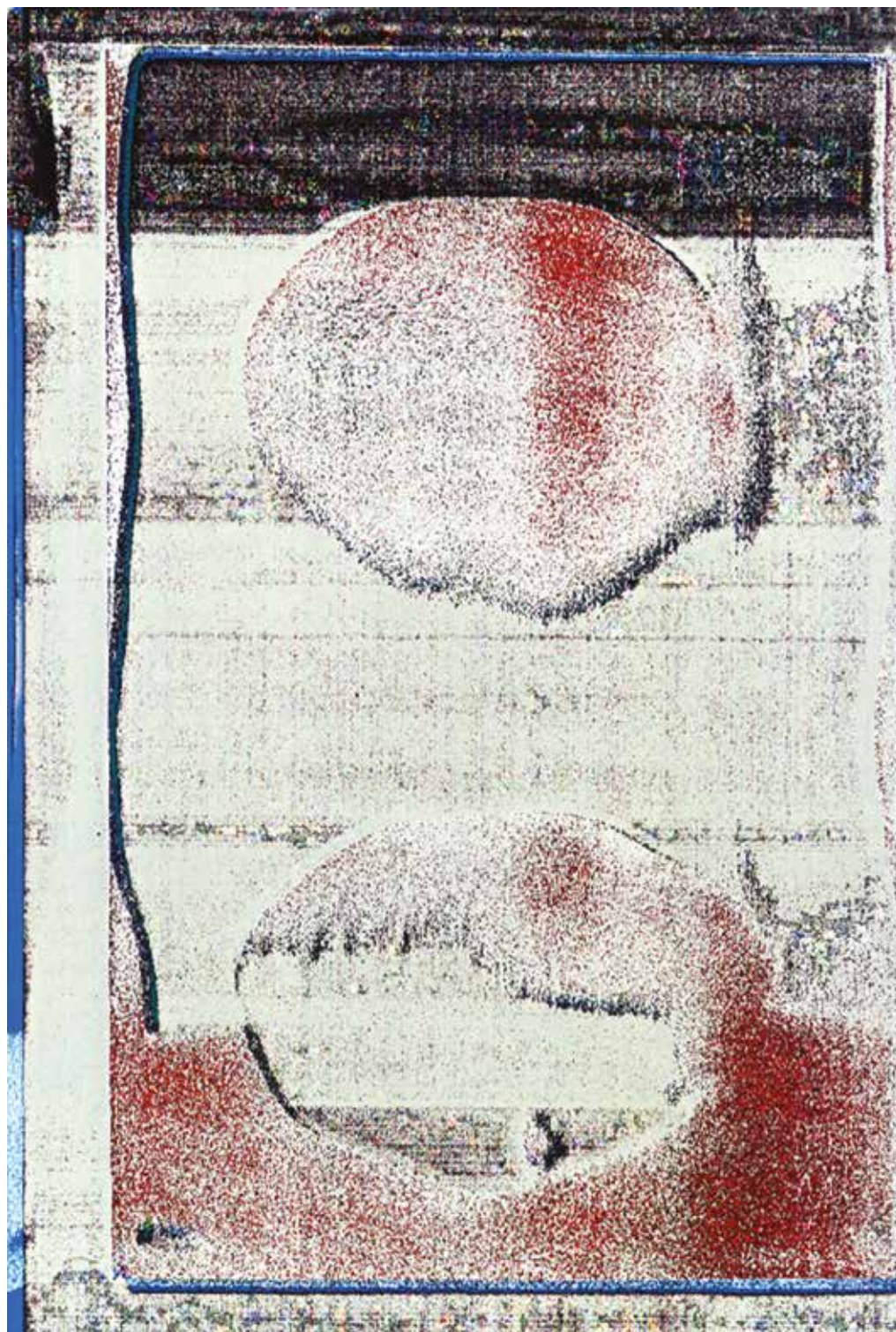
HAÁSZ ÁGNES / Kezdek átlépni / 2011



VADÁSZ GYÖRGY / Akt / Árnyékkötők Archivum / 1980



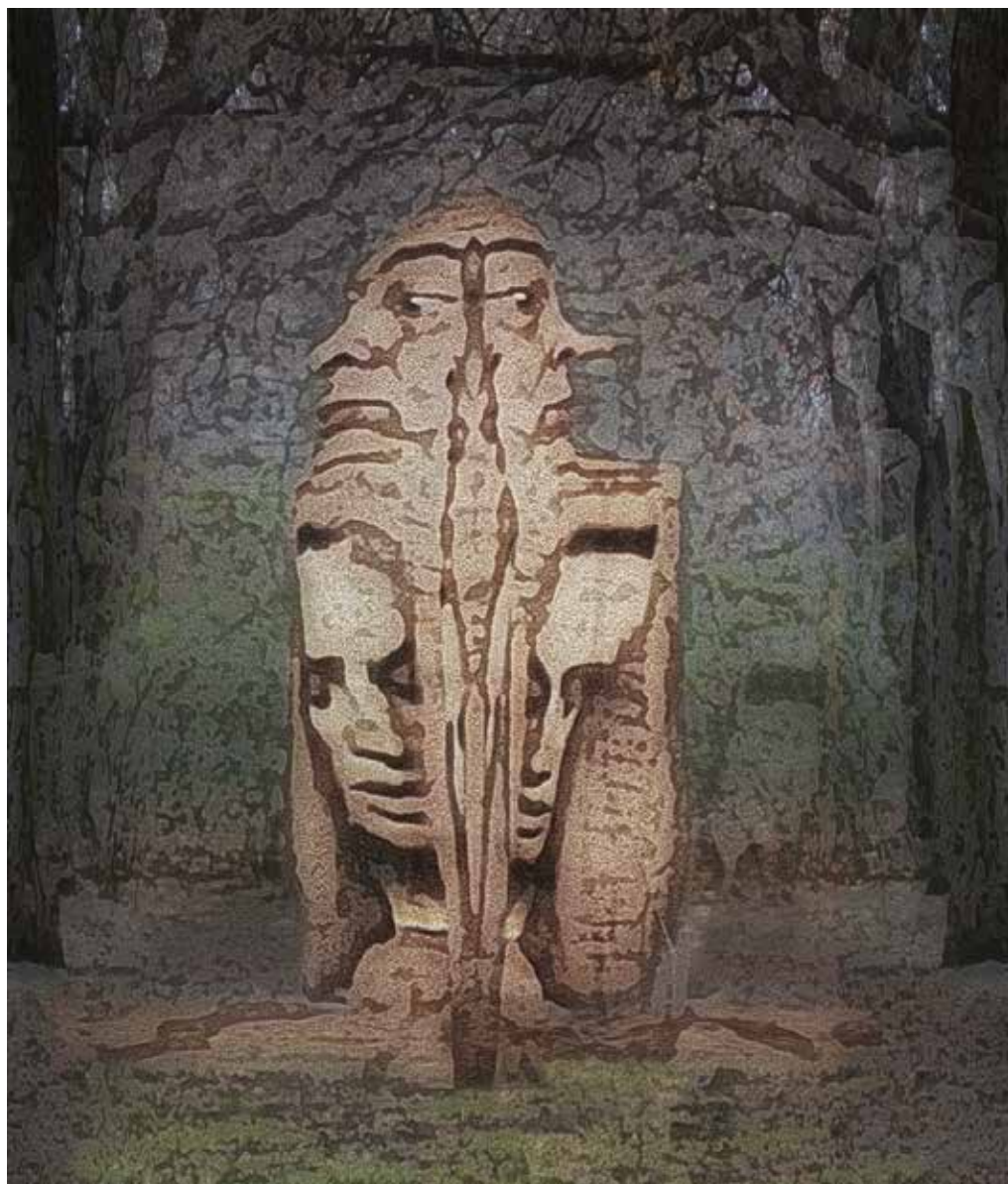
BOHÁR ANDRÁS / Reduktív költészet / 1996



DÁRDAI ZSUZSA / Elektroaura / Árnyékkötők Archivum / 1991



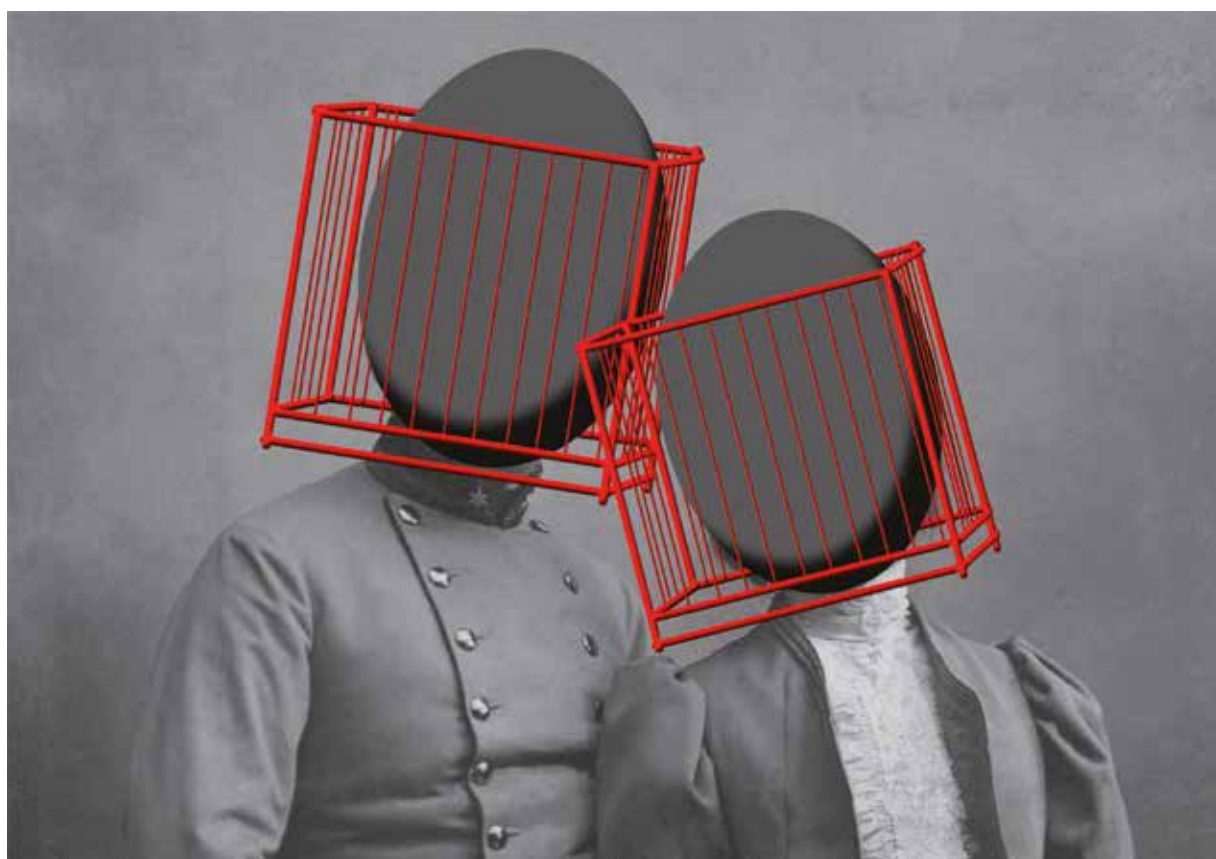
Tenke István / Szem / Árnyékkötők Archivum / 1991



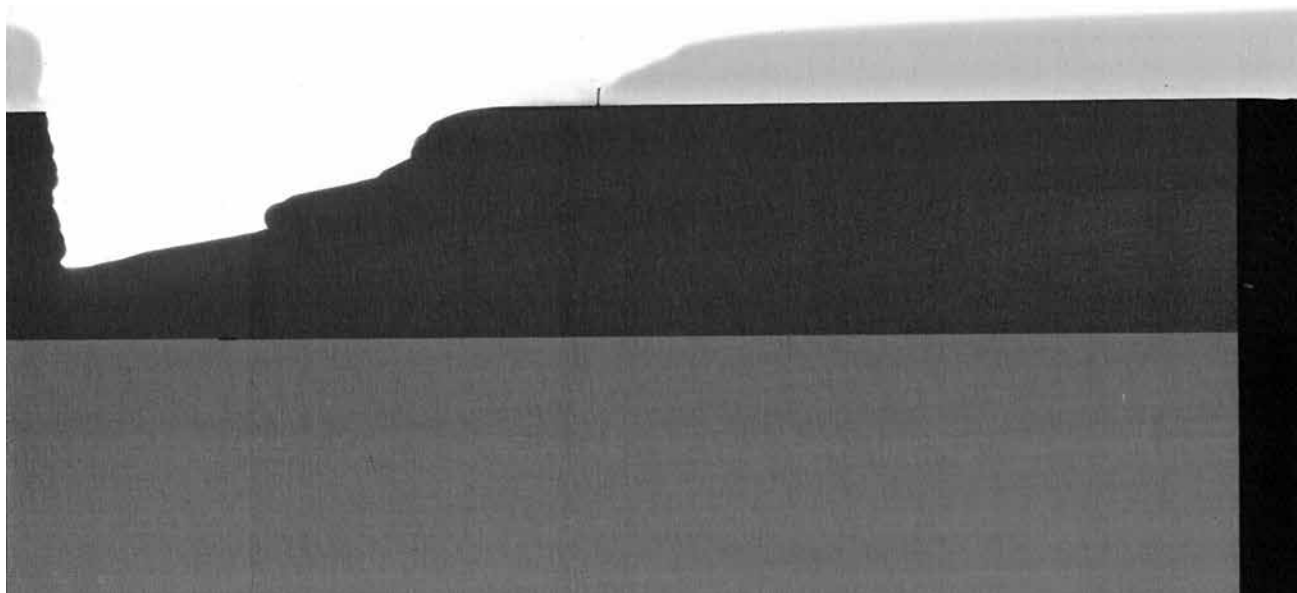
LÉVAY JENŐ / Wellness az erdőben / 2011



DETVAY JENŐ / X-day / 2004



DARADICS ÁRPÁD / Örök Szerelem / 2008



SZOMBATHY BÁLINT / Telefotográfia / 80-as évek második fele



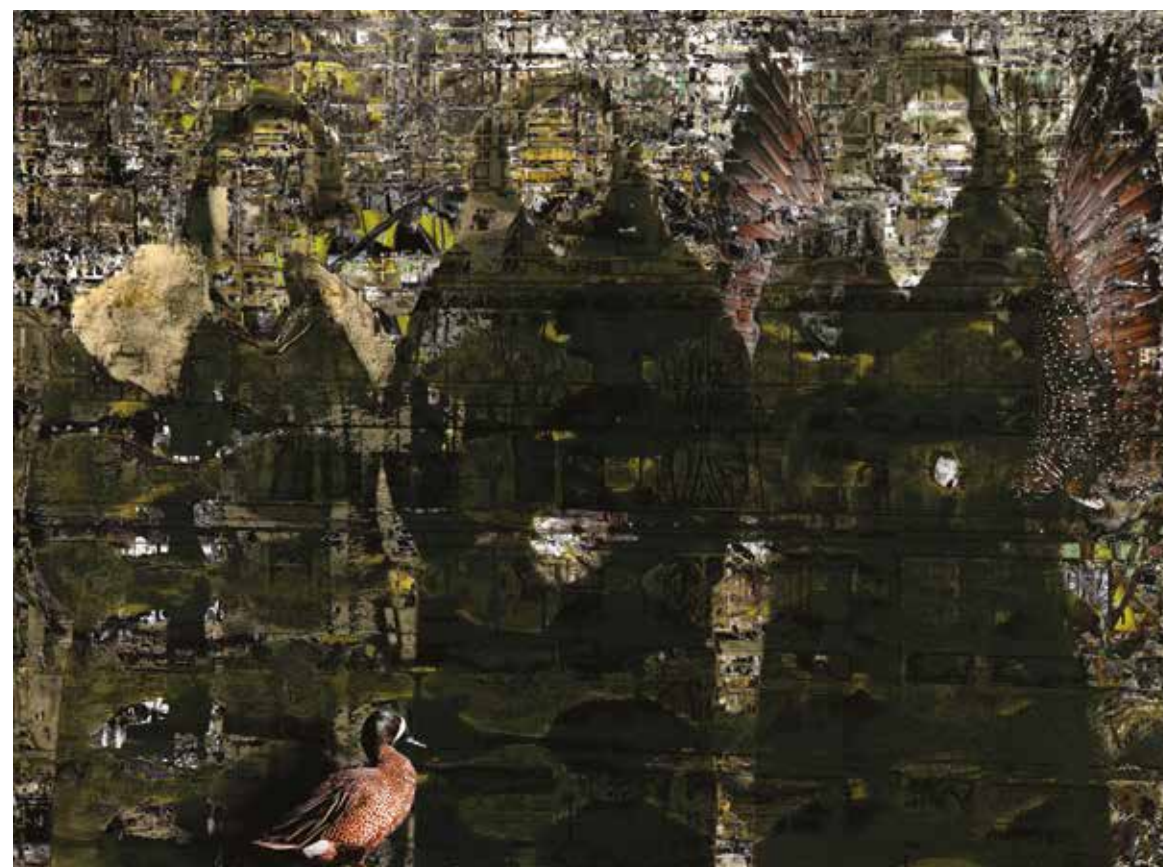
LUX ANTAL / Gundriss-Elrendezés / 1999



RUDOLF HERVÉ / Elektrografikus Kalendárium / Árnyékkötők Archivum / 1993



HALBAUER EDE / ?????? / ?????



KOVÁTS BORBÁLA / Rétegek-Három nő, egy kacska / 2005



KOROKNAI ZSOLT / Dermédia-A kép születése / 1991



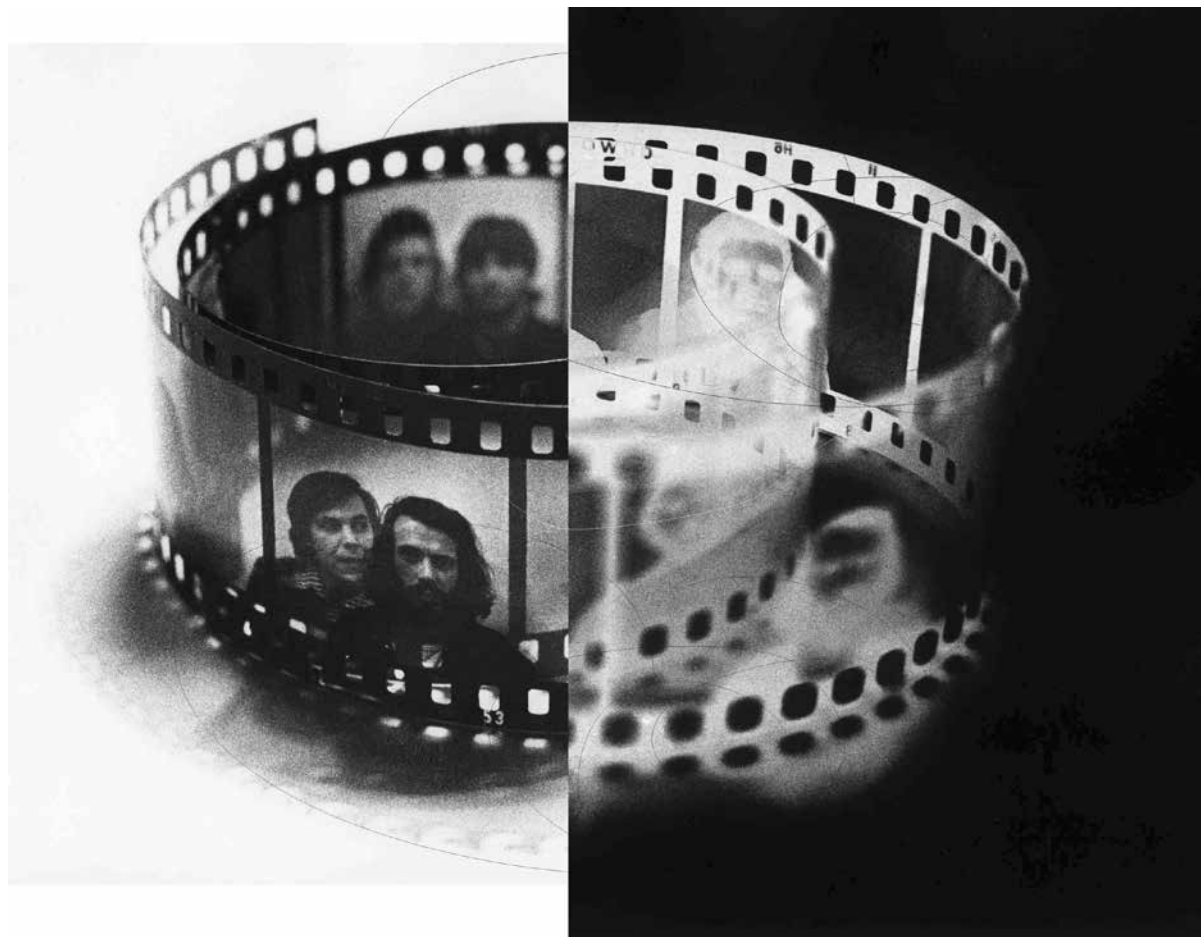
BÁTAI SÁNDOR / H.M. / 1997



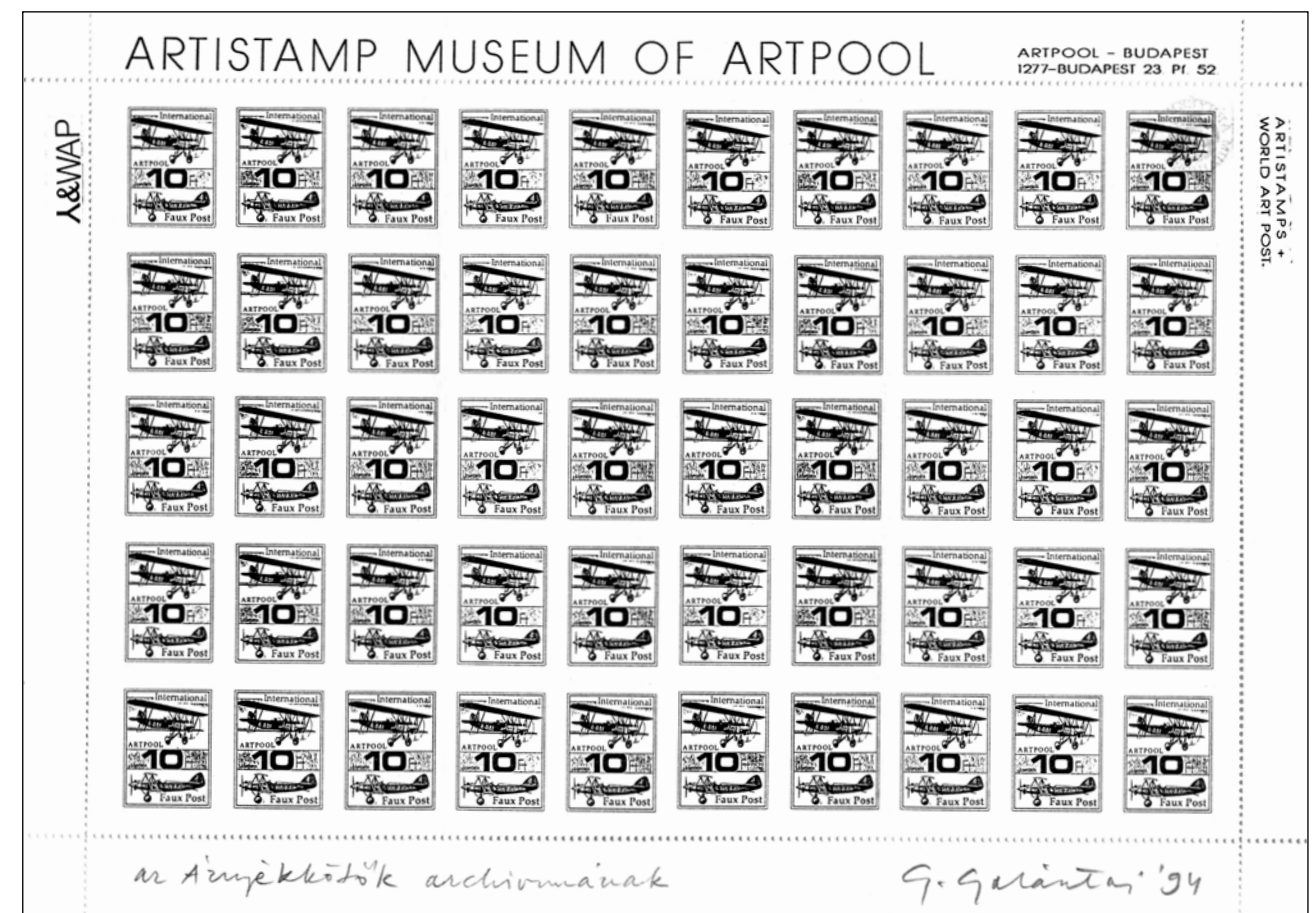
HERENDI PÉTER / Maszk / 2003



NAGY GÁBOR GYÖRGY / Gyöngyfolyosó / 2002



SZIRÁNYI ISTVÁN / Transzparencia III. / 2007



GALÁNTAI GYÖRGY / Árnyékkötők Archivum / 1994

A Brief History Of Hungarian Electrography

History, better to say whatever's history, are powerful grades. Beside hiving dates and years on one another mainly it remarks the happenings of tagged periods behind dates. Where exactly any history starts is ambiguous, anyhow and hopefully we wouldn't fail as we intend: definitely where accumulated time can firstly be evaluated, or rather a layered structure of quality depositing upon one another as past surprised in its material memories. Past, recent past, bygone, everything left behind by humans and artists. In case of the Hungarian electrography: abundant twenty years' proceedings to be evaluated.

Two and a half decades are less and too much at the same time. Too much if we consider, that small drives in art, mosaic tiles, id est those so called „arts” rosen during the second half of last century's busy years have mostly existed very shortly, but were hardly registered by art history. On the other hand they are less, eventually I could say they aren't ideal enough, because the technological backstage of electrography is hardly underexploited yet. Rather we are at the beginning in the development history of picture-recording technologies, and being artists, we can seed in all construction fronts, chosen from the technically continuous developing and in their efficiency rapidly rising equipments' arsenal.

The generation, looking back to the first 25 years of Hungarian electrography, surely never will forget the years during which the copy machine – as a taboo of the political power's red tape (bureaucracy) – could only have been 'observed' behind service office panels, not suspecting how basically the machine would change traditional graphic tools of pictorial recording, originally developed for documents' copying. Considering to a historic aspect, this has been „yesterday”. All this happened during the same generation, simply talking about the art of copying. And what the hell did not happen, since then! Most modern imagery equipments and copy machines are zooming and humming privately at home and we are about being unable to follow the innovation's speed, while technological development is tossing with daily regularity into the consumer's basket. Consequently history is accelerating and knitting at the same time, better to say history is knitting continuously expanding performance in genre, making relative any slightly developed value structures. It is uncertain, that within a couple of decades we would have the same value etalons, quality prototypes we consider to have nowadays. Time – history – refines the values during merciless screening, modifying professional-vocational aspects and viewpoints, reconstructing scales, updating and prompting notions.

The fact, that historic proceedings of Hungarian electrography could have been presented already during 2008 in three stages of a cyclic exhibition shows the 'legal age' of the genre, indicating it's ripness and rising popularity. The last decades have been quite busy on

Hungarian electrographic stage and backstage. Creators do not have any more complexes or inferior anticipations towards hard- and softwares, becoming step-by-step more complicated in their technology, on one hand. On the other hand their „production” in quality becomes equal to the ones of internationally leading electrographic artists'. Hungarian electrography was arisen from Budapest, but during the years a quick and healthy 'ruralism' acted out, the more provincial artists were affiliated as regular members of the Hungarian Electrographic Society (HES). Exactly this is one of the most important results of that passed abundant two decades. The next one is, that creative artists, who are not members in HES (Géczi János, Halbauer Ede, Nagy Gábor György, Lévy Jenő, Szirányi István etc.) feel committed to participate HES-exhibitions regularly.

But realization could never be perfect. Just started sentences never end by a single point, at worst by three ones. The year 1985, tendering itself as the starting date for Hungarian electrography, remarks only the period of major bounce, broadening attendance and higher level organizing, furthermore the starting era of increasing production. Namely conceptual artists have used copy machines for the documentation of their compositions – rarely for sovereign works – during the Seventies, even if it was bloody hard to get access to one. This has been a period, when the notion 'electrography' neither in the national, nor internationally existed. Everything was born somewhere in the underground, on art pryeries, in the subculture, realizing the importance of copying.

International history

Bruno Munari, a pioneer in European reproduction art, a futurist and designer has recognized in 1938 that art and technology are anyhow excluding notions. As he emphasized, „artists are obliged to understand the mechanic machinery language and nature. They have to upset machines in operating them in irregular ways. Work of arts have to be produced using the machines by applying their peculiar tools and utensils...” (1) The first international breakthrough of Munari's such-spirited xerox-prints came in 1970 on the Venice Biennale, after a six year research of him around the copy machine's creative opportunities. Thus he generated the motion interpretation serie under the title *Xerographia originali*. In a paradox way the Italian master watched his copies as original artworks demolishing the artwork's myth in individuality. Independently from Munari, from the Sixties-Seventies more and more American artists, like Andy Warhol, sounded the opinion, that a copy is not worthless than original works. Moreover, new Dadaists and mail-art surrounders, like David Zack were convinced, that copies were more important than originals. The possibility of free copying has immediately changed the former cultural image structure, approach and strategy.

Interesting are above all and in international context all historic antecedents in the world which characterized the mid Eighties and the years before. Actually around the period, when Hungarian electrography swunged up. Shortly before, as mentioned, recognizing the hidden

new constructive and circulation possibilities of copy machines and which were far away from the elaborated information mechanism of artistic structures, conceptual and mail artists have already signed their visit cards during the Sixties-Seventies. Although they inaugurated widely this media for art, they weren't interested in its 'poor' graphic possibilities or in eventually created new genres, because they worked mainly with a notional reductive file of language pushing aesthetic ones into background. The New York Correspondence School, founded by Ray Johnson in 1962 has directly scudded the wide artistic application of copies and the dissemination of these by the School, but didn't emphasize the possibility of sovereign artwork creation by the machinery tool. An important thing was happening during the Seventies, rather indirectly, in connection to conceptual or letter ('mail') art practice. Sonia Sheridan started in 1970 at the Art Institute of Chicago a course for *copy art* and only a year later it was offered to get the master's degree from the 'subject'. At the same time she became the „mother” of the collective term of Generative Systems, including the new mediums such as copy and fax machine, pc and video. We may look to Generative Systems as the synonym of nowadays electrography. It's basic principle exceeded copy art, opening the way for intermedial researches.

Thus, down to the second half of the Eighties the world has been busy, first of all in Germany (the Trikop group of Rolf Behme, Jürgen O. Olbich, Klaus Urbons, founded in 1984), further in France (Christian Rigal a.k.a. Cejar, James Durand, Jean-Luc François etc.), in Italy (Postmachina group with Fabio Belletti founded in 1984, Marco Bucchieri, Valeria Melandri and the Taccuino Apographo group with Chiuchiolo, Ruggiero Maggi, Giuseppe Denti, both founded in 1984), in the USA (Sheila Pinker, Stephen Perkins, Lloyd Dunn etc.) and in Canada (Jacques Charbonneau, Michael Bidner, David Andreson etc.). Only a couple of very important historic data: In 1972 Motivation IV production agency has been founded in Montreal with state assistance, the first copy art centre, the ancestor of Centre Copie Art. 1984 Barcelona: 1st International Copy Art Biennale opened, 1983 Musée d'art moderne Paris: a copy art section has been opened on the exhibition Electra sealed by the name of Karl Popper. Thereafter even the most popular institutions, like Centre Georges Pompidou and Grand Galerie de Louvre have opened their space for Copy Art. The first Copymuseum, established by Klaus Urbons, was opened in Mülheim an der Ruhr (Germany) in 1985 and was collecting also the technology development of copy art e.g. also copy machines.

Due to the rapid technologic development and spread of copy machines the European copy art movement gained strength from around 1980. The top of it was surely the foundation of the International Electrographic Museum, launched by local and French forces in Cuenca (Spain) in 1990. Unfortunately the museum doesn't work any more, but the collection can be researched. Copy Art rooted in Western Europe on the base of technological development and of free access to the machines earlier. Since the very early „blockade” of copy machines was later dissolved, the Eastern European Copy Art, being the antecedent of later „born” electrography, could have

been founded and spread with around 15 years delay.

The Hungarian start

Like elsewhere in the world even in Hungary conceptualists and mail artists were the pioneers in discovering the potential new creative appliances of the copy machine. Copies were 'excellent' in their bad quality – at the beginning period of copy machines' technical level – but conceptualists were generally anti-aesthetic sensed artists, thus not a viewpoint for them. It was cheaper than traditional photos and was applied to be disseminated in larger number both personally as via post. Although the post was strictly controlled or being rather the controller itself, but it was physically impossible to filter every unliked shipment by the system, from the mass. Contemporary artists realized, that it is most 'easier' to send their pictorial and textural messages via post over the Iron Curtain, to be able to set signs about themselves for the free Western world, and tried to get into different exhibition (series) by the mailed works, dismounted by local canons. For this purpose excellently were applied simple A4 standard copies. The new medium was applied during the early Seventies very intensively by Tót Endre and Tóth Gábor as determining bricks of their mail art activity, posting the own cards and leaflets in hundreds of copies.

Meanwhile other variants for copying were developed, since it was not easy to get any access to strictly controlled office copy machines and a muster was allowed to copy only in limited – generally in 10-15 – examples, they were carefully registered, attached by the author's personal data and obliged to leave an archive example behind. Other copying forms could naturally have been exploited by ones, who were in active relations to the world of press or disposed about direct typographic links. For example the related production of Erdélyi Miklós is interesting on behalf of the fact, ingenuily he experienced a very interesting, unusual, actually unique copy method in 1975-76 when he copied his works by the arid procedure, well-known from the proceedings of typographical proof-prints. Arid copy has been applied in plain-printing. It was a process in which the filmed version of the typographic arched shape were burned to paper in an ozalide proceeding and being developed afterwards by alkaline ammonia steam. This was the last check before the press form has been burned onto the printing plate in a next burning. Erdélyi Miklós and his son Dániel have prepared their 'pic-/textured' works onto the ozalide paper, smuggled from the press.

Similar to contemporary illegal political 'opposition's cells artists have regularly applied the most popular copy method by that time, sieve imprint, because having no access to copy machines. Thus, Tóth Gábor has sieve printed in mass and tried parallel some other methods, eg. rotaprint. Some of our underground joint booklets (2) were produced by this copy method, as the majority of his mail art leaflets and postcards. Tót Endre has obviously used the same method in his typewriter intervention author's postcards with personal messages, during the first half of the Seventies. Adjusting to the opportunities, Szirányi

István is also the one, who tried several copy technologies, mainly during the late Seventies. For the Krakow Biennale (1978) he prepared his cycle *Lythography in Darkroom* by sieve printing, and his attention turned next year already towards plain printing. On the Ljubljana Biennale (1979) he exhibited his *Auto-Exposition* and the serie *Phone Directories No 1, No 2 and No 3* (1979), in 250 examples, manufactured by the offset technology and has mailed in the artists' networks. His first experiments with the copy machine go back to 1974, and the first telecopy action he arranged in 1978 in the *Xerox-bureau* in Budapest as well, as the copies of the photowork *Hommage á Joseph Beuys/Eurasienstab* for an exhibition in Denmark. His interest for these technologies were kept-up during the 80s and 90s and endure even today, including the colour technics. The particular contemporary mood is reflexing in the below historic remark of Ms N. Mészáros Júlia: „From the late Seventies to the early Eighties several artists produced their xerox-works undergroundly, and if they didn't want to get outjudged from national exhibitions, they were obliged to reprint them into sieve or offset prints (eg. Halbauer Ede, Hegedűs 2 László, Haász Ágnes, Lux Antal).”

The artistic paradigm shift of the late Seventies is actually overlaped by the development of copy machines. As a result the better copies could have been produced. The more artists realized, that copy machines are not exclusively produced for simple copying, and can be applied for the establishment of new graphic genres as well, as for renewing the language. In the closed Easter-European societies—with the exception of the wide opened Jugoslaviija – this recognition has been inevitable deemed for delay. My first attempt to exhibit a copied work was in the Central Gallery of the University in Zagreb, in 1973, in an international exhibition under the title Xerox. It has been the first Eastern-European copy art program. My serie *Xerox-portrait* was prepared under the concept 'the copy of the copy's copy': I copied my portrait, having been shot for the maturity tableau, since it became completely light. The piquancy of this serie is, that I prepared it on a privately acquired, chemic technology and positive-negative processing composing private copy machine. During the early Eighties I procreated a worldwide unique collection in order to focus on latent aesthetic values of the engine's errors, exploiting the telephotographic medium. Meanwhile telephotographics were integrated into Hungarian electrography's mainstream. (3)

A separate chapter of Hungarian copy art creates the contemporary activity of Galántai György. Under the umbrella of Artpool Art Research Centre he has regularly applied our medium, since 1979. During his private press links he issued in the early Eighties an underground (samizdat) leaflet in A4 format, *Actual Letter* entitled, in many hundreds of copies. Regarding the fact, that this has been the first in (machine) copy produced underground news leaflet, this has immediately been recognized by home affair organs and hereupon it had to be stoped in 1985. Altogether it appeared 11 times, under the 'password' on it's cover: „Everything must have been told”. Galántai had later privately applied at the fine-art department's director of Artists' Fund to permit him the preferential import of a copy machine Canon PC 25 he

has got as a present, expressively necessary to his artistic activity. Finally this has been refused by the authorities with the reference, that the copy machine is not a copy machine but „an electrostatic principles based quick-copy machine, the use of which can not be permitted for private persons”. (4) I may remark here, that the majority of art documantations and art articles were also produced on copy machines.

Much wider social-political changes were necessary in order *copygraphy* could have turned into electrography and the access to technical devices became completely free. These straws in the wind were rather appreciable since the mid Eighties and enabled – firstly among the countries of the former Eastern block – the civil law to liberate private copying. Limiting regulations and rules about any free access to copying started to 'soften' in 1985, basicly inspired and donated by the Soros Fund starting the program for the provision of scientific, cultural and higher education institutes with copy machines. Within this project frames over one hundred devices were imported to Hungary. Remarkable for the contemporary conditions was, that institutes which have got the application eligibility had to buy the machines. The avalanche was no longer to stop so during the late Eighties copy restrictions were gradually dissolved.

Development of Hungarian Elektrography

As a result of developing new possibilities copy art fellows were finding creative groups around the early Eighties. Actually on account of their activity attention has been focused onto important former technical initiative(s) of the photograph Vadász György. During the late Seventies – before the spread of copy and fax machines – he was dealing with copygraphic experiments and elaborated the registered methods of *thermotypia*, *electrotypia* and *electro-carbotypia*: „During the last three years I was researching around the problem, how the fact and experience material of former 'noble' methods could be preserved, thus I could discover three new imaging patterns.” (5) Vadász aspired to get parchment burned old-fashioned impressioning, coaly surfaced pictures with modern tools, but technically he wasn't completely succeeding with his experimentals therefore the original pictures began slowly fading, hopelessly perishing. He had to face the technical disefficiencies of heat-effected copies. As he remarked: „...they are indurable, fade or even dissapeare in mighty sunlight like formerly those unfixed copies produced onto printing-out paper (...), but if we carefully store them, we may preserve their original beauty and even tones, for years ahead.” (6) Since he knew the above disefficiency he was researching after a method which could effectively develop the copy's durability. This has been the 'electro-carbotypic', or 'electrographic' procedure, having for us parallel to it's technical importance even the one in conceptual respect. The deadline itself has firstly been applied during the Seventies by Vadász, untempering it's importance by the fact, that meanwhile it became to a collective term and nowadays we identify electrography differently.

Hungarian electrography evolved originally from the

copy art of the alternative ('underground') sphere with the basic tool of the copy machine. Due to the artistic perspectives of the standard black and white and colour copy machines the appearance (in Hungary) of the fax machine during the late Eighties was to be identified with a special art of 'revolution' in order to amplify the pictural space of copy culture by new lingual opportunities. The symphomatic phenomenon of opening feasibilities has been the Xertox Group (1982-1992), maintained by Lévay Jenő, Regős Imre and Swierkiewicz Róbert. The name Xertox is the merge of two different copy methods – werox and toxin. The three members applied basicly the copies of their works in mail art. Definitely the permanently amplifying opportunities urged young artists to cluster, who established in Budapest the partnership „Árnyékkötők” („The Shadow Weavers”). They have avoided the fax machine in copy art, regarding it rather a telecommunication medium, but recognizing the possibility of it in long-distance picture exchange actions. As a matter of fact, the advantage that parallel to it's copy capabilities it is appropriate for the transmission of copies via the world's postal network everywhere in this planet, wherefrom the message could be reclaimed – reshuffled/transformed by any local creative artist – as the spirit of a very special 'conversation'. The founder of The Shadow Weavers – Dárdai Zsuzsa, Saxon-Szász János, Tenke István and Zsubori Ervin – were the very first national creative artists, too, who have recognized the epochal importance of digital image fashioning possibilities of a computer at that time, when this has been a completely uncommon 'tool' all over Hungary. They defined their constructive partnership as a parallel workshop in copy art, *fax-art* and *computer-art* in which – a little bit controversially – the computer seemed to be lost/undergone.

The Shadow Weavers represent the generation, not aborigining from mail art or from conceptual art genres and – very characteristically – three of the members never finished an art academy and formerly were inactive in Hungarian artistic life. Dárdai and Zsubori were journalists while Tenke architect, the only studied artist among them was Szász, dealing with painting and sculpture. Exactly because of this – continuous – fact was significantly ease their opened-up, unmixed turning towards those mediums, none of the canon's representing experts ever thought they will be suitable for graphic art expectations. Not to detail their exception, having been expressively repugnant. Starting problems were underlined by the discreditation of traditional graphic designers when somebody has applied a national exhibition with an electrography. The Shadow Weavers have straightly battled on „external fronts”, refused discredits and demonstrated reverses to all doubts slowly creating new scales for Hungarian artistic graphic designing. 'Assisted' are The Shadow Weavers by the Hungarian Electrographic Society (HES), founded in 2001 – existing even today and developing continuously – who have definitively achieved the national electrographic goals.

Although coming from copy art The Shadow Weavers interpreted electrography – '*electro-graphics*' or '*electro-design*' as contemporary used – in it's organic complexity in all manifestations' forms, therefore the activity has been parallel in exhibitions' arrangement and

in fax actions. Before the periodical Shadow Weavers appeared – altogether published 32 numbers between 1992 and 2002 – early 1989 they started a pilot or internal publication in A5 form, each 16 pages, six numbers, each in 12 examples. The underground character of this attempt is emphasized by the fact, that the print has been copied by Tenke on his workplace in confidence.

As a precursor of the periodical Árnyékkötők (Shadow Weavers) – meanwhile becoming popular and also internationally registered in high-tech copy in 150-300 examples, in A4 format – can be accounted the 'parisienne' Kádár József's (Joseph Kádár) copy and computer art publication *Revue d'Art*. The first editorial of the Shadow Weaver has directly referred on it: „We intend to eliminate a blind spot of our national artistic life by this periodical review. We attempt to grub the national and international creative artists and art groups in xerography and artistic electrography, supporting them by publications and publicity. Besides pictures, images we intend to publish studies, analyses, critics and articles – the academic literary chapters of this artistic trend. Spiritually and on behalf of the intentions our muster is the review *Revue d'Art* 90, edited by Joseph Kádár, appearing in Paris.” (7) As an antecedent hereto, the last impulse for Dárdai and the others at The Shadow Weavers to start the group was given by an unusual ad in the newspaper Magyar Nemzet, in which Joseph Kádár has invited fans to his review hounding them in gross for starting a serious own periodica.

Kádár, being extraordinary active and having wide influence during the early Nineties, has started – already in Budapest – his new periodica *Electrographics* (*Elektrografika*), thus actually they strated at the same time with the Hungarian partner review Shadow Weaver (Árnyékkötők). In his book *Copy Art*, Klaus Urbons is writing about the contemporary Hungarian electrographists like this: „Kádár has started another similar review in Hungary, where the copy art group Árnyékkötők was newly founded. Furthermore he published a copy art postcard serie and organized together with the Vasarely Museum in Budapest an international exhibition for the genre. (...) ...the Hungarian periodica Árnyékkötők is appearing furthermore quarterly in Budapest, introducing beside national and international artists' copygraphies concrete poems, computer poetry, among others from Molnár Vera, who is a pioneer of this artistic form, and – naturally – from Joseph Kádár, too.” (8) The content review of all 32 numbers of Árnyékkötők was completed by Perneczky Géza under the title *Mit kopíroznak az Árnyékkötők?* (1998-2005) (*What are the Shadow Weavers Copying?*) (1998-2005) (9), but he did not deal with the complex activities – eg. exhibitions and contacts – of the organization in detail.

„We hear from time to time, that photocopy has accomplished a democratic communication form, why it turned possible in the Xerox-world that everyone could become to his own publisher. But even this item must have been limited, since exactly where civil rights are not guaranteed, id est where this kind of help the most necessary would have been, private copying was all the while unavailable luxury and strictly prohibited at the same time (we shall remember the former German Democratic

Republic until the end of the Eighties, or imagine nowadays China and some similar dictatorships – and rather limited was even the role of fax in ‘serving independent communication’.” (PERNECZKY Géza: *Mit kopíroznak az Árnyékkötők?* In: *Árnyékkötők 1989–2004*, szerk. Dárdai Zsuzsa, Budapest, 2005, 10–11. o.)

Zsubori describes (10), that only legal persons were allowed by that time to establish any journal, review or prints in Hungary, therefore the ten-members Fény-Árnyék Művészeti Egyesület/FÁME (Light-Shadow Art Association) was founded. The procedure took such a long time, that before it could have been finished with the official registration, the foundation of newspapers was legally free also for private persons. This is the reason, why only four of the founding members the review de facto established. The general goal of FÁME became „the grubing and clamping of national and international artists, dealing with the artistic problems of light and shadow.” Inside the association was firstly formed the electrographic group under the leadership of Tenke, while another concrete artistic group formed Szász with the name Latent Unit. During a certain period FÁME became to the umbrella space for different alternative artistic organizations, such as Saját Idő (Own Time) group (Gyimesi Ágnes), the Fotókalóz (Photo Pirate) section (Rodolf Hervé), the theatre-music interested Opál Színház (Opal Theatre, Triceps), the Transylvanian rooted Baász Alapítvány (Baász Foundation, Tamás Amaryllis). To the end of the Nineties FÁME reorganized itself into the founding two-members condition and Latent Unit was changed by MADI. The Árnyékkötők electrographic art (Shadow Weavers Electrographic Art) review has been registered in 1990. Temporarily joined the four founding Shadow Weavers members inter alia Bohár András, Erdély Dániel and Kováts Borbála, even as editors or contributors.

Thus, the early Nineties have brought an unambiguous breakthrough for Hungarian electrography in parallel fronts so it could have been accepted stage by stage on traditional graphic forums and for the wider artistic branch, too. Electrography has left the field of marginality. Otherwise, the Nineties were accordantly sealed by The Shadow Weavers, collecting the majority of national artists producing on electric tools / equipments, and started co-operations with other artistic institutes. On the parallel axe of this contemporary national graphics re-evaluating and renewing process the International Graphic Biennale was born in 1991 in Győr, launched by N. Mészáros Júlia, the later director of the local City Art Museum. Her interest turned towards electrography in 1989, then she started to get acquainted to artists from the Artpool archive and from international resources. The program, having been arranged on several sites and since than ten times repeated, was proven as a revolutionary innovative one, as it has assisted electrography from the beginning, presenting the genre’s wider increments aborigining from the halo of The Shadow Weavers and bringing international artists to Győr in increasing number, finally even inviting international trustees. The first Biennale has been entered nearly by all Árnyékkötő members and surrenders, at the eightest program the

group has been honoured by an independent exhibition. N. Mészáros Júlia has joined the Hungarian Electrographic Society (HES) as founding member and she assented both practically as theoretically the draughting of the trend’s philosophy. For a short while she has been also the co-editor of Electrographics and of Art Electro Images, the reviews of Joseph Kádár. However, the Hungarian ‘parisienne’ artist was one of the founding persons of the International Graphic Biennale in Győr.

„Two main streams are to be sensed among PC-user graphic designers: representatives of the first persist to the traditional definition of the work of art and create based upon traditional imagery principles, creating individually drawn message(s) bearing works, with liberal aesthetic sensitivity, in cognition of high quality visual application opportunities of new technical mediums. Artists, considering to the other stream are using in the application of new mediums everyday’s visual language and intend to open communicative spaces, reflective-critical and interactive environmental mediums in weekday fields.” (N. MÉSZÁROS Júlia: *A grafika XX. század végi változásai és a magyar elektrografika*. Magyar Elektrográfiai Társaság, katalógus, Budapest, 2003, 3. o.)

The breakthrough had also a crucial influence on the XVI. National Graphic Biennale, having been opened soon after in Miskolc, where faxed and copied graphic images of the artists were taken into consideration. Such spirited artworks have got their pass since 2002 in separated sections and became regular guests of the reviews. Moreover, HES was called to setup a separate jury for electrographics. However, in 2011 this ‘separated’ classification was renounced and – returning to the ‘good old practice’ – electrographics were no longer separated from other graphic genres.

While the second Hungarian Millenium occured, an internal energy-restructuring happened in Hungarian electrography. Nineteen (11) artists, being active since the early Nineties and more or less co-operating with The Shadow Weavers have founded in 2001 HES (Hungarian Electrographic Society) with the elected president Haász Ágnes. The society has been founded on behalf of regarding a new claim’s aspect, considering that broadening and rounding digital technology enables the upcoming of young artists who were simply unable to use closely fax and copy machines because of the simple fact they accepted computers as everyday working tools, satisfying every claim and completely synthesizing both mentioned machines. The original program of The Shadow Weavers, undertaking the affair of copy art became narrow during the years, did not match any more new expectations, but the internal volition failed to renew it. Members’ interests were elsewhere displayed and their activity slowly decreased after 1996. When searching after ceasing reasons we are not allowed to forget, that alternative behaviour and the neglectation of the art structure were unnecessary to maintain. „To the new millenium’s begin the main profile of the review’s electrography, generally based upon copies and fax works, got gradually in handicap in the race towards computer produced digital graphics, animation and internet medium. The editorial office could no longer reflect the newest proceedings by it’s traditionally copied review

and didn’t wanted to undertake the possible change to an internet journal” – as Zsubori describes. (12)

The establishment and solidifying of HES was beside the international graphic programs in Győr and Miskolc amplified. Other determining preliminary moments acted out, too – only a few of them to emphasize hereafter. At the program Kisgrafika (Small-scale Graphics), having been organized in 2000 by Magyar Grafikusművészek Szövetsége (the Association of Hungarian Graphic Artists) those – by that time as ‘electro-graphic’ determined works have got into a separated category. For the organization of this category the Association’s president Butak András invited Haász Ágnes. Regarding to the participation ‘in mass’, this way Matricák Nemzetközi Kisméretű Elektrografikai Kiállítás (Stickers International Small-scale Electrographic Exhibition) had been founded, denominated and (background-)concepted by Bohár András. This proportioned exhibition in three spaces: Matricák (Stickers) in the Vigadó Gallery, Váltótér (Exchange Space) in the Patent Office and Ezredvégi Kisgrafikák (Late Millenium’s Small-scale Graphics) in the Art Contemporary Gallery together have represented level and fact, that the situation has been mellowed enough for establishing a vocational-professional society. Butak personally supported the foundation of an electrographic group, too and the other great support has been the one from Bohár. Haász has invited also the Shadow Weaver members but they have secluded themselves while saying, they don’t want to enter ‘official artistic frames’. Over here match two further, from several aspects very important exhibitions. Important especially from the point of view definitely indicating the Shadow Weavers’ following new generation’s intention to open towards rural Hungary, towards smaller artistic cells. In this relationship we have to emphasize the electrographic workshop and symposium at Széchenyi Művésztelep (Széchenyi Artists’ Colony) in Gyermely, during the summer 2001, on one hand. On the other hand the temporarily close Middle-European Light Workshop Exhibition in the Fortresses jami and at Vigadó (‘The Rollick’) in Szigetvár, organized by Kováts Borbála and assisted by Szigetvári Kultúr- és Zöld Zóna Egyesület (Culture and Green Zone Society Szigetvár). The NGO in Szigetvár is an important assistant of the national electrography, among others it has been the initiator of the idea to establish BA MEM Bohár András Magyar Elektrográfiai Múzeum (BA MEM Bohár András National Electrographic Museum), happened during 2010 also in Szigetvár. And if I jumped such a long periode foreward in time, I may remark on this place, that in the same year an electrographic department was established at the Artistic Faculty of the Kaposvári University whose professional fundamentals have been based by Bohár András, recent lecturer of the university. The history considers among others that electrography has already been highly focused even earlier in Kaposvár both inside Képirás Művészeti Alapítvány (Picto/graphy Art Fund) and by Berzsenyi Dániel Irodalmi és Művészeti Társaság (Berzsenyi Dániel Literary and Art Society). Their activity in this field covers exhibitions and publications in electrographic matters, since 1994.

The foundation of the Hungarian Electrographic Society (HES), involving artists, art historians and artistic authors

signified the entire declaration of majority and sovereignty of national electrography. In it’s professional (membership) composition the Society reflects the importance of the of the theoretical research of electrography, too. The Society could ascend as equal partner in any relations to other artistic organizations. The yearly arranged admission of new members enabled more and more creators’ joining also from the countryside. Due to this HES has today 48 members, actually three times more, than for ten years. The majority of new members are dealing exclusively with digital tools but they are also active in other artistic scopes. Some members are meanwhile students at the Intermedia Faculty in Budapest. Remarkably even among the funding members were artists, who directly described themselves as electrographists. HES didn’t intended to start a review, emphasized was (and is) it’s exhibition activity. In ten years HES arranged around 90 collective exhibitions, 18 of them also entered by international artists.

Parallel to the increasing exhibition number and amplifying activities HES’s international contacts were spreading, especially in Middle-Europe. In closing the very first ones has N. Mészáros Júlia the leading role again, responding about a very wide international contact structure. Her ‘history’ is remarkable in the sence, that beside she brought lots of worldwide artists to the Biennale in Győr she also recommended Hungarian ones by her personal electrographic presentations in Cairo, Prague, Athens, furthermore to Dunaszerdahely (Dunajska Streda), Újvidék (Novi Sad), Belgrád (Beograd), and organized national artists to Belgian and French programs. She mediated international creators towards HES as long it’s own contact structure was established. HES has even Hungarian members living abroad (eg. Czető Bea in The Netherlands, Lux Antal in Germany, as even Lakner Zsuzsa living in Germany, exhibiting with HES but not a member yet).

Theoretic Construction of the Hungarian Electrography

As shown above, the Hungarian deadline for electrography reflects a particular orbit. The notion passed several mutations finally settled in this form. It is obvious, that Vadász György has remarked by the notion during the Seventies – when mainly xerox-art, better to say xerography was current – his own applied technical procedure possibly never presuming what is worldwide happening parallel under the same deadline. But xerox-art itself is a very interesting designation since it doesn’t refer the technical process, but – generally due to Munari – the ‘reason’ is hidden in the fact, that a widespread producer of the first popular machine-generations the American firm Xerox had been. It was described during the Seventies also as reproduction- or copy-art, or even fax-art. During the Eighties appeared the first definition of electro-graphics as a collective term and included digital graphics (‘digigraphy’). Electro-graphics or electrography – the question employs contemporary artists although HES, dominating the ‘terrain’ during the last decade, has unambiguously spreaded the version ‘electrography’.

A recently published theoretical minute tretats this question under the title *Az elektrografika és az*

elektrográfia – két fogalom természetrajza (Nature of the Notions – Electro-graphics and Electrography), a remarkable pen by Kováts Borbála, having been posted late autumn 2011 on the site www.kepiras.hu. The author herself is an electrographist, since the early Nineties she is participating the genre's movements, thus she approaches the historically surveyed problem as a personally initiated witness. In her minute she goes back to a call from 1991 appeared on the pages of *Árnyékkötők (Shadow Weavers)* in which the editorial is committing oneself to the publication of electro-graphics and in which the expression is used as a collective term. In her starting thesis the author is setting out: „Consequently the word contains every fine artwork having been produced by electronic tools”. She remarks, that – according to the contemporary technical development – „signifying primarily black and white appearing artworks with mainly graphic base character.” Electro-graphics had been proven as an authentic definition during the prosperous period of The Shadow Weavers in the Nineties, as even the publication (under the same title) was printed in black and white onto standard A4 sheets and – in the spirit of characterizing a role during the Seventies -- the group didn't intended to leave the 'second artistic layer'. In spite of the professional activity level, the group has represented a certain kind of alternative culture. While fostering contacts to several international artists, groups, institutions (...), it's operation has been nearby completely separated from national artistic communities (...), never intending to breakthrough to achieve another kind of appearance.” This is a farsighted statement to be attributed by the fact that the notion electrography wasn't picked up into the contemporary theoretical-critical wordings. But on behalf of the genre's development and novelties HES counted it for important to change the definition, intending to achieve that the term 'electrography' would have been integrated into the artistic conversations' dictionary. The author concludes, that derogations of both notions are nearby indifferent because observing the matters' background it seems to be obvious, that „the aspiration of electrography – to be stated, similar to that of electro-graphics – is the creation of autonomous image sceneries by exclusive tools, which can only be maintained by the application of the electric medium.”

„HES arranges society exhibitions all over Hungary, withdrawing a lot of artists who aren't directly or organisatory involved into the society's everyday activity. HES is amplifying hereby the reputation of the genre and of electrography. However, during the last years arranged HES programs prove, that the society has recognized, there is no sense in any 'tribal' isolation alongside notions. HES has interconnected artists creating by electronic tools in different ranges. For instance we can regularly meet even video installations or projected images on it's exhibitions. The membership was rising during the years including artists, who were studying at the Intermedia Faculty of the National Fine Art University. It might happen, that set off processes could re-define the notion electrography.” (KOVÁTS Borbála: *Az elektrografika és az elektrográfia – két fogalom természetrajza*. www.kepiras.hu, 2011 november)

In those times, around the swing-up of Hungarian electro-graphics/electrography – underlined by the publication of the review Shadow Weavers – the genre's

aborigin explaining written reflections were generally coming from international resources, namely from specialists of outriding successful electrographic centres. From France (Christian Rigal, Jean Mathiaut, Daniel Cabanis, Marie Paule Cassagne, Rodolf Hervé), from Italy (Ruggero Maggi), from Germany (Perneczky Géza, Klaus Urbons, Georg Mühleck) and others (Eduardo Kac, Guy Bleus, Paulo Bruscky, Lilian A. Bell, Karen O'Rourke, Reed Altemus), mainly from Western-Europe. Among The Shadow Weaver members mainly Dárdai Zsuzsa and Zsubori Ervin were covering regularly and the first electrography focused articles of Bohár András and N. Mészáros Júlia were published also on these sheets.

Regarding, that HES never had a press organ, a review or anything similar, it's co-operating art historians (Bárdosi József, N. Mészáros Júlia) and theoretically practicing members (Bohár András, Szombathy Bálint) had to publish their papers in facility catalogues, as from the early 2000s even outstanding (free) national experts (Bordács Andrea, Hemrik László, Muladi Brigitta, Szeifert Judit) have published their reviews about the programs of the national electrography. Indirectly this is the 'message', that the wider national fine artistic structure admits the electrographic sphere and rates it equally to all other segments in fine artwork.

N. Mészáros Júlia has been the first expert publishing about the drawing of fundamentals and about interweavings in genetic strings of traditional and electrography, about their evolutionary linkings, by the time of starting the Biennale in Győr, and later in the editorial catalogue of HES in 2003 under the title *A grafika XX. század végi változásai és a magyar elektrografika (Changes to the End of the 20th Century and Hungarian Electrography)*. In her paper she summarized happily: „While a couple of international debates are glowing even actually about the fact, whether electrographics produced by a PC or other technical copy tools are authentic artworks or not, and on several national levels they are excluded from international graphic programs, the wider and popular is the encampment of PC and other technical tools using artists and even the rather conservative National Graphic Biennale has newly called artworks created by PC and other technical mediums, to be exhibited (Miskolc, 2001)”.

As a particular dash of colours bequeathed us his electrographic theoretical and practical working class the aesthete and philosopher Bohár András (1961-2006). As mentioned hereover his personal encourage hardly contributed the foundation of HES and he participated nearly in all corporate decisions taking forward the Society's activity. He 'functioned' as a kind of ideological background for electrography. Three relating publications (13) of Képirás Művészeti Alapítvány (Picto/graphy Art Fund) Kaposvár are featuring his name as author. Furthermore he consecrated space for electrographic researches also in his other theoretical publications. Bohár watched the phenomenon electrography as an art philisophic exercise terrain on behalf of which he could unfold his opinion especially towards German philosophy. The less his studies had been art historic ones, rather they were to be appointed as esoteric reflections or analyses in which he screened (projected) aesthetic lectures of high

philosophy onto the present's communicative-informative environment. He has interpreted electrographies as dilations of the poetic universe and tried to outline the typology of it in concrete references. For instance he created notions like 'photographic-', 'pictural-', 'poetic-', 'investigating-', 'graphic-' and 'electro-electrography'.

„Although the discrepancy between a metropolis and the countryside („Provinz” – in German) is an existing and influencing factor of our region indeed (see for instance the relationship between Budapest and the rest of Hungary), but even opportunities offered by the work of art and the technic could be able to reduce this distance. The cultural metaphor of the organic folk and the oppositely appearing, re-interpreting the notion of oneself interpreting inorganic body ('the mass'), the reconstruction of unlimited present usefulness, attractivity and of money-power, and from surface democracies down to, by technology affirmed death of art and philosophy, to irreligiousness, to sport- and fashion-madness stretching phenomenons' reconsideration could equally mobilize the critical points having important roles in the exposure of the logic in the exploration of our questions in matter of life and death and of our everyday.” (BOHÁR András: *Az elektrográfia jelensége és jelentősége* (2002). Berzsenyi Dániel Irodalmi és Művészeti Társaság, Kaposvár, 2009, 26. o.)

The National Electrographic Museum has got it's name about Bohár András and represents a milestone in the genre's history.

Worktypes with Some Name References

Regarding that this publication can not intend any complete summarizing – on account of extension constrain – and therefore intends to become the base for a next synthesis, even the image content of it will not be complete. So naturally it is unimmune of subjective elements in the selection, with the main intention to present typical iconographic and poetic examples from the wide 25 years of Hungarian electrography, reflecting historic aspects as well. And temporality faithfully reflects history, with the subject's art approach, sociographic, social, aesthetic and technological relations in the background, actually all the circumstances and changes having mainly influenced the orbit, the evolutionary image of this art trend in specific artistical environment's structural consistence.

The copy practice introductory artists of the Seventies I don't want to order more place as even above their pioneer role has been featured. My decision hereto supports – beside the lack of place – that I would rather draw a frontier related to the year we all defined as the starting one for electrography. And it is – as referred hereover several times – the year 1985, independent the fact, that the term 'electrography' has got it's complete, internal agreement based grounds even later. But I may remark, that we have only an exceptional early artist among us, who started during the Seventies and who – confirming continuity – is even today an active user of electrographic tools. He is Szirányi István. Rather I would rate myself hereto, if apart the fact, that I have started my course outside Hungary.

Before mentioning other names we can not pass one important thing. Regarding to questions of genre the

overall one is, what kind of artwork we are considering an electrographic creature. Are any kinds of creative attempts to classify hereto, manifesting themselves on a copy or a fax machine or on a PC? It is a general vocational opinion, that the simple copy of traditional paintings, drawings, photos and of traditional graphics on/with an electr(on)ic tool can not be evaluated as an autochton electrographic opus. I personally had to face this problem during the electrographic works' section jury activity at the Graphic Biennale in Miskolc as I experienced, that several well-known artists have fallen into a misinterpretation's hook while copying directly his/her traditional graphics by electronic ways. It might happen, that compairing to the original work during the copy process – and resulting from the individual features of every machine – the copy will receive some surplus value(s), but even if so, it can only be watched as a simple mirror-work, since it's general aspect is not the exploitation of it's pure-blood, individually characteristic lingual opportunities. Just remember, what Bruno Munari said during the Sixties: In order to create new lingual qualities we have to disconcert the instruments' lingual structures and furthermore their construction's rational logic, exclusively and absolutely focusing on utility's technological principle(s) in their composition. The artist is mutinying against this kind of rationality and occupies the instrument – having been fabricated for pragmatic activities and not for him/her – trying to use it irregularly, quasi „looking behind” it's utilitarian aspects providing function. If we look back again we will see, that mail art funs were interested only in the original destination of copy machines. Their main goal was communication, contact building and broadcasting messages, neither researching to find (out) new languages nor their revolutionary exploitation. The generation of the Eighties wanted to make further steps and recognized, that every electric tool type have special expression(s) which can anyhow be perverted in order to obtain new language musters. Such artworks were during the Eighties-Nineties the ones of Joseph Kádár who produced by stretching, shrinking and creasing individual relief-electro-graphics, having been attempted by the irregular operation of the copy machine.

On the really colourful pallet of Hungarian electrography prevail nowadays exclusively these latter vocational aspects indicating, that those genre-language criteria were finally extracted, dimensioning the amplifying production. The purification process was significantly accelerated the technological trend after which the rising proportion of electrographies was processed by digital technologies, pressing the dominant tools of the heroic age, eg. copy and fax machine into the background. A PC combines all three basic functions, therefore very rarely you will meet artists in copy saloons – they just came over to digital press.

The image selection of this publication, on one hand, will pay tribute to all three mediums and proportionally adjust the new generation to the pioneers' one, on the other hand. Id est, the representatives of nowadays' generations, whose most natural daily tool the PC became in opposition to that generation's representatives, who had hardly to struggle getting access to copy machines, smoke-screened by the political power.

Moving alongside image typologic aspects I want to start with the working class of a creator who shall obtain the list's top being the ranking Hungarian electrographist and whose artwork is directly binding to the poetics of the conceptual age, although he can't be considered to a doctrinaire concept artist. Halbauer Ede can be regarded as the threshold because his artwork fosters organic contacts to the body-art of the Sixties-Seventies and because from genre-historic aspect he belongs to the radical range of electrography in which the creator puts his/her body or parts of the figure onto the expose glass, like on the face-serie of Werner Eugen Küpper's *Improper Traditions* (1977), in the complete figure-work of Klaus Urbons' *Human* (1980) or in the realcopy cyclus of Lieve Prins' *3 Running Girls* (1986). The common character of these works is, that according to the practice of body art the creator declares oneself in first person singular by adjusting his/her own body into an artistic context, instead of applying a photo of his/her body or any different transmission. That means, the artist's body appears in copy art with the same load as the one of performance artists' in their live production. The difference is that the performer creates the artwork in front of the audience in full publicity while the copy artist's only 'audience' the machine operator could be. In such events electrography will be born as a result of a self copy private performance (*Self-exploration*). In most cases Halbauer puts his face onto the expose glass fixing it's distortions, grimaces, expressive gestures as a part of a self examination process in which spiritual contents will be expressed by physical changes. Similar eg. as by Arnulf Rainer. But as long as Rainer complements the beyond consciousness gesture photos of his own face by painting interventions, Halbauer lines his head around with different objects, mainly with textiles and cambrics. Venturesome sliding, moving away of the copy paper in the right moment is meant to compound human pain, torment's image expressivity (*My Existence Experiences*). From the rich assortment of portrait series exceeds because of the plainness the serie of Dárdai Zsuzsa's Electroaura, dated from 1990. This is one of the first examples for stripped light-shadow animations, walking around a situation when a light-source moves in front of the human face as a pendulum elucidating it once intensively, once delicately. The photo having been stiffened in the copy machine shows extremely expressive impressions.

Following the trace of anthropocentric poetics we find a part of Herendi Péter's opus whose certain works are cognated to the intentions of Halbauer in the sense considering the human face to their subject. While Halbauer places his own face into the focus, Herendi follows the metamorphosis of a paper mask – actually changes of a transmission – of his face by a PC-animation. Common are in both creations the sensible approach of internal, emotional motives by redrawing of the surface. Although the serie *Mascs*, the great award winner of the Graphic Biennale in Győr in 2003 was, doesn't want to enter the deep layers of the face's texture authentically refer to hidden contents of the visage, cited regularly as the mirror of human spirit. It is characteristic on Herendi, that he rarely applies digital effects and he banishes even the negative film from the technical background of his

photo-based works. He is looking after hybrid answers in which traditional procedures (sheet film) are mixed with new ones (scanner) substituting the camera's lens by the expose plate. Although iconographically they are not relatives, because of his extraordinary technical ingenuities the artwork of Máté Gyula is also to be placed beside the one of Herendi. Máté created his coffee images, indigo ironings and wire brush graphics with manufactural manners to be finished by electrographic methods, around 1990. Nagy Gábor György, who applies digital printing equal to copper engraving and etching needle, is to be rated also among the artists who apply simultaneously classic and modern tools.

The most expressive classic figuratism, leaned upon photo-realism appears in the working class of Daradics Árpád. He started his *Red Stories* serie in 2002, since then continuously expanding and on behalf of the recognizable stylistic features becoming to his artistic sign during the recent years. Because of their deeply impressive individual lingual expression pattern the electro-graphics of Daradics are immediately to identify in whatever image configuration of a collective exhibition they appear. Although he applies a very simple method. He is confectioning photos from the past's offer, from the inheritance of our parents and grandparents while the chosen images will regularly be completed by a sort of red graphic surface, changing the original message and mood by this exterior / foreign element. The mood impregnated by nostalgia and recollection from a contemporary perspective. He applies mostly genre-pictures having been shot in the atelier or in natural environment, reflecting nothing else except peacefulness and tranquillity. Their message can be described as neutral why it cuts no ice what persons look back from the original images. And exactly this arranged collective peacefulness Daradics stirs up characteristically by his red graphic gussets, spreading them into the original message relating to the surprisen scenery once with irony, once with humour. During his gesture of interference provokes immediate tension and dramatic character on those, otherwise fairly insensible images, creating disconcerted situations. This is not only the content's tension but appears also on the time layer, regarding that the artist is building a hook between memories of the past and artificial present interventions.

Detvay Jenő extracts the visual essence of his electrographies also from photographic elements. His world comes unbound from the lyric solution of the bony distractedness of modern ages, reflecting mainly in expressive montages, however being gently moderate and sensible. His works are combinatory transactions, guided in their different rooted texture components by playfulness, like the image barrack of a kaleidoscope.

While above cited electrographists somehow strive to preserve the convergent morphologic condition of the human-faced universe, some others – and not only a few ones – are trending in opposite direction since they are portioning, gashing debris the features of recognizability, the pictorial peculiarities referring to human beings, quasi preparing the „raw material” for a potential new synthese, for a factual revival, fulfilling the regarded cycle of the rotary circulation in death and birth.

Their intentions are significantly supported by increasing, rounding and continually more staggering computer graphic applications, offering to apply dozens of abstracted forms cultivating effects. Desintegrated world views are opening in current productions whose motivations take their shape in the cumulation of moving in reality or entering over-reality visions, bringing the philosophic overhangs of human universality's destructive tendencies down to philosophical profundities, or if we want to be rather moderate, the formerly never experienced visual indulgence in secret details. While several others expressively try to draw the mutual collusion's nature of light and shadow, in function of individual conditions of constructive sensibility.

Aspirations and intentions of Haász Ágnes sign the possible – hereover denoted – course, track, alongside which we cross the border between figurative depiction and metaphysics' abstract domains. Her artwork reflects excellently how anthropocentric art concept leans over into abstraction-based, prismatic clarified light-shadow researches. The change occurred in this artwork during 2004, when her lyric concepted „spirit-travelling”, misterious radiating poetry was overdrawn by a radical move into constructivistic structuralism. This will be reflected even in her titles (*Térkonstrukció/Space Construction, Átjárók/Gateways, Fénytér/Light Space, Hajlított tér/Crooked Space, Kettős tér/Double Space*). Starting at the extension of real space she removes into a spectacular world of suspected, poetically modulated spaces, whose scan she realizes during the experiment of the physical reinterpretation of light, in operating with contradictory attributes like chilly and tepid, fresh and subdued, angular and bent, superficial and abyssal. Her digital compositions rooting in the adoption of photo details, so-called electro-icons are entering the mysterious, over-experienced domains of reanimated spaces and move force-swelling structures. Also Kováts Borbála is building her constructions from photo-based iconographic elements, but as long Haász is moving herself in the macro-world, Kováts is fitting her endless gashed, serial and permutation logic-based compositions from fragments of the microstructured universe. On her graphic sheets decay the relics of morsel-jointed human civilization into puzzle- or mosaic elements while forming visual sceneries, glowing in apocalyptic temperature. Her consequently developed iconography seems to be monumental oppressive, in spite of it's spheric granularity and decorative properties.

Alongside the peculiarly educated preservation of the human culture's textual and graphic relics and visual memories unrolls the electrographic artwork of Batai Sándor, closely attached to his general artistic orientation, classified by vocational researches into the range of lyric archaizm. In his well-known working method Batai basically systematizes backwards into the past projected human memory, while he copies paper-maché works from to decay passed monuments', memorials' and tombs' hardly damaged texture surfaces, crossing them over into nowadays' visual lingual repository, and further structuring them into one-another layered compositions. Instead of concrete messages and searching personalized documents on his artworks we have to discover fractions

and fragments, which create universal aesthetic values by touching, interfering one-another. In Batai's artwork subsidences of space and time reciprocally strike through, embedding the ancient communication's personal tools into amorphous frames.

The base material in the artwork of Bohár András, the pictural-iconic roots of them, is inspite of the one of Batai emerges from the world of printed cultural heritage, and will be constructed from it's fragments and shreds. Rather in a way, that he bottled from founded entities everything he considered for unnecessary. He produced graphemes by zooming in and cutting out and highlighting abstracted, allenated (letter)signs from random selected texts, focusing attention this way onto the importance of partial phenomenon, onto extracted parts from the original wordiness. Intermittently Bohár couples elements of the written culture with pieces of drawn figures. Instead of researching after narrative coherences, oppositely, he wants to show those self-reflexive, pure-blood values, having been dismounted from the interpretable, semantic language corpus. Although his electrographics are generally far away from the external world's historic-narrative coherences, on certain points they can be interpreted as visual reflections of his phylosophical-aesthetical investigations. As extraordinary sign-symbolic appliances or comments in the noble systematization attempt of the accelerating world's phenomenologic recognition. Due to the relationship to modernistic value structure of graphics Bohár András provides the highest quality in his *fax poems*. The socalled silding technique becomes to his favourable one, investigating the image (pictural) origo's dragging back and force on the exposure glass during the machine's operation. Amidst of this self-forgetting lyric game he modulates the fixed reflections of the known environment's forms into throbbing wave clusters. Punctuation characters will be transposed into images, liberating them from the common limited and bounded coverage ranges. He flaunts the visual language similarly to his spoken unfolded glorious thoughts he liked lightly to transfer oneanother. The pensive Bohár finds his artist oneself in the popular and therefore current dragging or sliding procedure of visualization.

The artistic application period of telefax is fairly limited in Hungary and rather can be regarded as the practice of the Nineties. The fax disappears with the first verve bargain of everything sweeping digital electrography, a little earlier than copy machines. Related intentions of Bohár András are mostly part of him to the Shadow Weavers binding activities. The dynamic fax art program of his activity during the early Nineties occasionally moved nearly a hundred of artists and constructors in interactive ways. Such a one had been – based upon the idea of Tenke István – the international fax action, transacted in 1992 in Aix-en Provence under the title *Work With Your Eyes!* and another entitled *City Analysis – 22 Budapest*, a fax communication performance, combining the fax stations by aesthetic new exchange, located in all the districts of the Hungarian capital.

But, interactivity related to the creative application of fax machines doesn't decrease by the interest's reduction towards this medium, rather it is replaced onto other tools such as into the installation space of electronic

motion images. Into composite installations in which still images and motion pictures are embeded into the space located sovereign subject collections and where their segments are reorganized by generating new semantics. Among the artists whose activities are close to HES we may refer to the opus of Koroknai Zsolt, who is producing communication contexts in multimedia installations from separated aesthetic codes. Technologies and genres are in conversation in his works, they overfilter oneanother – among them electrography, too. His installations are generally peculiar communicating vessels, circulating ideas and creative intentions with never constant message values. During the permanent change’s Koroknai usually creates the conditions in which his works remain opened and open passages towards other poetic domains, interested the artist’s electrographic experiences, too. A similar approach is to be discovered in the artwork of Pál Csaba, installing small-scale monitors and digital frames into his electrographic panel paintings. Naturally are all future fashioning aspirations rated hereto, whose representatives are independent from HES, but construct their artistic confession to the knowledge, acquired at Intermedia Faculty.

ANNOTATIONS

(1) STEPHAN, Peter: *Technologie und Bewußtsein – Ein Nachtrag zu Wassily Kandinsky* = Artware – Kunst und Elektronik, Düsseldorf–Wien–New York, 1987. In: URBONS, Klaus: *Copy Art*. Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2005, 151. o.

(2) SZOMBATHY–TÓTH: *Fluxus/The Visual Aspects of Grammatical Relations*, verbo-voko-vizuális művek, Experimental Art Publisher, Leeds, 1973, 14 o., 1 o. betétlap; *Physical and Semiological Information*, vizuális szemiológiai kutatások, Experimental Art Publisher, Leeds, 1975, 14 o.

(3) See more detailed: SZOMBATHY Bálint: *Aktivizmusok: Mozgásképek*. Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2010–2011

(4) MURÁNYI Gábor: *A gép, amely megrengette...* HVG, Budapest, 2011.12.31.

(5) VADÁSZ György: *Fénymásoló-eljárások*, in: *Árnyékkötők/Shadow Weavers (1989–2004)*, Árnyékkötők Alapítvány, Budapest, 2005, 47. o.

(6) Ibid.

(7) *Info No. 1*, Árnyékkötők, 1992, 1. sz., 1. o.

(8) URBONS, Klaus: *Copy Art*. Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2005, 128., 135. o.

(9) PERNECZKY Géza: *Mit kopíroznak az Árnyékkötők?* In: *Árnyékkötők 1989–2004*, szerk. Dárdai Zsuzsa, Budapest, 2005, 9–24. o.

(10) *Az Árnyékkötők rövid története*. Összeállította Zsbori Ervin, kézirat/manuscript, 2011

(11) Founding HES-members: Bárdosi József, Bátai Sándor, Bohár András, Ézsiás István, Haász Ágnes, Harangozó Ferenc, Herendi Péter, Hernádi Paula, Kováts Borbála, N. Mészáros Júlia, Ország László, Pál Csaba, Sándor Edit, Sós Evelin, Stark István, Szlaukó László, Szombathy Bálint, Vass Tibor, Wrobel Péter.

(12) ZSUBORI, c.w.

(13) BOHÁR András: *Elektrográfia*. Katalógus, Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2000; *Határ-műfaj, háttér-esztétika*, Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2003; *Az elektrográfia jelensége és jelentősége*, Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2009.

SZOMBATHY BÁLINT

Kratka povijest Mađarske elektrografije

Povijest ili povijest nečega je kategorija sa specifičnom težinom. Ona ne označava samo broj godina koje se gomilaju jedne na drugu, već i ono što se dogodilo tijekom tog vremena. Nije sasvim jasno gdje počinje povijest nečega, ali se ne varamo ako mislimo: vjerojatno tamo gdje možemo procijeniti nagomilano vrijeme i gdje se pojavljuje kvalitetni sloj strukture, u materijalnom sjećanju vidljiva prošlost. Prošlost, nedavna i daleka prošlost, je sve ono što smo ostavili iza sebe kao ljudska bića, kao kreatori. U povijesti mađarska *elektrografija* može mjeriti dobitak dobrih dvadeset godina.

Dva i pol desetljeća, je puno ali ujedno je i malo. Puno je, ako uzmemo u obzir da je u drugoj polovici prošlog stoljeća, u burnim godinama likovni izbojci, mozaici takozvanih art-ova su postojali samo nekoliko godina, unatoč tome povijest umjetnosti ih bilježi. Malo je, odnosno, može se reći da još nije dovoljno ako krenemo od pretpostavke da tehnološka pozadina elektrografije još nije iskorištena. Sigurno smo na samom početku razvoja tehnike video strojnog- parka, koju kao umjetnici možemo koristiti u radu, to jest stalno se širi arsenal sredstava za rad koji rade pomoću električne energije. Generacija koja sada pravi osvrt na dvadesetpetogodišnju povijest mađarske elektrografije, vjerojatno se sjeća vremena kada su strojevi za kopiranje bili privilegija vlasti i birokracije, a mogli smo ih promatrati u nekim uredima, ne sluteći da će ti uređaji za kopiranje imati revolucionarnu ulogu u razvoju grafičkih alata za vizualna snimanja. Iz povijesne perspektive, to nije bilo tako davno. Dogodilo se za vrijeme jedne generacije, tada smo govorili samo o umjetnosti kopiranja. I koliko toga se dogodilo od tada.

Najmoderniji uređaji za preslikavanje i za reprodukciju dokumenta nalaze se i u našim domovima. Ne možemo pratiti mnoge inovacije koje tehnologija svakodnevno baca u potrošačku košaricu. Povijest se ubrzava, i koncentrira se u isto vrijeme, točnije koncentrira žanrovske produkcije, dovodeći u pitanje već razvijen sustav vrijednosti. Ne možemo biti sigurni da će što je sada etalon, i ubuduće biti standardna vrijednost kvalitete. Vrijeme - povijest – čisti svoje vrijednosti, mjenja profesionalna stajališta, transformira mjerila, ažurira i definira koncepte. Dokaz sve veće popularnost punoljetnosti i zrelosti je i činjenica da su povijest mađarske elektrografije već 2008. godine u tri etape prikazali na sajmovima. U posljednjih nekoliko desetljeća, puno toga se dogodilo u mađarskim elektrografskim krugovima.

Autori danas nemaju inhibicije, osjećaj inferiornosti u odnosu na sve složenije tehnologije softwera i hardwera i podjednako stoje na međunarodnim izložbama, pored vodećih predstavnika žanra. Mađarska elektrografija u početku je bila centralizirana, ali nakon što je Mađarsko Društvo Elektrografa primilo u svoje članstvo sve više članova van Budimpešte, to se promijenilo. Tijekom posljednjih dvadesetak godina, to je nesumnjivo veliki

uspjeh. Kao činjenicu možemo pomenuti da na izložbama MET-a izlažu i umjetnici koji nisu članovi organizacije (Géczi János, Halbauer Ede, Nagy Gábor György, Lévy Jenő, Szirányi István itd.). Ostvarenje, međutim, nikada ne može biti potpuno. Nikada nema točke na kraju započete rečenice. U najboljem slučaju sam tri točke. Sam početak u 1985. godini, najavljuje razdoblje samo većeg zanosa, šireg interesa i većeg stupnja organizacije, i povećani broj produkcija. Konceptualni umjetnici već su sedamdesetih godina koristili fotokopiranje za dokumentiranje svojih djela - ponekad kao vlastitog autorskog djela - bez obzira na poteškoće koje su imali da bi pristupili stroju za kopiranje.Tada pojam elektrografija nije postojala ni u inozemstvu ni u Mađarskoj terminologiji. Sve se stvorilo spoznajom mogućnosti i važnosti kopiranja, na rubu umjetnosti i subkulture undergrunda.

Međunarodna Povijest

Europski pionir umjetnosti, Bruno Munari futurist i dizajner 1938. godine je prepoznao da umjetnost i tehnika nisu međusobno isključivi pojmovi, s naglaskom da umjetnici “moraju početi razumjeti jezik, mehanizam i prirodu strojeva. Treba potresti strojeve da djeluju na neregularan način. Sa samim strojevima, s njihovim specifičnim alatima treba stvarati djela ...”. (1) Munari se u takvom duhu spremao sa svojim Xerox-djelima na svoj prvi međunarodni bienale u Veneciju 1970. godine, nakon što je šest godina istraživao kreativne mogućnosti fotokopiranja, i ostvario seriju pod nazivom „*xerographia originale*”. Talijanski umjetnik - paradoksalno – smatrao je svoja djela koja su stvorena fotokopiranjem originalnim, i time razbio mitos o jedinstvenosti umjetnosti. U šezdesetim i sedamdesetim godinama, -neovisno od Munari-ja - sve veći broj američkih autora (npr. Andy Warhol) je izrazio mišljenje da ni kopija nije ništa manje vrijedna od originala. Štoviše, neo-Dadaist-i i ljudi koji su blizu mail art-a (npr.David Zack) bili su uvjereni da je kopija važnija od originala. Mogućnost slobodnog elektroničkog kopiranja odjednom je promijenila prethodni stav vizualne strukture, pristupa i strategije kulture. U međunarodnom pogledu za nas su od posebnog interesa oni povijesni događaji koji su se odvijali u svijetu prije i sredinom osamdesetih godina. Dakle, vremenski period, kada je Mađarska elektrografija uzela prvi zamah. Prije toga - kako sam već spomenuo – u šezdesetim i sedamdesetim godinama konceptualni umjetnici i mail art umjetnici ostavili su svoje oznake, prepoznajući potencijal novog kopirnog stroja u kreativnostima i distribuciji, koji su bili izvan umjetničkog sustava i već poznatog mehanizma informacije. Iako su oni široko otvorili vrata medijima za umjetnost, nije ih zanimala čista grafička mogućnost, niti bilo kakvi novi grafički stilovi, uglavnom su radili s formalnim jezičnim datotekama na štetu estetskih. „New York Correspondence School”, koju je osnovao Ray Johnson 1962. godine, je otvoreno širila stav da se kopirnice koriste u svrhu umjetnosti, da se slike i tekstualne poruke pomoću njih šire, ali nije stavio naglasak na mogućnost da sa mehaničkim sredstvima mogu stvoriti suverena djela. U sedamdesetim godinama dogodila se jedna

važna stvar koja se ne odnosi toliko na konceptualnu i korespondencijsku umjetnost: Sonia Sheridan 1970. godine, u Art Institute of Chicago School –u započela je izobrazbu za *umjetničko kopiranje*, a iduće godine bilo je moguće dobiti stupanj magistra. Ona je skovala krovni pojam i Generative Systems, koji obuhvaća nove medije, kao što su kopirni uređaj, faks, računala i video.

Na Generative Systems gledamo danas kao na sinonimu elektrografije koja je prekoračila preko umjetnosti kopiranja otvorivši put za intermedijalna istraživanja. Do sredine osamdesetih godina već se dogodilo štošta u svijetu, uglavnom u Njemačkoj (1980. osnovana je grupa Trikop sa Rolf Behme-om i Jürgen O. Olbirsch-om, i Klaus Urbons-om), u Francuskoj (Christian Rigal aka Cejar, James Durand, Jean-Luc François, itd. .), Italiji (1984. osnovana grupa Postmachina sa Fabio Belletti-om, Marca Bucchieri-om i Valeria Melandri-om i Taccuino Apographo grupa sa Chiuchiolov-om i Ruggiero Maggio-m, i Giuseppe Dent –om), Sjedinjene Američke Države (Sheila Pinker, Stephen Perkins Lloyd Dunn, itd.) u Kanadi (Jacques Charbonneau, Michael Bidner, David Andresen i sl.). Samo nekoliko važnih podataka: 1972 otvara se ured sa podrškom države Montreal IV, prvi centar umjetničkog kopiranja, predhodnik Centre Copie Art-a,; 1984. godine otvoren je u Barceloni I.Međunarodni Copy Art Biennale, 1983. u Parizu u Musée d'Art Moderne- u pod imenom Karla Poppera otvorili su umjetnički odjeljak Electra,a nakon toga su i velike institucije kao Centre Georges Pompidou i Louvre Velika galerija stvorili prostor za *copy art*. Prvi muzej fotokopiranja je osnovao Klaus Urbons u Mühlheim an der Ruhr-u 1985. godine , gdje je obratio pažnju i na tehničku evoluciju kopije, tako da je skupljao i opremu.

U Europi pokret umjetnosti kopiranja je ubrzan 1980. godine , zahvaljujući brzom razvoju i širenju strojeva. Kruna europskih događaja bila je deset godina kasnije, 1990. godine sa španjolskom i francuskom lokalnom inicijativom u Cuenca-i su otvorili, na žalost danas već nepostojeći međunarodni Electrografski muzej, čiji umjetnički predmeti i danas se mogu istraživati. Rana umjetnost kopiranja nije stekla prednost u zapadnim zemljama samo zbog toga što se ovdje razvijala tehnologija, već zbog toga što su prije omogućili pristup uređajima, ne samo činovnicima u uredima. U Istočnoj Europi to su znatno kasnije i teže omogućili , tako da se na ovoj strani starog kontinenta otprilike sa petnaest godina zakašnjenja pojavila umjetnost kopiranja kao predhodnica elektrografije.

Mađarski počeci

Kao i drugdje u svijetu, u Mađarskoj su isto bili prvi konceptualni umjetnici, koji su prepoznali u stroju za kopiranje mogućnost za stvaranje. Kopije su bile odlične u početku, za pripremu reprodukcije vrlo niske kvalitete, ali to nije bio prioritet za antiestetske koneceptualiste. Jeftiniji je bio od tradicionalne fotografije, mogao se širiti u većem broju, bilo osobno ili putem pošte. Institucija pošte je bila pod kontrolom, i ona sama je cenzurirala, ali ipak nije bilo moguće sve stvari koje se ne sviđe

političkom sustavu filtrirati u izlaznoj pošti. Suvremeni umjetnici su otkrili da tekstualne i vizualne informacije preko željezne zavjese mogu najlakše poslati poštom, s time su namjeravali dati signale o sebi slobodnom zapadnom svijetu, odnosno preko pošiljki su poslali svoje djela na razne izložbe . U tu svrhu, sasvim su odgovarale standardne A4 fotokopije skrivene u omotnici pisma. U prvoj polovici sedamdesetih najviše su Endre Tóth i Gábor Tóth primjenjivali novu mediju, kao dio aktivnosti pismošne umjetnosti, poslavši na stotine primjeraka svojih razglednica i letaka putem pošte. Osim toga postojali su i drugi načini za reproduciranje, budući da su službeni uređaji bili pod čvrstom kontrolom, s jedne strane bilo je teško pristupiti, a s druge strane od datog uzorka mogao se napraviti ograničeni broj kopija - obično 10 do 15 komada – što su pažljivo registrirali, naveli podatke klijenta, i zahtijevali da ostavi arhivsku kopiju. Ostale oblike kopiranja, mogli su naravno koristiti samo oni koji su imali aktivni odnos sa svijetom tiskanja, odnosno imali izravne veze sa tiskovnicama. Na primjer, produkcija Miklósa Erdély-a nije zanimljiva zbog toga jer je također koristio kopiranje, već zbog izuzetne genijalnosti, jer je odabrao jedinstven način kopiranja, kada je 1975 -76 kopije svojih djela izradio po, u tiskari poznatom, suhom postupku. Suho fotokopiranje su koristili u ravnom tisku na takav način da su ozalidnim postupkom film verziju zakrivljenog oblika pomoću svjetla zacrtali na papir, da bi na kraju parom amonije dobili krajnju sliku.To je konačna provjera prije nego što se kalupe stavi na ploču za tiskanje. Miklós Erdely-i je svoje likovne i tekstualne radove preneo na ozalidne papire, koje mu je njegov sin Daniel krišom donio iz štamparije. Slično kao sto je i politička oporba tog doba, i umjetnici su tada primjenjivali popularni proces umnožavanja, sitotisak, kada nisu uspjeli doći do uređaja za fotokopiranje. Gábor Tóth je, na primjer, na industrijskoj razini koristio sitotisak, ali je pokušao i ostale tiskarske postupke uključujući i tzv rotaprint. S tom tehnikom su rađene i neke naše zajedničke male knjižice (2), odnosno veliki dio art- letaka i razglednica Totha stvorenih u ilegali, ali najvjerojatnije su tako rađene i autorske razglednice Endre Tótha u prvoj polovici sedamdesetih godina, koje sadrže intervencije sa pišaćeg stroja i tekstualne poruke.

Istvan Szirányi je također među onima, koji su se prilagodili da koriste više reproduksijskih tehnika, uglavnom u drugoj polovici sedamdesetih godina. Za Bienale u Krakovu 1978. godine pripremio je sitotiskom ciklus *Mračna komora kamenog crtanja*, a 1979., pažnja mu se okrenula ka ravnom tisku.

Iste godine na Grafičkom bienale-u u Ljubljani predstavio je svoja djela *Auto- Exposition*, seriju *Telefonski imenik No. 1, No. 2 és No. 3* tiskao je u ofset tehnici 1979. godine u 250 primjeraka, uzorke je poslao poštom u mrežu umjetnosti. Szirányi je 1974. godine počeo eksperimentirati s fotokopiranjem, prvu telecopier akciju provodi 1976. godine u uredu tvrtke Xerox u Budimpešti, gdje je pripremo foto djelo *Hommage a Josepha Beuysa / Eurasiensstab* za izložbu u Danskoj. Interes Szirányi u tom smjeru je jak 80-ih i 90-ih godina pa sve do danas, uključujući i tehniku u boji. Posebnu atmosferu te ere oslikava Julia N. Meszaros

sa slijedećom rečenicom: “Od kraja 70-tih do sredine 80-tih godina mnogi umjetnici su potajno stvarali svoja Xerox djela, i ako nisu htjeli da ispadnu na nacionalnim izložbama, morali su ta djela pretvoriti u ofset ili sito tisak (npr. Ede Halbauer, Laszlo 2 Hegedus, Agnes Haász, Antal Lux). “ Promjena umjetničke paradigme krajem sedamdesetih godina gotovo se podudara s pojavom nove tehnologije opreme za kopiranje, što rezultira sve kvalitetnijim primjercima kopija.

Za sve veći broj autora postaje jasno da se kopirni uređaji mogu koristiti, ne samo za reprodukciju, nego i za stvaranje novih grafičkih stilova, i jezičnih inovacija. U zatvorenim društvima Istočne Europe- osim u Jugoslaviji, - ova spoznaja je bila osuđena na kašnjenje. Ja sam prvi put izlagao rad koji sam radio na kopirnom uređaju, 1973. godine na Xerox međunarodnoj izložbi, koja je održana u Centralnoj Galleriji na sveučilištu u Zagrebu, i koja je bila prva izložba u istočnoj Europi. Seriju pod imenom *Xerox portret* radio sama u duhu ‘kopija kopije kopije’: svoju fotografiju sa mature sam toliko puta kopirao dok nije potpuno izbljedadla. Zanimljivost serije je da sam je napravio na domaćoj kopirki, po kemijskoj tehnologiji, po procesu negativa - pozitiv. Početkom osamdesetih godina, iskoristio sam prednosti medije telefotografije, i stvorio sam zbirku koja je jedinstvena u svijetu, upućujući pozornost na latentne estetske vrijednosti koje nastaju greškom strojeva. Telefotografija je danas jedna od okosnica u mađarskoj povijesti elektrografije. (3)

Posebno poglavlje u povijesti mađarskog fotokopiranja daje György Galántai , on je u svojim aktivnostima, preko Centra za Istraživanje Artpool Umjetnosti, koju je sam osnovao, od 1979. godine redovito primjenjivao medij. Preko svojih veza u prvoj polovici osamdesetih godina izdao je nekoliko stotina primjeraka samizdat pamfleta A4 formata, pod nazivom *Aktuelno Pismo*. S obzirom da je ovo bio prvi ilegalni pamflet vijesti na kopirnom uređaju, odmah je privukao pozornost tijela unutarnjih poslova, tako da su publikaciju sa naslovnom stranicom “Sve treba reći” koja se doživjela 11 izdanja, ukinuli 1985. godine. Nakon toga Galantai je predao molbu ravnatelju likovnog odljela Umjetničkog Fonda, da mu dozvoli da uveze stroj Canon PC 25 , koju je dobio na dar i koji mu je neophodan pri izradi umjetničkih radova, što su na kraju službena tijela odbila s obrazloženjem „ da to nije stroj za kopiranje već je stroj koji radi na principu elektrostatičkog kopiranja, i uporaba ovakvih strojeva nije dopuštena pojedincima.” (4) Ovdje napominjem da umjetnički dokumenti i predmeti prikupljeni sa strane Artpool-a su također najvećim djelom rađene na stroju za fotokopiranje. Kako bi se *kopigrafija* pretvorila u elektrografiju potrebno je bilo da se oslobodi pristup oruđima, potrebna je bila šira društveno-politička transformacija.Kao prethodnica toga sredinom osamdesetih godina, omogućili su u našoj zemlji - prvoj među socijalističkim zemljama – da građani ostvare pravo na slobodno privatno fotokopiranje.Propisi zabrane fotokopiranja počeli su popuštati 1985 godine, čemu je pridonijela i Soros Fondacija, pokretanjem programa osprke znanstvenih, obrazovnih i visoko školskih institucija uređajima za fotokopirne. U sklopu programa više od stotinu uređaja uvezli su u zemlju. Na kraju, institucije koje su dobile na korištenje strojeve,

morale su ih isplatiti što je karakteriziralo tadašnje društveno stanje. Lavinu nisu mogli zaustaviti, tako da su u drugoj polovici osamdesetih godina postupno oslobodili zabranu korištenje strojeve za kopiranje.

Razvoj Mađarske elektrografije

Krajem osamdesetih godina, prateći nove mogućnosti umjetnici su se okupili u kreativne skupine, a njihova aktivnost je okrenula pozornost na važnu tehničku inicijativu, koja je vezana uz ime fotografa György Vadász. On se naime i prije domaćeg širenja kopirnih i faks uređaja - u drugoj polovici sedamdesetih godina – bavio kopigrafskim pokusima te je izradio proceduru *termotipija, elektrotipija i elektrocarbotipija*: “Gotovo tri godine me zanima pitanje kako se može spasiti i kako se mogu ponovo formulirati procesi i iskustva nekad plemenite procedure, a tijekom ove tri godine, uspio sam uspostaviti tri nova procesa, tri nove imaging metode za stvaranje slika »(5). Vadász je nastojao da ostvari starinski izgled slika – kao nekad na pergamentu dimljene ili ugljene površine – s modernim alatima, ali pokušaje nije uspio tehnički dovršiti u potpunosti, tako da su originali postupno počeli blijedjeti. Bio je prisiljen suočiti se sa činjenicom da utjecajem topline kopije gube karakteristiku, ističući da“ one nisu dugotrajani, na jaku sunčevu svjetlost izbljede, nestanu, kao kao što su nestali i nekadašnje nefiksirane fotokopije rađene na sunčanom papiru (...), ali pažljivim skladištenjem dugi niz godina mogu zadržati svoju izvornu i tonsku ljepotu“ (6) Bio je svjestan gore navedenih nedostataka , i tražio je takva rješenje, gdje su primjerci kopije u značajnom smislu obećavali trajnost. To je elektrocarbotipija, to jest elektrografski proces čiji evolucijski značaj u ovom trenutku nije samo tehničke prirode, jednako je važno i s terminološkog aspekta za nas. Vadasz je prvi put koristio terminologiju u sedamdesetim godinama, ali to ne umanjuje značaj činjenice da danas drugo podrazumjevamo pod tim pojmom, odnosno da je postao skupni pojam. Mađarska elektrografija se razvila iz alternativne sfere umjetničkog kopiranja, a njeno osnovno sredstvo je bilo aparat za fotokopiranje. Revolucionarni skok u jedinstvenoj umjetničkoj perspektivi je, kada su se, pored standardno crno-bijelih strojeva za kopiranje, u drugoj polovini osamdesetih godina pojavile faks komunikacijski uređaji, obogaćujući svijet kulture kopiranja novim jezičnim mogućnostima. Simptomačka pojava mogućnosti je i pojava grupe pod nazivom Xertox , koju su vodili Jenő Lévy, Imre Regős i Róbert Swierkiewicz između 1982. – 1992. godine, naziv su dobili sa kombinacijom dva reproduksijska procesa, Xerox i toxin. Tročlana skupina prvenstveno je slanje umjetnih primjeraka kopije koristila u svom radu. Po svemu sudeći sve šire kreativne mogućnosti su vodile grupu mladih umjetnika, da osnuju 1989 godine udruženje pod nazivom “Árnyékkötők” u Budimpešti. Oni nisu uveli faks u copy art, nego polazeći iz njene telekomunikacijske primjene, tumačili su je kao zasebni medij, prepoznajući u njoj mogućnost akcionizma daljinske razmjene slika. Naime, njena prednost je da ne samo kopira već preko telefonske linije kopije možemo

poslati bilo gdje u svijetu, gdje imamo mogućnosti putem - nekog lokalnog autora za pretvaranje, preobradu – i to može poslužiti kao destilat posebnom dijalogu. Osnivači Árnýékkötök - Zsuzsa Dárdai, János Saxon-Szász, István Tenke i Ervin Zsubori – su prvi domaći umjetnici, koji su već prepoznali potencijalne mogućnosti izrade digitalnih slika pomoću računala, koje su od epohalne važnosti, u vrijeme kada ovaj uređaj nije bio masovno dostupan u zemlji. Svoju zajednicu su definirali kao radionicu umjetnost za kopiranje, *faks umjetnost, i računarsku umjetnost* gdje u isto vrijeme - s nekom dilemom – na zadnje nisu stavili previše.

Árnýékkötök zastupaju generaciju, koji već ne dolazi iz mail-arta i konceptualne umjetnosti, njih također odlikuje to da njihova tri člana nisu završila Akademiju umjetnosti, niti su prethodno sudjelovali u mađarskom umjetničkom životu. Dárdai i Zsubori su novinari, Tenke je bio arhitekt, jedino Szász se bavio slikarstvom i skulpturom, on je bio među njima jedini obrazovani umjetnik. Ovaj zadnji - može se reći fluxusozni - trenutak znatno je olakšao da se obrate onim medijama otvoreno, bez rezervacije, za koje nitko od predstavnika kanon umjetnosti nije mislio da može zadovoljiti potrebe grafičke umjetnosti.

Da ne spominjemo da su mnogi sa antipatijom reagirali na njihovu pojavu. Početne probleme je uzrokovala i činjenica, kada su grafičari koji se bave tradicionalnim žanrovima izrazili svoju sumnju, ako se netko prijavio sa elektrografijom na prestižnu nacionalnu izložbu. „Árnýékkötök” su se otvoreno borili na “vanjskim frontama”, opovrgnuli su sumnje i dokazali suprotno svemu navedenom, postupno su postavili nove standarde mađarske grafičke umjetnosti. U ovom radu pomoć su dobili od Mađarskog Elektrografskog Društva, koje je osnovano 2001. godine. Ovo društvo još uvijek postoji, broj njegovih članova raste i oni su uspjeli riješiti spor oko elektrografije.

Iako je porijeklom iz umjetnosti kopiranja, „Árnýékkötök” je u svojoj organskoj cjelini interpretirala elektrografiju – u to vrijeme *elektro-grafiku* – i probleme koje su se manifestirali oko nje, tako je i svoje djelovanje proširila na više područja paralelno organizirajući izložbe i faks-akcije. Prije nego što su objavili periodičnu publikaciju, pod istim nazivom kao i njihovo ime, i koja je imala u razdoblju od 1992. do 2002. 32 izdanja štampana na kopirnici, na početku 1989. godine pokrenuli su pilot - odnosno unutarnju publikaciju na papiru A5, na 16 stranica od kojih su izdali samo 6 broja po 12 primjeraka. Underground priroda ovog pokušaja se vidi iz činjenice da je časopis umnožavao Tenke potajno na radnom mjestu.

1984 Kadar Josip (Joseph Kadar) koji živi u Parizu pokrenuo je publikaciju vezanu za kopiranje – i računarsku umjetnost pod nazivom *Revue d'Art's*, koja je bila predhodnica, u širem krugu poznate i međunarodno priznate periodike zvane „Árnýékkötök” koja je tiskana u high-technologiji u 150 do 300 primjeraka na A4 formatu, gdje su autori prvog broja napisali u uredničkoj bilješci “Pokretanjem našeg časopisa želimo eliminirati jednu od bijelih točaka domaće umjetne scene. Pokušat ćemo istražiti, objaviti i promovirati kserografiju odnosno umjetničku elektrografiku mađarskih i stranih stvaralaca

i kreativnih grupa. Namjeravamo objaviti pored slika, grafika i studije, analize, kritike i mišljenja, - teorijska poglavlja ove umjetnosti. Kao primjer u duhovnom smislu i u težnji smatrali smo u Parizu objavljeni list, koji je uredio Josip Kadar pod nazivom *Revue d'Art*, 90 “(7), poticaj Dardaiju da pokrene „Árnýékkötök” dao je jedan nestandardni oglas u listu Magyar Nemzet u kojem Josip Kadar traži povjerenike u Mađarskoj za svoj spomenuti list, i također ih potiče da i sami pokrenu ozbiljan list.

Kadar koji je bio aktivan 90-tih godina i u svom rodno mjestu, također je 1992. godine pokrenuo - sada u Budimpešti – novi list pod imenom *Elektrografika*, koji je istovremeno krenuo sa časopisom „Árnýékkötök”. U svojoj knjizi, Copy Art Klaus Urbons piše o mađarskim elektrografičarima tog doba “Kadar je u Mađarskoj, gdje je osnovana umjetnička grupa kopiranja „Árnýékkötök”, stvorio i sličnu publikaciju. Osim toga, objavljivao je niz kopijsko umjetničke razglednice, a sa muzejem Vasarely u Budimpešti, zajednički su organizirali međunarodnu izložbu za žanr. Mađarski časopis „Árnýékkötök” i dalje se pojavljuje u Budimpešti četveromjesečno, osim djela mađarskih i međunarodnih umjetnika copygrafija objavljuje konkretnu poeziju, računarsku poeziju, između ostalog i djela Vere Molnar, koja je jedna od utemeljitelja ovog oblika umjetnosti, i naravno djela Josipa Kádára “(8) Pregled 32 broja časopisa „Árnýékkötök” obavio je Geza Perneczky pod nazivom „*Što kopiraju Árnýékkötök?* (1998-2005) (9), ali nije posebno obratio pozornost na djelatnost organizacije u cjelini - na primjer, izložbom i sustavom veza se nije bavio.

Zubori piše (10) da su u to vrijeme samo pravni subjekti mogli utemeljiti časopis u Mađarskoj, zato su stvorili Umjetničku Udrugu Svjetlost - Sjena koja je imala deset članova. Dok se pravni postupak odvijao, omogućili su i pojedincima da utemelje list, što je rezultiralo da su na koncu četiri osobe osnovale časopis. Glavni cilj FÁME je “istraživati, spojiti domaće i međunarodne umjetnike koji se bave problematikom svjetla i sjene” U klubu je pod rukovodstvom Tenke-a prvo formirana konkretna umjetnička skupina elektrografičara pod nazivom Latentna Element, kojim je upravljao Szasz. Tijekom određenog razdoblja FAME je postala institucija, koja je prikupila razne alternativne grupacije umjetnosti kao što je grupa Osobno Vrijeme (Gyimesi Agnes), odjeljak Foto Pirati (Rodolf Hervé), kazališno-glazbeno Opal kazalište (Triceps), transilvanijska Bas Fundacija (Ütő Gustav) i 451 Farenheit stupnjeva (Thomas Amaryllis), ali do kraja devedesetih godina, ostale su samo dvije izvorne članice, s tim da je Latentni Element zamijenio geometrijski umjetnički element grupa MADI. Elektrografski umjetnički časopis „Árnýékkötök” ubilježen je 1990. godine. Osnivačkoj skupini od četiri osnivača „Árnýékkötök”-a privremeno su se priključili kao djelatnici ili kao urednici Bohár Andras, Daniel Erdelyi i Barbara Kovats.

Početkom devedesetih je vidljiv proboj na mnogim frontama u mađarskoj elektrografiji, a postupno se prihvaća i na tradicionalnim grafičkim forumima i na širem tlu same struke istupajući sa tla marginalnosti. Devedesete godine, su sa druge strane protekle u duhu „Árnýékkötök”-a, koja je okupila domaće umjetnike koji stvaraju na električnim uređajima, u suradnji i s drugim

umjetničkim institucijama. Na ovom postupku gdje je razmatrana suvremena mađarska grafika, na paralelnoj osi pojavio se po prvi put 1991. godine Međunarodni grafičkbijenale u Győr-u, čiji pokretač je Júlia N. Mészáros, kasnije lokalni vođa Gradskog Muzeja Umjetnosti. Njen interes prema elektrografiji okrenut je 1989 godine, kada se je počela upoznavati sa stvarateljima iz arhive Artpool i stranih izvora. Manifestacije koje su održane na više mjesta i deset izdanja su bile inovacije koje su dokazale da su od početka prihvatili elektrografiju prikazujući je u sažetom obliku, Árnýékkötök su doveli u Győr više stranih umjetnika, i pozvali međunarodne kuratore. Na prvom biennale-u gotovo svi umjetnici Árnýékkötök-a su se pojavili, dok na osmom grupa je imala čast da postavi samostalnu izložbu. Prilikom utemeljenja Mađarskog Elektrografskog Društva, Julia N. Mészáros je igrala bitnu ulogu ne samo u organizaciji već je aktivno doprinijela formuliranju teorijskih trendova, ona je kratko vrijeme bila su-autor listova Joseph Kadara, Elektrografike i Art Electro Images-a, Mađarskog umjetnika koji živi u Francuskoj, te je jedan od osnivača Međunarodnog grafičkog bijenala u Győru.

Proboj je bio od bitnog utjecaja na skoro otvoreni XVI.. Nacionalni Grafički biennale u Miskolcu, gdje su uzeli u obzir djela pojedinih autora čiji su grafički listovi rađeni na faxu, ili fotokopirnim strojevima. Umjetnička djela proizvedena u tom duhu izdvojena su od 2002. u zasebne sekcije, i od tada imaju osigurana mjesta na izložbama. Zamolili su Mađarsko Elektrografsko Društvo, da postavi poseban žiri za elektrografiju. No, u 2011 godini već su odstupili od odvojene klasifikacije i elektrografiju nisu odvojili od drugih grafičkih žanrova, to jest vratili su se staroj praksi.

Početkom drugog tisućljeća došlo je do preuređenja snaga u mađarskoj elektrografiji nakon što je 19 (11) umjetnika, koji su manje više surađivali sa Árnýékkötök, osnovali su u kolovozu 2001 Mađarsko Elektrografsko Društvo, i izabrali Agnes Haász-a za predsjednika. Društvo je nastalo zbog dodatnih zahtjeva, uzimajući u obzir da je digitalna tehnologija koja stalno raste i stalno se usavršava omogućuje pojavu sve većeg broja mladih kreativnih ljudi koji nisu imali priliku raditi s faksom ili fotokopirnim uređajem iz jednostavnog razloga jer su prihvatili računalnu tehnologiju, koja je savršeno zamijenila gornje strojeve. Copy art program grupe Árnýékkötök tijekom vremena pokazao se kao preuzak, nije se prilagodio novim zahtjevima, a za njegovo proširenje nije bilo dovoljno unutarnje volje. Članovi su pokazali interes u drugom smjeru, a početkom 1996. godine aktivnost grupe je polako opala. Ako tražimo razlog za prestanak, trebamo imati na umu da u eri slobodnog korištenje elektronske opreme nije bilo preporučljivo zanemariti alternativne stavove i umjetnički sustav. “Na početku novog milenija glavni profil lista, koji se temelji na elektrografiju kopirnog uređaja i faksa sve više se zapostavlja u odnosu na digitalnu grafiku rađenu sa računalom, animacijom ili internet medijem. Uredništvo, na tradicionalan način, s kopiranjem izdatim časopisima nisu mogli pratiti i odražavati razinu najnovijim zbivanjima, a novi potencijalni smjer koju je nudio internet nisu preuzeli.”, piše Zsubori. (12).

Stvaranje i konsolidaciju Mađarskog Elektrografskog Društva (MET) nije samo pomagala međunarodna grafička manifestacija u Győr-u, i otvaranje nacionalne izložbe u Miskolcu. Bilo je i niz drugih događaja od kojih ću ovdje samo nekoliko istaknuti. Udruga Mađarskih Grafičara organizirala je izložbu Male grafike 2000. godine, gdje su elektrografike bile u zasebnoj kategoriji, a za organizaciju ove kategorije predsjednik András Buták zamolio je Ágnes Haász-a. S obzirom na masu sudionika nastala je izložba na tri lokacije – pod nazivom Matrice Međunarodna Minijturna Elektrografska Izložba, naziv je dao András Bohár, a on je i postavio koncept izložbe. Izložba je podijeljena na tri djela, u Vigadó galerija Matrice, u Patentnom Uredu su bile Váltótér a u Galeriji Suvremene Umjetnosti posjetitelji su mogli pogledati Male Grafike sa kraja milenija Ujedno, ovo je postalo glavni problem jer se ispostavilo da je situacija zrela za formiranje profesionalnog društva. Buták je također podržavao stvaranje skupine elektrografa. Osim njega, to je također značajno pomagao i Bohár. Haász je potražio i članove Árnýékkötök-a, izložio im ideju nove grupe, što su oni odbili, rekavši da ne namjeravaju ući u okvir službene umjetnosti. Ovdje moramo navesti još dvije, iz više aspekta važne izložbe. Posebno je značajna s točka gledišta, da je čvrsto ukazala na to da nova generacija koja dolazi poslije Árnýékkötök – a namjerava biti otvorena prema manjim umjetničkim grupama. Kao rezultat toga, možemo spomenuti elektrografski kamp i simpozij u ljeto 2001. na Széchenyi Művésztelep-u u Gyermely-u, zatim u isto vrijeme Srednje Europsku Izložbu Radionice Svjetlosti u Szigetvaru u tvrdjavi i Vigadó-u u organizaciji Borbála Kováts i uz podršku Udruge Kulturne i Zelene Zone iz Szigetvara. Szigetvarska organizacija je još uvijek glavni zagovornik mađarske elektrografije, preko nje je osnovao András Bohár Mađarski Elektrografski Muzej 2010. godine, također u Szigetvaru. Ako sam već skočio naprijed u vremenu, moram spomenuti da je u godini otvaranja muzeja u Szigetvaru otvoren i smjer elektrografije na Sveučilištu u Kaposváru na Umjetnosti, gdje je bivši profesor sveučilišta András Bohár postavio stručne temelje nastave. I prije toga centar Somogy-a je imao izuzetnu pozornost za elektrografiju, Daniel Berzsényi Književno Društvo i Képirás Művészeti Alapítvány su bili aktivni od 1994. godine u organiziranju izložbi i izdavanju publikacija.

Pojava MET-a u čijem sustavu su umjetnici, povjesničari umjetnosti i likovni kritičari, označava punoljetnost i suverenitet domaće elektrografije, a što se stručnog sustava tiče, označava kolika se važnost pridaje teorijskoj analizi elektrografije. Društvo je u mogućnosti djelovati kao ravnopravan partner u svojim odnosima s drugim umjetničkim organizacijama, te svake godine provodi kandidaturu za članstvo i omogućuje pridruživanje sve većeg broja umjetnika ne samo iz glavnog grada, nego i sa ostalog područja. Kao rezultat toga, broj članova je trenutno 48 osoba, odnosno gotovo se utrostručio u zadnjih deset godina, novi članovi rade isključivo s digitalnom opremom, ali također su aktivni i na drugim područjima likovne umjetnosti. Ima i onih koji su studirali u Budimpešti na Odsjeku za Intermediju. Ovdje također moramo navesti podataka, da su čak i među osnivačima bili i oni koji su sebe otvoreno nazvali

elektrografičarima. MET nije imao namjeru pokrenuti časopis, veći naglasak su stavili na organizaciju izložbi, za deset godina organizirali su oko 90 skupnih izložbi, od kojih na osamnaest su se pojavili i strani izlagači.

Sa sve većim brojem izložbi i paralelno s povećanjem aktivnosti, MET je proširio svoje međunarodne odnose, osobito u srednjoj Europi. U početnim radovima i uspjesima ima veliku zaslugu Julija N. Mészáros, ona je putem svojih značajnih veza uspjela dovesti strane umjetnike na bienale u Győr-u, preporučila domaće umjetnike u inozemstvu između ostalog u Kairo, Prag i Atenu, držala predavanje o mađarskoj elektrografiji u Dunaszerdahely-u, Novom Sadu, Beogradu, a na belgijske i francuske manifestije je povelala domaće umjetnike. Ona je također bila osoba koja je prenosila međunarodne umjetnike za MET, dok društvo nije izgradilo vlastitu mrežu kontakata. Još samo toliko da društvo ima članova koji žive u inozemstvu, (Bea Czető Nizozemska, Antal Lux, Njemačka, Zsuzsa Lakner također iz Njemačke, ona nije među članovima, ali s vremena na vrijeme izlaže pod pokroviteljstvom MET-a).

Teorijska konstrukcija Mađarske elektrografije

Vidjeli smo da je formiranje terminologije elektrografija u Mađarskoj prešlo čudan put, a sam naziv je doživio mnoge mutacije, dok nisu prihvatili ovaj oblik. Očito je da je György Vadász sedamdesetih godina - pogotovo kada je Xerox umjetnost, odnosno kserografija bila korištena – definirao samo svoj tehnički postupak ovim nazivom, ne sluteći što se događa na tom području u svijetu. Ali sam naziv Xerox umjetnost je vrlo zanimljiv, jer se ne odnosi na tehnički postupak, već je ime nastalo - uglavnom zahvajujući Munariju - na osnovu imena jedne poznate američke tvrtke Xerox. Sedamdesetih godina zvali su je i umjetnost kopiranja, copy art, fax-umjetnost, naziv elektrografija se pojavila osamdesetih godina, već kao krovni pojam u koju su ugradili i digitalnu grafiku. Elektrografika ili elektrografija – to se pitanje postavlja i danas među umjetnicima, iako je MET koji je dominantan na sceni jasno naglasio da je naziv elektrografija, i to se i raširilo u posljednjem desetljeću.

O gore navedenom pitanju govori i nedavno objavljena teorijska publikacija, Borbale Kovats na portalu kepiras.hu, objavljena u jesen 2011. godine, pod nazivom *Elektrografika i elektrografija – prirodni opis dva pojma*. Autorica je i sama elektrogafigičar, od početka devedesetih godina je uključena u kretanja trenda, tako kao stručnjak može razmatrati povijesnu problematiku, vraća se do jedne publikacije objavljene 1991. godine u Árnýékkötök u kojoj urednici prikazuju elektrografičke radove, i gdje se ovaj pojam koristi kao skupni pojam. Kao početnu tezu Kovats zaključuje: “Pojam znači sadrži sva umjetnička djela koja su rađena pomoću elektroničkih uređaja”, uz napomenu da prema tadašnjoj situaciji to “prvenstveno predstavlja crno-bijelu, to jest uglavnom grafičku umjetnost.” Pojam elektrografika je bila autentična i devedesetih godina, u doba procvata lista Árnýékkötök, kada su i list tiskali u crno-bijeloj tehnici na standardnom papiru formata A4, a skupina - tipično duhu sedamdesetih godina - nije željela napustiti

drugu liniju umjetnosti. “List i grupa tijekom svog rada - i unatoč profesionalnoj razini djelovanja – zastupala je sama po sebi neku vrstu alternativne kulture. Dok su sa umjetnicima, grupacijama, institucijama drugih zemalja njegovali dobre odnose (...) sa domaćom lokalnom umjetničkom scenom je gotovo bila u izolaciji, (...) nije ni pokušavala izbiti iz tog kruga, niti je tražila drugu vrstu prisutnosti”, zaključuje Kovats, velikim dijelom se tome pripisuje da elektrografika kao pojam nije prisutan u suvremenom teorijskom i kritičkom riječniku. Dalji razvoj trenda donijela je takve novosti da je MET izrazio potrebu za izmjenom definicije, trudeći se da favorizirani termin elektrografija dobije svoje mjesto u rječniku umjetnosti. Autor zaključuje da razlika između dva pojma u osnovi nije tako važna, jer možemo vidjeti da “su naponi elektrografije – slični naporima elektrografike, - tj. stvaranje autonomne slike sa takvim alatima, čije korištenje omogućava samo električni ili elektronički mediji.”

U to vrijeme, pisane refleksije koje objašnjavaju predhodnicu zamaha mađarske elektrografike/ elektrografija pojavom lista Árnýékkötök, uglavnom su dolazili iz inozemnih izvora, i to uglavnom od onih autora iz središta elektrografije, koji su bili u prvoj liniji što se rezultata tiče. Kao na primjer iz Francuske (Christian Rigal, Jean Mathiaut, Daniel Cabanis, Marie Paule Cassagne, Rodolf Hervé), Italije (Ruggero Maggi), Njemačke (Géza Perneczky, Klaus Urbons, Georg Mühleck) i drugih zapadnih zemalja (Eduardo Kac, Guy Bleus, Paulo Bruscky, Lilian A. Bell, Karen O’Rourke, Reed Altemus). Od članova grupe Árnýékkötök, u listu su članke objavili uglavnom Zsuzsa Dárdai i Ervin Zsubor, a prvi put su se pojavili sa sličnim tekstovima i Andras Bohár i Julia N. Meszáros.

S obzirom da MET nikada nije imao svoj tisak, povjesničari umjetnosti (József Bardos, Júlia N. Mészáros), i članovi koji se bave sa teoretskim aktivnostima (András Bohár i Balint Szombathy) imali su priliku da svoja djela objave u većim katalogima, sve do 2000. - godine kada su i domaći stručnjaci koji nisu bili članovi počeli pisati o pokretu elektrografije (Andrea Bordács, Laszlo Hemrik, Brigitta Muladi, Judita Szeifert). To je posredno značilo da šira struktura likovne umjetnosti u sebe uključuje i elektroničku sferu i smatra je jednakom s drugim postojećim segmentima umjetnosti.

O polaganju temelja, kao i o evoluciji tradicionalne grafike i elektrografije o njihovom spajanju prvi put piše Julia N Mészáros za vrijeme bienala u Győr-u, a kasnije u katalogu MET 2003. godine. U djelu *”Promjene u grafici na kraju XX. stoljeća i u mađarskoj elektrografici”*, sa zadovoljstvom zaključuje sljedeće: “Dok u mnogim zemljama još uvijek raspravljaju o tome da li su djela rađena pomoću kompjutera i ostalih strojeva za umnožavanje autentična umjetnička djela, i u nekim zemljama ta djela su još uvijek isključena iz međunarodnih grafičkih događaja, dotle u Mađarskoj sve više su popularni i sve više se širi krug umjetnika koji rade pomoću računala, pa čak i po svojoj konzervativizmu poznat Nacionalni Grafički Bijenale je također nedavno najavio posebnu kategoriju za radove nastale sa novim tehničkim medijima (Miskolc, 2001).”

Kao posebno raznobojno naslijeđe ostavio nam je svoje teorijske i praktične radove András Bohár (1961-2006), esteta i filozof. Već smo spomenuli da je sa njegovim podržavanjem nastao MET, i da je sudjelovao u gotovo svim odlukama, koje su utjecale na uspješnu djelatnost društva. Radio je kao mozak ideološke pozadine, Fondacija Képirás Művészet u Kaposváru u tri publikacije (13) navodi njegovo ime kao ime autora. Osim toga, prosvetio je prostor elektrografiji i u nekim svojim priznatim djelima. Bohár je elektrografiju smatrao kao neki fenomen filozofije umjetnosti, preko kojeg je mogao izraziti klasični stav, ali posebno svoj stav prema njemačkoj filozofiji. Njegove studije su u najmanje ruku povijesna umjetnost, više su bile dubinske refleksije, analize, u kojoj je visoku estetsku filozofiju reflektirao na komunikacijsko- informacijski svijet današnjice. Elektrografska djela je smatrao širenjem poetskog svemira, i pokušao je preko konkretnih upućivanja skicirati njenu tipologiju. Postavio je sljedeće pojmove kao, *fotografičan, pikturalan, poetičan, istraživački, grafički i elektronička elektrografija*.

Szigetvarski Muzej Elektrografije dobio je ime po njemu - András Bohár.

Tipovi žanra sa pomenom nekih imena

S obzirom da ova publikacija – zbog štednje u obimu – nije nastala kao iscrpan sažetak, napravljena je s namjerom da služi kao temelj potencijalnoj detaljnijoj analizi, tako da ne može biti sveobuhvatna. Tako je neizbježna i pojava subjektivnih elemenata pri izboru, njen primarni cilj je da iscrpi tipične ikonografske i poetske primjere iz dvadesetpetogodišnje povijesti mađarske elektrografije, a također da brine i o prikazu vremena. Vrijeme vjerno oslikava povijest, iza koje stoje umjetničke percepcije, etnografski, socijalni, estetski i tehnološki aspekti, sve one okolnosti i promjene, koje su dizajnirali ovaj umjetnički trend, evolucijsku sliku umjetničkog okoliša i strukturnu dosljednost.

Ovaj put ne želim posvetiti više prostora autorima koji su u praksi usvojili tehniku kopiranja sedamdesetih godina, nego koliko sam do sada spominjao njihovu pionirsku ulogu. Ovu odluku sam donio ne samo zbog ograničenog prostora, već bih povukao liniju od godine koja definira početak mađarske elektrografije. A to je - kako sam u gornjem tekstu više puta i potvrdio – 1985. godina, bez obzira što je naziv elektrografija tek kasnije dobila legitimnosti. Moram da istaknem, da imamo svega jednog umjetnika koji je počeo svoj rad sedamdesetih godina, i još uvijek radi – pokazuje kontinuitet - aktivno koristi elektrografske uređaje, on se zove István Szirányi. Odnosno mogao bih i sebe ovdje spomenuti, ako zanemarim činjenicu da moja karijera nije započela u Mađarskoj.

Prije nego spomenem druga imena, ne mogu zaobići jednu važnu stvar. Od kriterija žanra u svakom slučaju, prvo pitanje je, što se može smatrati elektrografskim djelom. Da li tu mogu biti uključeni bilo kakvi kreativni naponi, koji se očituju na fotokopirnom uređaju, faxu ili računalu? Opće stručno mišljenje je da obično kopiranje slika, crteža, fotografija i grafike, na tradicionalnim

električnim strojevima se ne mogu smatrati autohtonim elektrografskim opusima. Ja sam se također suočio s ovim problemom u Miskolcu kada sam na Grafičkom Trienalu ocjenjivao elektrografska djela, video sam da su i neki poznati umjetnici upali u zamku i kopirali djela koja su rađena sa konvencionalnom tehnologijom, te su tumačili te kopije kao elektrografiju. Možda tijekom procesa kopiranja – zbog jedinstvenog svojstva uređaja - kopija će bobti neke dodane grafičke vrijednosti u odnosu na izvorni primjerak, to se još uvijek samo jednostavna kopija, jer nisu iskorištene karakteristične jezične mogućnosti stroja. Sjetimo se što je rekao Bruno Munari u šezdesetim godinama: da bi stvorili novi jezički kvalitet, moramo da ometamo jezični sustav instrumenta, kao i racionalnu logiku, njihov princip rada, imajući na umu načelo korisnost tehnologije. Umjetnik je revoltiran ovim racionalizmom, i nepropisno koristi instrument koji nije izrađen njemu – već je napravljen za pragmatične aktivnosti – da pokušati iskoristiti neke “iz drugog smjera gledane” funkcije.

Ako gledamo prošlost, vidimo da je mail art umjetnike zanimala samo prvobitna namjena uređaja za kopiranje. Osnovni cilj im je bila komunikacija, izgradnja odnosa, prijenos poruka, a ne eksperimentiranje s novim jezikom, ili njeno revolucionarno korištenje. Generacija osamdesetih godina, je prešla preko toga prepoznajući da svaki elektronički uređaj ima specifičnu vrstu izražavanja, sa kojima mogu dobiti nove jezičke uzorke. Tako su nastala jedinstvena reljef – elektrografička umjetnička djela Joseph Kádára osamdesetih i devedesetih godina, stvorena istezanjem, skupljanjem ili gužvanjem, sa nepravilnim radom stroja za kopiranje.

U raznolikoj paleti mađarske elektrografije danas već prevladavaju samo ovi, zadnje spomenuti profesionalni razlozi, što pokazuje da su se konačno iskristalizirale lingvističke kriterije žanra, dajući prostora za sve veće produkcije. Proces pojašnjenje znatno je ubrzala tehnološka tendencija, po kojoj je veliki dio elektrografskih djela izrađena sa digitalnom tehnologijom, potisnuvši u pozadinu fotokopirnicu i fax kao vladajuće alate glavne ere. Računalo u osnovi objedinjuje sve tri osnovne funkcije, tako da sada rijetko vidimo umjetnike koje rade u klasičnim salonima za kopiranje, jer su prešli u digitalne tiskare.

Izbor slika u ovoj knjizi želi odati priznanje za sva tri medija, a s druge strane želi srazmjeno predstaviti novu generaciju i generaciju pionira umjetnosti. Drugim riječima, predstavnike današnje generacije, za koju je računalo najprirodniji alat u svakodnevnom radu, sa predstavnicima starije generacije, koji su morali da se bore da bi mogli pristupiti kopirnim strojevima, koje su vlasti mistifikovale.

Sa tipološkog aspekta djelovanja želim da krenem sa jednim umjetnikom, tko mora biti na prvom mjestu Mađarske elektrografija ne samo zbog toga što je najstariji, nego zato što je njegova djelatnost povezana poetikom konceptualnog razdoblja, iako se on sam ne može smatrati doktriner koncept umjetnikom. Ede Halbauer uzimamo u obzir kao polaznu točku ne samo zbog toga, što je njegova umjetnost u organskom spoju sa body artom šezdesetih i sedamdesetih godina, već

zbog toga što je sastavni dio radikalne povijesne linije elektrografije, gdje autor stavlja na staklo tijelo, njen dio ili cijeli oblik, kao što su to uradili Werner Eugen Küpper u djelu *Neprikladno ponašanje* (1977), Klaus Urbons u djelu *čovjek* (1980) ili Lieve Prins u ciklusu relkopija *3 Running Girls* (1986). U tim djelima je zajedničko, da autor po utvrđenoj praksi izjavu daje u svoje ime, odnosno svoje vlastito tijelo i svoj duh unosi u kontekst umjetnosti, ne koristi sliku tijela ili neki drugi doživljaj. Tjelo umjetnika je sa istom težinom u umjetnosti kopiranja, kao tjela umjetnika u živoj performans. Jedina razlika je da se performans odvija pred publikom, pred javnošću, dok umjetnik kopiranja realizuje svoju viziju u nazočnosti upravljača stroja za kopiranje. Elektrografija je u ovom slučaju, rezultat privatne performanse, kopiranje sebe (*Samoeksploatacija*). Halbauer, u većini slučajeva, stavlja lice u kopirnicu, i snima grimase, izražaje, ekspresivne geste, kao dio procesa u kojem fizičke promjene izražavaju psihički, duhovni sadržaj. Isto kao na primjer Arnulf Rainer. Dok Rainer dopunjuje slikarskim intervencijama svoje gest fotografije o licu, dotle Halbauer sa raznim predmetima dopunjuje djelo - uglavnom sa tekstilnim materijalom – stavlja razne obloge oko glave. Ako papir na koji se kopira povučemo u odgovarajućem trenu, to daje povećava izraz ljudskog bola, vizualnu ekspresivnost slike (*Létélményeim*). Iz ne baš siromašne serije portreta zbog svoje jednostavnosti ističe se Zsuzsa Dárdai sa serijom Elektroaura iz 1990. godine, što je prvi primjerak animacije svjetla i sjene, to je situacija gdje se izvor svjetla kreće oko ljudske glave, ponekad intenzivnije, a ponekad ga slabije osvetljuje. Fotografija učvršćena u stroju za fotokopiranje daje ekstremno ekspresivni, izražajni krajnji učinak.

Prateći antropocentričnu poetiku možemo naići na dio opusa Petera Herendi-a, čiji se radovi mogu uporediti sa težnjama Bauera, jer također uzimaju za temu ljudsko lice. Dok Bauer postavlja vlastito lice kao origo, dotle Herendi prati papirnu masku svog lica - kao prijenos – kao metamorfozu kroz računarsku animaciju. Što je zajedničko kod oba djela to je unutarnji, osjetljivi pristup emocionalnim motivima preko ponovne površinske formulacije. Na grafičkom bijenale-u u Győr-u 2003. godine osvojio je glavnu nagradu za seriju Mask, sa kojom nije želeo da prođe u unutarnja tkiva lica, ali je ipak istinski uputio na pozadinske visage sadržaje lica, ogledala ljudskog duha. Herendija obično karakterizira, da rijetko primjenjuju digitalne efekte, i u radovima bazira na foto tehniku i ne koristi filmske negative. Traži hibridna rješenja, u kojima stare procedure (ravni film) kombinira sa novima (skener) zamjenjuje objektiv fotoaparata sa pločom kopirnog uređaja. Iako to se ikonografski ne smatra da su sa jednog korijena, zbog određene tehničke snalazljivosti pored Herendija moramo spomenuti i djelatnost Gyula Máté-a, on je u 1990 godine na manufakturalni način pravio slike o kavi, a sa peglanjem indiga grafike žičane četke, koje je zatim putem elektrografije postavio u oblik podobnu za izložbu. Kao klasičnog a ujedno i suvremenog umjetnika možemo spomenuti i György Nagy Gabora, koji grafikom i suhom iglom podjednako upravlja sa digitalnim tiskom.

Figuralizam koji se temelji na klasičnom fotorealizmu najizraženije je prisutno u djelima Árpada Daradicsa.

2002. godine je pokrenuo seriju *Crvene priče*, koja je od tada u stalnom rastu, i koja je postala njegov simbol sa dobro prepostatom stilistikom, u posljednjih nekoliko godina. Daradicsove elektronske grafike su odmah prepoznatljive, u bilo kojoj konfiguraciji slika, na bilo kojoj izložbi gdje se prikazuju, tako jako su ih personalizirali individualni jezički izrazi. Mada je postupak vrlo jednostavan. Umjetnik bira fotografije iz prošlosti, to su fotografije iz ostavštine roditelja, djedova i baka, odabranim fotografijama dodaje neku crvenu grafičku površinu, tako taj strani element mijenja izvornu poruku i raspoloženje slike. Atmosfera koju prožima nostalgija, sjećanje, iz današnje perspektive. Ove slike su uglavnom izrađene u prirodni ili u studiju žanra, i osim mira i spokoja ne emitiraju ništa drugo. Njihova poruka je neutralna, budući da više nema značenja, osobno tko se nalazi na slikama. Daradics ovaj kolektivni mir ugrožava sa svojom karakterističnom crvenom grafikom, raširuje je u izvornoj poruci, ponekad se sa ironijom, a ponekad sa humorom povezuje sa zatečenim vidom. U već prilično ravnodušne slike sa svojom intervencijom, unosi napetost, dramu, pravi naopaku situaciju. Naprtost nije samo sadržinska, već je također vidljivo i u vrijeme, s obzirom da umjetnik gradi vezu sa sjećanjima iz prošlosti sa umjetan način stvorenom današnjicom.

Jenő Detvay također iz fotografskih elemenata oduzima vizualni sažetak njegove elektrografije. Njegov svijet se razvija iz lirske rezolucije uznemirenog suvremenih svijeta, koje se odražavaju preko izražajnih montaža, koje su ipak nježne suzdržane i senzualne. Njegova djela su kombinatoričke operacije, koja imaju različite sastavne komponente, zanima ga najviše razigranost, kao krug kaleidoskopske slike.

Dok gore spomenuti elektrografi pokušavaju sačuvati morfološki status ljudskog lika univerzuma, drugi – i to ne u tako malom broju – idu u suprotnom smjeru rascepu i slamaju znake prepoznatljivosti, karakteristike slika koje upućuju na čoveka, pripremajući „sirovinu“ na još jednu moguću sintezu, za pravi preporod, koji će završiti svoj dio ciklusa života i smrti. Njihovu težnju značajno potiču i sve savršeniji, zapanjujući grafički računarski programi koji pružaju korisnicima na desetine raznih efekata za izradu sažetih formi. U produkcijama današnje ere vidimo mnoge raspadajuće podlede na svijet, čiji motivi se pojavljuju kao vizije pokretanja u stvarnosti ili izvan stvarnosti, prenoseći u filozofske dubine destruktivne tendencije ljudske univerzalnosti ili - ako želimo biti umjereniji – ranije ne iskušena vizualna uživanja u tajnim detaljima. Dok drugi osobito pokušavaju formulirati međusobnu dosluhu prirode svjetla i sjene u ovisnosti od karakteristike osjetljivosti pojedinca.

Napori Ágnes HaÁsza - prikazuju na gore navedeni - smjer, uz koji sa figurativne ilustracije prelazimo u apstraktna polja metafizike. Njena umjetnost dobro ilustrira antropocentričnu umjetnost, koja se temelji na apstrakciji i na prizma istraživanju svjetla i sjene. Do promjene dolazi 2004. godine kada je preformulira lirsku, mistično karizmatičnu poetiku u prostoru skrivenu konstruktivističku radikalnu strukturu, što se manifestira i u naslovima radova (*Konstrukcija prostora, Prolazi, Svjetli prostor, Krivi prostor, Dvostruki prostor*).

HaÁsz izlazi iz poetsko nijansiranih imaginarnih prostora, što opipava eksperimentom promjene pojma svjetla, baratajući sa suprotnim svojstvima kao hladno i toplo, jarko i blijedo, poniženi, oštro i zakrivljeno, površinski i dubinski. Takozvani elektro-ikoni digitalne koncepcije nastale sa preradom fotografskih detalja, prodiru u tajanstvenu pozadinu novo animiranog prostora, i pokreću snažne strukture. Borbala Kovats također gradi svoja djela na elementima foto ikona, - ali dok se HaÁsz kreće u makro svijetu, dotle ona od mikrostrukturnih komada univerzuma, sa veoma fragmentiranom, serijalnom i permutacijskom logikom radi svoje kompozicije. Na njenim grafičkim pločama, svetinje ljudske civilizacije su rascepkana u sitna djela poput slagalice ili mozaik elemenata, i pretvaraju se na apokaliptičkom žaru u novu vizualnu formu. Dosljedno razvijena ikonografija, unatoč sferičnog usitnjenja i dekonstruktivnih osobina je monumentalno veoma jaka.

Na relikvijama pisane i tekstualne kulture, odnosno na sačuvanju vizualnim slika se temelji elektrografi rad Sandora Bataija, koji je usko povezan općom usmjerenosti ka umjetnosti i koju stručna ispitivanja klasificiraju u djela lirske aspekta. U svom načinu rada Batai tematizuje ljudsko pamćenje iz prošlosti, gdje sa tekstova oštećenih i napuštenih nadgrobnih spomenika i grobnica pravi parne kopije, spašavajući ih u suvremena vizualna jezička skladišta, a zatim ih dalje strukturira u slojevite kompozicije. U njegovim radovima ne trebamo tražiti specifične poruke, niti personalizirane dokumente, nego one detalje, fragmente, koji uglavnom u kontaktu jedni s drugima, interferirajući stvaraju estetsku vrijednost. U radovima Bataija slijezanje prostora i vrijeme prodiraju jedni u druge, ugrađuju u amorfni okvir alate personalizirane komunikacije.

Sirovinski materijali rada Andras Bohár-a, nasuprot ovoj slikovitoj ikoni izniču iz štampanog kulturnog svijeta, grade se od isječaka i od fragmenata. Na način, da sa nađenog grafičkog entiteta skine ono što smatra nepotrebnim. Uvećanjem i sečenjem stvara grafeme, od slučajno odabrane texture ističe sažete, otuđene (slova) signale, fokusirajući pozornost na apstraktni dio, na važnost rubnih fenomena. Elemente pismene kulture, kombinira sa djelićima grafičkih ilustracija. Ne traži narativni kontekst, već - naprotiv - želi istaknuti razumljive znakove jezika, izoliranih sa semantičkih korpusa, njihovu samorefleksivnu lokalnu vrijednost. Iako je elektrografija uglavnom udaljena od povijesnog konteksta vanjskog svijeta, u nekim točkama ih možemo interpretirati kao vizualnu refleksiju filozofskih i estetskih ispitivanja. Kao specijalne simboliku znakova ili komentari, radi upoznavanja fenomenologije ubrzanog svijeta, odnosno u plemenitom pokušaju organizacije ideološkog sustava. András Bohár u *zbirci fax poeme* pruža najviše za modernistički vrijednost grafike. Njegova omiljena tehnika se zove klizna tehnika, – dok stroj kopira – pomera natrag i naprijed origo sliku ispred osvetljenog stakla. Usred ove radosne lirične igre mjenja u pulsirajuće talase, poznate oblike iz vanjskog svijeta. Znakove pisanja pretvara u sliku, oslobađajući ih u svakodnevnom životu ograničenog značenja. Vidljivi jezik kao da pluta, kao kad misli proizilaze iz živog

govora. Misliac Bohár pronalazi sebe kao umjetnika u ovoj popularnoj tehnici vizualizacije. Razdoblje primjene faks umjetnosti u Mađarskoj je prilično ograničeno, i odnosi se na praksu devedesetih godina. Faks nestaje sa prvim zamahom digitalne elektrografije, nešto ranije nego uređaji za fotokopiranje. Djelovanja Andrasa Bohára teže ka grupi Árnyékkötők, njegove intervencije, u prvoj polovici devedesetih godina su pokrenula na interaktivan način gotovo sto umjetnika putem programa fax umjetnosti.

Takve pokrete je na primjer po ideji Istvana Tenke međunarodna faks- akcija *Work With Your Eyes Aix-en u Provence-u* 1992. godine, ili faks komunikacijski program *Analiza Grada - 22 Budimpešta*, što je povezala faks uređaje instalirane u gradskim predgrađima putem promjena estetskih vijesti. Interes za kreativnu primjenu fax uređaja se ne smanjuje, ni smanjenjem interesa prema medijama, već se seli prema drugim opremama za rad, kao što su instalacioni prostori pokretne elektronoske slike. U one složene instalacije, u kojima su statične i pokretne slike ugrađene u suvereni prostor, i čiji segmenti se reorganiziraju generiranju novih izvješća. Od autora čije aktivnosti su u neposrednoj blizini aktivnosti MET-a možemo pomenuti opus Zolta Koroknai, on stvara komunikacijske kontekste od estetskih kodova u multimedijskoj instalaciji. U svojim djelima tehnika i žanrovi vode dijalog jedni s drugima, filtriraju se među sobom - uključujući i elektrografiju. Njegove instalacije su u biti specifična plivajuća tjela, gdje cirkuliraju ideje i kreativne namjere, a čije poruke nikada nisu konstantne vrijednosti. U stanju trajne transformacije, Koroknai stvara uvjete, da njegova djela ostanu otvorena i stvore prolaze prema drugim poetskim domenima, uvećavajući pri tome elektrografsko iskustvo umjetnika. Slična percepcija karakteriše i radove Csaba Pal-a, on instalira male monitore i digitalne okvire u svoje elektrografske slikovne tabele. Naravno, tu možemo nabrojati i sve napore oblikovanja budućnosti, čiji predstavnici nisu povezani s MET-om, već rade neovisno, na znanju stečenim na Odjelu za Intermediju, grade svoju vjeru u umjetnost.

(1) STEPHAN, Peter: *Technologie und Bewußtsein – Ein Nachtrag zu Wassily Kandinsky* = Artware – Kunst und Elektronik, Düsseldorf–Wien–New York, 1987. In: URBONS, Klaus: *Copy Art*. Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2005, 151. o.

(2) SZOMBATHY–TÓTH: *Fluxus / The Visual Aspects of Grammatical Relations*, verbo-voko-vizuális művek, Experimental Art Publisher, Leeds, 1973, 14 o., 1 o. betétlap; *Physical and Semiological Information*, vizuális szemiológiai kutatások, Experimental Art Publisher, Leeds, 1975, 14 o.

(3) Erről bővebben lásd: SZOMBATHY Bálint: *Aktivizmusok: Mozgásképek*. Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2010–2011

(4) MURÁNYI Gábor: *A gép, amely megrengette...* HVG, Budapest, 2011.12.31.

(5) VADÁSZ György: *Fénymásoló-eljárások*, in: *Árnyékkötők/Shadow Weavers (1989–2004)*, Árnyékkötők Alapítvány, Budapest, 2005, 47. o.

(6) **U.o.**

(7) *Info No. 1*, Árnýékkötők, 1992, 1. sz., 1. o.

(8) URBONS, Klaus: *Copy Art*. Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2005, 128., 135. o.

(9) PERNECZKY Géza: *Mit kopíroznak az Árnýékkötők?* In: *Árnýékkötők 1989–2004*, szerk. Dárdai Zsuzsa, Budapest, 2005, 9–24. o.

(10) *Az Árnýékkötők rövid története*. Összeállította Zsbori Ervin, kézirat, 2011

(11) A MET alapító tagjai: Bárdosi József, Batai Sándor, Bohár András, Ézsiás István, Haász Ágnes, Harangozó Ferenc, Herendi Péter, Hernádi Paula, Kováts Borbála, N. Mészáros Júlia, Ország László, Pál Csaba, Sándor Edit, Sós Evelin, Stark István, Szlauskó László, Szombathy Bálint, Vass Tibor, Wrobel Péter.

(12) ZSUBORI, u.o.

(13) BOHÁR András: *Elektrográfia*. Katalógus, Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2000; *Határ-műfaj, háttér-esztétika*, Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2003; *Az elektrográfia jelensége és jelentősége*, Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2009

CITATI

“Među grafičkim dizajnerima koji koriste računar opipljive su dvije glavne struje: predstavnici prve konvencionalno tumače umjetnost i rade po tradicionalnim načelima, stvaraju djela koje nose pojedinačno izražene poruke sa profinjenim estetskim senzibilitetom, i znanjem primjene vizualnih mogućnosti novih tehnički medija.” Druga struja umjetnika u primjeni novih medija se koristi, sa vizualnim jezikom svakodnevnice, sa svojim djelima žele otvoriti reflektivno-kritičko i interaktivno enviromentalne sredine, komunikativne prostore u svakodnevnici.“

N. MÉSZÁROS Júlia: *A grafika XX. század végi változásai és a magyar elektrografika*. Magyar Elektrográfiai Társaság, katalógus, Budapest, 2003, 3. o.

“Ponekad smo čuli da je fotokopiranje ostvario demokratski oblik komunikacije, jer u svijetu Xerox svijet konačno je postalo moguće da svatko bude svoj vlastiti izdavač.” Ali je i ova stavka malo ograničena, jer tamo gdje nisu obezbjeđena građanska prava, odnosno, gdje je najveća potreba za takvom pomoći, privatno fotokopiranje nije samo nedostižni luksuz, već je strogo zabranjena djelatnost (mislimo na DDR do kraja osamdesetih godina, ili na današnju Kinu i neke druge diktature – na ovim mjestima je ostala vrlo ograničena uloga faksa, u službi ‘neovisne komunikacije’.“

PERNECZKY Géza: *Mit kopíroznak az Árnýékkötők?* In: *Árnýékkötők 1989–2004*, szerk. Dárdai Zsuzsa, Budapest, 2005, 10–11. o.

“MET u cijeloj zemlji organizuju udružne izložbe, u njenu aktivnosti uključuje i mnoge umjetnike izvan vlastitog kruga. Sa tim povećava poznanstvo ne samo žanra, već i imena elektrografija. U programe organizirane u posljednjih nekoliko godina, ukazuju da je društvo prepoznalo da nema smisla izolaciji uz pojmove. MET je stupio u kontakt s umjetnicima koji stvaraju elektroničkim uređajima na drugim područjima. Na izložbama možemo vidjeti video instalacije, ili projicirane slike. Tijekom godina članstvo društva je poraslo, u njoj su i takvi umjetnici koji su učili na Odjelu za intermedije Mađarske

Akademije Likovnih Umjetnosti.” Možda će započeti procesi vremenom redefinirati pojam elektrografije.“

KOVÁTS Borbála: *Az elektrografika és az elektrográfia – két fogalom természetrajza*. kepiras.hu, 2011 novembere

“Kontrast metropole i rurala (Provinz), je postojeći i utjecajni faktor u regiji (vidi odnos Budimpešte i ostalog djela zemlje), međutim baš mogućnosti koje pružaju umjetnička djela i tehnologija će smanjiti ovaj jaz.” Kulturna metafora organskog naroda i anorganska masa koja se pojavljuje nasuprot nje, koja želi redefinisati pojam o sebi, pojava korisnosti, prisustvo atraktivnosti i vladavine novca i njihova rekonstrukcija, sve od lažne demokracije do smrti tehnikom ojačane umjetnosti i filozofije, do nevjere, sportskog i modnog ludila o svemo tome trebamo ponovo razmišljati jer pokreću one kritične točke, koje igraju važnu i značajnu ulogu u otkrivanju naše svakodnevnice logike“

BOHÁR András: *Az elektrográfia jelensége és jelentősége (2002)*. Berzsenyi Dániel Irodalmi és Művészeti Társaság, Kaposvár, 2009, 26. o.



A projekt a Magyarország-Horvátország IPA Határon Átnyúló Együttműködési Programban, az Európai Unió társfinanszírozásával valósul meg.



Projekt sufinancira Europska unija u sklopu IPA prekograničnog programa Mađarska – Hrvatska



The project is co-financed by the European Union through the Hungary-Croatia IPA Cross-border Co-operation Programme

A kötet a HUHR/1001/2.2.2/0017 „Maintaining and renewing the Zrínyis’ Heritage” projekt keretében készült

Impresszum

Kiadja: Szigetvári Kultúr- és Zöld Zóna Egyesület

Felelős kiadó: Zentai Gábor

Szerkesztette: Bátai Sándor

Könyvterv: Tellér Mária

Nyomda: Kolala.Hu Bt.

ISBN 978-963-08-3628-9