



TARTALOM

- 04 **KOPEK GÁBOR**
Előszó
- 06 **BARCZA DÁNIEL**
Retrospektív újratervezés. Klímavédelem és fenntarthatóság
- 13 **COSOVAN ATTILA**
A 130 éves MOME és az 1 éves DISCO
- 20 **ERHARDT MIKLÓS**
Résztevő művészet
- 27 **FERKAI ANDRÁS**
Néhány gondolat jelenünkről és jövőnkről
- 33 **FÜLÖP JÓZSEF**
Ez az a forma
- 39 **JANÁKY ISTVÁN**
A változatok
- 46 **NAGY ZSOMBOR**
Merre megyünk?
- 52 **PÉTER VLADIMIR**
Ami ezt a képzelőerőt valójában tartalmassá teszi
- 55 **RUTTKAY ZSÓFIA**
Merre menjünk ... a digitális technológiák korában?
- 63 **SALAMON JÁNOS**
A sétálás misztériuma
- 69 **SZATMÁRI GERGELY**
Folyamatos standby
- 75 **SZENTPÉTERI MÁRTON**
Merre tovább, designelmélet? Designkultúra, avagy egy manifesztum töredékei
- 81 **TILLMANN J. A.**
Lehetőségek létesítése. Jövődiseign
- 87 **TURÁNYI GÁBOR**
Merre?
- 92 **PRÉKOPA ÁGNES**
130 éves a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem

Merre megyünk?

Biztosan nem arra, amerre haladni emberi mivoltunk képessé tesz, hiszen akkor nem lennének kérdéseink önmagunkkal szemben. Az elégedettség nyugalmából tekintenénk a múltó hétköznapokra, öntelt mosolyal, érezve, hogy mi tudjuk is és tesszük is.

Mit is? Miért is kell tudnunk, hogy merre tartunk? Másról van szó most, a 21. században, mint korábban? Tartogat még meglepetést számunkra a digitalizálás évezrede, vagy elég, ha beállunk a digitális bennszülöttek és bevándorlók csapatába, és reméljük, hogy haladunk?

Nem erről van szó. Minden kornak megvoltak a gondolkodói, akik keresték a választ azon egyszerű kérdésre, hogy merre tartanak a kortársak. Elődeink válaszait a történelem fölfalta, majd az élıhetőség és a társadalmi szabályrendszer reményében adta vissza.

Most mi vagyunk soron, a mi életünk táplálja az újkori történelmet. A válaszadás nehéz, mert hétköznapiak vagyunk, esendők vagyunk, érdekeltek vagyunk. Viszonyításaink kortárs jellegükből adódóan földközeliek, aktualizáltak és néha fáradtak. Ezen a keskeny menekülési ösvényen halad az emberiség és igyekszik megadni az esélyt, a választ az életben maradásra.

A 21. században állva is átgondolhatjuk, hogy merre megyünk. Mi is lehetne fontosabb számunkra, mint a gondolkodás szabadsága, a kételkedés lehetősége, a kérdések megfogalmazása. Az ív, melyet életünkkel rajzolunk ki. Mindenki maga, és csak egyszer. Nincs más út.

Budapest, 2010/2011

Kopek Gábor
rektor

MERRE MEGYÜNK?

Merről jövünk?

Michael Braungart és William McDonough Bölcsőtől bölcsőig című könyvük bevezetőjében szokatlan gondolatjátékra hívják olvasóikat: tervezzék meg retrospektív módon az ipari forradalmat. Természetesen feladatkiírást is mellékelnek, eszerint olyan rendszer létrehozása a cél, amely:

- évi több millió tonna mérgező anyagot juttat a levegőbe, a vizekbe és a talajba;
- különösen veszélyes anyagokat állít elő, amelyek a következő generációk részéről is folyamatos odafigyelést igényelnek;
- óriási mennyiségű hulladékot eredményez;
- az értékes anyagokat olyan lerakóhelyekre helyezi el, ahonnan soha többé nem lehet azokat visszanyerni;
- jogszabályok ezreit állítja elő – nem azért, hogy az emberek és a természeti rendszerek biztonságban legyenek, hanem azért, hogy a káros hatások kevésbé gyorsan hassanak;
- a termelékenységet azzal méri, hogy mennyire kevés ember dolgozik;
- azzal teremt prosperitást, hogy természeti erőforrásokat termel ki, majd éget el vagy temet a föld alá;
- erodálja a növény- és állatfajok sokféleségét és az emberi kultúrák diverzitását;

Ahhoz, hogy megtudjuk, merre tartunk, szükségünk van arra, hogy szentimentalizmus nélkül tudjuk vizsgálni, honnan jövünk és hol állunk most. Bármennyire is kényelmetlen a párhuzam, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem – anno Országos Magyar Királyi Iparművészeti Tanoda – egyidős az antropogén eredetű globális klímaváltozás problémájával. Noha a planetáris változások – akár jók, akár rosszak – nem minden esetben írhatók ennek a kitűnő intézménynek a számlájára, az iskola nevében sokáig jelenlévő „ipar” szócska azért nem elhanyagolható, ha a párhuzamot kívánjuk értelmezni. Nagyjából másfél évszázada, az ipari forradalom második hullámával, az ipari tömegtermelés széleskörű elterjedésével indultak meg ugyanis azok a globális folyamatok – antropogén klímaváltozás, környezetszennyezés, erőforrás-túlhasználat, biodiverzitás csökkenése, túlnépesedés –, amelyek kétségtelenül meghatározzák a következő 130 évünket.

Nehezen vitatható, hogy évszázadunk egyik legnagyobb globális kihívása a klímaváltozás. A média és a politika felől áradó folytonos zaj, az ipari lobbicsoportok hangoskodása azonban megnehezíti a köznapis ember számára a tájékozódást. A hiedelmekkel ellentétben mára átfogó tudományos konszenzus van a kérdésben – amit többek között Naomi Oreskes 2004-es, vagy Peter Doran és Maggie Zimmermann 2009-es kutatási eredményei is bizonyítanak –, mely szerint a klímaváltozás folyamatban van, és emberi tevékenységek váltják ki. Abban is széleskörű az egyetértés, hogy a század végére minimum 1,1°C, maximum 6,4°C között várható a globális átlaghőmérséklet emelkedése, amit ha földtörténeti példával vetünk össze – mondjuk a 250 millió évvel ezelőtti, perm időszak végi 6°C-os hőemelkedéssel és az ezzel járó 95%-os fajpusztulással –, meglehetősen nyugtalanító jövőképet kapunk. Természetesen vannak, akik kételkednek ebben, ám ők szinte kivétel nélkül politikusok, vagy ipari cégek kommunikációs vezetői, nem pedig klímakutatók, mint arra Jonathon Porritt figyelmeztet.

Ahhoz, hogy a világ gyökeresen átalakuljon, nem szükséges a legrosszabb klimatikus szcenáriónak bekövetkeznie, elég néhány fokos hőmérséklet-emelkedés is. Csak néhány szemelvény az előrejelzésekből: a brit Hadley Institute kutatásai szerint a jelenlegi tendenciák mellett 2050-re várhatóan kipusztul a ma élő növény- és állatfajok 30%-a; a Nasa Goddard Institute előrejelzése szerint 2-3°C-os hőemelkedésnél a grönlandi jégpáncél felolvad és a hét méteres tengerszint-emelkedés 600 millió ember életét veszélyezteti; az ENSZ menekültügyi szervezetének jelentése szerint már a század közepére 150 millióra emelkedik a klímapenekültek száma. Természetesen hazánkat sem kerülik el a változások: a Kárpát-medencében a földrajzi sajátosságok miatt a globális 2°C helyi szinten 3-4°C emelkedést eredményez. A Nemzeti Éghajlatváltozási Stratégia kutatásai szerint rövid távon egyre gyakoribb és intenzívebb viharokra, áradásokra és aszályokra számíthatunk, emellett az ökoszisztéma és a mezőgazdasági területek jelentős mértékű pusztulására kell felkészülnünk. Hosszabb távon a mi régióinkat is eléri az energiaválság, az élelmszer- és ivóvízhiány, valamint a járványok. 3°C-os hőmérséklet-emelkedés mellett már eljuthatunk a gondolattal, hogy mihez kezdünk az elsvatagosodott déli országrésszel, figyelmeztet James Lovelock.

A klímaváltozás persze nem az egyetlen globális tendencia, amely meghatározza jövőnket. Az erőforrások túlfogyasztása, a nyersanyagok többségének kimerülése, a túlnépesedés, a biodiverzitás csökkenése és az élőhely pusztulása olyan problémákat eredményeznek, amelyek már nem kezelhetők eseti és helyi szinten, ahogy ez eddig történt.

Az ipari forradalom lineáris és nyitott fejlődési koncepción alapult, ahol a nyersanyagok és az erőforrások kimeríthetetlennek vannak tételezve, a hulladékok és az elhasznált végtermékek pedig korlátlan mennyiségben ömleszthetők a rendszerbe. Ezen a szisztémán alapul a jelenlegi világgazdaság és az ipari termelés túlnyomó része, és ezt a modellt oktatta az elmúlt 130 év során a MOME is. Arra, hogy mi történik, ha egy ilyen korlátlan növekedési modellt a korlátozott megújulási képességű földi ökológiai rendszer összefüggésébe helyeznek, Donella és Denis Meadows '70-es években készített és máig érvényes World3 számítógépes modellje mutatott rá. A rendszer növekedése egy ideig zavartalan, egy idő után azonban lassul, majd igen gyors csökkenésbe kezd, amit akár összeomlásnak is nevezhetünk.

Merre megy Európa?

2008-ban, a Oxford Conference on Art Education 50. jubileumi konferenciáján 42 ország 500 szakembere tanácskozott arról, milyen legyen a jövő építészeti oktatása. Tizenegy szekcióból nyolc foglalkozott fenntarthatósággal, klímavédelemmel, öko- és szociálisan érzékeny tervezéssel. Természetesen nem csak Oxford nagy tekintélyű és egyben progresszív iskolái tartják ezeket kulcsfontosságú kérdésnek, nehéz manapság olyan releváns nyugati egyetemet találni, ahol a fenti témák ne lennének az oktatási étlap fő oldalain.

Mindez persze nem véletlen. Rosszszisztemű értelmezés szerint a fenntarthatóságnak jelenleg a tartalomtól függetlenül öriási marketing- és kommunikációs ereje van. Így lehetséges, hogy a sustainable- és az eco-éltokok szinte minden szóösszetételben előfordulnak manapság, többek között a húsvét, az atomenergia és a szex szavakkal párosítva. Az ok-

tatásban azonban vannak erősebb érvek a téma megjelenítésére. A brit Design Council tanulmánya szerint egy termék vagy épület környezeti hatása 80%-ban a tervezéstől függ, azaz megfelelő tervezéssel egyötödére lehet csökkenteni a teljes életciklus káros hatásait. Ha komolyan vesszük a célkitűzést, mely szerint 2050-ig a fejlett országoknak 80%-al kell korlátozniuk károsanyag-kibocsátásukat ahhoz, hogy a veszélyes klímaváltozást elkerüljük, akkor a design és építészeti felsőoktatás kézenfekvő terepnek tűnik a hatékony beavatkozásra. Nem véletlen, hogy az ENSZ a 2005-től 2015-ig terjedő időszakot a fenntartható fejlődésre nevelés év-tizedének kiáltotta ki.

Ha végignézzük a nagyobb nyugati egyetemeken fenntarthatósági és klímavédelmi oktatási programjait, azt tapasztalhatjuk, hogy a téma leg-erősebben a doktori és a mester (MA) képzésben képviselteti magát, az alapképzés (BA) esetében kisebb hangsúlyt kap. Az oktatási programokra jellemző a gyors reagálás és a naprakészség: négy-öt éves információk már elavultnak számítanak. Az oktatás fókuszába elsősorban globális kihívások kerülnek, a lokális és regionális problémák másodlagos hangsúlyt kapnak, és mindez leginkább élő projektek formájában jelenik meg. Erre jó példa a lundi egyetem doktori iskolájának hét globális doktori kutatást összefoglaló programja, „Seven Challenges for Sustainability” néven.

Az oktatás mellett kiemelt hangsúlyt kap ezen a területen a kutatás-fejlesztés. Jelenleg az ipar egyik legerősebben fejlődő szektora az eco-tech és az ehhez kapcsolódó innováció, például a megújuló energia, az intelligens anyagok vagy a biomimicry-kutatások. Az egyetemeken ez a technológiai innováció többnyire az oktatási egységektől független kutatóintézetek vagy laborok keretein belül zajlik – a MIT-en hat kutatólabor foglalkozik fenntarthatósági témákkal, leggyakrabban multidiszciplináris formában. A kutatások sokszor az egyetem legtávolabbi szakterületeit kötik össze egymással, akár a Harvard Alternative Futures Collaborative jövőkutató központ esetében, amely az intézmény építészeti, orvosi és pénzügyi iskoláinak teremt közös platformot. A technológiai kutatások esetében kiemelt szempont az eredmények gyors piaci hasznosítása non-profit szervezetek, vagy for-profit spin-off egyetemi szervezetek segítségével. Így nem ritka, hogy egy diák workshopbeli eredményeit már egy éven belül

piaci cég gyártja és forgalmazza. Így történt az Imperial College of London két építészhallgatója esetében is, akik betonvászorból tervezett fel-fújható concept-épületüket néhány év múlva már nagy tételben szállították az Orvosok Határok Nélkül szervezetnek, tábori kórház céljára.

A „hard” típusú technológiai kutatás mellett számos egyetem foglalkozik társadalmi fenntarthatósággal, „soft” típusú szociális, vagy humanitárius innovációval is. A hallgatók fejlődő országok mélyszegénységben élő közösségeiben ismerkednek meg a társadalmi fejlesztés és a kultúrák közötti kommunikáció alapjaival, s tapasztalják meg, mi a valódi különbség a top-down és bottom-up megközelítések között. Erre kitűnő példa az Oslo National Academy of Arts kihelyezett művészeti képzése Ramallahban, vagy az Aga Khan Foundation, a MIT és a Harvard GSD közös fejlesztési programja Ázsiában.

Elgondolkodtató azonban, hogy az európai egyetemeken miért Dél-Amerikában vagy Afrikában tanulmányozzák a vidéki mélyszegénységet, a városi otthontalanságot, az etnikai és gender-problémákat, a klímaváltozást vagy a katasztrófa utáni újjáépítést, amikor Közép-Kelet-Európa kitűnő terep az ilyen jellegű munkára. A Kárpát-medence – földrajzi és geopolitikai helyzetéből adódóan – sajnos mintaterület a tekintetben, milyen változásokra, milyen globális problémákra számíthat Európa a jövőben. Rajtunk múlik, hogy a hátrányból előnyt kovácsolva átalakítsuk, és a lehetséges megoldások európai modellterületévé tegyük.

Merre megyünk Mi?

JAMES HANSEN, a NASA Goddard Institute – a legnagyobb földi rendszert kutató és klímamodellező intézet – igazgatójának véleménye szerint az emberiségnek két évtizede van arra, hogy drasztikus változtatásokkal megelőzze a kritikus klímaváltozást és elkerülje a visszafordíthatatlan folyamatokat. Akár beigazolódnak ezek a kijelentések, akár nem, mindenképpen nyugtalanító ezt a világot egyik legnevesebb kutatójától hallani. A globális kihívások nem pusztán környezetvédelmi vagy ökológiai kérdések, hanem alapvető rendszerelméleti és rendszertervezési feladatokat is

jelentenek: hogyan alakítható ki egy hosszú távon fenntartható működési szisztéma, amely összhangban van a Föld ökológiai eltartó kapacitásával és megújuló képességével. Ez a fajta rendszertervezés az ipari forradalom kezdete óta elmaradt. Most, hogy a hagyományos növekedési görbe csúcspontja felé közeledünk, még van lehetőség áttálni egy hosszú távon is fenntartható fejlődési ívre, vagy még inkább ciklusra. Nevezhetjük ezt akár jövődesignnak, vagy Braungart elméletét követve az ipari forradalom fundamentális retrospektív újratervezésének is. Akárhogy is nevezzük, a rendelkezésre álló periódus igen rövid, nem sok időnk maradt útkeresésre. Amennyiben pontosan, szentimentalizmus és önámítás nélkül vizsgáljuk, hogy honnan jövőnk és hol állunk pillanatnyilag, kevés kérdés marad azt illetően, hogy merre kell tartanunk.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Barcza, Dániel: Klímavédelem és Fenntarthatóság oktatása a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen, kézirat, Brüsszel, 2009
- Birkeland, Janis: Design for Sustainability, Earthscan, London, 2009
- Braungart, Michael; McDonough, William: Cradle to Cradle, Vintage, London, 2009
- Brown, Lester: Plan B 3.0 Mobilizing to Save Civilisation, Earth Policy Institute, New York, 2008
- Doran, Peter T.; Zimmerman, Maggie K.: Examining the Scientific Consensus on Climate Change, University of Illinois, Chicago, 2009
- EU, European Council, Strategy for Sustainable Development, 2009
- Hansen, James: Earth in crisis, NASA, 2008
- KVVM, Nemzeti Éghajlatváltozási Stratégia, 2008-2025, 2008
- Lovelock, James: The Revenge of Gaia, Penguin Books, London, 2007
- Lynas, Mark: Six Degrees: Our Future on a Hotter Planet, Harper Perennial, London, 2008
- Oreskes, Naomi: Beyond the Ivory Tower: The Scientific Consensus on Climate Change, in Science, 2004, Vol. 306, no. 5702.
- Porrit, Jonathon: Capitalism as if the World Matters, Earthscan, London, 2007
- Roaf (ed.), Bairstow (ed.): The Oxford Conference: A Re-evaluation of Education in Architecture, WIT Press, London, 2008
- UN IPCC, Fourth Assessment Report: Climate Change, 2007
- UNDP, United Nations Millenium Declaration, 2002
- UNESCO, Decade of Education for Sustainable Development 2005-2014, 2002

(Elképzelésem szerint milyen lesz a szakma és a MOME jövője, mik a kilátások...?)

Borival úgy terveztük, úgy képzeltük el, hogy Iza lányunk 2010. december 5-én fog megszületni. Nem így történt. Jóval hamarabb, október 19-én jött világra. Koraszülött. Meg kellett tanulnunk elfogadni az újratervezettséget, az áttervezettséget. Meg kellett értenünk, hogy miért is... Mi szerettük volna, ha minden természetesen zajlik, ehhez képest széles spektrumú antibiotikummal kezdi földi életpályáját egy másfélkilós emberke. Nem baj, én hiszek a lélek anyagtól való függetlenítésében. Hiszem, hogy a léleknek kell természetesen lennie, az anyagot az ember szabadon formálja, erre transzcendens felhatalmazást kapott még az idők kezdetén. Kapott hozzá lehetőséget és felelőséget, szabadságot az állandó és változó életre, az együttműködésre, és még sok minden másra, ami a földi világban csak nálunk, embereknél fordul elő.

Pár hónapja fejeztem be Disco (ejtsd: dizájnkommunikáció) című könyvemet, amely arról szól, hogy milyen, s milyen lesz a világunk. Vitáztam marketingesekkel, reklámgyártókkal, pénzforgatókkal, és védtem a tervezőket, az alkotókat... Felhatalmazást kerestem számukra az állandó és változó együtttha(j)tságában. Leszögeztem, az ember azért van, hogy alkalosson az állandó jó és igazság halmazában.

Apropó igazság, íme egy újabb - marketinget szapuló - ORRaládörgölés:

A marketing nem TÉNYEK közléséről szól, hanem szelektált VÉLEMÉNYEK pozicionálásáról. Példa: Tény, hogy Cristiano Ronaldo rosszul játszott a VB-n, s hogy beleköpött a kamerába. Vélemény, hogy csapata rosszul játszott, ő egymagában nem tehetett semmit, ezért dühös volt.

A MOME tervezőket, alkotókat nevel. Amikor a kreativitás, a tervezés fontosságát szajkózom, általában nem azért teszem, mintha nem ismernék el más indíttatású emberi foglalatosságot, hanem azért, mert hiszek abban, hogy előbbiek boldogabbá, szebbé, jobbá tehetik világunkat. Mindehhez rá kell éreznünk, hogy létezik egy kapocs az emberi optimum és a megmagyarázhatatlan tökéletes között, valamint arra is, hogy a nyitottság az emberi szabadság záloga, a szabadság pedig az együttműkö-

dés alapja. Hogy milyen lesz a szakmánk, a hivatásunk jövője? A bevezetőből kiderülhetett, bármit is mondok, nagyon elképzelhető, hogy nem lesz olyan. Felelősség nem terhel, ez a fajta jövőndömondás csupán kulturális játék – játszani pedig jól! Azt azonban, hogy milyen jövőt szeretnék, elmondhatom komolyan is.

A megújult elme című könyvében Daniel H. Pink a következőket mondja: „Az utóbbi néhány évtized egy bizonyos gondolkodású személyiségtípusnak kedvezett: a számítógép-programozóknak, akik különböző programnyelveken szoftvereket írnak, a jogászoknak, akik bonyolult szerződéseket fogalmaznak, és a számfaló, számmágus MBA-diplomásoknak. Ám a királyság kulcsai mostantól más kezekbe kerülnek. A jövő az egészen másként gondolkodóké: az együttérzőké, a sémafelismerőké és a jelentésalkotóké. Ezek az emberek alkotóművészek, feltalálók, dizájnerek, történetmesélők, gondoskodók, vigasztalók, átfogó képben gondolkodók – ők aratják majd a legtöbb társadalmi megbecsülést, és ők élvezik majd annak örömeit. Ez a könyv azt a világrengető – ám még nem túlságosan ismert – változást írja le, amely a fejlett országokban jelenleg zajlik. Az információs korból, amely a logikára, a lineáris, számítógépszerű gondolkodásra épül, átlépünk a konceptuális korba, egy olyan gazdasági és társadalmi rendszerbe, amelynek alapja a találékonyság, az empátia, az átfogó szemlélet... Az új kor hajtóereje egy másfajta gondolkodás és élet-szemlélet, amely olyan típusú tehetséget, alkalmasságot, fogékonyságot jutalmaz, amit fejlett alkotó- (high concept) és kapcsolatleremtő (high touch) képességnek nevezek.”

Sokan látják már hasonlóan, csak éppen mi, az alkotó/tervezőfélek szoktunk aggódni. Félünk ettől a lehetőségtől, ugyanakkor megpróbálunk nagyon trendik lenni: érteni akarunk a marketinghez, a pénzhez, a paragrafusokhoz (ami persze nem baj, sőt: itt az ideje), miközben a lineáris gondolkodású tábor önmagát nevezi kreatívna és konceptuálisnak. (Hallottam már kreatív könyvelőről is. Ki nem?) Azt hiszem, nem érezzük az esélyeinket. Nem gondoljuk, hogy eljött a lehetőség, amikor az ilyen típusú emberek akár „vezetőkké” is válhatnak, akikre figyelni tudna a világ, természetesen nem a másik típus ellenében, hanem mellettük, egyenrangú félként, ahogy jobb és bal agyféltekénk is mellérendelten egészíti ki egymást. Nem veszik el egymás oxigénjét, nem egymás helyett döntenek, hanem közösen, együttműködve. [Nyitott, szabad, mellérendelt együttműködés!!! Minden szinten!!!]

Szakmánk, hivatásunk itthon és a nemzetközi szinten is csak akkor tud a változóban állandó jót létrehozni, ha együttműködik. Ez a MOME-ra is vonatkozik.

civilizáció = harc, verseny / kultúra = béke, együttműködés

Tudásunkat vagy nem-tudásunkat nem kell féltelnünk egymástól. Beszéljük ki a szakmai hiátusokat, vitatkozunk egymás munkájáról tabuk és felesleges protokoll nélkül. Ne csak négyszemközt vállaljuk véleményünket, hanem az egész közösség előtt, mindig, és minden körülmények között. Szabaduljunk meg a terhektől, a frusztrációktól, a kicsinyeskedéstől, nyiljunk ki, és hozzuk létre az első Wiki-szemléletű egyetemet, az első közvetlen demokrácián alapuló iskolát a túlélés-fennmaradás-fejlődés hármas tézise mentén. Ehhez segítséget nyújthat az alábbi Disco-féle társadalmi és gazdasági alapmodell:

1. elfogadni az internetet olyan infrastruktúráként, amely a túlélés-fennmaradás-fejlődés érdekében a legtöbbet teheti, azaz megteremti az esélyegyenlőséget, és lehetővé teszi tudás és technológiák – eddig soha nem tapasztalt – demokratizálódását.
2. az egész emberi fajban megtalálni a közös nevezőt, a minimum- és maximum-szabályokat (megoldásokat), és átmenetileg elfogadni a közös pénzt.
3. minden létező nyelvet – beleértve a jelnyelvet is – hivatalossá tenni, és mielőbb kifejleszteni egy optimális fordító technológiát a planetáris öszszefogás jegyében. A közös nevező, valamint a minimum- és maximum-szabályok megfogalmazásával kifejleszteni a TFF Wiki-környezetet.
4. a TFF-et (azaz a túlélésről-fennmaradásról-fejlődésről gondoskodó szoftvert/projektet/környezetet) bevezetni a köztudatba, és mielőbb alternatív kiegészítő gazdasági modellként üzemeltetni, kezdetben gyerekek és idősök számára, akiknek jól jöhet egy értékfenntartó és értékteremtő társadalmi jelenlét (egyelőre „állami” támogatás mellett).
5. a tömeges együttműködést, a Wikipédiát és a Wikinómiát alapértelmezett szemléletként támogatni, és minden szinten használni (egyelőre „állami” támogatások mellett).

6. a TFF-programot bevezetni az oktatási intézményekben, az általánosítól a legmagasabb szintig, ugyanakkor a teljes társadalom számára elérhetővé tenni, hasonlóan a Wikipédia jelenlegi működéséhez (egyelőre „állami” támogatások mellett).
7. nyitottá és elszámoltathatóvá tenni a társadalmat, irány és irányultság nélkül, azaz mindenki számára elérhetővé tenni az információt.
8. újraértelmezni a pénz megszerzhetőségét a TFF, valamint az elszámoltathatóság és nyitottság halmazában. A TFF pontosan tudja, hogy lokális és planetáris szinten minek milyen értéke van, ennek alapján az emberek társadalmi részvétele folyamatosan értékelhető: kreditben, pontban, szmájliban, stb. amik akár anyagi javakra is fordíthatók.
9. a közvetlen demokráciára való felkészülés, talán paradoxnak tűnhet, ám egyelőre állami kommunikáció révén, elvégre demokráciában az állam (kis jó szándékkal ma is) a közösséggel egyenlő.
10. ezeket követi öt éven belül a közvetlen demokrácia első éve. A felvetéseket, a lokális és globális problémákat a TFF segítségével és a különböző nyílt forráskódú felületeken közösségi fórumok révén megvitatják, majd döntenek felőlük. Ha ma egy törvény kidolgozása egy év, közvetlen demokráciában nem tarthat tovább egy hónapnál. A törvény nem állandó, hanem folyamatosan, a társadalom morális fejlődésével arányosan, valamint a TFF révén változik. A törvény nem tiltás, nem szabály, hanem megoldás!
11. azok a munkahelyek, amelyeket az infrastruktúra helyettesíteni tud, megszűnnek, helyettük szabad és önálló, új típusú munkahelyek jönnek létre. A TFF segítségével az együttműködők számát folyamatosan látni lehet, a felvetett probléma fontossága mérlegelhető, illetve értékelhető, természetesen a lokális és planetáris érdekek figyelembe vételével.
12. a pénz jelenlegi formája, intézményei és tartalmi háttere teljesen megszűnik. Önálló entitásként többé nem létezik. Utódja a társadalmi értékítélet lesz – nevezzük most T.É.R.-nek – amit bárki, bárhol, bármikor materializálhat, a majdani kívánalmaknak megfelelően.
13. a területiális határok megszűnnek, hogy tisztán, háborúk és a múltira hivatkozó revizionista eszmék nélkül, minden nemzet kultúrája és nyelve nyugodtan fejlődhessen és létezhesen a planetáris egészen belül: a Bolygó lesz a hazátok, a kertetek, amelyet ennek megfelelően övni és gondozni fogtok.

13+1

ezen felül pedig mindenki ugyanúgy élhet, mint eddig, csak szabadon és nyitottan; ugyanúgy szerethet és kívánhat meg egy másik embert, ugyanúgy fog vigyázni gyermekeire és hallgat zenét; ugyanúgy fog kirándulni és bringázni, focizni, enni, aludni; görög filozófusokat és kortárs írókat olvasni bármilyen nyelven, bármilyen kulturális kötődéssel; ugyanúgy gyakorolhatja vallását – a mostani hatalmi és materializált ideológia helyett természetesen kulturális, filozófiai és lelki megközelítésben –, csak mindezt méltósággal, esélyegyenlőségben és létebiztonságban, hiszen szabadon választott munkája a TFF-környezet révén élete végéig szól, mert hivatása, munkahelye, az élete, nem más, mint a Föld nevű bolygó. A fenti modell általános társadalmi alapséma, egy szemlélet, ami szűkebb kontextusban is működtethető, kisebb közösségekre is érvényesíthető, ugyanakkor használható konkrét projekteknel is, lévén, hogy minden speciális jelenségnek van általános megfelelője. Aki nem hiszi, járjon utána.

Zárásként ejtek néhány szót a designkommunikációs programról is, melynek keretében a design globális öntudatra ébredését próbáltam technikai szempontból is értelmezhetővé tenni. Az értelmezést, értést, megértést, majd a megmagyarázást filozófiai szempontból, a keletkezés-, a létezés-elmélet síkjára terelve, az idea és az információ párhuzamba helyezésével egyértelműsítettem.

Idea = Design (Tervezés/Alkotás), Információ = Kommunikáció.

A design és a kommunikáció házasításával egy alternatív, állandót és változót figyelembe vevő társadalmi TFF-katalizátorra bukkantam, amit designkommunikációnak neveztem el. Ehhez jött a definíció, amely – a MSZH által elismert védjegyként¹ – így hangzik: Designkommunikáció = fejlesztésbe (fejlődésbe) integrált kommunikáció.

Olyan szemléletről van szó, amely a designt és a jelenlegi életünket meghatározó gazdaságot, valamint a stratégiai kommunikációt próbálja összekapcsolni a hozzá illő státusszal. A kommunikáció ebben a formában nem utólagos sallang, hanem a problémakereséssel, a problémamegoldással együtt születik és kódolódik a termék, a szolgáltatás vagy éppen

eljárás fejlődésébe. A tervezés (design), az alkotás az emberi faj egyik legfontosabb adottsága és egyben kötelessége, figyelembe véve a társadalmi állandók és változók kölcsönhatását. Az alkotói/tervezői képesség fajunk létezésének kezdete óta determinálja a túlélés-fennmaradás-fejlődés hármását. Tehát a design, a tervezés, az alkotás = felelősség + lehetőség.

Örülünk?

JEGYZETEK

¹ számomra a védjegy csupán szimbolikus erővel bír, nincs semmilyen kirekesztő, elhatároló, vagy eltulajdonító aspektusa

Lukács György a „világszerűség”, a mű totalitásának megléte vagy hiánya mentén húz határvonalat autonóm és alkalmazott művészetek közé. Az alkalmazott művészet nem „világszerű”, nem hoz létre a valósággal párhuzamos totalitást, amelyben a befogadó átmenetileg otthon érezhetné magát; foglya marad a pusztán formai alakítás részlegességének, kénytelenül töredékes. Ugyanakkor, aki „alkalmazott”, az a munkáját végzi, tulajdonképpen parancsot teljesít, ami felér egy mentelmi joggal. Így a látszólagos hendikep egyben tisztességes öntudatot is biztosított az alkalmazott művészet különböző hagyományos területeinek – a szakértelem biztonosságát, a jól végzett munka örömeit, egyáltalán: társadalmi funkciót. Az autonóm művészet ezzel szemben a modernitástól kezdve – midőn ez az autonómia deklaráltatott – soha nem tudta igazán eldönteni, hogyan is viszonyuljon a társadalmi élethez; folytonosan a prédikátor és a remete pozíciója között ingadozott. Egyik sem biztosít különösebb beágyazódást: a prédikátor előbb-utóbb kiadós verést kap, a remetétől pedig jobbra elfeledkeznek. Az ingadozás ráadásul szellemileg és lelkileg kiszégyent, elgyengít.

A szerény, a tárgyi világ alakításában kompetens alkalmazott művészek helyét a modernitástól kezdve fokozatosan átvette a „design”, amely az addig megszokotthoz képes igen különösen kezdett viselkedni. Remek kapcsolatokat ápol a poszt-fordista átmenet során egyre inkább információ-alapúvá váló gazdasággal – a „harmadik szektor” térnyerésével annak innovatív húzóágazatává válik. Minden partira meghívhatja magát, csillogó és szellemes: igazi világhi. Lubickol a vizuális kultúrában, a legmeglepőbb szöveges kapcsolatokban fordul elő fesztelenül („interakció-design”, „politikai design”, stb.). Semmi sem szent előtte, hiszen a siker őt igazolja. És ebben továbbra is támogatja a semlegesség képzete, hiszen „hozzáadott értéket” alkot, nem maga hozza létre a tényeket.

Volna persze ezzel a semlegességgel némi probléma. Kotányi Attila mondogatta volt, hogy amikor Adolf Hitler tehetségtelen festő mivoltán élcelődünk, nem szabadna megfeledeknünk arról, milyen kiváló érzéke volt a designhoz – gondoljunk csak a szvasztikára, mint a mai értelemben vett logotípiára egyik előképére, a weimari „látványtervezésre”, amelynek hierarchikus formai ereje a mai napig visszaköszön tömegrendezvényeken, vagy éppen hollywoodi filmekben, a Wehrmacht Hugo Boss egyenruháira, a néprádió szerepére a náci propagandában, ami a tudatos média

design egyik korai megjelenése, de a gázkamrák is lehetnének éppen a funkcionális, háttérbe húzódó (láthatatlan) design iskolapéldái...

A semlegességet az elkötelezett design számos művelője is tagadja. Említhetjük Moholy-Nagy Lászlónak és a Bauhaus körének baloldali elkötelezettségét, a társadalom egészének alakításában érdekelt orosz konstruktivistákat, Buckminster Fullert és az ő humanista, szinergikus „cselekvő design” fogalmát, vagy az épületeket nem feltétlenül, inkább utópiákat építő és ezen keresztül társadalmat jobbitó „visionary architecture”-t. A példák sora napjainkban exponenciálisan bővül azokkal a kereskedelmi szférában aktív kreatív teamekkel, akik szabadidejükben társadalmi célú projekteken dolgoznak,¹ vagy éppen a számos képzőművészcsoporthal, kollektívával, akik szívesen használják egyszerre szubverzív és konstruktív, társadalmi részvételre épülő tevékenységükre a design kifejezést (Atelier Van Lieshout, Superflex, stb), és akiknek tevékenysége kimondva-kimondatlanul a Joseph Beuys-féle „társadalmi plasztika” (ma talán társadalom-designnak mondanánk) ideájából nőtt ki.

Képzőművészként a design szerepének alakulását, térnyerését természetesen az autonóm képzőművészettel való viszonyában látom legerősebben. A két terület történetileg a Bauhaus és az orosz konstruktivisták szellemiségében és munkásságában került legközelebb egymáshoz, és mind a két említett alakulatban, bár eltérő ideológiai körülmények között, az autonóm művészet kárára. Az új társadalom és az új ember megteremtésére² – az élethez, a munkához való nagyobb közelsége, az elitizmustól való nagyobb távolsága okán – az etikailag motivált design találatot alkalmaznak. Boris Groys szerint a modern értelemben vett design a hagyományos alkalmazott művészetek (a „csillogó felszín” művészete) elleni lázadásból született, és a dolgok lényegének felmutatását, absztrakcióját, majd a lényeg alakítását tűzte ki célul. Mindezt párhuzamosan a képzőművészetben végbement „kézpromboló” folyamattal, melynek során az avantgárd igyekezett a képfelszín mindenfajta ráakódott „idegen” elemtől – történettől, reprezentációtól, aurától, stb. – megtisztítani. A két terület kapcsolódását épp a fentiekkel ellentétesen értelmezi Jacques Rancière, aki a modernista képzőművészet születését részben a grafikai design 19. századi fejlődéséből vezeti le, ahogyan az a kép lehetőségét a végtelenbe tágította, különböző elemek – szöveg, narráció, jelek és képzetek – együttes és egyenértékű használatával, így adva inspirációt a képfeletteljes felszabadításához.³

Modernista képzőművészet és alkalmazott művészet tehát tulajdonképpen valamiféle hibrid „műfaj” formájában egyesítette erőit. Korábbi elkülönülésük jórészt megszűnt vagy hártyszerűvé vált. A konvergáló mozgást a képzőművészet részéről a korszerűtlen, modernista hermetikusság, a társadalomtól való kivagyri elkülönültség felszámolásának, a kézprombolás hagyatékaként kapott frusztráció és büntudat feloldásának vágya, a design részéről a funkcionalitás, a szakmai kompromisszumok – végeredményben a „megrendelő” – elől való menekülés mozgatja. A mai kultúrában folytonos, néha követheletlen az átjárás a két terület között – fiatal képzőművészek már nemcsak a pályájuk elején élnek designeri munkákból, de a tulajdonképpeni művészeti tevékenységükre is szívesen alkalmazzák a design kifejezést. Esetükben designernek lenni, lényegében váratlan módon, nem a gazdasághoz való törleszkedés jele, hanem inkább egyfajta erkölcsi tartás szinonimája lett, ami az autonómia megbizonyosodott csődjével, illetve alaptalan kérdéskérdéssel szemben tetelezi magát.⁴ A másik oldalon ott a számos sztár-designer, akik legitim szereplői és fontos hivatkozási pontjai a kortárs művészetnek, illetve az a tapasztalat, hogy a saját hallgatóink jó része autonóm művészi vágyakat érlel, és sokan érnek el közülük jelentős sikereket a képzőművészeti szcénában.

A belterjesnek tűnő szakmai-művészeti hangsúlyeltolódásokon túl a vonatkozó társadalmi látkép és az egyén helyzete egyaránt jelentős átalakuláson esett át. Boris Groys szerint a design „joga és kötelessége” ma a társadalmi és személyes élet teljes spektrumát áthatja.⁵ A design ma nem pusztán professzionális kiváltság, hanem az egyén és a csoport társadalmi helyzetének, kötődéseinek elsődleges kifejeződése. A társadalmi lét vizuális alapokra helyeződése a gazdasági kényszert megfejtette egy „esztétikai kényszerrel” – valóságos, világba vetett lényünk mellett (alatt, felett...) ott a mediális képünk, a profilunk, amit részben tudatosan, részben öntudatlanul egyre inkább magunk alakítunk és dokumentálunk. A profil sűrített, inherens módon mediatizált/mediális és manipulálható kép. Részét alkotja az előmenetelünk, a tudásunk, az életstílusunk, az öltözködésünk, a kapcsolataink, a vonzódásaink és vágyaink, tehát jórészt a teljes affektív személyiségünk – jóval több, mint „kartotékadat”. Ugyanez érvényes természetesen az élet nagyobb egységeire, intézményeire, az öngyilkos terroristától és a helyi futballcsapattól az egyes multinacionális nagyvállalatokig és államokig bezárólag: tudatos arculat nélkül kikerülnek

az osztársadalmi figyelem teréből, és a valóságos eltűnést kockáztatják. Az új kihívások kitermelte szituáció, az ipari-kereskedelmi méretű design gazdasági és hatalmi koncentrációja, a városi élet minden eddigit meghaladó spektakularizációja elidegenítő hatása. Ugyanakkor az egyéni kreativitás kiterjesztésére alkalmas eszközök minden eddiginél szélesebb körben állnak rendelkezésre, és tömeges esztétikai termelést generálnak, miközben a mediális csatornák többirányúvá válnak, ami távlatilag képes megbontani a hagyományos, központosított médiumok monopóliumát.

Mindennek ránk nézve legfontosabb következménye, hogy a sokat kárhözott tény mellett, melynek megfelelően a tudományos teljesítménykényszer kiszorította a középfokú oktatásból az esztétikai nevelést, ott áll a másik, miszerint egy átlagos mai fiatal összehasonlíthatatlanul nagyobb volumenű kreatív tevékenységet végez, mint eddig a történelemben bármikor. Ez az esztétikai termelés paradigmátikusán mediális; fotó-, film- és zenealapú, talált és önállóan elkészített anyagokkal manipulál, megalapozza és „díjazolja” a személyes mediális jelenlétet, amelyet azután különböző csatornákon – mint az internet file-megosztó és közösségi oldalai, a blogkultúra vagy a street-art ösztönös felforgatásként indult, de mára egyre tudatosabbá váló technikai és fórumai – kiterjeszt, kommunikál. Ennek során, illetve már a „digitális szocializáció” korábbi időszakában, eleddig elképzelhetetlen esztétikai-technikai készségek alakulnak ki, amelyek jobb híján diffúz módon lebegnek a kulturális térben. A média design programban elsődlegesen erre a látens vizuális kreativitásra építünk; a készségek és a kifejezési vágy kanalizálásával, struktúrálásával tulajdonképpen ezt a kreativitást és tudást igyekszünk rögzíteni, személyessé és hatékonyá tenni.

Mivel is foglalkozik tehát a média design, amelyre jószerivel annyiféle definíciót kapunk, ahány találatot az on-line keresők kiad? A leggyakoribb és legfunkcionálisabb meghatározások webes tartalmak formai megjelenítésére, interaktív designra, játéktervezésre, látványtervezésre szűkítik a jelentését, de hozzám és a kollégáimhoz közelebb állnak az olyanok, amelyek nem menekülnek a terminus kínálta komplexitástól és elmentmondásoktól, és a fenti területek görgetése mellett hangsúlyt helyeznek a képzeletre is.

A média designer médiuma maga a Média – ami felfogható beszédes paradoxonként is, ugyanakkor az adott helyzetet – benne a valamennyi

hagyományos szakterületet és műfajt újrakódoló, s így lényegében egységes platformra helyező digitális technológia, illetve a „szupermedium”, a hálózati számítógép térhódításával – figyelembe véve legitim és releváns. A kortárs társadalmi élet teljesen mediatisztált. A benne való minimális részvétel, kommunikáció is többszörös jelenlétet kíván, amit különböző, elsődlegesen vizuális interfészek tesznek lehetővé. A „virtuális valóság” mára nem pusztán neurotikus fiatalok menekülési útvonala valamely fabrikált, túlnyomórészt lövöldözős platformra, hanem mindennapi (bár ritkán tudatosuló) tapasztalat, a „real-time” valósághoz steppelt szféra – új értelmet adva többek között a már bevezetett, lukácsi „világszerűség” fogalmának. A jövő média designere (használna itt az utópiák hagyományos nyelvezetét) ennek a „világszerű világnak” a mérnöke, aki átlátja a mediatisztált társadalmi lény lehetőségeit és a rá leselkedő veszélyeket, tudatosan terjeszti ki az előbbi és csökkenti az utóbbi, új utakat, médiumokat javasolva és „díjazolja” a társadalmi emancipációhoz.

Az ide vezető út mibenléte természetesen felvet néhány praktikus kérdést, amelyeket most nagyvonalúan nem érintünk (ahogy azt sem, ahogy Magyarországon működünk, ami hagy némi kívánnivalót a design általában vett gazdasági beágyazottságával kapcsolatban). Az elmúlt húsz év technológiai expanziója olyan mértékű volt, olyan fokon alakulnak át egyik pillanatról a másikra a társadalmi kommunikáció csatornái, hogy általában véve nyilvánvaló: a helyzetet, amelyre hallgatóinkat fel kívánjuk készíteni, nem áll módunkban ismerni. Ezért a fenti célokat nem szolgálhatják az oktatás hagyományos, hierarchikus módszerei – már csak azért sem, mert szigorúan technológiai értelemben véve a tanári kar nem tud többet a hallgatóknál. Ennek megfelelően a jövőben az eddiginél is nagyobb hangsúlyt szeretnénk fektetni a csoportos (team-jellegű illetve alkalmasint kollektív) munkára, és ennek ideális keretére, a projekt-alapú képzésre. Ez a forma egyrészt különösen kézhez áll a számos részterületen már eleve kompetenciával rendelkező, és azokat különböző együttműködésekben kamatoztató hallgatóinknak, másrészt segíthet magunk mögött hagyni az elhasznált kategóriákat is, kimondván, hogy a média design nem autonóm és nem alkalmazott, hanem részttevő művészet.

JEGYZETEK

- ¹ Jó példa erre a designer társadalmi szerepét taglaló First Things First kiáltvány első, 1964-es kiadása, illetve a First Things First 2000 című, naprakészé tette változat, in: Adbusters, AIGA, Blueprint, Emigré, Eye, Form, Items magazinok, 1999 ősze és 2000 tavasza között (on-line: <http://maxbruinsma.nl/index1.html?tf2000.htm>)
- ² V.ö. Moholy-Nagy László, A szelet-embertől az egész emberig, bevezető in: Von Material zu Architektur (1929, Bauhausbücher 14), magyarul: Médiatörténeti szöveggyűjtemény I. Bp., MKE-Intermedia, 1994.; <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/moholy.htm>
- ³ Jacques Rancière, The Future of the Image, Verso, London-New York, 2007.
- ⁴ V.ö. Artur Zmijewsky, Applied Social Art, in: Krytyka Polityczna, 2007. November, angolul: <http://www.krytykapolityczna.pl/English/Applied-Social-Arts/menu-id-113.html>
- ⁵ Bors Groys, The Obligation to Self-Design, Journal e-flux, 2008. november. On-line: <http://www.e-flux.com/journal/view/6>

A hajdani Iparművészeti Főiskola, majd Egyetem öt évvel ezelőtti névváltoztatása pontosan fejezi ki azt a régóta zajló változást, melynek során a hangsúly a hagyományos iparművészetről (díszítő művészet, alkalmazott kézműves művészeti ágak) részben a modern értelemben vett tárgy- és környezettervező tevékenységre, részben pedig a vizuális kommunikációs tervezésre tevődött át. Moholy-Nagy László neve és alkotói-oktatói tevékenysége jó cégér lehet oktatásunk megváltozott profiljához. Számomra evidencia, hogy ebben a profilban a hagyományos tárgytervezés ugyanolyan értéket képvisel, mint a legkorszerűbb technológiára építő ipari formatervezés, vagy az álló- és mozgóképpel, web-felülettel, intermediális területtel foglalkozó vizuális kommunikáció. Az is nyilvánvaló, hogy az egyes szakok jövőjét nagymértékben a felvételizők érdeklődése (létszáma), tágabb értelemben a társadalmi igény határozza meg. Sőt, ma – az egyesült Európa korában – ez az igény már nem feltétlenül a szűk nemzeti kereteket jelenti, hanem az Európai Unió térségére vonatkozik. Hallgatóinkat tehát nemzetközi téren konvertálható tudással és készségekkel, érvényesülési képességgel kell ellátnunk.

A fenti gondolatok kellően általánosak ahhoz, hogy bárki egyetértsen velük. De milyen lehetőségek állnak valójában végzett hallgatóink előtt itthon és az európai, vagy ennél is tágabb nemzetközi térségben? Milyen helyzetre, milyen jövőre készítsük fel őket? Nemrégiben nemzetközi építészeti konferenciát moderáltam a Műegyetemen. Spanyol, portugál és francia résztvevők egybehangzón arról panaszkodtak, hogy iszonyatos túlermelés van építészektől. Jó, ha a végzetek hat százalékából valóban tervező építész lesz, a többiek eltűnnek, felszívódnak valahol. Egy részüket felveszi az építőipar, az építési hatóságok, más részük ingatlan- és reklámügynökségekhez kerül, sokan válnak pályaelhagyókká, még többen szaporítják az értelmiségi munkanélküliek számát. Hasonló lehet a helyzet a design területén is, talán a média- és reklámparral, a hálózati kommunikációval kapcsolatos tervezői ágak jelentenek egyelőre kivételt, ki tudja meddig.

Azt feltételezni, hogy a 2008-ban ránk zúdult pénzügyi-gazdasági válság lefutóban van, s utána minden visszatér a régi kerékvágásba – botorság. Másrészt felelőtlenség is: aki így gondolkodik, az ott szeretné folytat-

ni, ahol a válság miatt abbahagyta. Vagyis továbbra is a korlátlan növekedés ideáját kergeti, a haladás-hitet vallja, amely a fogyasztás fenntarthatatlan színvonalával és a nemzeti költségvetéseket romba döntő globális pénzügyi spekulációval a jövőnket veszélyezteti. Mi köze – kérdezhetnénk – egy tervezőket oktató iskolának mindehhez? A globális folyamatokat nem tudjuk befolyásolni, a tervezők ráadásul a piacról élnek, és a megrendelők által megfogalmazott feladatokon kell dolgozniuk. Egy formatervező számára aligha van vonzóbb feladat, mint a nagy autógyárak vagy iparcikkek gyártó nemzetközi cégek termékeit, csomagolásait megtervezni, ahogyan a vizuális kommunikációs terület tervezőit is nyilván lelkesíti, ha nagy reklámügynökségek vagy TV-csatornák megbízásából dolgozhatnak. Miért kellene lemondaniuk ezekről a feladatokról? Természetesen nem kell. Ám az efféle megbízások bármelyik pillanatban el fogyhatnak, ahogyan két éve egyik napról a másikra tűntek el az óriásplakátok az autótutak mellől. Nem szabad mindent egy lapra feltenni. Diákjainkkal szemben akkor járunk el felelősen, ha minden lehetőségre felkészítjük őket.

Nem tudhatjuk, mit hoz a jövő. A globalizált világ problémáin azonban sokan és régóta gondolkodnak, az ő írásaikból a magunk számára is levonhatunk következtetéseket. Ulrich Duchrow, a Kairos Europa mozgalom vezetője, a neoliberais ideológia kemény bírálata mellett már tizenöt éve megszívlelendő javaslatokkal állt elő. „Ha a tőke csak egészen rövid távon hajszolja a gyors profitot, és nem veszi tekintetbe a társadalmi, gazdasági és politikai keretfeltételeket – írja –, akkor természetszerűen két lehetőség van arra, hogy ez ellen cselekedjünk. Az első egy részleges kiválás ebből a világgpiaci mechanizmusból. A másik ennek a világgpiaci mechanizmusnak egyfajta szabályozása.”⁷¹ Az utóbbihoz széles körű nemzetközi összefogás szükséges, melyre az Európai Unió alkalmas lehetne, ha valóban a tagállamok közös érdekei állnának az első helyen. Jelenleg még nem ez a helyzet, bár olykor biztató jeleket is láthatunk. Duchrow előbbi javaslata viszont lokális döntésen múlik, s célja a helyi gazdaság megerősítése. Erre több lehetőséget lát. Az első a leválás a nemzetközi pénzügyi piacokról. A második saját vagy alternatív bankrendszer kiépítése közösségi vagy szövetkezeti bankok formájában. A harmadik az alternatív, decentralizált energiaellátásra való áttérés (megújuló energiaforrásokra alapozva). Végül a

negyedik a helyi-regionális szintű termelés és értékesítés megszervezése, elsősorban az alapélelmiszerek, a ruházatkodás és építkezés terén. Ezek a lépések, melyek bevezetését egyébként a Kairos mozgalom Németország egyes tartományaiiban már jó ideje megkezdte, csökkentik a helyi-regionális társadalom kiszolgáltatottságát, a világtól való függést. Pusztán önvédelemből, a dereguláció káros hatásainak kivédésére is tanácsos a helyi tevékenységet erősíteni. Világi katasztrófa esetén pedig azoknak van a legnagyobb esélyük a túlélésre, akik kellő mértékben leváltak a globális hálózatokról. A magyar politikai életben eddig nem nagyon találhattuk nyomát az efféle alternatív gondolkodásnak, hacsak nem olyan civil szervezetek munkájában, mint például a Védegylet. Talán lesz egyszer olyan felelős kormányunk, amelyik ebbe az irányba tesz majd lépéseket. Duchrow arra is felhívja a figyelmet, hogy a váltás meglehetősen nehéz, mert a tömegmédiának „csak az ideológiát és a hatalom érdekeit jelenít meg, a kritikus alternatívákat nem.”² Nálunk tovább nehezebb a feladatot a társadalom végletes széttagoltsága, az emberek individualizmusa, kiábrándultsága és a szolidaritás meggyengülése. Márpedig a helyi kezdeményezésnek és az összefogásnak kulcsszerepe lenne az alternatív hálózatok kiépítésében.

Hogyan kapcsolódik mindez a mi iskolánk működéséhez, jövőképehez? Elemi szinten úgy, hogy tájékozott, korunk problémáira érzékeny és kritikus gondolkodású szakembereket kell nevelnünk, akik nem manipulálhatók könnyen, s akik felelősen tudnak dönteni arról, milyen feladatot vállalnak el, s milyet nem. Akiknek nem csak az önmegvalósítás és a siker az életcéljuk, hanem felelősséget éreznek szülőhelyük társadalmá iránt is. E képességek kifejlesztésében az elméleti képzés minden szakterülete szerepet tud vállalni, a filozófiától a művészettörténeten át a pedagógiáig. Diákjaink általában elég kreatívak, de többnyire önállóan szeretnek dolgozni. Fontos lenne módszeresen együttműködésre és csoportmunkára szoktatni őket, ahogyan az egyeztetési-tárgyalási technikák, a visszacsatolós tervezés megtanulásának is lehetnének szélesebb körben érvényesülő előnyei. Mire gondolok? Ha beindulnak a fent említett folyamatok, s ha komolyan vesszük a demokráciát, akkor a tervezők megrendelői között egyre nagyobb szerepet fognak játszani a közületek (önkormányzatok, szövetkezetek, civil szervezetek stb.), és egyre fontosabb lesz a megrendelő társadalmi rétegek, körök igényeinek felmérése, illetve be-

vonásuk a tervezés-egyeztetés folyamatába. Bizonyára lesznek, akik ezt a művészi-tervezői szabadság csorbulásaként élik meg, én azt gondolom, ily módon többet nyernénk a tervező munkájának elfogadottsága terén. Végül az alternatív pénzügyi-, energiaellátási- és termelési-értékesítési hálózatok kiépítése rengeteg helyi-regionális tervezési feladattal járhat, melyeket nem árt előre végiggondolni. Az egyes településeket szolgáló mini-erőművektől a helyi közösségi közlekedés formáin, a vidéki gazdálkodás új módozatain (biogazdálkodás, modern tanya, minőségi bortermelés, kis élelmiszerfeldolgozó üzemek), a falusi, kulturális és gyógyturizmuson át a szociális lakásépítésig rengeteg olyan munka adódhat, melyen dolgozva hallgatónk a helyi társadalom érdekeit szolgálhatná. Tudom, hogy tervező szakos tanáraink közül sokan ma is adnak ki ilyen feladatokat, de az én jövőképeemben ezek fontosabb szerepet kapnának. Ha iskolánk valóban szellemi műhelynek tekinti magát, akkor részt vállalhatna abban a kutatómunkában, amelyet – alternatív közgazdászokkal, szociológusokkal, ökológusokkal, üzemmegvalósítók, államigazgatási szakemberekkel együtt – az ország gazdasági talpra állása, a helyi társadalom erősítése érdekében amúgy is szükséges lenne elvégezni. Miért maradnának ki ebből a programból a tárgyalkotó és médiaművészek, a teljes környezetet formáló építésszek? Egy ilyen kutatási program az iskola mindhárom képzési szintjét átfoghatja, és miközben külső kapcsolatokat, együttműködést generálhat, lehetővé tenné, hogy ne csak a doktori hallgatók, hanem az alapozó- és mesterképzés diákjai is bekapcsolódjanak a munkába.

Meggyőződése, hogy az efféle munka jótékonyan hatna vissza a tervező szakok önértékelésére és jövőképeire is. Ha csak annyi történik, hogy diákjaink találkoznak sikeres hazai vállalkozásokkal, olyan szakemberekkel, akik az önszerveződést és a helyi kezdeményezéseket segítik tudásukkal és közreműködésükkel, akkor is sokat nyertünk. Ezek a tapasztalatok enyhíthetik a kiszolgáltatottság érzését, reményt adhatnak arra, hogy nem csak külföldön, itthon is lehet érvényesülni, értelmes feladatokat találni. Talán nem kecsesleg könnyű sikerrel, cserébe viszont megadja azt a jó érzést, hogy munkánkkal a helyi kreativitást segítjük kibontakozni, az olyanokra hiányzó összefogást és szolidaritást erősítjük. Mindez naivitás, utópia lenne? Meglehet, de amit elképzelni sem merünk, biztosan nem válik valósággá.

JEGYZETEK

¹ Monory M. András - Tillmann J.A.:Ezredvégi beszélgetések, Bp., Palatinus, 2000, 126.

² Ugyanott, 131.

Fülöp József | Ez az a forma

Rajzoljunk, vagy programozunk? A kérdésfeltevés nem pályaválasztási dilemma, nem arról van szó, hogy a tehetséges gyermek vizuális művészetekkel, vagy számítástechnikával foglalkozzék-e inkább, hanem hogy a rendelkezésre álló képzési módszerek: az álló- és mozgókép továbbítására alkalmas felületek, az audio-vizuális tartalmak multi-, cross-, hiper- és transzmediális kontextusában mi az optimális alkotói, tervezői gesztus. Félreértések elkerülése végett: itt nem a látvány minősége a kérdés – az ugyanis nem lehet kérdéses –, hanem annak további alkalmazása, szerepe az adott alkotásban, produkcióban, tartalomban.

Természetesen nincs kizárólagos válasz, minden az alkotói koncepciótól, az alkotás megjelenésének, felhasználási környezetének jellemzőitől függ. Ugyanakkor a művészet, a tudomány, valamint a technológia együttes mozgásait tekintve egyre több aspektusból és alkotói helyzetből aktuális a kérdés, mely meghatározza a művészeti felsőoktatás új kontúrjait, és alapvető tartalmi változásokat eredményez.

Az animációs műfaj szempontjából vizsgálva a kérdést, a következő folyamatok jelenthetnek alternatívát:

A verzió: a mozgókép illúziójának előállításához kézi vezérléssel hozom létre a szükséges mennyiségű „fázisképet” – és itt most teljesen mindegy, hogy mindezt manuálisan (például fázisokat papírra rajzolva vagy bábok testrészeit mozgatva), illetve (digitális eszköz bevonásával) virtuálisan oldom meg, mindkettő a kezem munkája.

B verzió: algoritmusokat (scripteket, kódokat, mikro-alkalmazásokat) hozok létre, ezek bizonyos általam meghatározott paraméterek változásait követve önállóan állítják elő a szükséges mennyiségű vizuális elemet, melyek együttes lejátszása az animációt eredményezi. Itt egyben az a lehetőség is fennáll, hogy önállóan, valós időben reagálnak a változó körülményekre, s ezzel az animáció „életre kelhet”, változhat, nem csupán előre legyártott konzervanyagként funkcionál.

Lehet, hogy mindez túlságosan is technológiai irányultságú kérdésfeltevésnek tűnik, de maga a filmművészet is technológiai fejlődésnek köszönheti létrejöttét, kifejezőeszközeinek gazdagodása, nyelvezetének változása jórészt abból adódott, ahogyan az alkotók a változó technikai körülményekre reagáltak. Az időről-időre megjelenő újítások természetesen

nem csupán a filmezési, hanem a forgalmazási és nézői szokásokat is alakították, újabb és újabb filmnézési helyzeteket teremtve a némafilm-moziktól a televízió át az okostelefonok kijelzőjéig, a fekete-fehér filmektől a térhatású mozikig. A digitális korszak beköszöntével még fokozottabbá vált a technológia befolyása, és olyan helyzeteket eredményezett, amelyek immár gyökeresen megváltoztatják a filmipar – és mellette a zeneipar, a tömegtájékoztató, általában a média – üzleti modelljét, fészegetik annak jogi szabályozási rendszerét. A film történetében először fordul elő, hogy nem csupán a produkciók készítői, forgalmazói, hanem a nézők is merőben új és folyamatosan változó körülmények között találják magukat. Sorolhatjuk a jelenségeket; mindenkinek szó szerint a kezében van a mozgókép rögzítésére, továbbítására, megjelenítésére egyaránt alkalmas eszköz, a web 2.0 segítségével publikálhatunk bármit, nincsen szükség stúdiókra, forgalmazókra, filmszínházakra. A hagyományos televíziós és rádiós is gyökeres változásokat él át, egyre meghatározóbb az online jelenlét, valamint a felhasználók (a hajdani nézők, hallgatók) egyéni igényeit kiszolgáló interaktív tartalomelérés/-szerkesztés lehetősége. Az internetes közösségi hálózatok önszervező, alternatív gyártási kapacitásokat indukálnak, a tömegmédiá szerepkörei összerosódnak, mindenki gyártó, néző, forgalmazó egy személyben.

Ha visszatérünk a mozgóképes alkotói folyamatok vizsgálatához, a digitális korszak az előkészítés, a gyártás és az utómunka során is számtalan szempontból kínál merőben eltérő lehetőségeket (a látvány kialakításától a színészi szerepvállalásig), melyek érdekes módon az animációs felkészítés aspektusait teszik egyre meghatározóbb gondolkodásmóddá. Lev Manovich ezredforduló után tett kijelentése, miszerint az élszereplős film hamarosan az animáció alárendeltje lesz, beteljesülni látszik. Előtérbe került az animációs filmiparban mindig is uralkodó szemlélet, mely a filmek készítésének minden szakaszát kreatív és technikai szempontokból is előre átgondolt, pontosan megtervezett, egymásra épülő munkafolyamatokba szervezi. Mindez lehetővé teszi teljesen életszerű, valóságghú látványelemek korábban csak az animációra jellemző totális manipulálhatóságát. Pixelről pixelre összerakható, animálható a mozi minden egyes filmkockája, miközben a látvány maga azt sugallja, hogy minden a kamera objektíve előtt történik, csupán rögzíteni kell.

Ilyen nagyságrendben, ekkora méretekben általánossá váló animációs „szükségletek” mellett máris indokoltabbnak tűnik az írás elején megfogalmazott felvetés, valamint a mozgókép illúziójának előállítására felvázolt alternatívák szerepe. Az is világos már, hogy egy animáció oktatásával (is) foglalkozó intézmény számára mekkora jelentőségű, és honnan ered az a sokat emlegetett konvergencia, ami ebből az aspektusból tudomány és művészet között konkrétan tettenérhető. Azok lehetnek sikeres oktatási intézmények, amelyek képesek ennek megfelelően alakítani programjaikat, és élnek a korszak kínálta lehetőségekkel. Nem választanak hagyományos és újszerű, kézműves tudás és szoftverhasználat, analóg és digitális, praktikum és teória között, hanem azokat együttesen alkalmazzák, integrálják az oktatás és a tervezői tevékenység napi gyakorlatába. Olyan modellt alkalmaznak, mely megmutatja, hogyan bővíthető a hallgatók alkotói eszköztára oly módon, hogy kiegészüljön az elengedhetetlen szakmai tudással, a kreativitás és az innováció igényével, mely ötvözi a műfaj tradícióit a modern technológia alkalmazásaival. Mindez képessé teszi a hallgatókat arra, hogy már tanulmányaik során szakmailag kiemelkedő teljesítményt nyújtsanak.

A korszerű modellnek köszönhetően az oktatási műhelyek váltak az animációs filmművészet kreatív katalizátoraivá, analógiát mutatva azzal a szerepvállalással, amit a tradicionális tudományos életben az egyetemi kutatóintézetek jelenítenek meg. Ez az a forma, mely kínálja a megfelelő tudást és szakértelmet, ugyanakkor rendelkezik alkotói szabadsággal, mentes a hagyományos stúdiókra nehezedő üzleti és piaci nyomástól. Kiváltképpen így van ez Magyarországon, ahol a rendszerváltás óta sem alakult ki megfelelő produkciós kultúra, és az állami támogatási rendszer sem nevezhető ideálisnak, sem szerkezetét, sem nagyságrendjét tekintve. A hazai animációs stúdiók – amennyi még megmaradt – képtelenek megfelelő energiát fordítani a tehetséggondozásra, az innovációra, a fejlesztésre, hiszen a fennmaradásért küzdenek. A kreatív energia az oktatás köré szerveződött alkotói felületeken jelentkezik, így válhatott a MOME animációs képzése a hazai animációs filmművészet egyik vezető kreatív műhelyévé.

Ez a szerepkör remek kiindulási helyzetet teremt, mely már magában foglalja a továbblépés lehetőségeit és annak szükségszerűségeit is az

egyetem vonatkozásában. Az animáció jelenléte a tartalomgyártás autonóm és alkalmazott helyzeteiben számtalan kapcsolódási pontot kínál a társművészetek és a kreatív ipar irányába, melyek egyúttal a K+F+I területén, illetve az alumnusok karrierkezdését érintően is kiemelkedő eredményt hozhatnak. Ennek elérését segíthetik elő az ún. Design- és Médialab-ek, melyeket az egyetem a kreatív ipar bevonásával működtet, ahol a frissen diplomát szerzett hallgatók fejleszthetik programjaikat, bevonva a képzés három szintjének valamelyikén még tanuló társaikat is. Ezekben a projekt-orientált, alkotó-kutató munkára létrehozott műhelyekben különböző tudomány- és alkotóterületekről érkezett fiatal szakemberek dolgoznak együtt a művészet, a technológia és az üzlet egyaránt érvényesülő, egymást segítő irányultságait követve. E „laboratóriumok” egyben inkubátor-projektként is funkcionálnak, ahol a fiatal tehetségeket minisztériók, start-up vállalatok létrehozásában segítheti a fenntartó intézmény. Egy-egy ilyen mikrovállalkozás beindítása és működtetése során ideális környezetben szerezhetnek tapasztalatot szakmájuk független üzleti alapon nyugvó gyakorlásáról, annak minden aspektusát beleértve. A kreatív kérdések megoldásán túl üzleti, ügyviteli tapasztalatokat szerezhetnek még védett körülmények között. A hazai animációs filmművészet és filmipar számára is ez jelenthet kiterjesztési pontot, mert általa új szemléletű alkotói közösségek léphetnek színre, akik a nemzetközi porondon együttműködésre képesek, és eredeti tartalmakkal versenyképesek az európai kulturális térben is.

A felvázolt modell lehetőséget nyújt arra is, hogy az egyetemhez és az animációs oktatáshoz kötődő kutatók, alkotók, művészek és tervezők a hagyományos oktatási tevékenységen túl a programban résztvevő hallgatói csoportok mellett instruktorként, kreatív producerként vállaljanak olyan szerepet, ami számukra szakmai és alkotói szempontból is kielégítő. Az így kialakított együttműködési forma nem csupán a hallgatók, de az oktatók számára is egyedülálló, korábban elképzelhetetlen színvonalú életpálya-modelleket kínálhat.

A legtehetségesebb alkotók olyan környezetben dolgozhatnak, ahol az oktató és az alkotómunka egymást erősítik. Ami korábban csak a tudományos életben szerepet vállaló professzorok sajátja volt, hogy akadémiai szerepvállalásuk és kutatómunkájuk szervesen egymásba fonódott, lét-

rejőhet a művészeti felsőoktatásban is. Így az egyetemi oktatói státuszba kerülés vonzóvá válhat a szakma élvonalát képviselő alkotók, rendezők számára is, hiszen szakterületük legadekvátabb kérdéseivel foglalkozhatnak, méghozzá nemzetközi kontextusban és színvonalon.

Az animációs képzés fejlődése számomra elképzelhetetlen a fent vázolt felületek létrehozása nélkül, hiszen a lényeges összetevők már rendelkezésünkre állnak. A kreatív potenciál és a szakértelem, a hatékony munkát elősegítő technológia, az értékes tartalmakra éhes kulturális közeg mindmind adottság, ahogyan a többfokozatú képzés kínálja lehetőségek, az aktív szerepvállalás a nemzetközi porondon, az oktatók folyamatosan frissülő állománya is. Amit létre kell hoznunk: a kutatás és fejlesztés, az alkotói innováció intézményesült felületeinek egymást segítő rendszere, kooperáció a kreatív iparral. Ez az, ami fenntartható fejlődési pályára állíthatja a most jubileumát ünneplő intézményt.

Ültem egy őszi réten, melynek szélén szőlőkordonok sorakoztak, azoktól kissé elkülönülten egy magányos szőlőtőke nőtt. E növény kis lombozata kezdett elszíneződni, egyetlen görbe tő támasztotta alá, a levelek sereglete felett pedig, onnan kieredve, vékony indák indultak az ég felé. A kisdud levéltomb sokféle színt mutatott: aranyokkert, gummititit, kadmium narancsot, umbrát, égetett színiát, szépiát, krómoxid zöldet, nedvzöldet, zöldföldet, de kevés velencei vörös és egy árnyalatnyi cölinkék is mutatkozott benne. A girbegurba szár alapszíne a neutráltinta volt, de függőleges irányban caput mortuum, sőt mély indigókék vonalak is csíkozták. Ama felmeredő hajtások között aztán még majdhogynem kadmiumvörös is előfordult, de ezek leginkább vöröses nápolyisárgák voltak.

52 színből álló akvarellkészlettel lefestettem egyszer, aztán lustaságból, az odébb vándorlást megspórolandó még egyszer és megint, összesen tizenháromszor. Először csak a kéz és a figyelem elkalandozása miatt lettek különbözőek az ábrák, de aztán elkezdett érdekelni, hogy mi mindent lehetne kihozni további módosítások révén. Mint ahogy a barokk szerzőket foglalkoztatta, hogy milyen kalandokra csábíthatják őket a „La Follia” vándordallamra írt zenei variációkban felvonulatható ritmikái, és a dallam átírásakor gígonddolható lelemények.

A rajzolás körülményei ott a szabadban elég rosszak voltak: egy hepehupás köfalon ültem, a vizesedény billegett, az ecsetek folyton szétgurultak, a szilkék kipattantak tartójukból, a papíron a víz rapszodikusán folydogált... Az anyagokkal és számszámokkal folytatott viaskodás közepette csak ösztöneimet működtethettem, teoretikus megfontolásokra nem volt idő, már csak a vízfestés technikai sajátosságai miatt sem: sietni kellett, nehogy megszáradjanak a foltok, eltűnjön a futtatáshoz szükséges nedvesség.

Csak amikor a rajz kész lett, kezdtem el azon tanakodni, vajon miféle rejtett ambíció serkentette a változatok létrehozásának vágyát, milyen magyarázat lehetséges. Néztem a terasz előtt álló fenyőfát, hatalmas kreatúra, méltóságteljes sötét lombozattal, amely madarak búvóhelye volt. Olyan gyorsan érkeztek a lombok közé, ott úgy eltűntek és olyan sebessen távoztak, hogy fajtájukat nemigen tudtam megállapítani. Néztem a fát, és azt láttam, hogy ez is változat, mert a közelben gumafák, kör-

tefák, diófa, távolabb tölgy, akác és még sokféle fa állt, s a nagy fenyőhöz surranó madarak, az itt lakók és a vendégek is, sokfélék voltak, talán tengelecek, őzapók, cinegék, fakusok, és úgy véltem, egy vörösbegy.

Ha csak egyszer csináltam volna meg a szőlőtőke képét, valószínűleg lecövekeltem volna a valóság egyetlen állapotánál, vagy igyekeztem volna abba az egybe beletessékelni, és ott rendezni az impressziók kusza sokaságát. A kis lombozat az egyik pillanatban irizáló, egymásba folyó színekből álló, de összefüggő foltként állt előttem, a másikban viszont önálló színfoltokból összetettnek látszott, mintha egy Seurat-kép részlete lenne, vagy mintha egy kaleidoszkópba pillantanék. Egyszer csak eltűntek a színek, és a kis növényi lény tustollal rajzolt grafikává változott. Ebben a rajzos állapotban megjelentek az ágak, a szár és a levelek kontúrjai, amelyek különféle alakú mezőcskéket határoltak, aztán pedig megszületett a mezők színekkel való kitöltésének óhajítása, hasonlóan ahhoz, amikor a reneszánsz festészet korai éveiben (Dürernél, Signorellinél, Manteganánál, de még később, a Sixtusi-kápolnában is) a kontúrrajzot töltötték ki színekkel, mint egy kifestőkönyvben. A festészet történetében a kontúrok piktóreszk elmosása, a színfoltok mindenféle összeolvadása, a rajz bújtatása csak később (Rembrandtnál, Delacroix-nál, Turnernél) jelentkezik.

Gyorsan elhatároztam hát, hogy a tőke lesése közben előbukkanó festői és grafikai jellegeket elkülönítem egymástól, és a sietősen készített vázlatokban külön-külön hagyom érvényesülni őket. Miközben ez a tevékenység zajlott, a kis természeti tárgyat csendben mintha egyre több képzet árnyalalkja állta volna körül, és úgy hallatszott, hogy e szellemek mind (egyre többen, végül tizenhárom) róla társalognak hallhatatlan nyelvűkön.

Mikor aztán felálltam, összeszedtem számszámaimat és visszafordultam, láttam, hogy a kísértetek elmentek, és a talányos növény megint egyedül maradt, magába zárva mindazt, ami vele történt.

Ismét a fákra néztem és azt gondoltam, hogy a teremtés is azért hozott létre sokféle fafajtát, számtalan állatfajt, hogy a filozófusok számára megalkothassa a fát, az állatot, mivelhogy őket jobban érdeklik a sűrű

fogalmak, mint a fogalmakban összesűrűsödő egyes dolgok. A filozófus könnyen eltéved a sokféleségek útvesztőjében, míg a maga éteri világában, elhárítva a változatok mindenféle gondját, biztonsággal tájékozódik. Rádásul a változatok léte sokszor értelmetlennek látszik, olyan kis módosulásokat szorgalmaznak, amelyek lényegtelennek, néha észrevehetetlennek tűnnek. A -ság/-ség létezése nélkül azonban mindent homály fedne, minden a káoszban rejtőzködne.

A fa, vagy az állat ábrázolhatatlannak látszik, bár a kisebb gyerekek rajzaikban megpróbálkoznak bemutatásával. Aztán, ahogy cseperednek, tanulnak, tapasztalnak, egyre inkább sokasodnak körülöttük a változatok, és ők engednek nekik. Az emberek többsége számára a sok-sok változat egyenként -sággá és -séggé avanszál, s ezzel eltűnik az érdekfeszítő, vonzó feszültség egy fa és a fa között.

Nyáron másodéves MOME-s építész hallgatóim számára kerestem olyan féléves tervezési feladatot, amelynek teljesítése során konzultációk segítségével a változat-ügy feltárható. A program egy-egy hosszú ház tervezése, a „hosszú házság” tanulmányozása. A hosszú házak jellegzetessége, hogy rövid oldaluk és hosszoldaluk között nagy (pl. 1:8 aránynál nagyobb) méretkülönbség van. Hosszúak a tehenészetek nagy istállói, a különféle raktárak, a melegházak, az egymáshoz épített lakások sora. Hosszú az a falusi ház, amelynél az utcai lakórész mögött pajta, istálló, kocsiszín, ólak, vagy az új generációk lakásai, egyebek sorakoznak, néha a tető egybeeső gerincmagasságával. Hosszúak a lovastelepek istállói, egyes ipari csarnokok, stb. De épültek már hosszú iskolaépületek (pl. Neutrálé Los Angeles-ben), vasúti és kikötői építmények, repülőtéri létesítmények is.

Úgy tapasztaltam, hogy az építészeknek kedvére van a hosszú épületek tervezése: vonzza őket az architektonikus feszültség, amely a rövid és hosszú oldal két formai aspektusának egyetlen épülettestben történő egyesülése esetén létrejön. (Ez a sajátság hasonlít a torony alakzatában az alaprajz szűkössége és a nagy magasság között feszülő ellentéthez.) A hosszú épület végoldala általában státusából következően egyedi alakítású, mondhatnánk egyszeri, ritka gesztusokra alkalmas, míg a hosszú ol-

dal többnyire ismételt alakzatok sora, sorozat, ami monotonitást eredményez. Ez az eltérés építészeti invenciók forrása lehet. További érdekesség, hogy e lineáris épületek végoldala sokszor olyan, mintha a ház keresztmetszetét mutatná, vagy sejtetné. Egyes fedett tehénistállóknál például a hosszoldal nyitott, így manifestálódik a szerkezeti állások folyton azonos, ismétlődő volta: a keresztmetszet sokszorozódása.

A házak hosszúságának a szélesség állandósága mellett történő növekedése rendszerint a használat sajátosságaiból, kívánalmaiból következik. Az építészhallgatóknak kiadott feladat esetében többféle alapfunkció között lehetett választani, sőt az is lehetséges volt, hogy a diák maga javasoljon öt érdeklő használati módot azért, hogy a benne megszülető formai képzetet minél jobban egyesíteni tudja a praktikummal.

Az előbbihez hasonló pedagógiai célt szolgált az is, hogy négyféle tervezési helyszín között lehetett választani, ezek a következők voltak: a pesthidegkúti, némileg lejtős, használaton kívülinek tekintett kis repülőtér mezeje, egy széles rét Nagykovácsi külterületén egy lovastelep mellett, a Budakeszi régi településrészének közepén végigvonuló hosszú gesztenyefa allé és egy, az utcáról mélyen benyúló budapesti, VIII. kerületi telek. A használatok és a helyszínek többfélesége, valamint a hallgatók építészeti elképzeléseinek különbözőségei így aztán számtalan tervváltozat létrehozására adtak módot.

A feladatkiírás ilyen volt meghozta gyümölcsét: az építészhallgatók a legkülönbözőbb programokkal és alakzatokkal álltak elő már az első órán is. Ahogy ez történni szokott, különösen ezeken az első órákon, de sokszor később is, keverednek a tervekben a hallgató és konzulense invenciói.

P. Márton dacosan rögtön kettévágta az épületet, elől egy rövidke, mögötte egy hosszú tömeget alakítva ki. Ez egy nagy alapterületű lakóház, amelynek hálói, fürdője, előtere a kisebb, sokfunkciós nappalija pedig egy hatvan méter hosszú, hat méter széles épületrészben terpeszkedik. Az őríási telket (a hidegkúti rétet) a telekhatárok felé egyre sűrűsödő, végül a határvonalakon átjárhatatlanná váló növényzet határolná.

P. Diána egy hosszú állatmenhelyet akar létrehozni. Az alaprajz közepén húzódó sávban sorakoznának a fogadó-, adminisztrációs-, raktározó- és egyéb helyiségek, valamint az állatok helyei és az elkülönítők. E sávot két oldalt végig oszlopos tornác kísérné, egyik oldalon a gondozók és látogatók fedett járatával, a másikon a kifutókkal. Olyan lenne az egész, mint valami megnyúlt ógörög templom. Ez a ház is a tágas hidegkúti mezőben állna, egészséges távolságban a szomszédos lakóházaktól.

P. Ivett speciális kertészeti árudát tervez, amelyben csak fűféléket árulnának. (A fű a növényi evolúció csúcsa, mint a majom az állatok esetében.) A hosszú üvegházban árusítás zajlik, a hatalmas hidegkúti réten pedig sok fűféle (alacsonyabbak és másfél méter magasak) tábláit hullámozgatja a szél. Ez a bemutató, a vevők ösvényeken sétálva nézelődhetnek.

M. Máté a Budapest baljós közepén tátongó VIII. kerületi mély telket választotta. A magasabb (4-5 szintes) házak komor tűzfalai között egy hosszú, földszintes tornácot indít el az utca felől, amely az ingatlan kiszélesedő belsejében tágas teremmé növekszik. Ez egy különös időszakos kiállítótér lenne, amelynek sorsa bizonytalan: vagy lebontják majd a tömörebb beépítés érdekében, vagy megtartják, mert olyan szép.

O. Szilvia a régi Budakeszi hosszú alléját szemelte ki magának, amelynek használatánál, betelepítésénél vigyázni illik: meg kell őrizni a település különlegességét: a magyar vidéken ritkán látható sétány, e kissé lejtő növényi folyosó levegősségét, áttetszőségét, nagyvonalúságát, nyugalomát. Ezt szorgalmazná egy hosszú-hosszú, néhol fedett játszótér kialakításával, amely sűrű sövényekkel van védve a párhuzamosan futó utaktól, és amely a ráccsal elkerített, állatkerti kifutóra, vagy börtönudvarra emlékeztető városi játszóhelyekkel ellentétben a gyermeki szabadság, az önfeléd futás terepe lehetne.

O. Kata hosszú kiállítási épületet tervez, amelynek teteje a legkülönbözőbb geometriák és méretek váltakoztatása révén hullámoz. Itt eltűnik a hosszú házak korábban leírt dogmája: a végoldal egyediségének és a hosszoldal monotonitásának tana, és éppen a hosszú homlokzat vá-

lik szinte szertelenül változatos. Ha pedig az épület egyik végén a tető a földre ereszkedik, akkor ama végoldal nincs is. – E lineáris kiállítótér a hidegkúti mező közepén áll egyedül, netán a művészetek elárulására utalva.

A félèves építész-tervek készítése javában folyik, a tervváltozatok folyamatosan alakulnak. Egy-egy megoldáson belül is, a munka során, újabb és újabb variációk keletkeznek. Az épület hosszúságának fogalma – mint egy terebélyesedő tető – alá egyre több különleges változat kerül be. A fogalom így egyre gazdagabbá, egyre tömönyebbé, de egyre absztraktabbá lesz. A változatok viszont egyre konkrétabbakká válnak, elszakadnak az arisztokratikus fogalomtól, és távolodva attól megkezdik magányos vándorútjukat a tárgyak valóságának beláthatatlan erdejében.

P.S.

Idáig jutottam írásban mélézva, amikor hirtelen eszembe villant, hogy talán nem is ilyesmit kértek tőlem a szerkesztők. Nyilván a 130 éves MOME egyetemi építészoktatásának távlatairól kellett volna elmélkednem, a hazai és nemzetközi mezőny ismeretében. Ám engem jobban érdekel a hallgatókkal a műteremben napról-napra zajló tervekonzultációk bensőséges, de azért az egész körülöttünk tenyésző valóságot érzékelő, arra figyelő és reflektáló tevékenysége és mondandója.

Mint aki egy kútban húzódik meg, egy szakma kútjában, kutatva annak titokzatos mélyét, talán kincseket is keresve, míg egyszer csak jóakarók felhúzzák, hogy nézne végre kicsit szét, mi van a nagyvilágban. De amikor körülnéz, látja, hogy a kinti világ ijesztően tágas, hideg van ott, a dolgok mind a távolban vannak, nem látni őket pontosan. És visszahúzódik. Menteni kívánva magát. Menteni a részleteket.

„Egy vándor az útján látott egy embert, aki fáradtan egy kötömböt faragott. „Mit csinálsz?” – kérdezte a vándor. „Ne is kérdezd! Már évek óta egy kötömböt faragok!” Ment tovább, látott egy másik embert is, aki kissé lenyűgözöttebb, de ugyanúgy egy kövön dolgozott. Őt is megkérdezte. „Jaj, hát tudod, többen vagyunk itt, és többen azt a feladatot látjuk el, hogy kötömböt faragunk, mert ezekből egy oszlop lesz” – mondta a második. Aztán a vándor találkozott egy harmadikkal is, aki egy ugyanolyan kötömbön dolgozott, teljesen belefelejtkezve a munkába. Nem is vette észre, hogy vándor érkezik. Őt is megkérdezte, mit csinál. „A barátaimmal és a társaimmal egy katedrális építünk. Úgyhogy ne is haragudj, ne zavarj tovább, mert nagyon fontos dolgom van.”

Pál Ferenc: társas dilemmák <http://www.palferi.hu/2009-2010>

A címadó kérdés ez: merre megyünk? Egy olyan intézményben, ahol a tervezést tűzzük a zászlóra, ez a kérdés azt is jelentheti: „merre menjünk?”, „merre fogunk menni ezután?” – „hogyan legyen?”. Nézzünk előre, és gondolkodjunk azon, mi felé közelítsünk, mitől távolodjunk? Ám egy olyan közösségben, ahol a szép terveknek hasznosnak is kell lenniük, ahol a teoretikus konstrukciót a praktikum teszi mérlegre, a „merre” kérdését kell egészen komolyan vennünk, vagyis azt, hogy jelenleg mi a tényleges helyzet. Nem majd ezután, hanem most. És még valami: a kérdés többes szám első személyben fogalmazódott. Tekintsünk erre is pragmatikusan. Mire juthatunk mi így, együtt. Hogy ez egy csapat vagy társaság, „család”, közösség vagy társulás, mindegy is. A dologban az az érdekes, hogy akármi-lyen sokféle akarat találkozik is, ha egy kissé távolabbról nézünk a helyzet- re, mi együtt is megyünk valamerre.

Ebben a rövid esszében igyekszem három olyan tapasztalatomat megosztani, melyeket „földközelen” szereztem. Mint amikor a vándor az útját azzal méri, hogy milyen határpontokhoz ér el. Ha sikerül egyértelmű

határjeleket, mérföldköveket azonosítanunk, talán előáll a térkép, és az olvasó is azonosít minket: merre is mennek? Mindhárom tapasztalatomnak van előnyös, és kérdéses oldala. De fogadja el ezt az olvasó úgy, hogy leírásomban olyan vagyok, mint az utazó, aki egy határfának, -kőnek látja a napfényes képét, de elhaladva mellette az árnyékos oldalát is.

Első tapasztalat: a kézzelfoghatóság

A magam története elmondható úgy, mint egy vándoré, mint egy messziről jött emberé, hiszen nem itt végeztem tanulmányaimat, nem olyan régen vagyok ezen az egyetemen. Amikor hivatalnokként felvételemet kértem a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemre, úgy fogalmaztam, hogy a bennem lakó tanár is szóhoz szeretne jutni. Kérésemet az Elméleti Intézet váltotta valóra, s lévén művelődéstörténész, az első évtől lehetőséget kaptam, hogy rögtön két nézőpontból is tekinthessek az egyetemre: mint hivatalnok és mint oktató. E két szerep olyan tapasztalatokra adott lehetőséget, amelyekért hálás vagyok. Tanárként jobban látom a hivatal segítőt, szabályozó szerepét, hivatalnokként közel maradhatok ahhoz, ami egy egyetemen a legerősebb tevékenység: az oktatáshoz. Egyszerre látom a levél színét és fonákját, azt, ami az ég, és azt is, ami a föld felé fordul. Értékes kettős tapasztalat ez. Miért mondom, hogy vándor vagyok? Mert bölcsészként azt szoktam meg, hogy a dolgok alapvetően fejben vannak meg. Hogy ez leíródik, szükséges, de egyáltalán nem látványos esemény. Ha egy bölcsész kiválóan teljesít, akkor sem könyv születik, hanem „csak” kézirat. Ami lehet vastkos, impozáns, de általában nehezen lapozható, fekete-fehér, és szerkesztés tekintetében nem szép. A belvárosi másolóüzemben összekapcsolt lapok már 3-4 átlapozás után is kijárnak, hamar számráfülesednek. Ezzel szemben – hogy kihasználjam az adódó párhuzamot – egy tervezőgrafika diplomamunkán nem kézirat születik, hanem maga a KÖNYV. Lapozható, színes, vagy ha fekete-fehér, akkor az olyan – mondjuk három szín – fekete és olyan fehér, nem akármilyen papíron, arányos, kedves, vagy meglepő, vagy rafinált, de praktikus, és ezért szép. Nagyra tartom a nagyvonalúságot, ahogy az itteni hallgatók bemutatják a kész tárgyakat, munkákat. Nem elvben, hanem valóságosan. Nem elég fejben művésznnek lenni, kellene a tárgyak, a képek.

Kinyomtatva, lefűzve, kiöntve, reszelve, vágva, szabva, vagy leforgatva. A „merre megyünk” kérdését illetően ez a legfontosabb tapasztalatom. A MOME-n az oktatásban jelen van a mérhető, kézzelfogható teljesítmény. Ezt jó iránynak, és folytatandónak tartom. A teljesítménynek mérhetőnek, hozzáférhetőnek, kipróbálhatónak, megnézhetőnek és nagyvonalúnak kell lennie. Micsoda erő van egy olyan diplomavédésben, ahol több tíz, nem egy esetben száz ember kíváncsi a bemutatkozásra és a „mérésre”. Ez olyan erőt, lendületet ad a helyzetnek, amit mi, bölcsészek nem tapasztalhatunk meg mostanában.

A második tapasztalat: a kipróbálás

A magam története elmondható belső nézőpontból is: mint aki más iskolában, de ugyanezen a területen dolgozott, mint aki nagyon régen ide tartozik. Úgy végeztem el a történelem és a lengyel szakot, hogy a nagy politikuskoknál jobban érdekelt a mindennapok történelme. Úgy gondolom, a nagy események (mondjuk egy évszám és egy név) levegőben lógnak, ha nem látom mellettük a mindennapi helyzeteket, tárgyaikat, szokásaikat. Aki tudja, hogy gróf Széchenyi milyen szenvedélyesen sakkozott, az talán többet ért a korból. Engem korábban is ez kötött le: metszetek, tárgyak, és a mögöttük lévő használat. Máshogyan fogalmazva: a kísérleti régészet. Az a pótolhatatlan tapasztalat, hogy kipróbálok egy régi használati tárgyat, és ezáltal rájövök, hogy mi van a mozdulatok mögött. A mai szabók például sokszor primitívnek, csúnyának tartják a T szabást, mert vállban ráncolódik. Ki kell próbálni. Ha felöltök egy T-ujjút, csákóra szabott dolmányt, és megnézem, hogyan viselkedik hosszabb lovaglásnál, arra jutok, hogy a kar mozgását csak a T szabás tudja megoldani, s hogy a „csákós” derék arra jó, hogy a lovas derekát a lovon is védje. Szóval hamar kiderül, hogy az évszázados megoldás nem primitív, hanem az adott mozgáshoz, tevékenységhez a legjobb. Így tehát a MOME-n folyó tervezési munkára mint régi ismerősre köszönök rá. Nézzük meg, vegyük kézbe, és tegyük próbára. Ez a tapasztalatom itt, a magától értetődő kipróbálás, megmérés.

A harmadik tapasztalat: a társas dilemma

Minden végiggondolt feladat előhoz egy-egy olyan tanúságot, amelyek segítenek abban, hogy a nagyobb folyamatokat megfoghatóvá tegyük, kezeljük, bonyolultságuk ellenére egyben lássuk. Végiggondolva a „merre megyünk” kérdését, nekem harmadikként az a gondolatkör segített, hogy a folyamatokat a lélektan által társas dilemmáknak nevezett problémakör részeként értelmeztem. Társas dilemmának nevezi a szakirodalom azt a helyzetet, amelyben az egyén és a közösség érdekei ütköznek. A keletkező feszültség úgy fogalmazható meg, hogy „minden résztvevő egyéni nyeresége nagyobb, ha elpártol a közösségtől, mint ha együttműködik, de ha mindenki elpártol, mindenki veszít.” A hatalmas irodalommal rendelkező témából most csupán egy gondolatot ragadok ki. Az egyetemen társas dilemmák szövevénye virágzik, mivel a sok elemében ellenséges hivatali környezet és a gazdasági nehézségek, az elmúlt évtizedek hibás szakmapolitikai döntései miatt első körben az egyetem kül-ső kereteit kellett stabilizálni. Ezt sok esetben csak azon az áron lehetett megtenni, ha parciális érdekeknek kedveztek. Ugyanakkor komoly esélyt jelent, hogy a felemás helyzet kezelése már az elmúlt években megkezdődött. Együtműködési modell tehát létezik. Azt látom feladatnak, hogy a külső keretek megszilárdítása után most a korábbiaknál nagyobb mértékben forduljunk a belső építkezés felé. A társas dilemmáknak több megoldási sémája lehetséges. Ezek közül legkedvezőbb az ún. együttműködési modell, melyben a közös nyereség maximális.¹ A harmadik tapasztalatom tehát az, hogy az egyetemen léteznek minták a társas dilemmák együttműködéses megoldására.

Tanulság: egyéniség, együtteség, egyetemesség

Talán ha többet írok, kevesebbet mondanék vele. Úgyhogy itt az ideje, hogy elérkezzem valamiféle tanulsághoz. Az én tanulságom az, hogy olyan közösségről van szó, amelyben a létezés három jól elkülönült helyzete egyszerre élhető meg. A MOME olyan hely, ahol a munka az egyéniségen alapszik, ahol az elsőéves hallgatók minden évben a személyiségből fakadó kreativitás kibontására esküsznek fel. Itt egyéniségnek lenni el-

várt alap. Ugyanakkor mind az oktatásban, mind pedig versenyhelyzetekben léteznek olyan közösségi minták is, melyeknek megfelelően nemcsak a hallgatók, de az oktatók, kutatók, sőt a menedzsment is „együtteségekben” jelennek meg. Itt a tervezési feladatok során rendszeresen megélhető, hogy csapatban, csapatokat segítve kell keresnünk a megoldásokat. Harmadikként adott még valami, ami egyébként sok helyütt nem evidencia (még ha ki is írják a cégtáblára: egyetem). Arról van szó, hogy megjelenjen az egyetemesség horizontja, amelyben magára ismerhet bárki. A MOME-n működik az a megközelítés, amely a szakterületeket evidensen összekapcsolja, és elméleti háttérrel is átgondolja. Amikor az auditóriumból Mozart Requiemje hallik át szomszédos irodába, ezt nem is nagyon kell magyaráznom.

JEGYZETEK

¹Kilencféle megoldás van, a legtöbb rossz, érdekességéből leírom mindet:

- individualista (saját nyereség maximális, közösségi minimális)
- altruista (partnerek nyeresége maximális, egyéni áldozat)
- együttműködés (közös nyereség maximális)
- versengés, rivalizálás (saját viszonylagos nyereség legyen maximális)
- agresszív megoldás (a partner vesztesége legyen maximális) bosszúállás
- mazochizmus (saját veszteség legyen maximális)
- mártírság (a partner diktálja a saját nyereséget, vagy veszteséget)
- szado-mazochista megoldás (együttes veszteség legyen maximális)
- egyenlősdi (mindenkinek legyen ugyanannyi)

Az írástudók szerint az első mondat a legnehezebb, valamint eldönt mindent, essünk hát túl rajta, annál is inkább, mert már igencsak nyomaszt, hogy megígértem ezt az írást, ugyanis egyre valószínűtlenebbnek gondolom, hogy képes legyek felkérésre „vizionálni” 130 éves egyetemünknek születésnapjára (évére), nyilván életkori sajátosság, hogy inkább visszafelé, mint előre kalandozik képzeletem a ritkán előforduló üres percekben-órákban. Ha sikerül is kilebegni a napi keservek, feladatok fogságából, nos, akkor még saját történelmem (magán-, művészi, tanári) gombolyagjának szétbontását is szüneteltetnem kellene, hogy viszszejussak az időként kissé jelentéktelennek tűnő utolsó huszonhat (vagy hét?) évem előtti korszakra, melyről közvetlen tapasztalásom ugyan nincsen, mégis pörusaimban érzem mind a százharminc évet, s valamiképp kutakodtam is róla, ugyanis az időtudat és időismeret folyamatos ébren tartása és fejlesztése permanensen motoszkáló kezem neszezése mellett agyi motozásom jelentős részét tölti ki, szórakoztat és municiót, tréninget szolgáltat merészebb mentális kalandjaimhoz, nevezetesen ahhoz, amikor messzebbre merészkedtem visszafelé (ha egyáltalán ez a helyes iránymegjelölés, de hagyjuk is) egészen a barlangig, melynek otthonsan nyirkos levegőjében áhitattal illeszttem széttárt tenyerem az üveg falán egy örökkévalóság óta létező tenyérlenymatra, de ami ezt a képzelőerőt valójában tartalmassá teszi (ha egyáltalán annak kell lennie, de valahogy így lettem szocializálva), szóval a képzelődés terméke a látomás, a megidézés, az arc, a kéz, a hang előhívása, (miként a vakok érzékeny ujjja újramintázza arcunkat, és ez a „szkennelés” sokkalta árnyaltabb minden gép-képnél) nos, ezek a látomások kapcsolnak be abba a végtelen és egybefüggő láncolatba, körtáncba, melyben tipegve a közeg alkotótársává, alkatrészévé, használójává és értőjévé válok magam is, és amely közeget – hadd mondjam ki végre – az én szeretve gyűlött, féltett és átkozott, éltető és pusztító városom: Budapest, ahol egész eddigi, és most már (tetszik, nem tetszik) ez utáni életemet éltem és élni fogom, és ahol nyilván satöbbi, ahol nem múlik el nap, hogy ne csodálnám sok ezer kéz, sok ezer mesterember és művész keze, szerszáma nyomát, ízlése, személyisége, műveltsége, műhelyei, műtermei termékeit, mely műhelyek – szellemiek és valóságosak – hatalmas hálóként terültek rá a városra, és ontották folyamatosan pompázatos holmijaik tömegét, kilincseket, tornyokat, konzolokat, kandelábereket, rácsokat, postaládákat, párkányokat, szobrokat,

szökő- és nem szökő kutakat, táblákat, fedlapokat, burkolatokat, szélkaka-sokat, pavilonokat, padokat, korlátokat, és mindenütt oroszlánok, griffek, angyalok, démonok, gigászok, sasok, sellők és szentek, istenek, héroszok, katonák, költők, muzsikosok, komédiások, és indák, repkények, csipkék, virágok, pálmák, és ballusztrádok, cinkvoluták, vasliliomok, mozaikboltozatok, fajanszmeanderek, tölgyfakapuk, márványlépcsők, metszett tükrös intarziás felvonók, kristálycsillárok, bronz kopogtatók, és bármennyire elragad a felsorolás (a lista) mákonya, pontatlan fejtegetésem „point”-jára leszek kénytelen ráfordulni, tekintettel a terjedelmi korlátokra. Mindezt a töménytelen szépséget (és persze rémséget is) valahol előállították. Mi több, tervezésük-készítésük fortélyait valakik valakiktől elsajátították. Lennie kellett egy helynek, ahol kitűnő művészek, tervezők, mérnökök, technikusok, technológusok valamilyen módszer alapján, meghatározott idő alatt tanítottak, gyakoroltattak, fejlesztettek sok száz, sok ezer jó képességű és szorgalmas fiatalembert, akikből – képességeiknek, szorgalmuknak és szerencsájüknek megfelelő mértékben – ügyes munkás, megbízható pallér, okos mesterember, legjobbjaikból nagy formátumú tervező, alkotó vált, akik közül a kiválasztottak (vagy az élehetlenebbek?) tovább nevelték a fiatalságot hol fogcsikorgatva, hol könnyedén, nos, íme, vízió a múlt-ról, a jelenről, a jövőről – ha úgy tetszik a „jövő” emlékei, mindenesetre a feladatot a jövőben sem fogom gyökeresen másnak látni (ha úgy tetszik, vizionálni), mint most, pont.

A MOME-n is vissza-visszatérő dilemma a „mi világunk” kérdése, hogy kiknek, milyen kitekintéssel és céllal, milyen szellemi örökségekre építve alkosson az alkalmazott művész, a MOME falai közül kikerülő ifjú szakember? A kérdés alapvető és zavarba ejtő akkor is, ha csak az alig egy-két évtizede megjelenő, de máris óriási hatással, és napról napra újabb lehetőségeket kínáló digitális technológiák szerepéről beszélünk. E technológiákkal tömegek élhetnek, és élnek is alkotó módon, gyakran a fizikai és kulturális határokat eltüntető újfajta társulásokban. Milyen szerepet adjunk a digitális technológiáknak a nagy – elsősorban kézműves – hagyományokkal rendelkező, elitképzésére méltán büszke MOME-n? Hogyan kellene tükröződnie az elvi állásfoglalásnak oktatási programunkban, gyakorlatunkban? Milyen hazai ökoszisztémára lenne szükség ennek megvalósításához? Mi zajlik más országokban, Európa hasonló tradíciókkal bíró intézményeiben? A hagyományos, nemzetközi informatikai kutatói és (mű)egyetemi oktatói múltam, valamint a MOME-n az elmúlt két évben szerzett oktatási tapasztalataim, MOME-s és külföldi kollegákkal való beszélgetések alapján keresem a válaszokat ezekre a kérdésekre.

Mindennapi életünket – észrevehetően vagy rejtve – behálózza a digitális technológia. Ezért megkerülhetetlen a kérdés: hogyan éljünk ezzel a tipikusan 21. századi helyzettel, miként találjuk ki, valósítsunk meg olyan újfajta alkotásokat, melyeket élvezet használni, vonzóak, eredetiek, ötletességükkel lenyűgöznek, játékos formában komoly kérdésekkel szembeesítenek, és jobba teszik életünket egyéni és társadalmi szinten. Ahhoz, hogy e technológiának efféle felhasználási módjait meg tudjuk találni, és élni is tudjunk azokkal, a mérnöki tudás mellett a művész kreativitására, alkotói módszerére, szociális érzékenységére és esztétikai igényességére van szükség. Ezt napjainkban éppen az információs társadalom képviselői deklarálják, rangos nemzetközi szervezetek élén¹ éppúgy, mint egyetemi oktatási programok felelőseiként², reagálva arra is, hogy „az ipar” már nemcsak profi programozókat keres, hanem – melléjük vagy helyettük – újfajta, a technológiát kreatívan használni tudó, sőt akár trendet is teremteni képes dizájnereket, olyan munkakörökbe mint az interaction designeré, vagy a creative engineeré. Egyre nő az igény újfajta, kreatív és vizuálisan is képzett, szociálisan érzékeny, ugyanakkor a technológiában

is járatos szakemberek iránt. A sikeres üzleti formációk mellett – óriás stúdióktól az egyszemélyes cégekig – a szaporodó non-profit és civil szervezetek (ittthon ilyen a Kitchen Budapest, melyhez hasonló például Hollandiában tucatnyi él és virul) is vonzzák az újfajta munkaerőt.

Noha itthon sajnos még kevésbé érzékelhető a változás, tévedés lenne azt hinnünk (vagy remélnünk), hogy a nyugati világ egy majd ellaposodó divathullámával van dolgunk. Az új technológia intellektuális és társadalmi lehetőségei óriásiak. Ettől különválasztva és kritikusan kell konstatálnunk, ha a technológiát nem szakszerűen, nem a megcélzott rétegek való érdekeinek megfelelően, netán gazdasági haszonszerzésből oktrojálják ránk. Éppen a hiányzó szakemberek tudnának például az általános iskolai érintőképernyőkre megfelelő tartalmat fejleszteni, vagy a budapesti gyógyfürdőkben bevezetett high-tech beléptetőrendszert a funkcionális lehetőségeket és a fürdőzők igényeit igazán kiaknázva újratervezni.³

A művészetek oldaláról tekintve a technológia teljesen új eszközöket nyújt, kifejezési formákat és műfajokat is teremt. Az alkalmazott tervezőművésztől a gyártási és kommunikációs technológiák változása miatt ma már elvárják, hogy tervét digitálisan (is) készítse el. Ennél izgalmasabb, hogy az új technológiák szuverén használatával a tervezőművész gazdagítja alkotó lehetőségeit, bekapcsolódhat a modern technika és kommunikáció áramlatába. Egy-egy új technológiával való kísérletezés, annak a hagyományostól eltérő felhasználásai éppen a művészi attitűd ismervei.

Merre mennek mások?

A technológiát alkotó módon használni tudó alkalmazott művészek képzése kihívás, de nagy lehetőség is, amit az utóbbi években egyes patinás művészeti és design profilú egyetemeken beindított speciális szakok is tanúsítanak. Csak néhány példát kiragadva: a nagy múltú hágai Királyi Művészeti Akadémián három, a digitális technológia köré épülő képzés is prosperál (Interactive Media Design BA, ArtScience MA és Media Technology MSc), továbbá működik egy interdiszciplináris, az ipar által is támogatott AR+RFID Lab. A Berlieni Művészeti Akadémián idén tavasz-

tól küldődját hoztak létre az interdiszciplináris, művészeti-tudományos projektek stimulálására.⁴ A párizsi Gobelint⁵ Interactive and Digital Media Communication szakának hallgatói a legújabb mobil- és interakciós technológiákat felhasználó e-Learning és komoly számítógépes játékokkal vinnak ki nemzetközi elismerést, majd nemzetközi munkahelyeket. Digitális Média MA képzésükbe fele-fele arányban vesznek fel informatikus, elektromérnök, illetve vizuális művészi alapképzettségű hallgatókat. A helsinki Aalto Egyetemen a korábbi egyetemi struktúráját is megváltoztatták, közelebb hozva egymáshoz mérnöki, alkotó- és alkalmazott művészi fakultásokat. Számos művészeti vagy hagyományosan műszaki egyetemen teljesen új, interdiszciplináris képzések indultak be az elmúlt néhány évben mind BA, mind MA szinten⁶, és váltak keresett exportcikké is, például az ázsiai oktatási piacon.

Technológiai képzés a MOME-n

A MOME-t hagyományai, a meglévő sokféle tervezőművészi diszciplína jelenléte és a nemrég történt névválasztásban is kifejeződik – a dinamizmust, fejlődést előtérbe helyező – felfogása szinte predesztinálja arra, hogy szakmai palettájára a digitális technológia is felkerüljön. A Média Design BA akkreditált programjában már szerepel digitális technológia (web technológia, vizuális és procedurális programozás, kreatív hang, fizikai számítástechnika). A korábbi videó szakirány tematikájának illetően bővítése örvedetes, de jó pár kérdést megoldatlanul hagy:

- Az igen sokféle szakmai képzést nyújtó MD tematikáján belül egyszerűen nincs elég alkalom a technológiák érdemi szintű elsajátítására, alkotó módon történő használatára. A jelenleg születő, esetenként érdekes munkákhoz a hallgatók kész keretrendszereket kapnak, ahol egy-egy vizuális vagy interakciós elemmel kísérletezhetnek, sok tanári segítséggel.
- A hallgatók az ilyen órákon polarizálódnak. Azok, akik korábban megszerzett, esetleg a tanulmányokkal párhuzamosan a MOME-n kívül gyakorolt technológiai készségekkel rendelkeznek, könnyen teljesítenek, és keveslik az alapozó jellegű óra adta lehetőségeket. A többség viszont, amely először találkozik a technológiákkal, valamint a hozzájuk szükséges mérnöki gondolkodásmóddal és matematikai alapismeretekkel, éppen csak

a kiadott egy-két feladatot tudja megcsinálni, nem képes (később) önálló munkára, még akkor sem, ha teljes erőbedobással és intellektuális örömmel vesz részt az órákon.

- Jelen képzési gyakorlatban kevés alkalom és szakmai fórum adódik az autonóm művészi kvalitások mellett a nívós, a digitális technológiákat profi módon használó alkalmazott feladatok megvalósítására és elismerésére.
- Az MD keretei között folyó képzés kirekeszt más érdeklődésű hallgatókat az interaktív technológiai képzésből. Tapasztaltuk, hogy mind az MD, mind a MOME más szakjain vannak hallgatók, akik kifejezetten digitális technológiákkal szeretnének alkotó, kreatív módon foglalkozni, illetve olyanok is szép számban akadnak, akik nem is jelentkeznek az MD szakra, vagy elmennek, mert itt nem találják meg az érdeklődésüknek megfelelő képzést.

A nemzetközi példákban is okulva érdemes lenne lehetőséget teremteni arra, hogy digitális technológiák alkalmazását a fókuszba helyező, interdiszciplináris képzést is felvehessünk a MOME oktatási kínálatába. A magam részéről olyan konstrukciót tartanék a legjobbnak, amelyben az MD, grafika, formatervezés vagy akár egyéb – építés, textil, ötvös – szakokról is választhatnak hallgatók digitális technológiai specializációt, melynek keretében megfelelő kreditarányú technológiai képzést, illetve alkalmazási feladatokat kapnának. De életképesnek tartanék egy önálló BA és/vagy MA szakirányt is, ahol a számítógépes játékok tervezése, számítógépes grafika, mobil- és kommunikációs technológiák, szemantikus web is helyet kapnának.

Már a mai oktatási keretek mellett is prominens módon adnék helyet a technológiai témájú és alkalmazás-orientált DLA, illetve PhD munkáknak, melyek eredményei a hazai és nemzetközi technológiai fórumokon is elismerést vívnának ki. Ezekhez témavezetőként technológiai szakembert (is) felkérnék, akár külső intézménytől.

Az angol nyelv gyakorlatilag már ma is elengedhetetlen a technológiai fejlesztésekhez, illetve a nemzetközi tájékozódáshoz. Az eddigi pozitív tapasztalatok alapján tovább növelném az olyan alkalmakat, ahol a

magyar hallgatók külföldiekkel – ERASMUS hallgatókkal, vendégelőadókkal – együtt dolgoznának, természetesen angolul. Azt is szorgalmaznám, hogy a hallgatók angol nyelven (is) legyenek jelen a weben, megsokszorozva ezzel munkalehetőségeiket (amihez nem kell feltétlenül eltöltönniük itthonról). Ugyanakkor a MOME-s kurzusokat könnyen lehetne angolra átültetni, és akár teljes angol nyelvű egyetemi képzésként működtetni, vagy pár hetes workshopok formájában megrendelő intézmények számára eladni.

Ahhoz, hogy egy színvonalas, nemzetközileg is versenyképes képzés jöhessen létre, elengedhetetlen az olyan finanszírozás, amely biztosítja egy technológiai labor felszerelését és állandó korszerűsítését. Legvérmesebb álmom szerint ez az oktatás rendes éves költségvetéséből lenne fedezhető. A mai gyakorlatot a jövőre kivetítve elengedhetetlen lenne, hogy a MOME létét nagyban meghatározó pályázati intézmények, elsősorban az NKA is haladjanak a korról, hozzanak létre az évről évre megújítást igénylő digitális technológiára vonatkozó infrastrukturális beruházásokat, valamint a nemzetközi fesztiválokon és egyéb fórumokon való jelenléte támogató külön alapot. Jelzésértékű például, hogy Litvániában a parlament épületét adták át egy webes szakmai konferencia számára, vagy hogy a grazi Europrix fesztivál fődíját a kulturális miniszter kezéből vehette át a nyertes diák.

Ahogy az oktatásban nagyobb súlyt fog kapni a technológia alkalmazásaira való felkészítés, úgy kell hogy növekedjen a (kreatív) ipar szerepe a képzésben. Ennek az iparnak a léte függ a hazai szakember-utánpótlástól – melynek tagjai pillanatnyilag inkább külföldön keresnek és találnak egzisztenciát. Másrészt éppen ez az az iparág, ahol a szellemi kapacitás, a kreativitás a legfőbb termelőerő. Még a legmodernebb technológiai felszereltség is arányaiban elenyésző beruházás egy ipari vagy mezőgazdasági infrastruktúra megteremtéséhez képest, így az ország gazdasági felemelkedésében is komoly tényező lehetne. Végül hallgatóink szakmai képességeik fejlesztése mellett arra is fel kell készítenünk, hogy meg tudjanak majd élni versenyhelyzetben, hogy képesek legyenek saját céget működtetni, nivós (nemzetközi) munkákat megszerezni. Sok helyen jól bevált gyakorlat, hogy az ipar többféle módon élhet együtt az egyetemi képzéssel. Az egyetemmel partnerséget vállaló, azt esetleg anyagi-

lag is támogató cégek privilégiuma lenne, hogy a hallgatók ad-hoc egyéni megoldások helyett elsősorban e cégekhez mennének szakmai gyakorlatra, amiből aztán diplomamunka is kinőhetne. Ezen az oktatásban játszott külső megrendelői szerepen túl, a kutatás-fejlesztésben eseti vagy hosszú távú partnerként megjelenve a MOME-n is kialakulhatna az a fajta labormunka, ami mind az oktatók, mind a hallgatók számára természetes módon biztosítaná a technológiával való lépéstartást, trendteremtést, és nem utolsósorban plusz anyagi forrásokat.

Végül szembe kell néznünk azzal a kérdéssel, hogy egy új generáció jövőjéről gondolkodva, egy paradigmaváltó új század elején milyen hagyományos értékeket szeretnénk megőrizni, továbbvinni? A felgyorsult és hálózatosodott világ, úgy tűnik, nagyobb verseny elé is állítja hallgatóinkat, mint néhány évtizede. Lesz-e idő, igény, szellemi kapacitás egy-egy probléma (művészet)történeti, kulturális, esetenként etikai és filozófiai vonatkozásainak megismerésére, átgondolására? És jobbak lesznek-e a MOME-ről kikerülő alkalmazott művészek azáltal, hogy a már-már anakronisztikusnak ható értelemben műveltek? Vagy a tájékozódás, a kutatás kimegy divatból, és egy generáció méretű felejtést követően internet-központú, rövid életű alkotások születnek, majd kevés nyomot hagyva tűnnek el? Noha az utóbbira mintha egyre több példát látnánk, éppen a digitális technológiát mesteri és inventív módon használók között találjuk azokat, akik inspirálónak és szükségesnek tartják a történeti múlt kutatását, valamint a kortárs jelen feltérképezését egy-egy saját munka kapcsán. Remélem, hogy a jövőben a digitális technológiát alkalmazó művészek elitképzése az elmélettel és a gyakorlati, alkotó munkával szoros összhangban alakul.

JEGYZETEK

¹20XX.EDU: Grand Challenges in Education, Siggraph 2010 Panels, http://www.siggraph.org/s2010/for_attendees/panels

²M. Zyda: Computer Science in the Conceptual Age, Communication of the ACM, Vol 52 No. 12 Dec 2009, pp. 66-72.

³A Budapesti Gyógyfürdőkben bevezetett Proxy órás beléptető rendszerről szupelativuszok olvashatók, mint például a <http://www.fovarosi.hu/hir/hir.php?sd=cikkek/2010/4/28;pg=cikk08> oldalon. Viszont a helyszíni tapasztalat sorbanállások, a lassú számítógépek, a régi kartonos adminisztráció redundáns megléte és dupla munkája, a hagyományos, idősebb és igazán rászoruló vendégek elmaradása, na meg a beléptető korszerűségétől élesen elütő személyi és felszereltségi viszonyok.

⁴http://www.udk-berlin.de/sites/content/topics/contests/international/wettbewerb_udk_preis/

⁵<http://www.gobelins.fr/presentation-gb.htm#4>

⁶Creative Technology BSc – University of Twente, Hollandia,
Creative Industries – Northeastern University, US
Time-based and interactive Media BA és MA, Interface Cultures MA és egy, Svájjal közösen tervezett Ludology képzés – Linz Art University, Ausztria

Élni és közben az életen magán tűnődni nem kis feladat. Még egy százlábú is megbotlana, ha séta közben azon kellene töprengenie, hogy melyik lába következik melyik után. A százlábúak persze jól elvannak minden töprengés nélkül, mi emberek viszont nem. Bár a séta és más alapvető tevékenységek vagy biológiai funkciók számunkra is természetesekek, ezek sikeres kivitelezése után még mindig egyfajta befejezetlenség és védtelenség érzete marad bennünk.

Az ember nem élhet pusztán ösztönből. Befejezetlen állatok lévén, ki kell egészítenünk, kerekíteniünk a létezésünket, magunk kovácsolta fegyverzetbe kell öltöznünk, mielőtt egészen a világ felé fordulhatnánk. Ez a kiegészítés, kikerekítés egy – oktatás-nevelésként ismert – hosszan elhúzódó beavatási szertartás formáját ölti. Az eredeti elképzelések szerint az egyetem olyan belső szentély, ahol ennek a szertartásnak a legvégű, legmagasabb fázisa zajlik, ahol az emberlét „kisebb és nagyobb misztériumát” fedik fel a beavatandók előtt.

A felfedés módszere a dialektika, a dolgok természetük szerint való szétválasztásának tudománya. A nagy középkori egyetemeken az első és legalapvetőbb szétválasztás tárgya a kisebb és nagyobb misztérium, vagyis a trivialis és a quadrivialis volt. Az előbbibe a diákok az emberi beszéd és gondolat struktúrájának tanulmányozásán, a nyelvtan, a retorika és a logika stúdiumain keresztül nyertek bevezetést, az utóbbihoz viszont egyenesen az univerzum struktúráján való tűnődésen, a számtanon, mérta-
 non, összehangzattanon és csillagászatban át vezetett az út.

A triviális tudományok sikeres elsajátítását követően az ifjak készen álltak az emfem világgal való találkozásra, a nyelvten, a retorika és a logika keresztül, alkudozzák, és kommunikálják magukat a társadalmi lét forgatagán. A quadrivialis stúdiumaiban való elmerülés révén viszont közvetlenül az örökkévalósággal találták magukat szemben.

Azt mondani, hogy az ember nem élhet pusztán ösztönből, annyit tesz, hogy nem érheti be a pusztán létezéssel. Más élőlényekkel ellentétben neki igazolnia kell létezését, márpedig a végső igazolást csak az a felismerés adhatja, hogy a halandó társaival való közlekedésen kívül képes a halhatatlansággal (az örökkévalósággal) is kommunikálni. Az ilyen kommunikációhoz fel kell hagynia minden trivilitással, hogy elfoglalhassa a theorosz, vagyis az isteni megfigyelő (theosz = isten + óra = figyel, tekint) pozícióját.

A filozófus – magyarázta Pitagorasz Phlius királyának, Leonnak, aki még sose hallotta ezt a szót – az, aki az olimpiai stadionba nem versenyezni megy, és nem is adni-venni, hanem csupán megfigyelni (theorein). Amikor Anaxagorasz megkérdezték, hogy miért érdemes megszületni inkább, mint meg nem születni, azt válaszolta: „Azért, hogy tekintetünkkel az égbe és az égi dolgokra meredhessünk: a Napra, a Holdra és a csillagokra. Arisztotelész pedig ezzel egyetértve kijelentette: „Az ember vagy filozófáljon, vagy hagyja itt az életet, és álljon odébb”, ami persze csak annak a híres szókratészi intellemtnek az újrafogalmazása, hogy a meg nem vizsgált életet nem érdemes élni.

Az egyetemnek, mint a teorizálás szentélyének ötlete ahhoz a pitagoraszhoz hagyományhoz nyúlik vissza, mely szerint az emberlét nagyobb misztériuma abban áll, hogy az ember több mint ember. Istenek vagyunk, méghozzá abban a mértékben, amennyire képesek vagyunk tekintetünket az örökkévalóságra (a spenyeboltra) függeszteni, s aztán az örökkévalóság szempontjából (sub specie aeternitatis) visszatekinteni saját létünkre.

A világ ilyen mennyei távlatokból való szemlélésének persze lehetnek hátulütői. Az ember másvilági elfoglaltságai közepette például evilági gödörbe eshet, ahogy ez egyszer meg is esett Thalésszal, a jelenet tanújának, egy trákiai parasztlánynak nagy mulatságára – már ha valóban ez történt. Akárhogy is lett légyen, bizonyára nem véletlen, hogy a történet arról az emberrel szól, akit az első filozófusként tartanak számon. A gyanakvás, amellyel a földön járó józan ész (praxis) mered a filozófiára (a teoríára), egy napon született magával a filozófiával.

A praxis és a teoríia közötti feszültség jelei már a kezdet kezdetén szemmel láthatóak voltak. Platón a városfalon kívül állította fel Akadémiáját, praktikus felfogású athéni polgártársaitól biztonságos távolságban. Az Akadémia szent helyen állt (egy attikai hősnék, Akadémusznak szentelt parkban), és bejárata fölött ez volt olvasható: „A geometria ismerete nélkül belépni tilos”.

A középkori egyetemek számára a várostól való ilyen arisztokratikus távolságtartás megengedhetetlen luxusnak, egyszerűen túl veszélyesnek számított. Így aztán a városfalon belül ütötték fel tanyájukat, de szigorúan a fényes elszigeteltség (splendid isolation) elvének alapján. Természetesen a professzorok és diákok – mint bármely más céh mesterei és ta-

noncai – kilométereikről felismerhetők voltak ruhájukról: köpenyt (gown) viseltek. Ám a városlakók nem úgy tekintettek az egyetemplakókra, mint egyszerűen csak egy másik céh tagjaira. A város és a köpeny (“town” and “gown”) viszonya hírhedten feszült volt, ami olykor véres konfrontációkhoz vezetett. (A cambridge-i egyetemet egy ilyen vérontás után Oxfordból menekülő tudósok alapították 1209-ben.)

Felvilágosult, demokratikus korunkban mi már nem sokat tudunk kezdeni azzal a felfogással, amely az egyetemet valamiféle szentélynek tekint, ahol az emberlét kisebb és nagyobb misztériuma néhány kiválasztott előtt felfedődik. Mi, modernnek gyanakvással viseltetünk az arisztokratikus elszigeteltség minden formájával szemben, és az egészséges fejlődés jelének tekintjük, hogy az egyetemplakók ma már megkülönböztethetetlenek a városlakóktól. Ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy a teóriával szemben is gyanakvóak lennénk, sőt a fejlődés egy másik jeleként tartjuk számon, hogy sikerült bizalmunkba fogadnunk, domesticáljunk úgy, hogy egyszerűen praxisként értelmezzük.

Mi, modernnek arra a Francis Baconre támaszkodunk, aki a természeti jelenségek közvetlen vizsgálatát elhanyagoló ókori teorizálás hatékonyságának tagadásáról híresült el. Arisztotelészt az *anticipatio naturae* bűnében találta vétkesnek, vagyis abban, hogy a természet lépésről lépésre haladó, induktív módszerrel való megközelítése (*interpretatio naturae*) helyett a kutatás eredményét mintegy megelőlegezve (*anticipálva*), nagyvonalú és természetlen általánosításokhoz szaladt előre.

Az angol gondolkodóban saját, semmiféle nonszenszt, mellébeszélést nem tűrő empirizmusunk nagy elődjét ismerjük fel, amikor arra figyelmeztet bennünket, mekkora óvatlanság a Természet Könyvét (*Book of Nature*) Isten Könyvével (*Book of God*) összekeverni. Hiszen az utóbbi Isten számunkra kifürkészhetetlen akaratának kinyilatkoztatását tartalmazza, míg az előbbi Isten munkáját, melyről szerzett tudásunk „a Teremtő dicsőségének és az emberi sors javításának gazdag tárháza” (*the rich storehouse for the glory of the Creator and the relief of man’s estate*).

Mi, modern empirikusok persze tartózkodnánk az efféle vallásos nyelvhasználatról, de egyetértünk Bacon-nel abban, hogy a teorizálás, az univerzum örök struktúráján való tűnődés – merő időpazarlás. Annak az időnek pazarlása, amely sokkal hasznosabban tölthető úgy, hogy a tudás fegyverének praktikus alkalmazásával biztonságosabbá, egészségesebbé

és kényelmesebbé tesszük életünket. Ilyen megfontolásból értelmezzük a teóriát praxisként, illetve a tudást hatalomként.

Az ókoriak számára a tudás nem hatalmat jelentett, hanem erényt. Erény alatt annak az elmének vagy léleknek a kiválóságát értették, amely a kiválók között a legkiválóbbal, az univerzum örök rendjével tartotta a kapcsolatot. Ez a rend nem egy rejtőzködő isten (*deus absconditus*) akaratának kifejeződése, hanem egy önmagában megálló, intelligens rendszer, melynek törvényei minden istenre vonatkoznak, s mint ilyen, hozzáférhető az ember racionális felfogása, töprengései, teorizálása számára.

E nézet szerint a teorizálás a praxisnak, a sikeres túlélésként felfogott létezés triviális gyakorlatának legvégső igazolása. Mert ahhoz, hogy az ember igazolhassa létét, valamilyen értelemmel kell felruháznia, ez pedig végső soron csak úgy lehetséges, ha valamilyen nagyobb, értelmes rend részének látja. Egy efféle rend létezésének legkézzelfoghatóbb bizonyítéka pedig a ráció vizuális megjelenése: a szépség. A szépségen való tűnődés – csakúgy, mint az örökkévalóság fölötti málázás –, a legkisebb mértékben sem teszi biztonságosabbá, egészségesebbé vagy kényelmesebbé életünket. Az önfelelt tűnődés pillanataiban azonban saját létezésünk trivialisától egészséges és biztonságos távolságba ragadnak el bennünket, s a távolságnak ez a pátosza az, ami az „emberi sors javítását” igazán és tartósan szolgálja.

Az elméletnek a praxisra való modern redukálásával az ilyen eltávolodásnak, távolról való szemlélődésnek végleg befellegzett. Az egyetem többé már nem a dolgokon és pláne nem a renden, ráción és szépségen való tárgyilagos, elragadtatót merengős színhelye. Már régen nem szolgál a kisebb és nagyobb misztériumok revelációjának szentélyeként, de – a kor ítéletét visszahangozva – van egy mindenki számára tartogatott végső revelációja: nem lehetséges pátosz ott, ahol nincsen távolság, és nem lehet tűnődni ott, ahol nincs mit bámulni. Márpedig nincs mit bámulni vagy szemlélni, mivel az univerzum nem értelmes rendszer, vagy ha mégis az, erről nincs, és nem is lehet tudomásunk.

A jó hír az, hogy ismereteink szerint az univerzum (a Természet Könyve) kozmosz helyett káosz, s mint ilyen teljesen szabad teret ad kreativitásunknak. Mindannyian művészek lehetünk tehát: mindenki megte-metheti saját misztériumait, distinkcióit, távolságait és létezőségeit. Mi több, most már magam alkothatom meg azokat a standardokat is, ame-

lyek alapján megítélhetem, mennyire vagyok jó művész. S ha egy újsütetű Szókratész nagy komolyan arra buzdítana, hogy vizsgáljam meg életemet, mert enélkül nem érdemes élni, válaszolhatnám neki, hogy mi sem egyszerűbb, hiszen erre is megvannak a saját standardjaim.

A szókratészi önvizsgálat persze nem szolipszisztikus öngazolást kíván tőlünk, hanem egyfajta ek-stasist, vagyis az önmagunkból, személyes, helyi, provinciális standardjaink fülledt világából való ki-lépést, hogy aztán az örökkévalóság vagy az univerzális ráció (logos) szempontjából nézhessünk vissza életünkre, a világra.

A modern egyetem alapítóinak egyébként nem állt szándékukban szakítani ezzel a szókratészi hagyománnyal. Köztük a legjelesebb, Wilhelm von Humboldt (a Berlieni Egyetem alapítója) a következő sokatmondó valamást tette egyszer: „Mindig is ellenérzés élt bennem a világban való elvegyüléssel szemben, és erős késztetés a különállásra, hogy kívülről tekinthessek rá és vizsgálghassam... Ezt az érzést először az antikvitással való találkozás ébresztette fel bennem, s későbbi életemben mindvégig az ókoriak szellemiségéhez kötöttem”. A felsőoktatás felvilágosodott, neoklasszikus víziójában az egyetem az a hely, amely lehetőséget ad a világtól való különállásra, olyasmire, amire a legtöbb embernek se ambíciója, se kapacitása nincsen. Így tehát ez az intézmény kezdettől fogva az elitoktatás helye volt, vagyis mióta az a hírhedt felirat Platón Akadémiájának bejárata fölött megjelent.

A trivializálás és a demokratizálás minden jel szerint végtelen folyamata eredményezte, hogy ma az egyetem nem a világtól való különállás, hanem a vele való elvegyülés gyakorlóterepe. Itt a városlakóktól megkülönböztethetetlen egyetemlakók az eredményes adás-vétel és a versengés, más szóval a sikeres túlélés misztériumaiba avatódnak be. A megfelelő kapacitással és ambícióval rendelkezők kötelessége, hogy ne olvadjanak be ebbe a gyakorlatba, hogy különállásukat az egyetemtől magán az egyetemen belül érvényesítsék. Meg kell mutatniuk, hogy bár az embernek száz helyett csak két lába van, mégis képes arra, amire a százlábú nem: egyszerre sétálni és elmélkedni.

A fotográfia a világ változásainak egyik legérzékenyebb szenzora: olyan médium, amely a legösszetettebb módon, a leggyorsabban reflektál a körülöttünk zajló változásokra. A verbalitás évszázadai után hangsúlyt adott a képi érzékelésnek, megteremtve az írott és a képi világ között elengedhetlenné vált egyensúlyt. Ma még inkább hibrid képződmény, mint korábban: függ a piaci, szociális és kulturális változásoktól. A 21. század vizuális nyelvét ugyanakkor lehetetlen csupán hagyományos fotográfiai műfajokkal reprezentálni. A fényképezés – mint minden más vizuális műfaj – folyamatos változásban van, ezáltal nézőpontváltoztatásra és új állásfoglalásra kényszeríti a csapdába ejtett alkotókat. A vizualitás jelenléte és társadalmi fontossága megkérdőjelezhetetlen, mert ez az a műfaj, amely képes továbbadni üzeneteket korra, nemre és országhatárokra való tekintet nélkül. A fotográfia a valós és a virtuális világ találkozási felülete. Kérdés, hogy a vizualitás, illetve ezen belül a fotográfia hogyan reagál e világok nagy kérdéseire?

Képi üzenetek megfogalmazása vagy újragondolása mindig új tudást indukál, és rejtett energiákat szabadít fel. A képek ma már meglehetősen átködöltek, megértésük érzékenységet és ráhangolódást igényel, az amatőr home-videók szociokulturális hátterének ismeretével a média összetett és manipulatív esztétikáján át a satelite- és cyber-vizualitás területéig.

A fotográfia – mint a vizuális művészetek alapvető médiuma – végigkíséri a modern ember útját. A modernizmus egyik katalizátora volt, és mai szerepe még összetettebb. Alapját képezi mindenfajta vizuális, mediális alkalmazott és autonóm kifejezési formának. A vizuális információ a formálódó információs társadalom alapvető eleme. Az információs társadalom infrastruktúrája körbeölel, de egyelőre – egyes vélemények szerint – alig változtatott megrögzött szokásainkon. Hogyan tudnánk a jövőről képet alkotni, ha még a jelen kínálta lehetőségeket sem tudjuk megélni?

Az egyik nagy kérdés az, hogyan kapcsoljuk be a társadalom minél több tagját egy átfogó mechanizmusba, egy olyan kiszélesedett társadalmi vérkeringésbe, ahol tudásuk másokéval összeadódva új értékeket hozhat létre? Erre minden bizonnyal az internet a válasz: az általa mozgósítható emberek közösen vesznek részt problémák feldolgozásában, megoldásában. A változás folyamatának alapvető része a vizuális információ előállítása, szabad áramlása, valamint a mindezek megértésére szolgáló

ló képesség és tudás elsajátítása. Bizonyára a fotográfia is része ennek a változásnak. Bár a fotózás nem szerves része az alapvető oktatási programoknak, máris milliiónak vált szenvedélyévé a képek készítése, feldolgozása, megosztása, rendszerezése. A fényképezés társadalmunkban az önkifejezés könnyen elsajátítható, teljesen elfogadott, sőt boldogító formájává vált. A digitális fejlődés eredménye, hogy a képi információval való bibelődés milliőkat köt össze nap mint nap. A fotográfia a vizuális nevelésben lassan, de biztosan kiemelten fontosá válik. A tanulási folyamatban, különböző terápiás jellegű foglalkozásokon gondolkodni, szervezni, alkotni tanít és – ami a legfontosabb – megértéshez vezet bennünket. A kommunikációs folyamatban pedig segít összekapcsolni a vizuális élményt az intellektuálissal és az emocionálissal.

A vizualitás jövője ma a nagy kiszolgáló rendszerek fejlődésén keresztül közelíthető meg leginkább. Az interneten keresztül történő felhasználások fejlődése és kiterjedése hihetetlen méretű tömegek retináját mozgatja meg. Az elkövetkező évtizedekben további 2–3 milliárd ember vizuális összekapcsolódása várható, ők nagy valószínűséggel a vizualitás nyelvén érintkeznek majd. Ennek hatását a társadalomra és az üzleti életre nem is nagyon lehet megjósolni.

A felsőoktatás mindenképp válaszút előtt áll. Legutóbb a 60-as–70-es években voltak hatalmas elmozdulások ezen a területen, amelyek elindították a tömeges felsőoktatási képzéseket. A „digitális bumm” nem az első a fotográfia nagy változásainak sorában, de mindenképpen az eddigi legnagyobb méretű. A kérdés az, hogyan lehet felkészíteni az alkotókat mindezek befogadására és megértésre? A vizuális területen és a fotográfiában tevékenykedőkben kialakulnak bizonyos képességek, amelyeket csak e tevékenység gyakorlása által nyerhetnek el. A fotográfiának azonban nincs határozott fókuszpontja, kevés a bizonyosság benne, ezért növeli és fenntartja önnön bizonytalanságunkat. Mindez készenlétre és megoldásokra ösztönöz, folyamatos akcióban tartva az alkotókat.

Mit jelent ma a MOME-n a fotográfia?

A fotográfia egyetemi szintű oktatása ma már nem különlegesség, hiszen a civilizált világ minden országában része a vizuális oktatási progra-

moknak. Nemcsak azért, mert a vizuális kommunikáció – és ezzel együtt a fotográfia – az információs társadalom alapja, hanem mert erőteljes kulturális tényező is, fontos bázisa más vizuális területeknek.

Az elmúlt évtizedekben jelentkezett új világgazdasági tendenciák hatására, elsősorban a kultúra és a kereskedelem globalizálódása, valamint az információ, a tudás, a szellemi tőke szerepének felértékelődése nyomán a médiapiacokon világszerte megnőtt az érdeklődés a fotográfia iránt. Ez magában foglalja a fotográfia alkalmazott és autonóm területeit, valamint kiterjed a vizuális koncepción alapuló tervezői munkára és az ebben rejlő lehetőségekre.

Megfigyelhető, hogy e tendencia hatására az alkalmazott fotográfia mellett az autonóm fotográfia szerepe is felerősödött, jelentős piaci tényezővé vált. A mai kor fotográfus-tervezőművésze pedig valamennyi vizuális média által hozzáférhető információs struktúrával dolgozik.

A Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen és jogelődjén, a Magyar Iparművészeti Főiskolán a nyolcvanas évek óta folyik felsőfokú fotográfusképzés. Az egyetemi szintű képzés elindítását a nemzetközi művészeti felsőoktatási gyakorlat is indokolta, hiszen a fotográfia az európai felsőoktatásban, az előbb említett okokból kifolyólag az 1970-es évektől jelen van. Az igény Magyarországon is megfogalmazódott, a képzés pedig, hosszú folyamatot követően, 1984-ben indult el.

A fotográfia egyetemi szintű oktatásánál sosem az a kérdés, hogyan kell fotografálni – mert a technikai képességek elsajátítása a gyakorlati munkán keresztül valósul meg – hanem az, hogy mi az alkotó témája, és milyen kérdéseket tesz fel önmagának. A képzés szerves része, hogy összefüggéseket keressünk, a médiumok rendszerében gondolkodjunk, és a fotográfát az önkifejezés eszközeként tekintjük. Ez azt is jelenti, hogy a szemléleti képzést tartjuk elsődlegesnek a személyiség fejlesztésén keresztül.

A fotográfia tanítása nem a legegyszerűbb hivatások egyike. A fényképnek több olyan összetevője van, amely eltér a vizsgált tárgytól, azaz, amelyre a figyelem irányul. Mivel a képalkotás szinte minden, a világról alkotott ismeretünket érinti, óhatatlanul olyan csapdákat rejt, amelyeket nehéz kikerülni; kérdéseket vet fel, amelyekkel megbirkózni embert próbáló feladat. A képzés arra törekszik, hogy megfeleljen a kor elvárásainak. Elmélyült és összetett vizuális, fotóelméleti, kultúrtörténeti és up-to-date

mediális ismeretek elsajátítását biztosítja, megőrizve a kritikus szemléletet a média alkalmazásának terén.

A magas szintű képzés mellett célunk olyan interaktív oktatási modell és alkotói műhely megteremtése, amely segítséget nyújt a hallgatóknak az interdiszciplináris tudás megszerzéséhez és alkotói ambícióik megvalósításához. A program elegendő ismeretanyagot biztosít a hosszú távú művészi és kutatói életpálya felépítéséhez, valamint lehetőséget oktatói munka vállalására felsőfokú intézményekben. A képzés elősegíti a hallgatók találkozásait neves hazai és nemzetközi alkotókkal. Mindezekon túl célja a magyar vizuális és fotográfiai kultúra ismertségét növelni itthon és szerte a világban. A BA és MA oktatási rendszere elősegíti a felkészülést a doktori képzésre.

A MOME-n a fotográfusképzés alapfeladatai közé tartozik az oktatási célok és programok folyamatos revíziója. A kiegészítő programok (workshopok rendezése, oktatók meghívása és tanulmányutak vagy cse-reprogramok szervezése) arra adnak lehetőséget, hogy biztosan tudjuk: jó irányba tartunk. A programban részt vevő oktatók maguk is gyakorló fotográfusok, vagy más vizuális területeken működő alkotók, akik közvetlen részesei a változásoknak, és állandó kapcsolatban vannak a kulturális, művészeti élet többi résztvevőivel. Az oktatási folyamatnak fontos része az előadók és hallgatók közötti párbeszéd kialakítása, illetve minőségének biztosítása. Kiemelten fontos momentum lehet az idegennyelvű képzés bevezetése és a fenti programok megvalósítása. A folyamat elindítása talán kisebb erőfeszítést igényel, mint gondolnánk. Elegendő kicsiben elkezdeni és engedni az öngerjesztő folyamatok beindulásának.

Nem hálás feladat felvázolni a hazai fotográfusképzés jövőképét, és nem vagyok biztos abban, hogy a jövőképek bármilyen szinten relevánsak lehetnek egy olyan világban, ahol pár hónapon belül gyors változások idéznek elő paradigmaváltásokat. Mindez már nem generációs kérdés, hiszen öt-tíz év elegendő idő arra, hogy új ideológiák, eszmék, konvenciók alakuljanak ki. A képzésüket befejező évfolyamok már csak önmagukkal kerülhetnek beszélő viszonyba. Korunkat sosem látott diverzitás jellemzi. Mindenkinek egyenlő esélye van a sikerre, vagy akár a túlélésre. Sokan szeretnék tudni, mit hoz a jövő, és sokan szeretnék már a jövő részesei lenni, mert a jelen nem elég. Emellett mindenkit egyenes arányban terhel a sűrűtől idő. Folyton késésben vagyunk. Csupán sejtjük, hogy mi

mindent kellene elvégezni egységnyi idő alatt, illetve hogy életünk egyes fázisaiban meddig kellene eljutnunk ahhoz, hogy képen maradjunk. A fotográfiában jellemző a folyamatos standby üzemmód. Újra és újra bizonyítani kell a rátermettséget, a hozzáértést és a bátorságot az adott feladatok elvégzése kapcsán. A megoldások egyre kevésbé kényelmesek.

Elképzeléseink szerint a szakon végzett vizuális művészek nem csupán képalkotási problémaként képesek kezelni a különböző fotográfiai műfajokat és médiafelületeket, hanem kommunikációs, információs struktúrában gondolkodnak. A különböző piaci, kutatási vagy művészeti projektek résztvevőiként alkalmasak a különböző kompetenciák közötti híd szerepének betöltésére és arra, hogy alkotó csoportok vezetését vállalják.

Amire a százharminc éves Moholy-Nagy Művészeti Egyetem szakmai közössége mindenképp büszke lehet, az egy egyszerű, de fontos tény: hazánkban nálunk indult először egyetemi szintű design- és művészetelméleti képzés. Elégedettségünkben végleg hátradólnunk azonban döresség volna. A soha-meg-nem-elégedés elve sürgessen bennünket, hiszen soha nem lehetünk elég jók, mindig adódnak új kihívások. A közeli jövőben pedig nyilvánvalóan komoly konkurenciával is számolnunk kell, jóakarató barátokkal és kevésbé szeretetteljes ellenfelekkel – igaz, már maga a konkurencia feltámadása is minket igazol. Nem árt tehát tudatosítanunk, mit is gondolunk magunkról. Nem árt leszögeznünk, miben vagyunk érdemben mások versenytársainkhoz képest. Elsősorban abban, ahogyan a designelmétről gondolkodunk...

A designelmélet nem a design szolgálóleánya

Bár a tervezés elmélete, módszertana része a designelméletnek, a designelmélet semmiképpen sem azonos a tervezéssel és -módszertannal. Nem kiegészítő szerepű a tervezői alkotómunkához képest, nem akcidencia, hanem szubsztancia. A designelmélet nem 'techné', avagy 'ars', nem az a tudomány, amelyik pontokba szedi, hogyan is kell tervezni, hiszen a hogyanok mellett a miért is érdeklik. Ilyenformán a designelmélet bölceleti tárgy. A módszertani iskolák nyolcvanas évekbeli bukása világossá tette, hogy bármennyire sokan vágytak is annak megteremtésére, a pusztán mérnöki és természettudományos töltetű egyetemes designtudomány nem bizonyult életképesnek.

A designelmélet autonóm kultúratudomány

A designelmélet valójában a designkultúra (vö. design culture, cultura del progetto, stb.) önálló tudománya a 21. század elején. Mivel a designkultúra-tudomány eminens módon interdiszciplináris természetű – ha nem egyenesen posztdiszciplináris érdeklődési terület inkább – a nevében szereplő tudomány szó korántsem diszciplináris körülhatárolásra utal, hanem jóval inkább a szó etimológiájával összhangban a témával kapcsolatos eklektikus tudáseggyüttest jelöli. A designkultúra tudományának autonómiája nem jelent mesterséges elkülönülést a designtól, éppen ellen-

kezőleg, ez az autonómia az egyenrangú felek kölcsönös együttműködésének alapfeltétele. A designkultúra tudománya munkaférfiunk szerint azzal foglalkozik, vajon a kép-, tárgy- és téralkotás világa hogyan alakítja – antropológiai értelemben vett – kultúránkat, mindennapi életvitelünket. Arra keres válaszokat, hogy a tervezett környezet hogyan formálja egyéni és közösségi identitásunkat. A válaszkeresést pedig szerencsés esetben komparatív módon kezeli, más kulturális produktumok és kultúraformáló tényezők (pl. irodalom, zene, képzőművészet, gazdaság, stb.) párhuzamos és összehasonlító elemzésével. A designkultúra tudományának egy klaszrikusabb megközelítés szerint két főbb típusa van: léteznek alapkutatók e területen, és léteznek alkalmazott kutatások. Ez utóbbi a tervezőképzést és a tervezői munkát segíti elsősorban, míg az előbbi biztosíthatja azt a szellemi szabadságot és bölceleti függetlenséget, amely nem engedi a tudományt végleg kiszolgáltatni az utilitarisztikus igények efemer jellegének, ily módon óva meg bennünket a dogmatizmusoktól és a rossz rutintól. Egy másik felosztás szerint három főbb típusal számolhatunk: kutatás (1) a designról, (2) a design segítségével, és (3) a designért. Ez a felosztás többek között azért tűnik hasznosabbnak, mint az előző, mert számol a „designer tudásnak” (designerly ways of knowing) analitikus és kreatív gondolkodási stílusokat elegyítő sajátosságáival, s így utal arra is, hogy a designkultúra tudománya mind a természettudományok, mind a műszaki-mérnöki tudományok, mind pedig a kultúratudományok – ha tetszik, társadalom- és humántudományok – területén megleli forrásterületeit. Így aztán a designkultúra tudományát alkotó diszciplináris komponensek száma szinte végtelen. Íme néhány a teljesség igénye nélkül: művészettörténet, művészetfilozófia, építészetelmélet, esztétika, klasszikus designtörténet (history of design), újabb keletű designtörténet (design history), régészet, eszme- és kultúrtörténet (intellectual-and-cultural history), vizuális kultúratudomány, szociológia, kultúrantropológia, ergonómia, környezetpszichológia, alkotáslélektan, kognitív tudományok, szemiotika, irodalomelmélet, nyelvészet, anyagi kultúra-kutatások, kritikai elméletek, fogyasztói kultúra-kutatások. Persze a via negationis útja is járható: a designkultúra tudománya nem designtörténet, nem művészet-történet, nem művészetelmélet, nem esztétika..., és főképpen: a designkultúra tudománya nem vizuális kultúratudomány! Hiszen miközben annak eredményeit kritikus szemmel adaptálja, túl is lép rajta, a kultúra tér-

beliségét alapvetőnek tartja, ennél fogva egyik kulcstémája a térpoétika. A designkultúra-tudomány alapelve, hogy a kultúrákutatók forrásai alapvetően három analitikus értelemben elkülöníthető csoportot alkotnak: a szöveges, a képi és a térbeli forrásokét, játékosan: 'scriptura, pictura & architectura'. A designkultúra kutatásának forrásai azonban általában multimediálisak, természetesen nem csak napjainkban és a közeli múltban, de évezredekkel ezelőtt született kulturális produktumok esetében is. A designkultúra tudománya ismeri tehát a nagy huszadik századi fordulatokat (linguistic turn, textual turn, cultural turn, spatial turn, iconic turn, pictorial turn, material turn stb.), ám mindegyiket csipetnyi sóval, józan ésszel és kritikussal szemmel kezeli. Következésképpen nem hisz abban, hogy a kultúrában minden szöveg, sem abban, hogy minden kép, sem abban, hogy minden térbeli vagy épp materiális volna, éppen ellenkezőleg: az foglalkoztatja, vajon mi jellemzi a szövegszerű, képi és architektúrális kultúrproduktumokat – miben sajátosak, s miben hasonlítanak egymásra. A designkultúra tudománya még nemzetközi értelemben is éppen születőben van, nemhogy Magyarországon. Éppen ebben rejlik művelésének kihívása. Arról nem is beszélve, hogy a kreativitás mindig a tudományos mezők határán, a diszciplináris metszethalmazokban erősebb, nem a már kanonizált fősodorban.

Theoria cum praxi...

A magyar felsőoktatási és akkreditációs terminológiában unos-untalan hangoztatott elmélet és/vagy gyakorlat elavult kettősségét a designkultúra tudománya fel szándékozik oldani. A vicc kedvéért, ha mással nem, hát egy nem kevésbé antik trichotómiával, az ugyancsak arisztotelianus teória, praxis és poézis hármásával. A designkultúra tudománya egyfelől természetesen teoretikus jellegű, mégpedig bölcséleti értelemben; hiszen mint minden valódi kultúratudomány, az emberi létezés lényegére, a legfontosabb miértekre kérdez rá. Ugyanakkor igen sok köze van a gyakorlathoz is – a korai újkorban ezt 'philosophia practică'-nak mondták volna –, hiszen a design etikai, politikai és gazdasági jelentősége alapvető szerepet játszik egy valóban befogadó és fenntartható designkultúra megteremtésében. A designkultúra tudománya azonban azzal is tisztában van, hogy a készítésen keresztül történő tervezés és tanulás – írta

ipsum factum' mondaná erre Giambattista Vico – éppúgy integratív része a designkultúrának ma is, mint évezredekkel ezelőtt, amikor a kézművesség játszott döntő szerepet az anyagi kultúra megteremtésében. Az „elméleti” és „gyakorlati” szakemberek között a magyar felsőoktatásban látni mindenütt megbúvó csatározásokat ildomos volna befeljen, és a kérdést végre színvonalas reflexió tárgyává tenni – a designkultúra tudománya ezen a területen is gyógyírt kínál annak, aki érdekelt benne. A teória szerepe művészeti egyetemeken természetesen semmilyen módon nem kérdőjelezhető meg, sem házon belül, sem pedig tudományegyetemen dolgozó tojásfejűek körében. Már ameddig az egyetem 'universitas', azaz egyetemes érvényű műveltséget biztosítani szándékozó felsőoktatási intézmény. Ez akkor is axióma marad, ha ma már nem olvasztótégely mintájára képzeljük el az „egygyé vált” (ti. universus) elvét, hanem szinergikus módon a sokszínűség jegyében. Ez a sokszínűség egyébként az autonóm tudásterületek kölcsönös toleranciáján múlik, és természetesen egymásrautaltságukban leli zálogát. Csakis így képzelhető el a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem alapító okiratában is kiemelt helyen említett értelmiségi képzés sikeres megvalósítása. A designkultúra tudományának szerepe az egyetemi spektrum egészében egyébként egy piramis jelképének segítségével is érzékeltethető. A legalsó trapézt a tervezési órák menetébe teljes mértékben integrált, konzultációs formában oktatott tárgyak foglalják el (pl. ergonómia, kutatás- és tervezésmódszertan), a következő trapézban a moduláris rendben oktatott tárgyak (pl. design-történet) találhatóak, ezeket az éppen futó tervezési programokkal tematikusan összhangban, de immár nem teljes mértékben integrált módon célszerű tanítani. S végül a csúcson lévő háromszögben immár a szinte semmilyen utilitarisztikus szempontot nem követő, adott esetben a konkrét tervezési feladatok világtól első látásra igen távol eső, tisztán a műveltségért szavatoló elméleti tárgyak (pl. zenetörténet, irodalomtörténet, filozófia) csoportosulnak. Mint ebből a modellből világosan kiderül, a designkultúra tudományát oktató kollégáknak s az azt tanuló diákoknak mindenütt termékeny szerepük lehet az egyetem tervezőhallgatóinak képzésében. A design- és művészetelmélet, illetve designelmélet szakokon tanulók a piramis minden rétegével megismerkednek képzésük során, legyen szó akár saját közösségükben látogatott órákról, vagy a tervezőhallgatókkal közös foglalkozásokról.

Historia in nuce: egyszer volt, hol nem volt a kézművesség, aztán megszületett a művészet, végül a design

Ahogy a nagybetűs szépművészet rendszere és fogalma nagyjából a kora újkorig ismeretlen volt, úgy tűnik törvényszerűnek az is, hogy a művészetek 18. századi rendszerezéséig, a művészet autonómiájának a reneszánsz óta esedékes kiteljesedéséig a kézművesség vitte a prímet az anyagi kultúrában. Ezt követte a nagybetűs, autonóm művészet kora. Míg korábban a szabad művészetekkel szemben; a kézművesek, a mérnökök, s a gépkészítők kultúrája most a szépművészetekhez képest számított szolgáinak. A művészettörténet végét követően pedig a kezdetben az építészetben bújkáló, majd a korai újkorban először a hajóépítés világában formát öltő, ám majd csak az ipari forradalom kiteljesedésével igazán szárba szökő design válik első rangú anyagi kultúraformáló tényezővé. A kézművesség ismét igen sokszor szolgál szerepet tölt be az emelkedett designhoz képest – legalábbis az utóbbi prófétái és reklámügynökei szerint. A posztindusztriális világban, a fenntartható tervezés és a befogadó designkultúra korában azonban ismét változik a kézművesség státusza is. Craft, Art és Design immár párhuzamos életet élnek szimbiózisban. A designkultúra tudománya e hosszú történet egésze iránt fogékony, mert alapelve a hatástörténet logikája, amely szerint a jelen kulturális tapasztalata bizonyos értelemben újírja a múltat.

A designelmélész a designkultúra reklámfőnöke!

Ahogy annak idején Szerb Antal az irodalomtörténeszeket az irodalom reklámfőnökeiként láttatta, úgy tekinthetünk mi is a designkultúra tudományának képviselőire. A designkultúrában ugyanis – cseppet sem meglepő módon – nem csupán a tervezett környezet beszél önmagáról a maga sajátos, de semmiképp sem verbális nyelvén, hanem a szakszerű reflexióra képes designkultúra-kutatók is, legyenek ők diákok, kritikusok, értekezőpróza-írók, esszéisták, menedzserek, kurátorok avagy maga a híres publikum.

Tillmann J. A.

Lehetőségek létesítése. Jövődisein

„Ne azt játszd, ami itt van, hanem azt, ami nincs itt.”

Miles Davis

A design fogalma mára univerzálissá vált. A megformálás tárgyi és képi területein túl majdhogynem mindenütt használatos; a társadalomalakítás teóriáiban éppúgy fölűnik, mint a zenében vagy a teológiában.¹ Erre a design eredeti fogalma (disegno interno): az idea, a rajz, a vázlat, a mentális kép reneszánszbeli elgondolása adott lehetőséget.² Az univerzális design kialakulásában közrejátszott a lehetőség fogalmának kitégűlása, ami a valóság esetlegességének elmélyűlő tapasztalatával együtt ment végbe, valamint a digitális alapú virtualitás terjedő valósága.

Közvetlenebb módon hatott a komputer technológia némely fejleménye, amelyeknek köszönhetően a képi ábrázolás, a vizualizáció lehetőségei példátlan módon megnövekedtek, a természet- és társadalomtudományokban csakúgy, mint a különféle művészi eljárásokban és tervezési területeken.

A design ilyen értelmezése egyre inkább a képzelet, az elképzelés, a jövőre irányuló gondolkodás jelentésmezéjével kerül átfedésbe. A design ezért magától érteződően jövődisejn. (És nem az éppen bevezetendő termék marketingjéhez használatos blikkfang.)

A holnap tereinek keresése

A design művelői részéről az univerzális design koncepciója vezetett a kiterjesztett értelmezéshez: a tervezés során a környezet mind szélesebb körre kiterjedő tekintetbe vétele egyre inkább elengedhetetlen, ennek pedig az idő nem éppen elhanyagolható komponense. Ma már nemcsak az alkalmazott művészet területén kell a megvalósuló produktumok „élettartamon” túlmenő sorsának alakulását tekintetbe venni, hanem a szabad művészetben is, lévén hogy „minden egyes produktum problémát jelent, még hozzá mint hulladék elhelyezési kérdés. Tele vagyunk.”³

Az univerzális design, miként mindennemű minőségi tervezés, egyre inkább tekintetbe veszi a jövőt. Nemcsak az éppen küszöbönállót, hanem a távolabbi időperspektívákat is – összhangban a kirajzolódó folyamatok komplexitásával. (Az efféle komplex megközelítés kiváló példája a 2008-as Velencei Építészeti Biennálé kapcsán megjelent *Bessere Zukunft? Auf der Suche nach den Räumen von Morgen*. [Jobb jövő? A holnap tereinek keresése] című összeállítás.⁴)

Az univerzális design keretfeltételei a jövő felől rajzolódnak ki. Ez a modernitás második nagy fordulatával áll összefüggésben. Az első a reneszánszban vette kezdetét, és a 19. századra vált 180 fokossá; az addig a kezdetre, az eredetre centrált, klasszikus gondolkodás a futurum felé fordult, s szinte minden a jövő ígérétét hordozta.⁵ Az ezredfordulóra ezek a várakozások lehűltek, s vitathatatlan, hogy „régebben a jövő is jobb volt” (Karl Valentin).⁶

A globális ökológiai problémák, a felsejűlő klimatikus kilátások felől tekintve az eljövendű egyre kevésbé remények, inkább félelmek tárgya. A modernitásban kevés olyan korszak adódott, amelyben tartósan olyan kódos és komor jövőkép vált volna meghatározóvá, mint mostanság. A korábban még megoldásnak látszó „fenntartható fejlődés” elképzelése sem tűnik kivitelezhetőnek; az előrejelzések szerint a környezeti problémák fokozódása egy-két évtizeden belül radikális változásokat hoz.

A változások egyik, bár számunkra korántsem közömbös komponense a 'Nyugat alkonya'. A körvonalazódó népességcsökkenés, a bevándorlás és az ezzel összefüggő vallási-kulturális átalakulások nyomán korántsem megalapozatlan az a feltevés, hogy az európai kultúra csak más földrészen fog fennmaradni.⁷ A trendkutatók szerint lehetőség csak a deklináció lassítására, késleltetésére van.

A jövőtlenség fokozottan érvényes a magyar kultúrára. Úgy tűnik, hordozóinak többsége arra a következtetésre jutott, hogy jövője nem lévén, inkább feltételezett múltjába réved, azt fantáziálja, fényezi. Az ezredforduló eklektikus nemzeti képzetvilága szervesen és bizonytalan identitásról beszél. Mind a széles körben, mind pedig az „elit” köreiből elterjedt gondolati, érzékelési és érvelési mintázatok olyan kibontakozás irányába mutatnak, amely nem kifejezetten a finn modellel tart rokonságot.

A mélyidőn át

A korábbi időszakokhoz képest a jövőhöz fűződő viszony ma reflektáltabb. A reneszánsztól kezdődően a modernitást utópiák, ideális jövőképek kísérik. (Nyomukban fonákjukkal, a negatív utópiákkal.) Ezekről ismeretes, hogy szinte mindig az adott jelentől meghatározottak, és fölöttébb műlékonynak bizonyulnak. Kevés dolog avul el gyorsabban, mint a holnapról szőtt aktuális elképzelések.

A jövőre vonatkozó sejtéseink, feltevéseink és terveink akkor nem tévednek bele a jövőfantaszta zöld erdejébe, ha szem előtt tartjuk a változások viszonylagossá tevő erejét: az idő iróniáját. Ha reflektálunk rá, és reflektálunk magunkra. A reflexió visszahajlást, visszahajlítást jelent, az idő ironikus reflexiója a jelennek a távoli jövőn át vezető, visszahajló szemlélete.

A jövő nagyobb távlata, a mélyidő perspektívája mindennemű irónia nélkül is jelen van, méghozzá nemcsak általános időhorizontként, hanem konkrét projektek, illetve körülhatárolt problémák formájában.⁸ A Long Now Foundation célkitűzései, a tízezer éven át fennálló óramű és könyvtár koncepciója, a Rosetta Project,⁹ csakúgy mint az ugyancsak tízezer évre tervezett, új-mexikói atomhulladék-temető jelrendszere, kulturális szakadásokon keresztül tételeződnek.¹⁰ A mélyidő távlatának tekintetbe vétele nem feltétlenül lesújtó, ellenkezőleg: felszabadító is lehet. S bár kétségtelen, hogy hosszabb távon valamennyien halottak leszünk, a „szellem a véggel szembeni küzdelem öntudatától erősödik” (Hannes Böhringer).¹¹

Lehetőségek létesítése

A klasszikus avantgárd szellemi, művészeti és szociális koncepciói meglehetősen ellenséges környezetben, szinte szerzetesi elszigeteltségben élő alkotók dolgozták ki, akik a realizálás tényleges feltételeire és esélyeire nem különösebben voltak tekintettel. Ez ugyan eléggé eltér a mai helyzet-től, példája azonban tanulságos akkor, ha nagyobb távolságot akarunk teremteni a környező, a gondolkodás, képzelet és cselekvés határait be-szűkítő elképzelésektől¹². Az egyetlen adottság ennek feltételei – a képviselt magasabb szintjein adottságok a kutatás és a kísérletezés lehetőségei.

De lehetőségeket létre is lehet hozni. Koncepcionálisan nem kevésbé, mint konkrétan.¹³ A jövödesign megenged minden műfajt, nemcsak a bevett és intézményesült módokat, közegeket, formákat. Kialakítása során nem feltétlenül kell érvényesülnie a vélt vagy valóságos adottságok kényserének. (A kapitalista realizmusnak, a megvalósítás ma szokványos keretfeltételeinek éppoly kevésbé, mint a különféle konvencióknak, a közkeletű mintáknak, elterjedt beidegződéseknek, bevett gazdasági és intézményi pályáknak.) Nagyobb időtávlatban adódó helyzetek és lehetőségek kutatása az életfeltételek, az életmód, az életminőség összetevőinek vizsgálata és újragondolása révén történhet. Ennek éppúgy része lehet a történeti fejlemények és tapasztalatok tanulmányozása (a filozófiai életművészettől a népvándorlások korának tanulmányozásán át a túlélési technikáig), mint fogalmak fejlesztése, vagy a csúcstechnológia és a leg-egyszerűbb kézműves eljárások integrált használata: médiumok, események, építmények, berendezések, intézmények koncipiálása, alkotása és alakítása során.

Az alkotói-kutatói képességek fejlesztésén túl mindez egyúttal egy alternatív jövőn történő munkálkodást is jelent.¹⁴ Ilyesféle fáradozásokból nincs túl sok, így aztán ritkasága is mellette szól. Nem könnyű manapság olyan újdonságra lelni, ami a pusztán technikai névumon túlmenna. A ritka, a különös, az egzotikus iránti kereslet pedig exponenciálisan növekszik az egyre egységesebbé váló Földön.¹⁵ Ezért a nagyobb távlatokkal történő, manapság haszontalannak tűnő foglalatosság akár már holnap is föltette hasznosnak bizonyulhat.

JEGYZETEK

¹„If somebody asked me to design a religion / I would make it all about snow.” Laurie Anderson: *Bodies in Motion; on Homeland, Nonesuch, 2010*; Georg Steins: „Wie lange noch, Herr?” *Zum Design apokaliptischen Denkens im Alten Testament. zur Debatte 2010/ 5.*

²„Az idea platonikus hagyományában a diszegnőről is úgy vélték egy darabig, hogy nem az égben, hanem az egyes ember fejében rejlik.” Hannes Böhringer: *Szinte semmi, Budapest, Balassi, 2006.*; <http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/bohringer>

³Jochen Gerz: *Was die Kunst nicht ändern kann, das soll die Kunst verändern. Frankfurter Allgemeine Zeitung 1996. 24.*; „<http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/tobbiek/gerzc3.html>”

- ⁴Bessere Zukunft? Auf der Suche nach den Räumen von Morgen (szerk. F. v. Borries, M. Böttger, F. Heilmeyer), Merve, Berlin, 2008. Ebben építésk mellett klímakutató, migráció-szociológus, sfilozófus, gazdaságtudató jutott szóhoz, továbbá számos adalék és forrás kapott helyet.
- ⁵„A fejlődés és a haladás nem klasszikus eszmények. A klasszikus gondolkodás úgy tartotta, hogy a múlt jobb a jelennél, és az emberi létezés a folyamatos visszafejlődés története.” William M. Ivins: A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció. Bp. 2001.; Tillmann J. A.: A megalit, avagy a nagy attraktor. A 2001 Űrodüsszeia és a médium metafizikája. 2000 2001/2.; „<http://www.c3.hu/~tillmann/irasok/film/megalit.html>”
- ⁶Karl Valentin: Die Zukunft war früher auch besser. Berlin, Henschel, 1991.
- ⁷A muzulmánok európai arányának alakulása már most is ilyen tendenciát mutat. De „legkésőbb 30 év múlva, amikor az olajforrások kiapadnak, kiéleződnek a már most meglévő konfliktusok – mondja Hamed Abdel-Samad egyiptomi szociológus. – Akkor a történelem legnagyobb népvándorlása veszi kezdetét: az iszlám világból Európába.” (<http://www.n-tv.de/politik/Der-Islam-ist-nicht-reformierbar-article1636341.html>, 2010. 10. 20.) Ez nem pusztán vallási kérdés, hanem hosszabb távon, a jogrenden át az európai kultúra és értékvilág egészét érinti.
- ⁸Gregory Benford: Deep Time: How Humanity Communicates Across Millennia, Bard, 2001.; „http://en.wikipedia.org/wiki/Deep_time” http://en.wikipedia.org/wiki/Deep_time
- ⁹The Long Now Foundation. Alapítói: Daniel Hillis, informatikus, a párhuzamos architektúrájú komputer alkotója, Stewart Brand a Global Business Network alapítója, Kevin Kelly, a Wired szerkesztője, Brian Eno, zenész és képzőművész, <http://www.longnow.org/>; The Rosetta Project; <http://www.rosettaproject.org/about-us/disk/concept>
- ¹⁰Tillmann J.A.: A művészet ezer és tízezer éves távlatai között; <http://www.c3.hu/~tillmann/irasok/muveszet/atjaro.html>
- ¹¹Hannes Böhringer: Gondtalanul, Lettre Internationale, 2008 (tél) 71. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre71/bohringer.htm>
- ¹²„A társadalmaknak nagyon nagy szükségük van egy olyan helyre, ahová nem hatol be a média: visszavonultságra és magunkba szállásra alkalmas helyre, hogy az ember békés körülmények között készíthesse el azokat az eszközöket, amelyek segítségével majd valóban kormányozhatja önmagát, és szabad teret adhat a gondolkodásnak.” Jean-Marie Lustiger: Emberhez méltón. Vigilia, Budapest, 1997, 9.
- ¹³„A jövőre vonatkozó sejtések befolyásolják a jövőt.” Soros György: A lehetetlen megkísértése. 2000, Budapest, 1991.
- ¹⁴Jellemző a posztmodern jelenre, hogy az „alternatív múlt” eszméje előbb terjedt el, mint az alternatív jövőé.
- ¹⁵Segalen, az egzotizmus teoretikusa már száz évvel ezelőtt érzékelti vélte eltűnését. Vö.: Tillmann J. A.: A határtalan határára érve. Segalen és az egzotizmus, Átváltozások 7. (1998).

A világ építésze az elmúlt évtizedekben nagyjából aszerint alakult, ahogyan azt a „haladás” eszméje megkívánta. Így megy ez, mióta „modern” a világ. Vagyis az építészettől régóta hiszi magáról, hogy a jelenbeli a lehető legtökéletesebb állapota, aminél jobb már nem is lehetne. Azután évek múltán az építészek visszatekintenek, és megmosolyogják magukat. A visszatekintés előtti évek száma egyre csökken, és egyre gyakrabban mosolyogjuk meg magunkat. Ezt hívják (hívták?) haladásnak. A fejlődés más. Józanabb, természetesebb, szervezettebb. Míg a haladást elhatározzák, a fejlődés „van”. Befolyásolják a körülmények, terelgetik a felismerések. Mostanság mintha jobb belátásra bírának bennünket a Föld történései.

Új jelenségeként észleljük, hogy az építészet minden eddiginél plurálisabb lett. Ez nem egyszerűen jó, hanem izgalmas is. A mai építészet izgalmassága sok minden másból is adódik. A számítógép-használatból, a tudományos eredmények beemeléséből, a felhasználható anyagok sokaságából, az elvárások sokszínűségéből. Adódik a szabadságból, melyet az új technológiák tesznek lehetővé, a költői törekvésekből, melyeket paradox módon éppen az új technológiák hívtak életre. Legfőképp azonban az erőteljes személyiségek berobbanása hozta meg a szabadságot, és a költőiséget is.

Nem izgalmas, sőt negatív jelenség a túlzottan nagy méretek betörése a világ építészetébe, és ebben az erőteljes személyiségek (a sztárok) is ludasak. Virtuóz tehetségükkel és ügyességükkel bármit képesek szalonképesse tenni, és ezt gyakran meg is teszik.

A meghittség és az otthonosság kizorulóban van, de azért léteznek elemi erejű, ártatlan építészet is. Jó, hogy a fenntarthatóság, a környezettudatosság kényszere megtermékenyítően hat az építészekre, és a természetes anyagok becsülete mára ismét megnőtt.

A válság az építészet-építés területén is megtette a magáét. Orrukra koppintott az építésznek, és ők megszeppenve (munka nélkül) konstátálják, hogy nem lehet a végtelenségig növelni a méreteket. Nem lehet a haladás-fejlődés zászlaja alatt túlépíteni a világot. A Magyarorszáéhoz hasonló adottságú országok építészeti gyorsan ocsúdtak, és utánaeredtek a világtrendnek. A szlovén és észt, s újabban a horvát építészek szabadon, költőien mozognak, de különleges ízeket is visznek a nemzetközi étlapra. Jönnek a csehok, lengyelek, szlovákok, románok is.

Mi, magyarok nehézkesebbek vagyunk, utánaeredés helyett inkább mocorgunk. Szeretünk mindent szörnyűségesen nehéz múltunkra és a technológiai elmaradottságra fogni. Ezek persze csak ürügyek, nagyobb gond a pluralitás hiánya, amiből egyenesen következik a szabadság korlátozottsága. Szabadság nélkül pedig nincs besztartikus szárnyalás. Na meg reális önértékelés, kellő öntudat és önérzet nélkül sincs. A göröcsök éppen a nemzetközi körforgásban való részvétellel oldódnának. (Az említett szlovén és észt kollégák teljességgel göröcsmentesek.)

Félreértjük szerepkörünket. Nem arról van szó, hogy „modernnek” kell lennünk, de azt igenis észre kell venni, hogy az építés szerepköre ma már inkább a mediátoré, az integráló és sokrétű művészé, semmint a hagyományos építészmérnöké. Az egyetemeken régóta a mai szerepre kellene felkészíteni a diákokat. Nem arról van szó, hogy „tudás” helyett „művészkedjenek”, ám a tudás mikéntjét át kellett volna gondolnunk. Arról nem beszélve, hogy kötelező lenne részokatni őket a tudásszomjra, az együttműködésre, a rugalmasságra, megtanítani a művészeti ágak közötti otthonos mozgásra-száguldozásra.

A jövő az iskolákon múlik. Rájuk vár a tisztázás leckéje is: a „hogyan is állunk”? Utána jöhet csak a „merre menjük”. Az építész-szakma is elvégezhette volna ezt, de nem tette, és végleg lecsúszott róla. Helyette „kezdő” és „tudatlan” fiatalemberekre hárul a feladat. Elfogulatlan, nyílt tekintetű, vidám lányokra és fiúkra az építésziskolákban.

Építésziskolák szép számmal alakultak az utóbbi években, és ez jó. Jó akkor is, ha sokan fanyalognak a minőség miatt, és aggódnak a túltermelés okán. Jó, mert decentralizált és változatos lett az építészképzés. A túltermelést pedig majd megoldja a megváltozott építés-kép.

Végleg le kell mondanunk a klasszikus építésről (Wright, Lewerentz, Zumthor, hogy csak kedvenceimet említsem), aki lángoló tekintettel magyarázza álmait a közönségnek, no meg a szorgos építőmunkásoknak. Már korunk sztárépítészei is inkább filmrendezőkhöz hasonlíthatók, akik hatalmas stábjukkal nagyszabású produkciókat vezényelnek sikerre. A jövőben ez a tendencia csak erősödni fog. Erősödését nemcsak az „élet”, de az építészet szellemi átalakulása is kikényszeríti. Az építészet mozgásteret napról napra tágul. Olyan diszciplínákat emel magához, mint a matematika, biológia, csillagászat, zene, nem besztartikus a filozófiáról és a szoci-

ológiáról. Ez még több lehetőséget, még izgalmasabb kalandot jelent a jövő felnőtt építészeinek. Márpedig a jövő felnőtt építészei: a mai építésziskolák növendékei.

A pluralizmus nemcsak a társadalomban, az építészetben is teret követel magának. Nincs többé stílus. Ez szabadságot jelent, de egyben magárahagyatottságot is. Mindenkinek fel kell találnia azt, amit régen a stílus készen talált. A feltaláláshoz/kutatáshoz egymagában kevés az építész. A kitágult mozgástérben szükség van a matematikusra, biológusra, csillagászra, zenészre. Az építész lángoló tekintet helyett fölveszi a koordinátor gúnyját, aki együttműködik, áttekint, értelmez.

A pluralizmus tágas, rugalmas és labilis világában van egy stabil pont: biztos, hogy a Föld által rendelkezésünkre bocsátott energia véges. A fenntarthatóság minden fajta építészeti gondolkodásnak (is) kiindulópontjává válik, illetve régen azzá kellett volna válnia. A véges energia meghatározza a jövő építészetét, de fegyelmező ereje nem korlátoz, hanem szárnnyalásra fogja sarkallni az építészeket. Ha okosak vagyunk, akkor nem fenyeget, hanem elfogulatlan gondolkodásra és józan építésre ösztönöz. Rákényszerít a valódi pluralizmusra: a legújabb eszméket és technológiákat éppúgy el kell fogadni, mint a legősibbeket. Be kell fogadnunk a világ értékeit, de éppúgy meg kell becsülnünk a helyi értéket is.

Nekünk, építész-tanároknak egyszerű dolgunk van. Nem kell mást tennünk, mint felkészíteni növendékeinket az együttműködésre, a rugalmasságra, a dolgok megértésére. Meg kell értetnünk velük, hogy a környezet iránti tiszteletnek mostantól valóban gondolkodásuk origójává kell válnia. Meg kell szabadítanunk őket minden fejlődéssel és hagyománnyal kapcsolatos előítéllettől, és sarkallnunk kell őket arra, hogy találják meg helyüket a kitágult építészeti világban. Biztató, hogy a megváltozott építész-kép nem egysíkú, hanem sokféle szerepkört foglal magába. Így aztán mindenki megtalálhatja a neki megfelelőt ebben az összetett színdarabban, ha nyitott többféle szerepre. Ha készen áll, vagyis felkészült a szerepre.

A felkészülés módja sokféle lehet, ezért is jó, hogy a magyar építészoktatásban sokféle megközelítés van jelen. Módszerünket annak a kivételes adottságnak kell meghatározni, hogy a MOME campusán a legkülönbözőbb nézőpontok és megközelítések vannak jelen. Ez az adottság eleve jó

terep az együttműködés tanulására és a rugalmasság gyakorlására. A különböző szakmák és művészeti ágak együttléte sugallja, szerencsés pillanatokban egyenesen szügerálja a szellemi tágasságot. A különböző megközelítések természetesen nem zárják ki azonos témák felvetését, közös súlypontok kijelölését. Ha pedig a különböző nézőpontok egy közös origóra fókuszálnak, akkor összeadódnak a szellemi energiák. Sűrűsödik az a tudás, amely hosszú távra szól, és fejleszthető egy egész életen át.

Évek óta figyelemmel kísérem a MOME végzett diákjainak az építész szakma köreibbe történő integrálódását. Meglátásom szerint azok a tanítványaink érvényesülnek leggyorsabban, legkönnyebben és legmagabiztosabban, akik már a képzés során elfogulatlanok és nyitottak voltak: már diákként célba vették egyéniségük, érdeklődésük magvát, és nem azt várták, hogy tudásuk minden részterületen pontos és megkérdőjelezhetetlen utasítások mentén épüljön. Érzékelhető, hogy végzett növendékeink a hagyományosnál tágabban értelmezik az építész-mesterséget. A legkülönbözőbb területeken mozognak, a környezetalakítástól a kreatív tárgyszervezésen vagy a provokatív városi életmód-alakításon át a „nagybetűs” építészetig. A határok feloldódnak, a feladatkörök összerosódnak.

Legsikereesebbek azok a szabadcsapatokba verődött kompániák, amelyek könnyűlovassági rohammal veszik be a „felnőttek” hadállásait. Ők a tervpályázatok kreatív harcosai, a workshopok erősségei. Közülük egyre többen térnek vissza „felnőttként” a Doktori Iskolába, ki műnicipióért, ki közösségi atmoszféráért, ki pedig megerősítésért. Van, aki egyszerűen együtt szeretne lenni a többi építésziskolában végzett társával.

A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem történetéről az egyes korszakok szakkínálatát, valamint a profilbővítések irányát meghatározó intézményi koncepciók rajzolnak igen karakteres képet. Az eredetileg iparművészeti képzésre specializálódott intézmény az elmúlt több mint egy és negyedszázad során egyre nagyobb részt vállalt az építészet és a vizuális művészetek megismertetéséből, míg végül az ezredvéghez érkeve az oktatás három egyenrangú fő iránya lett a tárgyalás, a téralkotás és a képalkotás. Az intézménytörténet további fontos meghatározója a pedagógiai koncepció, amelynek alakulása következtében az oktatás rendszere, a kurzusok ütemezése többször is változott az évtizedek alatt. Az oktatott szakterületeket, valamint az oktatási struktúrát nyomon kísérve tekinthetjük át azt a folyamatot, amely az Iparművészeti Iskolától az Akadémiáig, onnan a Főiskoláig, majd az Egyetemig, végül pedig a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemig vezetett.

1880. november 14-ét követően a Mintarajztanoda keretein belül megnyitott Országos Magyar Királyi Iparművészeti Tanoda egyetlen osztályában megindult képzés első iránya a klasszikus „alkalmazott művészet” igényeinek, azon belül is a historizmus bútorművességének speciálisan megfelelő szakmai képzés, a „műfaragászat” volt. Az ékítményes rajz, építészeti rajz és stíltan, geometria, szabadkézi perspektíva, mintázás és konkrétan a faragás oktatása olyan szakemberek képzését szolgálta, mintázás és konkrétan a faragás oktatása olyan szakemberek képzését szolgálta, akik a bútoriparban „műfaragóként”, az építőiparban pedig díszítő szobrászként tudnak elhelyezkedni. Az előképzés igénye már az első oktatási ciklus végén felmerült: 1883-tól a rajzot, geometriát, mintázást oktató „előkészületi” osztály elvégzése után szakosodhattak a növendékek a faragáson kívül mintázásra, vésnöki munkára vagy fametszésre. Tehát már a legelső oktatási ciklus tanulságai alakították a képzési koncepciót; nem csupán a struktúra módosítása, hanem új szakok (pontosabban „szakosztályok”) indítása révén is, melyek száma szinte évről évre bővült: 1884-től indult a díszítő festés és rézmetszés, 1886-tól a kisplasztika és díszítő szobrászat, 1899-től a „lakásberendezés”. A koncepció – a historizmus szellemében – alkalmazott művészetet közvetített, a tradicionális kézműves hagyományt művészeti iskolázottsággal társítva; tárgyra, épületekre – a grafikai műfajok oktatásával pedig könyvekbe is – „applikálva” a történeti stílusok jellegzetes ornamentumait, különösképpen képeket és szobrokat. Ezt a kezdeti időszakot joggal nevezhetjük az alkalmazott művészet korszakának.

A képzési idő 1887-től a két tanéves előkészítő osztály bevezetésével összesen öt évre emelkedett, ezzel kezdetét vette alapképzés és szakképzés/művészképzés módszertani megkülönböztetése. Az általános alapo- zó képzés – koncepciótól függően változó arányban – a továbbiakban is a stúdiumok fontos részét alkotta. Az 1890 és 1931 között rendezett kü- lönféle esti tanfolyamokkal megjelent a továbbképzés is az Iparművésze- ti Iskolában, amely 1893-tól bekerült a rajztanári képesítő vizsgát adó in- tézmények sorába. Az intézmény 1896-ban, az Üllői úti épületbe való költözéskor függetlenedett szervezetileg a Mintarajziskolatól, első igazgató- ja Fittler Kamil lett.

A tízes éveket az intézmény megújulása és a kor tárgykultúrájára nagy hatást gyakorló folyóirat kiadása miatt önálló periódusnak, a díszítőmű- vészet korszakának is tekinthetjük. A Czákó Elemér igazgató koncepció- ja szerinti 1910-es struktúraátalakítás eredményei közé tartozott a házi- ipari osztály átszervezése textilművészeti szakosztállyá, valamint a grafi- kai szakosztály létrehozása a korábban külön-külön tanított sokszorosító grafikai technikák oktatásának összekapcsolásával. A stúdiumok tagolá- sa a közép- és felsőfokú oktatás szintjeit különböztette meg a végbizo- nyítványt adó hároméves középiskolai és a szakoklevelet adó kétéves főis- kolai tanfolyam révén. Jelentős változást hozott az is, hogy az Iparművé- szeti Iskola – több mint három évtizedes működést követően – 1911-ben megnyitotta kapuit a nők előtt. Az intézmény a művészetpedagógiai te- vékenységet az I. világháború éveitől kiterjesztette az érdeklődő nagy- közönségre: tanárok és diákok közreműködésével létrehozott folyóirata, a Díszítő Művészet iparművészet-történeti alapismereteket és egyszerűen kivitelezhető terveket tett közzé a hátszágban tevékenykedő iparosok és amatőrök számára.

A Tanácsköztársaság alatt megindított radikális átszervezési kísérlet nem jutott sokáig, de alig néhány évvel később, 1924-ben jelentős struk- túraváltásra került sor. A képzési idő hat évre emelkedett: három év volt az alsó fokú, másik három pedig a felsőfokú szaktanfolyam. A klasszikus tárgyalgató szakok (keramika, textil, ötvösség), a historizmus korának mű- vészetszemléletét folytató díszítő festészet és díszítő szobrászat, valamint a kezdeti időszaktól az Iparművészeti Iskola profiljához tartozó grafika mellett a korábbi lakásberendezés szak profilját kibővítő építő iparművé- szet szakosztály indult, melynek tematikájában már a családiház-építés is

helyet kapott. Nem sokkal később olyan speciális szakok is megjelentek a kínálatban, mint az éremművészet és a színpadtechnika.

A szó hagyományos értelmében vett iparművészet korszakának nevezhetjük a két háború közötti periódust. A 30-as évek végén a Szablya- Frischauf Ferenc igazgatta intézményben a képzés útja, „a műhelyen át a művészetig” vezetett. A struktúra a hiányzó gyakorlati alapismeretek miatt módosult: a négyéves iparművészeti szaktanfolyam előbb egyéves, majd kétéves „előkészítő osztállyal” indult. Az iparművészeti szaktanfolya- mot kétéves művészképző tanfolyam követte. A vezetőség a 30-as évek végén kérelmezte első ízben a főiskolává való átminősítést; hasonló cél fo- galmazódott meg a radikális oktatási reformot is sürgető 1940-es Új ipar- művészet felé című vitairatban.

Kozma Lajos vezetésének idején, 1946-ban kettévált a közép- és felső- fokú képzés: az Iparművészeti Iskola alsó két évfolyamából lett a közép- iskolai szintű Szépműves Líceum, a négy éves képzés pedig az Iparművé- szeti Akadémia kereteiben folytatódott. 1948-ban az intézmény főisko- lai rangra emelkedett. Ekkor, Schubert Ernő igazgatása alatt kezdődött az intézmény későbbi találó névadása miatt az ipari művészet korszakának is nevezhető időszak, amikor az oktatás célja deklaráltnan az iparban dol- gozó tervezők képzése lett. 1949-ben a művészeti főiskolák reformja ér- telmében a grafika átkerült a Képzőművészeti Főiskolára, helyette a sző- nyegkép-tervezés (gobelin) szak került az intézményhez. A szakosztályo- kat több szakot egyesítő főtanszakok – belsőépítő, fém, kerámia, színpad, textil, tanárképző – váltották fel, a képzési idő pedig öt évre emelkedett. A tanrendben a legelső helyen szerepeltek az ideológiai tárgyak, de a szak- mai oktatás színvonalának emelésén számos kiemelkedő iparművész fá- radozott, közöttük az intézményben 1919 óta tanító és a Főiskolát 1952 és 1958 között igazgató Kaesz Gyula. Az 50-es évek elején indított új sza- kok közé tartozott a fémműves-képzés keretein belül létrejött ipari forma, a textil főtanszakon belül a kötszövött anyag, valamint – rövid ideig tartó kísérletként – a textilrestaurálás.

A tantárgyi kínálat 1953-as rendszerezése négy főtanszakot eredmé- nyezett: belsőépítő, textil, valamint (az intézményalapítás korát idéző) dí- szítőfestészet és díszítőszobrászat – az 50-es évek sajátos historizálásának jeleként. Ezek a főtanszakok azonban igen rugalmasak voltak: a díszítő- szobrászat a fémművéség és a kerámia mellett az ipari formatervezést is

magában foglalta; a díszítőfestészet keretein belül folytatott kísérletezések eredményeként jött létre a 60-as évek elején az üveg szak, 1962-ben pedig ugyancsak a díszítőfestészet főtanszak és a Pannónia Rajzfilmstúdió közös szervezésében indult meg a kísérleti animációs képzés.

A reformnak nevezett koncepcióváltások közül a 60-as évek közepén következett be a legradikálisabb: 1964-ben nemcsak az intézmény hivatalos neve lett Ipari Művészeti Főiskola, hanem a tanulmányi idő is 4 évre csökkent; a tanszéknek pedig – építész, textil, szilikát, formatervező – a vonatkozó szakminisztériumok társfelügyeletével kellett működniük. Ebben az időszakban igazgatta az intézményt Pogány Frigyes, akinek vezetése alatt a Főiskola minden nehézség ellenére egyetemi rangra tett szert 1971-ben. A tanszékek és szakcsoportok összesen 14 szakterületet képviseltek, a kétéves továbbképző tagozat révén pedig posztgraduális képzés is folyt az intézmény keretei között.

A 60-as évek végén a typo-grafikai tanszék létesítésével indult meg az a folyamat, amely jelentősen bővítette az elsősorban tárgyak és épületek tervezését oktató intézmény képzési profilját, ez a periódus a vizuális kommunikáció térnyerésének korszaka. Az alkalmazott grafika mellett a 80-as évek elején megjelent fotó, videó és animáció oktatásának a Gergely István rektor reformkonceptiója nyomán 1983-tól megvalósult háromlépcsős és kétszakos képzési struktúra adott keretet. Az alig egy évtizedig működő rendszer éles határral jelöli ki az intézmény történetében a Gergely-féle reformok korszakát. A szakpáraválasztás lehetősége, a rugalmasan alakítható tanrend, az adott terület legjelesebb hazai szakemberei által tartott kurzusok által nyújtott kitekintés a szakmájukon kívül is tájékozott, dinamikus, kreatív tervezőművészek képzését tűzte ki célul. Ezenkívül megindult a tanár- és menedzserképzés is – az utóbbi elsőként a magyar oktatás történetében.

Ennek az időszaknak a lezárásával indul az intézmény történetének napjainkig tartó, utolsó nagy korszaka. A rendszerváltozást követően korábban elképzelhetetlennek gondolt ideológiai és általános szemléleti nyitásra kerülhetett sor, amely külföldi ösztöndíjakkal kiegészülve a szakmai ismeretszerzés legszélesebb lehetőségeit tárta a hallgatók elé. Schrammel Imre, majd pedig Droppa Judit rektorsága idején a hagyományos tanszéki rendszer keretei között folytatódott az oktatás, 1998-tól kiegészülve a doktori programmal. 2000-től az intézmény hivatalos neve

Magyar Iparművészeti Egyetem, 2006-ban pedig felveszi Moholy-Nagy László nevét, példaként állítva a hallgatók elé a magyar származású alkotó és művészetpedagógus életművének sokszínűségét. Az egyetem rektora 2006 óta Kopek Gábor, az oktatás fő irányai: tárgy-, tér- és képalkotás – design, építészet, média –, a struktúra pedig 2007 óta a bolognai rendszert követve bachelor (BA), mester (MA) és doktori (DLA) fokozat szerzésére nyújt lehetőséget.

Az intézmény sokáig privilegizált helyzetet tudhatott magáénak, mivel számos szakterületen az országban egyedülként nyújtott egyetemi szintű képzést. Napjainkban a MOME sajátos arculata éppen a hazai felsőoktatásban folyamatosan gyarapodó egészséges konkurencia fényében rajzolódik ki egyre erőteljesebben. Összességében elmondható, hogy az oktatott szakterületeken a MOME a legnagyobb múltú és a legkiemelkedőbb szakmai eredményekkel rendelkező hazai egyetem, amely arra törekszik, hogy elnyerje megérdemelt helyét a művészeti és designoktatás intézményeinek nemzetközi hálózatán belül is.

CONTENT

- 100 **GÁBOR KOPEK**
Foreword
- 102 **DÁNIEL BARCZA**
Retrospective Replanning, Climate Protection and Sustainability
- 110 **ATTILA COSOVAN**
130 Years of MOME and 1 Year of DISCO
- 117 **MIKLÓS ERHARDT**
Participating Art
- 124 **ANDRÁS FERKAI**
Some Thoughts on Our Present and Future
- 130 **JÓZSEF FÜLÖP**
This Is That Form
- 136 **ISTVÁN JANÁKY**
Variations
- 144 **ZSOMBOR NAGY**
Where Are We Heading?
- 150 **VLADIMIR PÉTER**
What in Fact Makes the Power of Imagination Substantial?
- 153 **ZSÓFIA RUTTKAY**
Where Should We Be Heading... in the Age of Digital Technologies?
- 161 **JÁNOS SALAMON**
The Mystery of Walking
- 167 **GERGELY SZATMÁRI**
Perpetual Standby
- 173 **MÁRTON SZENTPÉTERI**
Where to, Design Theory? Design Culture, or Fragments of a Manifesto
- 180 **J. A. TILLMANN**
Establishing Possibilities. Future-design
- 185 **GÁBOR TURÁNYI**
Which Way to Go?
- 191 **ÁGNES PRÉKOPA**
130 Years of Moholy-Nagy University of Art and Design

Where are we heading?

Surely not in the direction which our human nature enables us to, since in that case we would not have questions referring to ourselves. We would regard the passing days from the tranquility of satisfaction, with a conceited smile, feeling that we know what we are doing.

But what exactly is it that we know and do? Why do we have to know where we are heading? Are we now, in the twenty-first century facing phenomena radically different from earlier ones? Does the digital millenium still have surprises in store for us, or is it enough if we join the group of digital aborigines and immigrants and hope to advance?

This is not the point. Each previous age had its contemporary thinkers, who were searching for the answers to the simple question, „where are we heading?“ History devoured the answers of our predecessors and then returned them within the social system of regulations, in the hope of survival.

Now it is our turn. Now we are the contemporaries and our life nourishes modern history. It is difficult to give responses, as we, children of our time, we are fallible and we are involved. Due to their contemporary aspect, our comparisons are down-to-earth, ephemeral and sometimes exhausted. Humanity advances on this narrow path of escape and strives to give a chance and response to survival.

Now we are standing here in the twenty-first century and we can reconsider where we are heading.

What else can be more important for us than the freedom of thinking, the possibility of doubting and the formulation of questions. The arch that we draw with our lives. We, on our own, and only once. There is no other way.

Budapest
2010/2011

Gábor Kopek
rector

WHERE ARE WE HEADING?

Where do we come from?

In the introduction of their books entitled *Cradle to Cradle*, Michael Braungart and William McDonough invite their readers to an unusual thought experiment: they are asked to plan the industrial revolution retrospectively. Of course, the authors also set up a framework within which the aim is to design a system of production that:

- puts billions of pounds of toxic material into the air, water, and soil every year;
- produces some materials so dangerous they will require constant vigilance by future generations;
- results in gigantic amounts of waste;
- puts valuable materials in holes all over the planet, where they can never be retrieved;
- requires thousands of complex regulations - not to keep people and natural system safe, but rather to keep them from being poisoned too quickly;
- measures productivity by how few people are working;
- creates prosperity by digging up or cutting down natural resources and then burying or burning them;
- erodes the diversity of species and cultural practices.

In order to know where we are heading, we need to be able to examine, without sentimentality, where we come from and where we are at present. No matter how unpleasant the parallel is, Moholy-Nagy University of Art and Design – which used to bear the name of Hungarian Royal Institute of Arts and Crafts [Országos Magyar Királyi Iparművészeti Tanoda] – is as old as the problem of the global climate change of anthropogenic origin. Although planetary changes cannot always be put onto the result list of this excellent institution – whether in positive or negative meaning –, the little word “ipar” [‘industry’], that has featured for a long time in the former Hungarian name of the institution, should be kept in mind while analysing the parallel. Since the global processes – anthropogenic climate change, environmental pollution, resource overuse, decrease in biodiversity, overpopulation – which will undoubtedly determine our next

130 years, started roughly about one century and a half ago, together with the second wave of the industrial revolution, with the proliferation of industrial mass production.

It is hardly disputable that climate change is one of the biggest global challenges of our century. However, the continuous media and political noise and the loud voice of industrial lobby groups make it difficult for lay people to orientate themselves. Contrary to popular belief, there is today an overall scientific consensus regarding this question – which is also proven by, among others, Naomi Oreskes’s research results in 2004 or Peter Doran and Maggie Zimmermann’s research results in 2009. According to these findings the climate change is under way and it is triggered by human activity. There is also a widespread agreement regarding the fact that by the end of the century the global average temperature rise is expected to be between minimum 1.1°C and maximum 6.4°C. If we compare this to a geochronological example – let’s say, to the temperature rise of 6°C and the accompanying species extinction of 95 % that took place 250 million years ago, at the end of the Permian period – then we will get a frightening image of the future. Of course, there are people who doubt all this, but they are, almost without exception, either politicians or communication managers of industrial companies, rather than climate researchers, Jonathon Porritt warns.

So in order for the world to get radically transformed, it is not necessary that the worst climate scenario should ensue, a temperature rise of a few degrees is enough. Here there are only a few selected passages from among the forecasts: according to the research of the British Hadley Institute, if present tendencies continue, then by 2050, 30% of the plant and animal species living today is expected to become extinct; according to the forecast of the NASA Goddard Institute, at a temperature rise of 2-3°C the thick ice from Greenland will melt and a seven-metre sea-level rise will threaten the lives of 600 million people; according to the reports of the UN Refugee Agency, as early as by the mid-century the number of climate refugees will rise to 150 million. Of course, our country will also be affected by the changes, as in the Carpathian Basin, because of its geographical specificities, the global 2°C will result in a rise of 3-4°C at

the local level. According to the research of the National Climate Change Strategy, in the short term we can expect ever more frequent and ever more intense storms, floods and droughts, besides, we have to get prepared for the destruction to a considerable extent of the ecosystem and of some agricultural areas. In the long run our region will also be affected by an energy crisis, by the lack of food and drinking water as well as by epidemics. At a temperature rise of 3°C we can already toy with the idea what we are going to have to deal with a desertified southern part of the country, James Lovelock warns.

Of course, climate change is not the only global tendency which determines our future. Over-consumption of resources, exhaustion of most of the raw materials, overpopulation, destruction of biodiversity and habitats will lead to such problems that can no longer be treated as cases at a local level, as they have been so far.

The industrial revolution has been based on a concept of linear and open development, where the raw materials and resources are assumed to be inexhaustible and the waste and used end-products can be poured into the system in an infinite quantity. The greater part of the present world economy and industrial production has been based on this system and the Moholy-Nagy University of Art and Design has also taught this model in the past 130 years. The still valid World3 computer model created by Donella and Denis Meadows in the 1970s points at what happens if such a model of unlimited increase is placed into the ecological system of the earth with restricted capacities of regeneration. The development of the system is undisturbed for a period, then after a while it slows down, then a quick process of decline starts, which we can also call collapse.

Where is Europe heading for?

In 2008, at the 50th jubilee conference entitled Oxford Conference on Art Education 500 professionals of 42 countries dealt with the question of what should the future teaching of architecture be like. Out

of the eleven sections eight were dealing with sustainability, climate protection, ecological and socially sensitive planning. Of course, these are regarded as key issues not only by reputable and at the same time progressive schools of Oxford. Today it is hard to find a relevant western university where the above issues do not appear on the main pages of the educational menu.

Of course all this is no accident. According to the mistrustful interpretation sustainability has a huge power of marketing and communication – which is indisputable –, irrespective of the content. In this way it is possible that today the prefixes sustainable and eco- occur in almost any compounds, among others, also in combinations with words like Easter, atomic energy and sex. However, in education there are stronger arguments for dealing with the topic. According to the study of the British Design Council, the 80% of the environmental effect of a product or a building depends on planning. That means that with proper planning the harmful effects of the full lifecycle can be reduced to one fifth. If we take the objective seriously, according to which by 2050 the developed countries will have to limit the emanation of harmful materials with 80% in order that we can avoid the dangerous climate change, then design and graduate education of architecture seems to be a proper field for efficient intervention. It is no accident that the UN declared the period between 2005 and 2015 the Decade of Education for Sustainable Development.

If we examine the educational programmes on sustainability and climate protection of larger western universities, we can see that the most powerful presence of the topic can be observed in the doctoral and masters (MA) programmes, whereas at an undergraduate level (BA) it is less emphasized. The educational programmes react quickly and they are up-to-date; four-five-year-old pieces of information already rate as out of date. It is mostly global challenges that are in the focus of education, local and regional problems are of a secondary importance and all this appears mainly in form of living projects. A good example of this is the doctoral programme of the University of Lund, comprising seven global doctoral research fields, entitled “Seven Challenges for Sustainability”.

Besides education, emphasis is laid upon research development in this field. At present one of the most dynamically developing sectors of industry is eco-tech and the innovation related to it, such as the renewable energy, intelligent materials or biomimicry research. At the universities this technological innovation mostly takes place within the framework of research institutes or laboratories independent of educational units – at MIT six research laboratories deal with topics of sustainability – most often in multidisciplinary forms. Research often connects the most distant fields of the university; this is the case of the Harvard Alternative Futures Collaborative future research centre, which creates a common platform for the architectural, medical and financial schools of the institution. In the case of technological research a quick market utilization of the results with the help of either non-profit organizations or for-profit spin-off university organizations is envisaged. In this way it often occurs that the workshop results of a student are already produced and commercialized by a market company within a year. This is what happened with two students of architecture of the Imperial College of London, who in a few years’ time already delivered to the organization called Doctors Without Borders, in bulk their inflatable concept-building, designed out of concrete canvas, to function as a camp hospital.

Besides “hard” technological research, several universities deal with social sustainability, with “soft” social or humanitarian innovation. It is in communities living in deep poverty in developing countries that students get to know the bases of social development, the communication among cultures and also the real difference between top-down and bottom-up approaches. An excellent example for this is the extramural art training of the Oslo National Academy of Arts in Ramallah or the Aga Khan Foundation, the joint development programme of the MIT and the Harvard GSD in Asia.

However, it is something to think about that European universities go to South America or Africa in order to study rural deep poverty, urban homelessness, ethnic and gender problems, climate change or reconstruction after catastrophes, when Middle-Eastern Europe is an excellent field for such fieldwork. Unfortunately, because of its geographical

and geopolitical situation, the Carpathian Basin will become a model field of the kind of global changes that Europe can expect in the future. It depends on us whether we can turn the drawbacks into advantages and transform this region into a model field of possible solutions.

Where are we heading for?

According to James Hansen, director of NASA Goddard Institute – the greatest institute conducting research into the earth system and modeling climate – humanity has two decades to prevent, by introducing drastic measures, the critical climate change and to ward off irreversible processes. Whether this assessment will prove to be true or not, it is, in any case, unsettling to hear this from one of the world’s most notable researchers.

The global challenges present tasks for basic systems theory and systems planning rather than issues of environmental protection or ecology: they are about how a functioning system, sustainable in the long run, can be created in line with the ecological provision and regenerating capacity of the earth. This systems planning has been absent ever since the beginning of industrial revolution. Now that we are approaching the culmination of the traditional growth curve, it is still possible to switch to a curve, or rather cycle of development, sustainable in the long run. We can also call it future-design, or based on Braungart’s theory, the fundamental retrospective replanning of the industrial revolution. No matter what we call the task, the period at our disposal is extremely short, there is not much time left to search for ways. If we proceed rigorously, without sentimentality and self-delusion, and ask where we come from and where we are at the moment, then little doubt can remain regarding the direction we are supposed to follow.

REFERENCE LITERATURE

- Barcza, Dániel: Klímavédelem és Fenntarthatóság oktatása a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen [Education on Climate Protection and Sustainability at Moholy-Nagy University of Art and Design], manuscript, Brussels, 2009
- Birkeland, Janis: Design for Sustainability, Earthscan, London, 2009
- Braungart, Michael; McDonough, William: Cradle to Cradle, Vintage, London, 2009
- Brown, Lester: Plan B 3.0 Mobilizing to Save Civilisation, Earth Policy Institute, New York, 2008
- Doran, Peter T.; Zimmerman, Maggie K.: Examining the Scientific Consensus on Climate Change, University of Illinois, Chicago, 2009
- EU, European Council, Strategy for Sustainable Development, 2009
- Hansen, James: Earth in crisis, NASA, 2008
- KVVM, Nemzeti Éghajlatváltozási Stratégia [National Climate Change Strategy], 2008-2025, 2008
- Lovelock, James: The Revenge of Gaia, Penguin Books, London, 2007
- Lynas, Mark: Six Degrees: Our Future on a Hotter Planet, Harper Perennial, London, 2008
- Oreskes, Naomi: Beyond the Ivory Tower: The Scientific Consensus on Climate Change, in Science, 2004, Vol. 306. no. 5702.
- Porrit, Jonathon: Capitalism as if the World Matters, Earthscan, London, 2007
- Roaf (ed.), Bairstow (ed.): The Oxford Conference: A Re-evaluation of Education in Architecture, WIT Press, London, 2008
- UN IPCC, Fourth Assessment Report: Climate Change, 2007
- UNDP, United Nations Millenium Declaration, 2002
- UNESCO, Decade of Education for Sustainable Development 2005-2014, 2002

What will our profession and the future of MOME be like in my view, what are our perspectives... (?)

It was our plan, our project with Bori to have our daughter Iza be born on December 5, 2010. It didn't happen that way. She was born much sooner. On October the 19th. She was premature. We had to learn to put up with reorganizing, restructuring things. We had to understand why... Of course we would have liked things to go on naturally, but the one-and-a-half-kilo little person begins her life on earth on large spectrum antibiotics. No problem, I believe in the ability of the soul to free itself from matter. I believe that it is the soul that must be natural, while matter can be freely shaped by man. He was transcendently empowered to do so ever since the beginning of time. He received for it: possibility and responsibility, freedom for constant and changing life, for cooperation, and many other things which only occur with us people in our earthly world.

A few months ago I wrote my book entitled Disco (standing for: design communication), which is exactly about how our world is and how it will be. I quarrelled like mad with marketing people, advertisers, profit-chasers, and defended designers, creators... I searched for some kind of authority for them in the (inter)connectedness of constancy and change. I said that man exists in order to create in the set of unchanging good and truth.

Speaking of truth, I've got something new to annoy marketing people with:

Marketing is not about communicating the Facts, but about positioning the selected Opinions. Example: Fact: that Cristiano Ronaldo played badly in the World Cup, and he spitted at the camera. Opinion: his team played badly and he alone couldn't do anything about it, so he was mad.

MOME educates designers / creators. As a rule, when I keep repeating the importance of creativity and design, I do it not because I refuse to

recognize any human activity of other inspiration, but because I believe that creativity and design can make our world a happier, nicer, better place. To this end, one must feel that there is a connection between a human optimum and the unexplainable perfection, and one must also feel that openness is the pledge of freedom, and freedom is the foundation of cooperation.

So, what is the future of our profession, our vocation going to be like? As my introduction might have revealed, no matter what I say, it will very likely not be so. This is of course not a responsibility I have to undertake, this future-prediction is only a cultural game – and playing is good! Nevertheless, I might as well be serious about putting forth the kind of future I desire.

Daniel H. Pink says in his book entitled *A Whole New Mind*: “The last few decades have belonged to a certain kind of person with a certain kind of mind – computer programmers who could crank code, lawyers who could draft contracts, MBAs who could crunch numbers. But the keys to the kingdom are changing hands. The future belongs to a very different kind of person with a very different kind of mind – creators and empathizers, pattern recognizers, and meaning makers. These people – artists, inventors, designers, storytellers, caregivers, consolers, big picture thinkers – will now reap society’s richest rewards and share its greatest joys. This book describes a seismic – though as yet undetected – shift now under way in much of the advanced world. We are moving from an economy and a society built on the logical, linear, computer-like capabilities of the Information Age to an economy and a society built on the inventive, empathic, big-picture capabilities of what’s rising in its place, the Conceptual Age... It is an age animated by a different form of thinking and a new approach to life – one that prizes aptitudes that I call “high concept” and “high touch”.”

This view is already shared by many, only we creators/designers get worried about it. We are afraid of this possibility, yet we try to be very trendy: we strive to know our way about marketing, money, paragraphs (not a bad thing though, and what’s more, it’s high time), while the linear

thinking party calls itself creative and conceptual. (I’ve even heard about creative accountants, who hasn’t?)... I think we fail to sense our chances. We don’t realize that the time has come when such kind of people can even become “leaders” to gain the attention of the world, not in opposition to the other kind, of course, but in completion to it, as equals, just as the right and left hemispheres of the brain are juxtaposed. They don’t take away oxygen from others; they don’t make decisions for each other, but mutually, in cooperation... An open, free, close cooperation!!! On all levels!!! Our profession, our vocation, both at home and on an international level, cannot create unchanging good out of that what’s changing unless it cooperates. The same goes for the MOME.

Civilization = fight, competition / culture = peace, cooperation

We shouldn’t be worried about sharing our knowledge or ignorance with each other. Let us debate all our professional deficiencies, let us discuss each other’s work with no taboos and no useless protocol. Let us not only voice our opinion in private, but in front of the whole community, always and under all circumstances. Let us free ourselves from the burden of frustrations, and narrow-mindedness, let us open up ourselves and found the first Wiki University, the first school based on direct democracy, based on the threefold principle of Survival-Preservation-Development. The generally formulated basic model below – Social and economic basic pattern by Disco – may be of assistance for this:

1. Accepting the Internet as an infrastructure which can do the most for Survival-Preservation-Development, creating the equality of chances and making possible a hitherto unseen democratization of knowledge and technology.
2. Finding a common denominator for the entire human race, the minimum and maximum rules (solutions), and temporarily accept the common currency.
3. Making all languages – including sign language – official, and developing ASAP an optimal translation technology under the sign of global cooperation. Once having formulated the common denominator and minimum-maximum rules, developing a SPD Wiki environment.

4. Making the SPD software/project/environment (ensuring Survival/ Preservation/ Development) common knowledge, and operating it as a complementary economic pattern as soon as possible, first for children and elders, who may profit the most from a value sustaining and value creating social presence (beside temporary "state" assistance).
5. Supporting and using mass cooperation, the Wikipedia and Wikinomia, as a default mentality on all levels (beside "state" assistance for the time being).
6. Introducing the SPD program in educational institutions, from elementary to the highest level and making it accessible for the entire society, such as now the Wikipedia (beside temporary "state" assistance).
7. Making society open and accountable without direction and orientation, that is, making information accessible for everyone.
8. Reinterpreting money making in the set of SPD, as well as accountability and openness. SPD knows exactly the value of everything on a local and global level, and this serves as a permanent basis for the evaluation of social interaction of people: in credits, points, smileys, etc, that can even be turned into material goods.
9. Preparation for direct democracy (it may seem paradoxical, but temporarily by state communication, since in democracy with a little good intent, even at present, the state is equal with the community).
10. All these will be followed in five years by the first year of direct democracy. The local and global problems and issues will be discussed and finally decided with the help of SPD on various open source code platforms and on community forums. While the elaboration of a law lasts for 1 year now, in direct democracy it cannot last longer than 1 month. The law is not unchangeable, but permanently changes, relative to the moral development of the society, and relative to the SPD. The law is not prohibition, not a rule, but a solution!
11. The jobs that can be replaced by infrastructure will be eliminated, and new kinds of jobs, free and independent, will emerge. With the help of SPD the number of co-operators will be permanently seen, and the importance of an issue permanently debated, of course with a view to local and global interests.
12. The present form, institutions, and content of money will be completely lost. It will no longer exist as an independent entity. The

successor of money will be the social value judgment – let's call it S.V.J. for now – to be materialized by everybody, everywhere, according to future requirements.

13. The territorial borders on Earth will be eliminated, so that every nation's culture and language may develop and exist purely within the Planetary whole, without any wars and revisionist ideas about the past: the Planet will be your home, your garden, which you will protect and attend accordingly.

13+1

And above all this, everybody will continue to live like before, only freely and openly, will love and desire another person just like before, will look after their children and listen to music, will go on excursions, ride bicycle, play football, eat and sleep, read Greek philosophers and contemporary authors in any language and any cultural affiliation just like before, will practice their religion in a naturally cultural, philosophical, or psychological approach – instead of the power-based and materialistic ideology of the present –, and do these with dignity, equality of chances, and security, as their freely chosen job will last to the end of their lives in an SPD environment, because their vocation, their job, their life is nothing else than the planet called Earth.

The above pattern is a general basic social pattern, an approach which can also be operational in a more restricted context, and be validated for smaller communities, but can also be used for concrete projects, since every special phenomenon has a general correspondence as well... If you don't believe it, test it... Replace individual words into the general approach. It works!

To conclude, I wish to say a few words about my design communication program, by which I have tried to make technically comprehensible how design has globally awakened to consciousness. I have clarified interpretation, understanding, comprehension, and then explanation from a philosophical point of view, taking it on to the field of the theory of origin and being, paralleling idea and information.

Idea = Design (Creation), Information = Communication.

Coupling design and communication, I have reached an alternative social SPD catalyser observing the constant and the variable, which I have termed design communication. To this definition I attached – as a trademark* recognized by the MSZH [the Hungarian Patent Office] –, the slogan: Design communication = communication integrated into development (evolution).

This is an approach which aims to connect design with the economy defining our present life, and also strategic communication with its befitting status. Communication in this form is not an additional frippery, but something born and coded into the development of a product, a service, or a process together with problem-position and -solution. Design, creation is one of the most important requisites and responsibilities of the human race, observing the interaction of social invariables and variables. Our ability to design / create determines the threefold thesis of Survival-Preservation-Development ever since the existence of our race. Consequently Design, Creation = Responsibility + Possibility.

ARE WE HAPPY NOW?

* This trademark only has a symbolic value for me, it has no delimiting, excluding, or appropriating aspect.

György Lukács draws a line between autonomous and applied arts by looking at the presence or absence of “verisimilitude”, the totality of the work of art. Applied art is not “verisimilar”, it does not create a totality parallel to reality in which the observer may temporarily feel at home; it is the prisoner of the partiality of a merely formal creation, it is necessarily fragmentary. At the same time, whoever it is “employed”, only does its job, follows orders in fact, and this goes as far as a right of immunity. Thus this apparent handicap lends a respectful self-awareness for the various traditional fields of applied arts – the certainty of professionalism, the joy of a well done work, or in other words: a social function. Autonomous art however, ever since the beginning of modernity when this autonomy was declared, could never really decide how to relate to social life; it has always oscillated between the position of a preacher and that of a hermit. Neither of the two offered to it any kind of embeddedness: the preacher sooner or later gets a bad beating and the hermit is usually forgotten. And what is more, the oscillation itself is intellectually exhausting.

Ever since the inception of cultural modernity, the place of the modest applied arts, competent in shaping the objective world, was taken over by “design”, which started behaving very strangely in comparison to what was then considered normal. By today it has excellent relationships with the increasingly information-based economy of the post-Fordist transition period; together with the expansion of the “third sector” it becomes its innovative extending branch. It has itself invited to every party, it is brilliant and witty: a true man of the world. It revels in visual culture; it unconventionally appears in the most surprising compound expressions (“interaction-design”, “political design”, etc.). Nothing is sacred to it, since it is justified by its success. And it is further supported by the image of neutrality, because it creates “added value”, and not the objects themselves.

There could be some problem with this neutrality however. Attila Kotányi used to say when we made jokes on Adolf Hitler’s clumsiness as a painter, that we shouldn’t forget what a talent he had for design – let us only think of the swastika as one proto-image of logotype as understood today, of the “visual design” of Weimar the hierarchical formal power of which is still active at mass festivals or even in Hollywood films, the Hugo Boss Wermacht uniforms, the role of people’s radio in Nazi propaganda,

which is one early manifestation of conscious media design, and even gas chambers could be perceived as examples of a functional, background (invisible) design...

Similarly, several artists politically committed to design also deny neutrality. Let us only refer to the leftist commitment of László Moholy-Nagy or the Bauhaus circle, the Russian constructivists’ aim to shape the entire society, Buckminster Fuller and his humanistic, synergic concept of “active design”, or of “visionary architecture” building utopias rather than buildings and improving the society by them. The line of examples exponentially grows nowadays with those teams, active in the field of economy, who work on social projects in their spare time,¹ or with those groups of fine artists who are keen on using the term design for their equally subversive and constructive activity, based on social participation (Atelier Van Lieshout, Superflex, etc.), and who, explicitly or implicitly, grew out of Joseph Beuys’s idea of “social sculpture” (we would probably call it social design today).

As a fine artist I perceive the role and expansion of design most strongly in its relation to autonomous fine art. Historically speaking, design and fine art have come closest to each other in the spirituality and work of the Bauhaus and the Russian constructivists, and in both of them, although amidst distinct ideological circumstances, to the detriment of autonomous art. (And it still suffers from it too). The ethically motivated design proved adequate for the creation of the new society and the new man,² on account of its greater proximity to life and work, and greater distance from elitism. According to Boris Groys, modern design was born as a revolt against traditional applied arts – the art of the “shiny surface” –, it had as its aim to reveal the essence of things, their abstraction, then the shaping of this essence, in parallel with the “iconoclast” process of fine arts, when the avant-garde tried to clear every image surface of all the “alien” elements deposited on it – history, representation, aura, etc. The interrelatedness of these two fields is interpreted in exactly the opposite way by Jacques Rancière, who derived the birth of modernist fine art partly from the nineteenth-century development of graphic design which infinitely extended the possibility of the image by the simultaneous and equal use of different elements – text, narration, signs and ideas –, inspiring thus the complete liberation of the image surface.³

Modernist fine art and applied art united their forces thus in the form of some kind of “hybrid” genre. Their earlier distinction disappeared, or became thin as a film. The convergent movement is induced today by fine art’s outdated, modernist hermetic nature, its superior detachment from society, as well as the desire to dissolve its frustrations and sense of guilt inherited from iconoclasm, and by design’s wish to escape functionality and professional compromises (basically, to escape the “client”). The transition between the two fields in present-day culture is continuous and sometimes impossible to follow – young fine artists don’t only live on designer works (poorly or fabulously) at the beginning of their careers, but they also like to call their actual artistic work by the name of design. In their case, being a designer – quite unexpectedly – is not a sign of their economic concerns, but a synonym of a kind of moral conduct, positioning itself against the certain failure and unfounded boasting of autonomy.⁴ On the other side there are the star-designers, who are legitimate actors and important points of reference for contemporary art, and there is also the experience that most of our own students have autonomous artistic desires, and many of them are successful indeed in fine arts.

Besides the apparently internal professional-artistic shift, the social landscape and the condition of the individual have also undergone important changes. In Boris Groys’ view the “right and obligation” of design penetrates today the whole spectrum of social and personal life.⁵ Design today is no longer a professional privilege, but the primary expression of the social condition and relations of the individual and the group. As the foundations of social existence became visual, the economic constraint was coupled with an “aesthetic constraint” – besides (above, below...) our being thrown into the world there is our medial image, our profile, and we increasingly become, partly consciously and partly unconsciously, its shapers and documenters. The profile is a condensed, inherently mediatized/medial and manipulated image. Our advancement, knowledge, lifestyle, outfit, relationships, attractions, desires – practically most of our affective personality – is part of it; it is much more than “file data”. The same goes of course for the greater units and institutions of life, from suicide terrorists and local soccer teams to multinational enterprises and states: without a conscious profile they are

excluded from the space of social attention, and risk real disappearance. The situation produced by new challenges, the economic and power concentration of industrial- and commercial-scale design, the hitherto unseen spectacularization of urban life is alienating; but at the same time the instruments fit for expanding individual creativity are at our disposal on a larger scale than ever before, generating aesthetic mass production, while medial channels become multidirectional, and this can eventually overthrow the monopoly of traditional, centralized media.

The most important conclusion we can draw from all this is that, besides the much condemned fact that forced scientific performance has excluded aesthetic education from mid-level schooling, there is another fact, namely that average young people do an incomparably huge amount of creative work today than ever before in history. This aesthetic production is paradigmatically medial; it is based on photography, film, and music, it manipulates found and individually made materials, lays the foundation and “designs” one’s personal media presence, and then communicates, extends this presence on various channels, such as Internet file-sharing, community pages, blog culture, or the originally subversive, yet increasingly conscious techniques and forums of street-art. In the course of this activity, as also during the earlier period of “digital socialization”, previously unthinkable aesthetic and technical skills take shape, and hover diffusely in the cultural space, at least for a while. It is this latent visual creativity that we primarily build on in the media design program; by structuring and channeling the skills and the need to self-expression we try to visualize and make efficient this creativity and knowledge.

What is then the activity of a field which practically has as many definitions as the number of hits displayed by our web browser? The most frequent and most functional definitions restrict its meaning to the formal appearance of web content, interactive design, game design, or visual design, but most acceptable to me and my colleagues are those definitions which do not want to escape the complexity and contradictions offered by this term, and together with the acceptance of all the above fields, they also emphasize its visionary aspect. The medium of the media designer is the Media itself – this can both be regarded

as a paradox, and also as legitimate and relevant at the same time in a situation defined by digital technology which recoded all traditional fields of research and genres, juxtaposing them on a unitary platform, and by the “super medium”, the network computer. Contemporary social life is utterly mediatized. Even a minimal participation or communication in it requires a multiplepresence, enabled by various, primarily visual interfaces. “Virtual reality” is no longer the escape way for neurotic young people to a fabricated, usually shooting-based platform, but an everyday (though rarely conscious) experience, a sphere attached to a “real-time” reality – lending new meaning, among others, to Lukács’s above mentioned concept of “verisimilitude”. The media designer of the future (using the traditional language of the utopias) is an engineer of this “verisimilar world”, who understands the possibilities of, and sees the dangers threatening the mediatized social being, and who consciously extends the former and diminishes the latter, recommending and “designing” new ways and media for social emancipation.

The nature of the road leading here evidently raises some strictly practical questions, which we choose not to discuss now (as also the fact that we work in Hungary, which changes a lot as regards design’s general economical embeddedness). The technological expansion of the past twenty years was of such a size, and the channels of social communication changed so rapidly that it is generally obvious: we would like to prepare our students for a situation that we have no way of knowing. Therefore the traditional, hierarchical methods of education cannot serve the objectives listed above – if only because in an extensive sense the professors don’t know more than the students. Accordingly, in the future we would like to lay more emphasis on team-work and collective work and the ideal framework for it: project-based training. This form, besides being very much at hand for many of our students who have some previous competence in another field and use it in their collaborations, may help us leave behind our used-up categories, saying that media design is not an autonomous, nor an applied art form, but a participating art.

NOTES

- ¹ The first, 1964 edition of the First things first manifesto, and its updated version First things first 2000 is a good example in this respect; it discusses the social role of the designer. In: *Adbusters*, AIGA, Blueprint, Emigré, Eye, Form, Items reviews, between 1999 Autumn and 2000 Spring (on-line: <http://maxbruinsma.nl/index1.html?tf2000.htm>)
- ² Cf. László Moholy-Nagy, *A szelet-embertől az egész emberig* (From slice-man to whole man) Introduction, In: *Von Material zu Architektur* (1929, Bauhausbücher 14), in Hungarian: *Médiatörténeti szöveggyűjtemény I.* (A reader in media history), Bp., MKE-Intermedia, 1994.; <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/moholy.htm>
- ³ Jacques Rancière, *The Future of the Image*, Verso, London-New York, 2007.
- ⁴ Cf. Artur Zmijewsky, *Applied Social Art*, in: *Krytyka Polityczna*, 2007. November. <http://www.krytykapolityczna.pl/English/Applied-Social-Arts/menu-id-113.html>
- ⁵ Boris Groys, *The Obligation to Self-Design*, *Journal e-flux*, 2008. november. On-line: <http://www.e-flux.com/journal/view/6>

The former College, then later University of Applied Arts changed its name five years ago, and this name change is a precise expression of the long lasting process by which traditional applied arts (decorative arts, applied handicrafts) gradually yielded in part to the modern professions of object- and environmental design, and in part to visual communication design. The name and creative-educational activity of László Moholy-Nagy is fitting sign for the changed profile of our education. It is clear to me that traditional object design has the same value in this profile than the most high-tech industrial design, or visual communication dealing with still and moving images, web platforms, or intermediality. It is also clear to me that the future of the individual specializations will be largely determined by the interest (number) of the applicants, or, to put it more broadly, the social demand. What's more, today – in the time of the United Europe – this demand is not necessarily confined to the national borders, but it may imply the whole territory of the European Union. Therefore we must provide our students with a set of knowledge, skills, and ambition convertible on an international level.

The ideas expressed above are general enough for everybody to agree with. However, what opportunities are there for our graduates at home or in a European or even wider international perspective? What are the circumstances, what is the future that we have to prepare our students for? Last week, I moderated an international conference on architecture held at the Budapest University of Technology and Economics. Spanish, Portuguese, and French participants unanimously complained that there is a huge overproduction of architects. At best, only six percent of the graduates will end up as designing architects, the rest of them disappear, drift out of sight somewhere. Some of them get caught in construction industry or construction authorities, others seek employment with real estate or advertising agencies, many of them leave their profession, and to an even greater extent they will only increase the number of unemployed intellectuals. I assume the situation is not very different with design as well; perhaps the branches of design connected to media and advertising industry and network communication are somewhat of an exception for the time being. But who knows for how long? To assume that the financial-economical crisis that fell upon us in 2008 is

now subsiding and everything will go back to normal afterwards is sheer nonsense. It is also irresponsible for that matter, since whoever thinks like this, would continue everything where s/he had left it off because of the crisis. In other words, s/he would still chase the ideal of unbounded growth, and profess the belief in progress which, together with the unsustainable level of consumption and the global financial speculations destroying national budgets, threatens our future. So what, we may ask; what does an institution educating designers have to do with all this? We cannot influence global processes, while on the top of all this, designers live from the market, and must work on the jobs commissioned by their contractors. There is hardly any more appealing work for a designer than designing the products or packaging of large car factories or international industrial companies, just as the designers of visual communication are thrilled to work for large advertising agencies or television channels. Why should they miss these opportunities? Naturally, they don't have to. It's just that such orders could run short every minute. Just like two years ago all the road-side billboards disappeared from one day to the next. One mustn't put all eggs in one basket. We treat our students responsibly only if we prepare them for all possibilities.

We cannot know what the future brings. However, the problems of the globalized world have long been debated, and by many; their writings may yield conclusions for us as well. Fifteen years ago Ulrich Duchrow, leader of the Kairos Europa movement, in addition to a harsh criticism of neo-liberal ideology, offered some advice worth heeding. "If the capital chases fast profit only in the short run, and doesn't take into account the social, economic, and political terms – he writes –, then obviously there are two possibilities to act against it. The first is a partial secession from this world market mechanism. The other is some kind of regularization of this world market mechanism."¹ The latter needs an extensive international cooperation, one that the European Union could offer if its priorities were indeed the interests of the member states. At present this is not yet the case, although there are some promising signs at times. Duchrow's first advice however depends on a local decision, and its purpose is the consolidation of local economy. He sees a variety of possibilities for it. One is the secession from international money

markets. The second is the construction of an individual or alternative banking system in the form of community or cooperative banks. The third is switching to alternative, decentralized energy supply (based on renewable energy resources). Then the fourth is the organization of local-regional production and marketing, mainly for basic foodstuff, clothing, and construction. These steps, which started to be introduced long ago by the Kairos movement in some German provinces, decrease the level of defencelessness of the local-regional society and its dependence on the world market. Regional activity should also be enforced out of mere self-defence, in order to avoid the harmful effects of deregulation. In case of a world market disaster then, those who have cut themselves sufficiently off the global networks have the greatest chances of survival. However, not many traces of this alternative thinking are to be found in Hungarian political life as yet, except maybe in the work of NGOs such as the Védégylet. Hopefully, we shall have a responsible government once, which will be willing to take steps in this direction. Duchrow also calls attention to the fact that the change is quite difficult, because the mass media "only represent the ideology and the interests of the power, but not the critical alternatives."² This process is made even more difficult here by the extreme dissemination of the society, the people's individualism, disillusionment, and declining solidarity. Nevertheless, local initiative and cooperation will have a key role in the construction of alternative networks.

How is all this linked to the operation and future of our school? Basically, by the need to educate well-informed professionals, with a sensitivity to the problems of our age and ability of critical thinking, who are not easily manipulated, and are capable of responsible decisions about the tasks they do or do not undertake. Whose life purpose is not merely self-accomplishment and success, but they feel responsible for the society of their home region. All fields of theoretical training from philosophy through art history to pedagogy can play a role in developing these abilities. As a rule, our students are quite creative, but they mostly like to work individually. It would be important to systematically make them get used to cooperation and team-work; similarly, the mastering of negotiating and conciliating techniques and feedback planning might

also have its far-reaching advantages. What is it that I have in mind? If all these processes mentioned above get a start, and we take democracy seriously, then local governments, cooperatives, NGOs, etc. will play an increasingly important role as clients of the designers; also, the assessment of the contracting social circles' needs and their inclusion into the process of planning and negotiation will gain more importance. There will surely be some who will see this as the deterioration of artistic-creative freedom, but I think we could gain more in the field of the acceptance of a designer's work.

Finally, the establishment of alternative networks of finances, energy supply, and production-marketing may imply a huge amount of local-regional planning, and it does no harm to anticipate it. Small power plants serving the needs of individual settlements, local traffic, new ways of farming (bio-farming, modern homesteads, quality wine production, and small food-processing factories), village-, cultural- and medical tourism, social housing construction – there are plenty of jobs by which our students can also serve the interests of the society. I know that many of our professors of design assign such tasks to their students, but in my image of the future these would be of greater importance. If our school considers itself indeed an intellectual workshop, it could take its part in the work of research that needs to be done anyway, together with alternative economists, sociologists, ecologists, political scientists, etc., in the interest of the country's economic growth and regional development. Why would object designers and media artists, environment-shaping architects be left out of this programme? Such a research agenda could comprise all three training levels of the university and, while it may generate external relations and cooperation, it could also enable not only PhD students, but also undergraduates and Master's students to join this work.

It is my conviction that such a work would have a positive effect on the self-assessment and future image of the departments of design. Even if all that happens will be that our students will get in touch with successful local businesses and professionals who assist self-organization and local initiatives with their knowledge and cooperation, we will have gained a lot. These experiences can alleviate the feeling of defencelessness, and

offer the hope of finding meaningful tasks and accomplishing great things at home and not only abroad. It may not hold out the promise of an easy success, but in return it gives the satisfaction that by our work we assist the development of local creativity and enforce the so much needed cooperation and solidarity. Could it all be naivety, a mere utopia? Perhaps, but then nothing may come true if we dare not imagine it.

NOTES

¹ Monory M. András – Tillmann J.A. (2000), *Ezredvégi beszélgetések (End-of-the-Millennium Discussions)*, Bp.: Palatinus. 126.

² *Ibid.*, 131.

Shall we draw or shall we program? Raising this question is not a dilemma of choice of career; it is not about whether the talented child should deal with visual arts or rather with computer science. In other words: which is the optimum gesture of creation and design in the multi-, cross-, hyper- and transmedial context of the available methods of image formation, of the surfaces suitable for conveying stills and motion pictures, of the audio-visual contents? In order to avoid misunderstandings, here the question is not the quality of the spectacle – as it cannot be a matter of doubt –, but rather its further application, its role in the given work of art, production and content.

Of course, there is no one right answer; everything depends on the concept of creation, on the features of the appearance and utilization environment of the work of art. At the same time, regarding the palpable common motions of art, science and technology, the question is current from ever more aspects and creative situations; it determines the new contours of higher education in the arts and results in basic changes in content.

Examining the question from the point of view of the genre of animation, the following processes can represent alternatives:

Version A: in order to produce the illusion of motion picture, I produce the necessary amount of “phase images” with manual control – and it is all the same whether I carry this out this manually, for example drawing phases on paper or moving the body parts of puppets, or virtually, by involving digital devices; both are the result of my manual work.

Version B: I create algorithms (scripts, codes, micro applications), which, following the changes of certain parameters determined by me, produce the visual elements independently of the required quality and quantity, the joint replay of which results in the animation. I create all this with the possibility that they react independently, in due time, to the changing circumstances, and through this animation it can “come to life”, it can change; it does not function as a prefabricated preserved material.

Maybe all this seems to be a far too technological-oriented way of raising the question, however, it was thanks to the technological development that film art itself was born; the appearance of newer

ways of expression, the change of its language was due to the ways the artists reacted to the changing technical circumstances. Of course, the innovations appearing from time to time shaped not only the filmmaking habits, but also those of distribution and viewing. They created newer and newer film viewing situations from the silent film cinemas, through the television, to the displays of smart phones, from the black-and-white films to the three-dimensional cinemas. Since the emergence of the digital era the influence of technology has become even more palpable and it has led to situations which are now radically changing the business model of film industry – and besides, that of music industry, mass communications, media in general –, which are provoking its legal regulation system. It has happened for the first time in film history that not only the creators and distributors of films, but also their viewers find themselves in totally new and continuously changing circumstances. We can enumerate the phenomena: by now practically everybody possesses the means suitable for recording, transmitting as well as displaying motion pictures; with the help of the Web 2.0 we can publish anything, there is no need of studios, distributors, and cinemas. The traditional habits of watching television and listening to the radio also undergo radical changes, the possibilities of online presence and the interactive content production/editing, serving the individual needs of users (the former viewers and listeners), are more and more determining. The community networks on the Internet generate self-organizing alternative capacities of production. The spheres of mass media action interlock and everybody is a producer, a viewer and a distributor all at once.

If we return to the examination of the creative processes related to motion picture, the digital era offers totally different possibilities, from numberless viewpoints, also during the pre-production, production and post-production, from the formation of the spectacle to the assumed role of the actors, which, interestingly, transform the aspects of animation filmmaking into more and more characteristic ways of thinking.

Lev Manovich's statement, made after the turn of the millennium, according to which the film with live characters will be soon subordinated to animation, seems to come true. The view always prevailing in animation film production, organizing each stage of film production into

precisely planned work processes, connected to one another, also well thought-out in advance from creative and technical points of view, has come to the front. All this makes possible the total manipulability – a characteristic only of animation before – of the totally lifelike, true-to-life elements of the spectacle. Each frame can be assembled, animated pixel by pixel, while the image itself suggests that everything took place in front of the camera, it only had to be recorded.

Regarding the “necessities” of animation, becoming general in such an order of magnitude, in such proportions, the proposition indicated at the beginning of this essay as well as the role of the outlined alternatives referring to the creation of the illusion of the motion picture already seem to be more justified. The importance and the origin of the often mentioned convergence should be clear by now. These can be easily detected in this respect between science and art, for an institution (also) dealing with the teaching of animation. The successful institutions of education can be those which can shape their programmes according to this and which make use of the possibilities offered by our age. They do not choose between the traditional and the new, between craft knowhow and software use, between the analogous and the digital, between practice and theory, but they rather use them together, they integrate them within the daily practice of teaching and design. They apply a model which shows how the students' creative repertoire of techniques can be enlarged in a way that it may be complemented with the indispensable professional knowledge, with the claim of creativity and innovation which blends the traditions of the genre with the applications of modern technology. All this makes the students capable of outstanding professional performances already during their studies.

Thanks to the up-to-date model, it is the workshops of education that have become the creative catalysts of animation film art, analogously to the role fulfilled by research institutions of universities in the traditional scientific life. This is the form which offers the proper knowledge and expertise, and which, at the same time, affords the creative freedom devoid of any business and market pressure burdening the traditional studios. This is especially so in Hungary, where no proper production

culture has been formed ever since the change of the regime, and the support system of the state cannot be considered ideal either, neither its structure nor its order of magnitude. The animation studios operating in this country – the ones that are left – are incapable of devoting the proper amount of energy to supporting talents, innovation, development, as they struggle for survival. Under these circumstances, the creative energy emerges on the creative surfaces organized around education, so the animation training of the Moholy-Nagy University of Art and Design could become one of the leading creative workshops of the animation film art in the country.

This sphere of action creates a great starting point, which outlines the possibilities and also the necessities of progress for the university. The presence of animation in autonomous and applied situations of content production offers numberless links towards the other arts and creative industry, which, at the same time, can show outstanding results in the field of Research+Development+Innovation as well as concerning the career start of the alumni. The attainment of these can be fostered by the so-called Design and Media labs, which the university operates by involving the creative industry, where the newly graduated students can develop their projects, involving their fellow students still studying at MOME. Young professionals from various scientific and creative fields work together in these project-oriented workshops to be established for creative and research work, following the equally prevailing and mutually assisting orientations of art, technology and business. These "laboratories" function at the same time as incubator projects, where the sustaining institution can assist the young talents in creating mini studios and start-up enterprises. During the start and operation of such a micro-enterprise they can gain experience in practicing their profession in an independent business framework, including all its aspects, in ideal circumstances. Beyond the solution of creative questions, they can also gain experience in business and management in a protected environment. This can represent a fresh start also for the national animation film art and film industry. Creative communities can emerge with new mentalities, capable of cooperation on the international scene and competitive, with original contents, also in the European cultural space. The outlined model

offers the possibility for researchers, artists and designers linked to the university and the training in animation, to assume roles as instructors and creative producers, beside the groups of students involved in the programme, beside the traditional activity of education; this is satisfactory for them from both professional and creative points of view. The form of cooperation established in this way can offer unique career models, of standards unimaginable in earlier times, not only for the students, but also for the teachers.

The most talented artists can work in an environment where teaching and the creation process mutually reinforce each other. What was earlier the privilege of professors taking part in scientific life, namely that their academic and research activity organically fused into each other, can be achieved in the higher education of arts as well.

In this way becoming the member of the university teaching staff can become attractive also for the artists and directors representing the forefront of the profession, as they can deal with the most adequate questions of their special fields, and what is more, in an international context and by international standards.

The development of the training in animation is unimaginable for me without the creation of the above outlined surfaces, as the essential components are already at our disposal. The creative potential and the expertise, the technology ensuring efficient work, the cultural medium eager to receive valuable contents are all given. As the possibilities of multistage training, the active presence on the international scene, the continuously refreshed teaching staff is also given. What we have to create is the mutually-assisting system of the institutionalized surfaces of research and development, of creative innovation, the cooperation with the creative industry. This is what can put the institution now celebrating its jubilee into its orbit of sustainable development.

I was sitting in an autumn field, surrounded by bramble, and a little further, by a lonely grapevine that had grown by itself. The young leaves of this plant began to lose their colour, it was anchored by a single crooked root, and above the host of leaves, peaking out, tiny offshoots stretched towards the sky. The small canopy of leaves displayed a variety of colours: golden ochre, gummi gutti, cadmium orange, umbra, burnt sienna, sepia, chrome oxide green, sap-green, green earth, just a bit of Venetian red and a shade of coelin blue. The basic colour of that curved stalk was neutral ink, but in a vertical direction it was striped with caput mortuum and deep indigo lines. Then among the stretching offshoots there was almost some cadmium red, but they were mostly reddish Naples yellows.

I painted it once with my 52-colour watercolour set, then, out of mere laziness, and to spare myself the trouble to move further, I painted it all over again, and again, and again, thirteen times altogether. The forms became different first because of the wandering hand and attention, but then I became interested in what else I could make out of it by further variations. Just like Baroque composers were interested in finding out what adventures lay ahead of them in the poetic inventions coming up on the rhythm and melody of the musical variations composed on the "la follia" wandering tune.

The conditions for drawing outdoors were quite unpleasant: I was sitting on a rough stone wall, my water pot was tilting, the paintbrushes kept sliding, the paint containers sprang out of their holders, the water flowed rhapsodically through the paper, and everything was a mess. And so, amidst the quiet struggle with materials and tools, I could only make my instincts work, there was no time for theoretical considerations, if only because of the technical peculiarities of watercolour painting: I had to hurry, I had to make sure that the patches wouldn't dry too soon, and the moisture needed for the paint to run wouldn't evaporate.

It was only when I finished the drawing that I started pondering the hidden ambition, the explanation that lied behind the urge to satisfy my desire to create the variations. I was watching the pine tree in front of

the terrace, a huge creature, with a majestic dark canopy, a good hiding place for birds. They appeared suddenly only to disappear completely among the leaves, then left so rapidly that I couldn't really tell their species. I contemplated the tree, and saw that it was a variation as well, because there were apple-trees, pear-trees, walnut-trees nearby, at a distance there was an oak, an acacia, and several other trees. The birds flying to the big pine tree, both its inhabitants and guests, were also of many kinds: goldfinches, tits, tree creepers, and, perhaps, a robin.

If I had only drawn once the image of the grapevine, then I would have probably stuck to one single state of reality, or would have tried to force into it and organize within it the tangled multitude of impressions. First, the small canopy stood before me as an iridescent, continuous patch of slurred colours, and in the next moment it seemed composed of individual colour patches, as if a fragment of a Seurat painting, or an image seen through a kaleidoscope. Then suddenly the colours disappeared, and the tiny vegetal creature turned into a piece of graphic art drawn in ink. Afterwards, in this drawn state, the contours of the branches, the stalk, and the leaves appeared, delimiting little fields of various forms, which then gave birth to the desire of filling out the fields with colour, similarly to how in the early years of Renaissance painting (see Dürer, Signorelli, Mantegna, and even later, the Sistine Chapel) the contour drawing was filled out with colours, like in a colouring book. The picturesque blurring of contours, the fusion of patches of colour, the hiding of drawing has not happened in the history of painting until much later (in the paintings of Rembrandt, Delacroix, and Turner).

I quickly decided therefore that I separate the various painterly and graphical peculiarities emerging while I am observing the grapevine, and I let them appear one by one, in hasty sketches. While this was going on, the small natural object seemed to be quietly surrounded by the shadows of more and more ideas, and it sounded as if these ghosts (their number ever growing until there were thirteen of them) were speaking about it in their inaudible language. When I finally stood up, gathered my tools, and turned back, I saw that the ghosts had left and the puzzling plant became lonely again, closing up into itself everything that had happened to it.

I looked at the trees again, and I thought that the creation had also brought to life so many kinds of trees and animals just to be able to create tree-ness, animal-ness for philosophers, since they are more interested in thick notions than the individual things condensed into notions. The philosopher easily loses its way in the labyrinth of variations, while in his own ethereal world, avoiding the problem of variations, he can easily find his way. What is more, variations often seem meaningless; they present modifications so small that they seem insignificant or sometimes even unobservable. Without the existence of -ness, however, everything would be covered in obscurity, concealed in chaos.

Tree-ness or animal-ness seems impossible to be represented, although young children try to grasp it in their drawings. But then, as they grow older, learn and experience, the variations around them grow more numerous, and they give in to them. For most people the many variations advance one by one into -ness, and the interesting, attractive tension between a tree and tree-ness disappears.

During the summer I searched for a half-year design project for my second-year architecture students at MOME in the course of which this variation-issue could be analyzed with the help of consultations. The project was the design of a long house, the study of longhouse-ness.

Long houses are characterized by the fact that there is a big difference in the size of the short side and the long side (bigger than a 1:8 proportion). Long buildings are, for instance, the big stalls of dairy farms, all kinds of warehouses, greenhouses, or the line of dwelling-houses attached to each other. The village cottages to which all kinds of stalls, barns, sheds, stables, or the buildings of new generations are attached, are also long, sometimes with an identical ridge-height of the roof. The stables of horse farms, various industrial halls, etc. are also long buildings, as are certain school buildings (e.g. Neutra's in Los Angeles), railway and harbour buildings, or airport facilities.

My experience is that architects like designing long buildings: they are attracted by the architectonic tension created between the two formal

aspects of short side and long side as they unite into a single body of a building. (This peculiarity resembles the contrast between the restricted ground plan and great height of a tower structure). The short side of a long building, due to its status, usually has a unique design, suitable for rare gestures, while the long side is a series of repeated motifs and figures, resulting in a kind of monotony. This divergence can be the source for new architectural inventions. A further source of interest is that the short side of these linear buildings often seems to display or suggest the cross section of the house. For instance, in the case of some roofed stables the long side is open, thus the identical, repeated nature of the building structure is revealed as a multiplication of the cross section.

While the width is constant, the length of the house grows according to the particularities and necessities of its use. The students had several basic building functions to choose from in their project, and they were also free to come up with their own ideas about the function of the building they would design, in order to achieve a better connection between an idea of form and its practical use.

The same pedagogical purpose was observed in offering four different locations for the project to choose from. One was a large, somewhat slanting, unused field of the small airport of Pesthidegkút, the second was a wide plain outside Nagykovácsi, next to a horse farm, the third a long chestnut alley in the middle of the old section of Budakeszi, and the fourth a long and narrow lot stretching from a street in District VIII in Budapest. The variety of the uses and locations, as well as the differences in the architectural ideas of the students yielded the possibility of designing a great variation of projects.

The assignment worked well indeed: the students came up with a great variety of projects and forms already in the first class. As it usually happens in these first class meetings, and sometimes even later on, the ideas of the students and those of their supervisors merge together in the projects.

Márton P. defiantly broke the building in two at once, forming two bodies, a short one in the front, and a long one behind it. The resulting building is a dwelling-house with a large ground plan, with bedrooms, bathroom, and hall in the smaller part, and a multifunctional living room in the larger, sixty meters long and six meters wide part. The huge lot (the field in Hidegkút) is surrounded by vegetation getting thicker and thicker towards the property limits, until it becomes impenetrable right on the borders.

Diána P. wants to design a long animal asylum. A passage along the middle of the ground plan would house the reception, administration, storage and other rooms, as well as the place of the animals and the seclusion room. This passage would be surrounded on both sides by a long gallery with columns, on one side with a covered sideway for caretakers and visitors, and on the other side with the runners. The whole building would look like an elongated Ancient Greek temple. This house would also be situated on the large field of Hidegkút, at a healthy distance from the neighbouring houses.

Ivett P. has designed a special gardening shop, which would only sell varieties of grass. (Grass is the high point of plant evolution, just like the ape among animals.) The long greenhouse would be the shop, and on the huge plain at Hidegkút the wind will wave the grass of all sorts, short to one a half meter high. This is the presentation hall with paths for the customers to stroll on.

Máté M. chose the deep lot in the ominous centre of District VIII, Budapest. Amidst the sinister firewalls of the 4-5 stories high houses he would start a long, groundfloor-level veranda from the street, which would grow into an ample hall in the widening interior of the building. This would be a strange temporary exhibition hall, with an uncertain fate: it would either be demolished because of a more space-saving construction, or be kept because of its beauty.

Szilvia O. picked out the long alley in old Budakeszi, which needs extra care in its functionality: the spaciousness, transparency, breadth, and calmness of this special alley, this mildly sloping vegetal hallway seldom seen in Hungarian towns must be preserved. This demand would be met by a very long, partly covered playground, protected by thick hedges from the parallel paths, which could serve as a playground for childlike freedom, for running about freely, in contrast to the barred city playgrounds that, remind one of zoo cages or prison yards.

Kata O. has designed a long exhibition building the roof of which waves with the most varied geometry and size. The previously described dogma of long houses – the uniqueness of the short side and monotony of the long side – vanishes here, and the long side becomes almost extravagantly diverse. And if the roof touches the earth on one end of the building, then the building has one side fewer. This linear exhibition hall stands alone in the middle of the Hidegkút field, perhaps as a hint to the orphaned arts.

The preparation of these half-year design projects is going on right now. The project variations continue to change their shape. Each particular solution still yields newer and newer variations. The concept of long house, like an ever growing roof, encompasses ever more special variations. Thus the concept itself becomes richer, thicker, and also more abstract. The variations however become more and more concrete, detaching themselves from the aristocratic concept, and while distancing themselves from it, they start their lonely journey in the unforeseeable forest of the reality of objects.

P.S.

I had reached this point in my writing and meditating, when I suddenly realized: my God, maybe this is not at all what the editors expect from me! Clearly I should have come up with some theories about the perspectives in the education of architecture at the 130 years old

MOME, in view of the national and international state of art. Still, I am more interested in my daily project consultations with the students in the studio, its intimate activity and message, sensing and reflecting on the reality around us.

I feel like somebody hiding in a well, in the well of his profession, searching its mysterious depths, perhaps even looking for treasures, and then suddenly pulled up by his well-wishers, to take a good look around, and see what is going on in the wide world. But as he looks around, he sees that the outside world is frighteningly wide, it is cold, the things are all very distant, cannot be seen clearly. And he withdraws. Trying to protect himself. To protect the details.

Motto

A traveller on his way saw a man carving a piece of stone with great trouble. “What are you doing?” – asked the traveller. “Don’t ask me! I’ve been carving this piece of stone for years!” The traveller continued his journey and saw another man, who was also working on a piece of stone with a little more enthusiasm. He asked him too. “Oh, you know, there are several of us here, and we have been given the task to carve the stones because they will build a column” – said the second one. Then the traveller saw a third man as well, who was carving a similar piece of stone, completely absorbed in his work. He asked this one too what he was doing. “I, my friends and fellows are building a cathedral. So please don’t disturb me, because I have a very important job to do.”

Ferenc Pál: social dilemmas <http://www.palferi.hu/2009-2010>

The title question asks: “where are we going?” In an institution focusing on design, this question might also mean: “where should we be going?”, “where shall we go in the future?”, “how should it be?” Let us look forward and consider what should we approach, and what should we keep a distance from? But in a community where nice projects must also be useful, where theoretical constructions are measured by their practicality, the question of “where do we go?” must be taken utterly seriously: what is the situation right now? Not “then”, but now. And one other thing: the question is not “where am I going?” No. The question is formulated in first person plural: we. Let us look at it pragmatically. We, together, as we are, where are we going? We as a unity. Whether this unity is a team, a company, a “family”, a community, or an “association”, doesn’t really matter. What’s interesting in all this is that whatever it is, whatever these many kinds of wills are, one-sided or many-sided, if we look at the situation from a distance, then “we” together are also going some way.

I try to share in this short essay three of my experiences that I have gained “close to earth”. Like when a traveller measures his road by the milestones he has reached. If we manage to identify clear milestones, boundary limits, than a map may be outlined, and the reader can also identify us: which way are they going? Each of my experiences has an advantageous and a questionable side. But let the reader accept it that in my description I am like a traveller who sees the sunny image of a milestone but as he passes it, he also sees its shadowy side.

My first experience: tangibility

I can compare my story at the university to that of a traveller, a man who came from afar, since I haven't graduated here, and it is not so long since I'm here. When I applied to the Moholy-Nagy University of Art and Design for an official's position, I formulated my wish to also be able to work as a professor. This request was granted by the Institute for Theoretical Studies, and since I was an art historian, I had a chance, right from the first year of my employment, to see the university from two points of view, as an official and as an instructor. These two roles offered me some experiences for which I am still grateful. As a professor, I have a better perspective on the supportive, regulating role of an official, and as an official I can stay close to the foremost activity of a university: education. I can see both sides of the leaf, the upside turning towards the sky and the downside turning towards the earth. It is a valuable double experience. Why do I say I am a traveller? Because as an arts graduate, I was accustomed to locate things primarily in the mind. The fact that these were then written down, was a necessary, yet completely inconspicuous event. Because even the most outstanding work of an arts student will “only” become a manuscript, and not a book. This manuscript could be bulky or compelling, but it is usually hard to browse through it. It is black-and-white, and not very nicely edited. The pages bound together in a downtown copy shop start to fall out after leafing through them three or four times, and get earmarks. In contrast – just to make use of this evident parallel – a graphic design dissertation is not a manuscript, it is the BOOK itself. It can be browsed through, it is coloured, or if it is black-

and-white, then it is that kind of black and that kind of white, printed on not just any kind of paper, it is well-proportioned, nice, or surprising, or sophisticated, or practical, and therefore beautiful. I think highly of this broadmindedness in light of how the students here present their creations, their artworks. Not in principle, but in reality. It is not enough to be an artist in mind; we need the objects, the images. Printed out, stitched, cast, filed, cut, tailored, or shot. This is my most important experience about the question of “where are we going?” There is a tangible, measurable performance present in the education at the MOME. I think it is a good direction, worth to be followed. This performance must be measurable, tangible, testable, observable, and broad in perspective. What force there is in a thesis defence where tens or even hundreds of people are interested in one's presentation and “evaluation”! This offers a kind of power and impulse to situations of the sort that we arts graduates can hardly experience nowadays.

My second experience: testing

However, I can also tell my story from the inside. As somebody who has worked in the same field, albeit in a different school, and as somebody who has belonged here for a very long time. I graduated from history and Polish with my interest always directed towards the history of everyday life instead of the great politicians. More precisely, I think that great events, a date and a name perhaps, are meaningless unless I see everyday situations, objects, and customs around them. He who knows how enthusiastic a chess player Count Széchenyi was perhaps understands more of his age. This is what interested me before as well: engravings, objects, and the function lying behind them. To put it differently: I was interested in experimental archaeology. The invaluable experience of being able to test an old object and realize what lies behind my movement. Let me illustrate it with an example. Tailors today often consider that the “T” cut is primitive and ugly, because it wrinkles at the shoulders. It has to be tested. If I put on a “T” sleeved dolman with a “shako cut” and test whether it can be used for a longer horse ride, then I find that the free movement of the arms is enabled precisely by the “T”

cut, and the waistband with the “shako cut” is made exactly in order to protect the rider’s waist on the horse. So it easily shows that this age-old solution is not primitive, but the best fit for that kind of movement and activity. And so I greet the design work done at the MOME as an old acquaintance. Let’s see it, let’s handle it, and let’s test it. This is my experience here, a self-evident testing and measurement.

My third experience: the “social dilemma”

Every task thoroughly thought over brings with it a lesson that helps us grasp, handle, and have a unified view of greater processes despite their complexity. In pondering the question of “where are we heading”, my third helpful experience yielded an understanding of the processes as parts of a subject that psychology calls “social dilemmas”. According to the scholarly definition, a “social dilemma” is a situation in which the interests of the individual and the community collide. This tension can be most easily formulated by saying that “each participant’s individual profit is bigger if he leaves the community, but if everybody leaves, everybody loses”. Of the huge scholarship related to this subject I will now only discuss one aspect, namely the basic fact that, due to several reasons, a net of social dilemmas flourishes at the university. The official environment, hostile in several respects, the financial difficulties, the erroneous professional policies applied in the past decades made it necessary as a first step to stabilize the external boundaries of the university. The price paid for it on repeated occasions was to satisfy various partial interests. At the same time it is a serious chance that the management of these uneven situations has already started during the past years. So this cooperative pattern exists. I think it is our further task, after the stabilization of our external borders, to turn now more than ever towards internal building. Social dilemmas have multiple solution patterns. Best of these is the so-called cooperative pattern, in which the mutual profit is the highest. My third experience is therefore, that there are patterns at the University for a Cooperative Solution of social dilemmas.

Lesson: personality, unity, universality

More words might mean less. So it’s time I drew some conclusion. My conclusion is that this is the community where one can experience three well defined existential situations. MOME is a place where work is based on personality. Where first-year students promise at the beginning of each academic year to develop their creativity lying in one’s personality. Being a personality is a requirement here. At the same time, there are patterns of collectivity both in education and in competition where not only students, but also professors, researchers, and even the management appear in their “unity”. The design projects systematically yield the experience of having to find solutions in a community, as a team, while helping communities and teams. And, thirdly, there is something here which is not otherwise self-evident at every university (although many institutions call themselves ‘university’). Namely, that the horizon of universality appears here for everybody to recognize themselves in it. There is an approach at MOME which obviously connects various fields of research, and offers a theoretical background to them. When I hear in the Auditorium Mozart’s Requiem playing in the office next door, this needs no further explanation.

According to the scribes, the first sentence is the most difficult to write down and it is crucial, so let's get done with it, especially as it really weighs me down that I have promised this essay. I find myself ever less likely to be able to form, on request, a "visionary" image on the occasion of the 130th jubilee of our university. It is obviously a sign of my age that in my rare free moments – hours – my imagination moves backwards rather than forwards in time. Even if I manage to release myself from the captivity of daily concerns and tasks, I would still have to stop unrolling the ball of my own – private, artistic, teaching – history in order to get back to the 103 years preceding my own 26 (or 27?) years here which time sometimes seems to me a bit insignificant. Although I do not have a first-hand experience of them, still, I feel all these 130 years in my pores, and I have also done some research into them. Besides keeping my hands active all the time, I also exercise my brain, for the sake of continuously keeping awake and developing the awareness and sense of time. It entertains me and provides food and training for my more daring mental adventures when I venture back in time (if it is backwards at all, but let's drop the matter), as far as the cave, in whose familiar damp air I devotedly fit my wide open palm onto the handprint, existing from time immemorial, on the glass wall. But what makes the power of imagination substantial in fact (if it has to be like that at all, however, I have been socialized in this way somehow), is that the product of imagination is the vision, the evocation of the face, the hand, the voice (as the sensitive fingers of the blind remodels our faces and this "scanning" is much more sophisticated than any other artificially created image), and it is these visions that connect us to the infinite and uninterrupted chain or ring dance in which I also become a fellow artist, a component, a user and appreciator of the medium that is no other than my beloved and hated, carefully guarded and accursed, preserving and destroying city, Budapest, where I have lived all my life so far and where I am going to live my life from now on – whether I like it or not – and where no day passes without my admiring the traces of the thousands of hands, of the hands and tools of thousands of masters and artists, the traces of their tools, the products of their tastes, personalities, culture, workshops and ateliers which – whether spiritual or real ones – have spread over the city in enormous networks, and have ceaselessly poured over it the

masses of their magnificent belongings, such as door handles, towers, brackets, candelabra, lattices, mailboxes, sills, statues, fountains and wells, plates, lids, coatings, weathervanes, pavilions, benches, parapets and lions, griffins, angels, demons, giants, eagles, mermaids and saints, gods, heroes, soldiers, poets, musicians, comedians and scrolls, ivy, laces, flowers, palms and balustrades, zinc scroll-work, iron lilies, mosaic vaults, faïence meanders, oak gates, marble stairs, engraved-mirrored inlaid elevators, crystal chandeliers, bronze knockers all over and no matter how much I am carried away by the rapture of enumeration (the list...), I have to put an end to my endless argumentation with respect to length limits, namely that all this innumerable beauty (and also hideousness) was created somewhere, what is more, some people acquired from some other people the tricks of their design and manufacture. There had to be a place where eminent artists, architects, engineers, technicians and technologist who, based on particular methods and within determined periods of time, were teaching, training and developing hundreds and thousands of talented and diligent young people who – depending on their skills, diligence and luck – became gifted workers, trustful foreman, clever masters, and the best of whom became prominent architects and artists; a selected number of them (or maybe the unpractical ones?) educated the youth further, either reluctantly or with ease. Well, this is a vision from the past, a vision about the present and future, if you like, the “memories of the future” (although, apart from its title, it was a stupid film, I didn’t like it), in any case, I do not regard (or envisage, if you like) the task as being radically different (and I won’t regard it in the future either), period.

The first question, which is repeatedly asked at MOME as well, is a question typical of “our world”: for whom, with what perspectives, for what purpose and on the basis of what spiritual heritage should the designer, the young professional graduating from MOME create? This question is fundamental and confusing, if we talk about the role of digital technologies which appeared no longer than a few decades ago, but which already have a tremendous impact and offer new possibilities day by day. Masses of people can use these technologies, and they do use them in a creative way, often in new kinds of associations, dissolving the physical and cultural boundaries. What role should digital technologies play at MOME, an institution with great – primarily craft – tradition, rightly proud of its elite education? How should our training programme and practice reflect the theoretical standpoint? What national ecosystem would be necessary in order to achieve this? What happens in other countries, in other European institutions with similar traditions? I have searched for the answers to these questions based on my past as a traditional, international computer studies researcher and as a teacher at a (technical) university, as well as on my experiences in teaching at MOME in the last two years and based on discussions with colleagues from MOME and from abroad.

Our daily life is pervaded, overtly or covertly, by digital technology. This is why it is impossible to ignore the question: how should we take advantage of this typically twenty-first century situation, how should we invent and realize such new works of art that we enjoy using, that are attractive, original, that fascinate us with their resourcefulness, that confront us in a playful way with serious questions and that improve our lives both at an individual and social level. In order to find and also to take advantage of such modes of utilization of this technology, the creativity, social sensitivity and aesthetic fastidiousness of the artist is needed, besides the skills of the engineer. Nowadays this view is maintained by the representatives of the information society themselves, by reputable, front line international organizations,¹ as well as by representatives of university training programmes.² These also react to the fact that “industry” is no longer in search of professional programmers only, but – in

addition to or instead of them – also designers of a new kind, capable of using technology in a creative way, even capable of establishing trends, in such fields of work as interactive design or creative engineering. There is an ever increasing demand for this new type of professional: creative, socially sensitive, visually and technologically well-trained, while also well-versed in the visual field. Successful business organizations, from huge studios to one-person companies, and an increasing number of non-profit and non-governmental organizations – such as Kitchen Budapest in our country and dozens of similar ones existing and booming in the Netherlands – attract this new type of workforce.

Although, sadly, the change can hardly be felt in our country, it would be a mistake to think or hope that what we have on our hand here is just a quickly fading fashion wave, from the West. The intellectual and social possibilities of new technology are tremendous. We have to take a careful, critical approach to the question whether or not this new technology is imposed on us in a professional way, in accordance with the interests of the target groups, or maybe just with the aim of making a quick profit. It is the missing professionals that could develop a proper content for the secondary school touch screens, for instance, or redesign the high-tech admittance system introduced in the Budapest Spas, by actually exploring the functional possibilities and the claims of the patrons.³

From the perspective of arts, technology offers totally new means, while also creating new forms and genres of expression. Because of the change of production and communication technologies, today it is already expected from the designer to make his/her design (also) digitally. It is even more exciting that by the constructive use of these new technologies the designer can enrich his/her creative possibilities, s/he can plug in to the stream of the latest technology and communication. It is exactly the experimentation in new technologies and their uses, apart from the traditional ones, that form the criteria of artistic attitude.

Where are others heading?

The training of designers capable of using technology in a creative way is a challenge, but also a great opportunity, as it is testified by the special profiles started recently at some prestigious universities with the profiles of art and design. Let me mention just a few examples: in the Netherlands, at the prestigious Royal Academy of Art in the Hague there also exist three profiles related to digital technology: Interactive Media Design BA, Art Science MA and Media Technology MSc. Furthermore, there is a functioning interdisciplinary AR+RFID Lab also supported by industry. Since this spring a special award has been established at the Academy of Art in Berlin in order to stimulate interdisciplinary and artistic-scientific projects.⁴ The students of the profile Gobelin⁵ Interactive and Digital Media Communication in Paris have been achieving international recognition, and getting international jobs, with e-Learning projects using the newest mobile and interactive technologies as well as serious computer game projects. In their Digital Media MA programme they admit students graduated in computer sciences and electrical engineering as well as in visual arts in an equal percentage. At the Aalto University of Helsinki even the university structure has been altered, to bridge the gaps between the faculties of engineering, economics and art & design. In the past few years totally new, interdisciplinary programmes have been started both at BA and MA levels⁶ at several universities of art or traditionally technological universities, and they have simultaneously become popular export items, for instance, on the Asian education market.

Technological training at MOME

MOME's traditions, its existing multitudinous art and design disciplines as well as its mission – reflected also in the recent choice of the name – while keeping dynamism and development in view, almost predestine the school to include digital technology within its professional palette. Digital technology (Web technology, visual and procedural programming, creative voice, physical computer studies) already appears in the accredited programme of the Media Design BA. Such an enlargement of

the syllabus of the former video profile is welcome; however, it leaves a good deal of questions unsolved:

- Within the syllabus of the MD, offering diverse professional training, there are not enough opportunities to acquire the technologies in all details and to use them in a creative way. For the occasionally interesting works being born at present, the students are provided ready-made frame systems, within which they can experiment with some visual or interactional elements with a lot of help from their teachers.
- The students get polarized in such classes. Those who perform easily on account of their earlier acquired technological skills, practiced perhaps outside MOME in parallel with their studies, find the possibilities provided by the base-level classes insufficient. However, the majority, who encounter these technologies – the fundamental engineering skills and basic mathematical knowledge – for the first time, can only solve the few given tasks, they are not capable of individual work (later), even if they take part in the classes with all their might and with intellectual enthusiasm.
- In the practice of the present training there are few opportunities and professional forums to recognize and to realize autonomous artistic qualities, or high standard applied tasks using digital technologies in a professional way.
- The training taking place within the framework of the MD excludes students having interests other than the interactive technological training. We have experienced that there are students at the MD as well as at other profiles of MOME who would very much like to deal with digital technologies in a creative way, and there are also others in great number who do not even enroll for the MD profile or they leave it because here they do not get the training that would suit their interest.

Following international examples, it would be worth providing the possibility to include the interdisciplinary training focusing on the use of digital technologies within the curriculum of MOME. In my view, the best structure would be the one within which the students at MD, Graphic Design, Product Design or even other profiles – Architecture, Textile and Fashion Design, Metalwork and Jewellery Design – could choose a specialization on digital technology, in the framework of which they would

get technological training and applied tasks respectively, in a proper credit proportion. And I would also consider as viable an independent BA and-or MA profile, which would include the design of computer games, computer graphics, mobile and communication technologies as well as semantic Web.

Even within the present curriculum framework I would ensure a prominent place for the technology- and application-oriented DLA and PhD projects whose results would gain recognition both at national and international technological forums. I would (also) ask technological experts, even from other institutions, to be the supervisors of these projects.

Already today, English language is practically indispensable in technological developments as well as in international orientation. Based on the positive experiences so far, I would further increase the number of occasions when Hungarian students would work together with students from abroad – with ERASMUS students, with guest lecturers –, communicating in English, of course. I would also urge students to (also) be present in English on the Web, multiplying in this way their job opportunities (for the sake of which they do not necessarily have to move away from home). At the same time, the MOME courses could easily be transposed into English and even operated as full university training programmes in English at MOME, or be sold for good money in form of a-few-week workshops for interested institutions.

In order that a high-level training, competitive also at an international level, can be formed, a financial support which provides the equipment and permanent modernization of a technological laboratory would be indispensable. In my most daring dream it would be possible to cover this from the ordinary annual education budget. Based on the present practice, it would be crucial that the institutions calling for applications and having a considerable effect on the existence of MOME, (primarily the National Cultural Fund), should also keep abreast of the times and create a special fund supporting investments in digital technology infrastructure requiring renovation every year, as well as supporting participation in international festivals and other forums. For instance, it speaks for itself that in Lithuania the Parliament building was offered for

a professional conference on the Web; the winning student received the main prize of the Graz Europprix festival directly from the hands of the Cultural Minister.

Just as in training a greater emphasis will be placed on the preparation for the applications of technology, so in the same way, (creative) industry also has to play a more significant role in it. The existence of this industry depends on the rising generation of local professionals – at present, there is a tendency among them to look for and find their living abroad. On the other hand, this is the very branch of industry in which brain power and creativity constitute the main force of production. Even the most modern technological equipment is an investment insignificant compared to the establishment of an industrial or agricultural infrastructure, a considerable factor in the economic development of the country. Finally, besides developing their professional skills, our students also have to be prepared for survival in competitive situations, for operating their own companies, and obtaining high standard (international) jobs. Continuing a well established practice in many places, industry can co-exist with university training in several ways. It would be a privilege of companies assuming partnership with the university or even supporting it financially, that the students – instead of ad-hoc solutions – would do their professional practice mainly at these companies, which would perhaps also result in diploma papers. Besides their role played in education, client companies, could appear as occasional or long-term partners in research development, and in this way at MOME the kind of laboratory work could form which could naturally ensure that the teachers and students keep pace with technology, besides, the establishment of trends, and last but not least, extra financial resources.

Finally we have to face the following question: while thinking about the future of a new generation, at the beginning of a paradigm-changing new century, what traditional values would we like to preserve and pass on? It seems that the accelerated and globalized world also places our students in more challenging, competitive situations than a few decades ago. Will there be time, demand and intellectual capacity to get to know and to think over the (art) historical, cultural, occasionally ethical and philosophical aspects of some particular issues? And will designers and

artists graduating from MOME be better off by becoming erudite in an almost anachronistic sense of the term? Or is it possible that orientation and research will go out of fashion and, following a generation-long oblivion, Internet-centred, short-lived works of art will be born which will vanish almost without a trace? Although it seems that more and more works of art exemplify the latter case, it is among artists who use digital technology in a masterly and inventive way that we find those who consider it inspiring and necessary to explore the historical past as well as the contemporary present in connection with their own works. I hope that in the future the elite education of artists and designers applying digital technology will evolve in line with theory as well as with practical, creative work.

NOTES

¹ 20XX.EDU: Grand Challenges in Education, Siggraph 2010 Panels, http://www.siggraph.org/s2010/for_attendees/panels

² M. Zyda: Computer Science in the Conceptual Age, Communication of the ACM, Vol 52 No 12 Dec 2009, pp.

³ One can read superlatives about the Proxy watch admittance system introduced in Budapest Spas, for instance, on the homepage <http://www.fovarosi.hu/hir/hir.php?sd=cikkek/2010/4/2&pg=cikk08>. However, on the spot we can experience but queuing, slow computers, the redundant existence and double work of the old cardboard administration, the dropping away of traditional, older guests, really in need of using the spas, as well as the conditions regarding the personnel and equipment sharply differing from the modernity of the admittance system.

⁴ http://www.udk-berlin.de/sites/content/topics/contests/international/wettbewerb_udk_preis/

⁵ <http://www.gobelins.fr/presentation-gb.htm#4>

⁶ Creative Technology BSc – University of Twente, the Netherlands, Creative Industries – Northeastern University, US Time-based and interactive Media BA and MA, Interface Cultures MA and a Ludology training planned together with Switzerland – Linz Art University, Austria

To live and to contemplate living, all at once, is an arduous task. Even a centipede would stumble if it had to think about which leg comes after which while walking. Centipedes of course do well without much reflection, but we humans do not. Although walking and other basic performances or biological functions come naturally to us, the successful completion of these can still leave us with a sense of incompleteness and vulnerability.

Man cannot live by instinct alone. Unfinished animals as we are, we must round out our existence, forge our own armor before turning full-face towards the world. This rounding out takes the form of a protracted initiation ceremony commonly referred to as education. The idea of the university had been originally conceived as an inner sanctuary where this ceremony was to reach its final, most exalted phase, where the lesser and greater mysteries of being human were to be revealed to the initiates.

The method this revelation employed was dialectics, the art of dividing, telling things apart according to their nature. In the great medieval universities the first and most fundamental division was made between these lesser and greater mysteries, that is, between the trivia and the quadrvia. One was initiated into the former by exploring the structure of human speech and thought, (by studying grammar, rhetoric and logic) and to the latter by pondering the structure of the universe itself (gazing at it through the lens of arithmetic, geometry, harmonics, and astronomy).

By successfully mastering the trivial subjects one was prepared or rounded out for the ephemeral world of human affairs; one was armed to communicate, argue, bargain, and wheedle one's way through the maelstrom of social existence. By immersing oneself in the subjects of the quadrvia, however, one was simply brought face to face with eternity. To say that man cannot live by instinct alone is to say that he cannot be satisfied by simply living. He, unlike other creatures, must justify his existence, and the ultimate justification can come only from the recognition that besides trafficking with his fellow mortals he can also communicate with immortality (eternity). For such communication he is to leave behind all trivial pursuits and become a theorós, that is, a divine observer (theós = god + óra = regard, heed). A philosopher, explained Pythagoras to king Leon of Phlius who had never heard this word before,

is someone who goes to the Olympic Games not to compete, nor to buy and sell, but merely to observe (theorin). And when Anaxagoras was asked why one should choose rather to be born than not, he replied: "For the sake of viewing the heavens and the things there, stars and moon and sun". Aristotle agreed by declaring: "One should either philosophize or take one's leave of life and go away from here", which of course is just a rewording of the famous Socratic dictum that the unexamined life is not worth living.

The idea of the university as a sanctuary for theorizing goes back to the Pythagorean tradition according to which the greater mystery of being human is that we are more than human. We are divine to the extent to which we can gaze at eternity (the heavens) and then at our existence from eternity's point of view (sub specie aeternitatis).

Gazing at the world from this heavenly perspective can, of course, have its earthly drawbacks. In one's otherworldly preoccupation one can, for instance, fall into a this-worldly hole as Thales did once, much to the amusement of a Thracian peasant girl witnessing the scene – or so the story goes. But whether it's true or not, it's no accident that the story is about the man considered to have been the first philosopher. The suspicion with which earthly common sense (praxis) gazes at heavenly philosophy (theory) was born on the same day as philosophy itself.

The visible manifestations of the tension between praxis and theory had also been apparent from the very beginning. Plato set up his Academy well outside the city walls, at a safe distance from the hustle-bustle of his practically minded fellow Athenians. The Academy stood on a sacred ground (in a park consecrated to the Attic hero Academus), and had a sign over its entrance: "let no one ignorant of geometry enter".

To keep this aristocratic distance from town was a luxury the medieval university just couldn't afford: it would have been much too dangerous. So it settled within town walls but based its existence strictly on the principle of splendid isolation. It goes without saying that professors and students, like the masters and apprentices of any other guild, were recognizable from miles by their dress (they wore gowns). But the town people did not look at the university people as members of just another guild. Relations between "town" and "gown" were notoriously tense, erupting occasionally in violent confrontations. (Cambridge University

was founded by scholars fleeing such a confrontation in Oxford in 1209).

In our enlightened, democratic age we can no longer make any sense of the idea of a university as a sanctuary where the lesser and greater mysteries of being human are supposed to be revealed to a select few. We moderns look with suspicion at any form of aristocratic or splendid isolation and consider it as a sign of progress that university people are now indistinguishable from town people. This doesn't mean at all that we are suspicious of theory, in fact, we consider it as another point of progress that we have managed to befriend it, as it were, taming and domesticating it by simply interpreting it as praxis.

We moderns take our cue from Francis Bacon who famously denied the efficacy of ancient theorizing, of gazing at the heavens, at nature, instead of investigating natural phenomena. He found Aristotle guilty of *anticipatio naturae*, that is, of disregarding the proper, step-by-step inductive approach to nature (*interpretatio naturae*) and, by anticipating the result of inquiry, jumping to grand and fruitless generalizations.

We recognize the great English thinker as the forerunner of our nonsense empiricism when he warns us that it is unwise to confuse the Book of Nature with the Book of God. For the latter deals with God's will – inscrutable for man - while the former with God's work, the knowledge of which is "the rich storehouse for the glory of the Creator and the relief of man's estate".

As modern empiricists we, of course, would refrain from using such religious language, but we agree with Bacon that theorizing, contemplating the eternal structure of the universe, is a waste of time, a time much better spent by using the powerful instrument of knowledge to figure out practical ways to make our life safer, healthier, and more comfortable. This is what we mean by interpreting theory as praxis, or knowledge as power.

The ancients interpreted knowledge not as power but as virtue. By virtue they meant the excellence of the soul or mind that acted as a liaison with what they took to be excellence par excellence: the eternal order of the universe. Since this order is not the expression of the will of a hiding god (*deus absconditus*), but a self-existent intelligent system that any god would have to abide, it is accessible to our rational comprehension, to contemplation, to theorizing.

On this view, theorizing is the ultimate justification of praxis, of the trivial practice of living, understood as successful survival. For to justify one's life is to endow it with meaning, and in the final analysis, this endowment is possible only if one can see one's life as part of a meaningful order. And the most tangible evidence for the existence of such an order is its visual manifestation: beauty.

The contemplation of beauty, just like the contemplation of eternity, will in no way make one's life safer, healthier or more comfortable. But it will, in a moment of rapture, distance one from the triviality of one's own existence, and it is the pathos of this distance that, in the end, proves to be the ultimate relief of man's estate.

With the modern reduction of theory to praxis such distancing, such viewing from afar has come to an end. The university is no longer a place for disinterested, rapturous gazing at anything, let alone beauty. Instead of being a sanctuary for the revelation of lesser and greater mysteries, it has – echoing the judgment of our age – one final revelation for all: there can be no pathos where there is no distance, no contemplation where there is nothing to see. And there is nothing to see or gaze at because the universe is not an intelligible order, or if it is, we wouldn't know it.

The good news is that the universe as we know it (the Book of Nature) is a chaos and, as such, it is wide open to our creativity. Now you and I, all of us can be artists and create our own mysteries, distinctions, distances, and meanings. What's more, I can also create my own standards by which to judge how good an artist I am. And if a latter-day Socrates asks me in great earnestness to examine my life, no problem, nothing to it, for I have my own standards by which to do that as well.

What Socratic self-examination calls for is, of course, not an exercise in solipsistic self-indulgence but a kind of ecstasy, an *ek-stasis*, that is, a stepping out of one's self, out of the cramped world formed by one's personal, or local, or provincial standards and then glance back from the point of view of eternity or universal reason (*logos*).

The enlightened founders of the modern university had, in fact, no intention to break with this Socratic tradition. The most prominent among them, Wilhelm von Humboldt (founder of Berlin University) had this revealing confession to make: "I have always had a revulsion against interfering in the world and an urge to stand free of it, observing and

examining it... These notions were first awakened in me by antiquity, and later they kept me in relation to the ancients for evermore.”

The enlightened, neo-classical vision of higher education saw the university as a place to stand free of the world, something that surpasses the capacity and the ambition of most. It was, then, to be a place of elite education, just as it always had been from the time when that notorious sign appeared above the entrance of Plato’s Academy.

It is a result of a seemingly endless process of trivialization and democratization that now the university, instead of a place to stand free of the world, is a training ground for interfering with it, for efficient buying and selling and competing, that is, for an altogether successful practice of surviving. Those with the requisite capacity and ambition have it as their duty to interfere with this practice, to stand free of the university within the university itself. They have to demonstrate that although man has only two legs instead of a hundred, he can do what the centipede cannot: he can walk and theorize at the same time.

Photography is one of the most sensitive receptors of the changes taking place in the world: it is a medium that reflects on the changes around us fastest and with most complexity. After centuries of literacy, photography laid emphasis on visual perception, creating the indispensable balance between the written and the visual world. Today photography is an even more hybrid formation, which depends on market, social and cultural changes. At the same time, it is impossible to represent the visual language of the twenty-first century only by means of the traditional genres of photography. Photography – as any other visual genre – also undergoes a continuous change, and by this it compels the trapped artists to change their viewpoints and to take new stands. The presence and social significance of visuality is indisputable, as this is the genre capable of transmitting messages, irrespective of age, gender and political borders. Photography provides the common ground where the real and the virtual world can meet. It is a question, however, how visuality – and beyond, photography – reacts to the crucial questions of these worlds.

The formulation and reconsideration of visual messages always generate new knowledge and releases latent energies. Today the images are considerably transcoded, their understanding requires sensitivity and tuning in through the knowledge of the socio-cultural background of amateur home-videos, through the complex and manipulative aesthetics of media, to the field of satellite- and cyber-visuality.

Photography – as the fundamental medium of visual arts – accompanies the evolution of the modern man. It was one of the catalysts of modernism; today its role is even more complex. It constitutes the foundation of every visual, applied medial, and autonomous form of expression. Visual information is a fundamental part of the forming information society.

The infrastructure of information society surrounds us, but for the time being – according to some opinions – it has hardly changed our ingrained habits. How could we form a picture of the future if we cannot even explore the possibilities of the present?

One big question is how to connect ever more members of society

into a greater mechanism, into a widened social circulation where their knowledge, combined with the knowledge of others, can create new values? The answer to this is surely the Internet through which people can be mobilized to take part jointly in the processing and solving of problems. The creation and free flow of visual information, as well as acquiring the skills and knowledge to understand these, constitute a fundamental part of the process of change. Photography is surely also part of this change.

Although photography is not an organic part of basic education programmes, the creation, elaboration, share and systematization of photos have already become passions of millions of people. In our society the photo has become an easily attainable, totally accepted, what is more, beatific form of self-expression. It is the result of digital development that the pottering with visual information links millions of people day by day. Slowly but surely, photography becomes uniquely important in visual education. In the process of learning, within various therapeutic activities the photo teaches us to think, to organize, to create and – what is most important – it leads us to understanding. Moreover, within the communication process, it helps integrate the visual experience with the intellectual and emotional ones.

Today we can best approach the future of visuality through the development of great service systems. The development and spreading of the Internet and the utilizations through it activate the retinas of huge masses. In the following decades the virtual connection of an additional 2–3 billions of people can be expected; they will be likely to communicate in the language of visuality. We cannot really predict the effect of this upon society and business life.

In any case, higher education is at cross-roads. It was in the 1960-70s that the latest tremendous shifts took place in this field, providing an impetus for mass higher education. The “digital boom” is not the first in the series of great changes of photography; however, it is the greatest so far. The question is how the artists can be prepared for the reception and understanding of all these. Certain skills are formed in those carrying out their activity in the domain of the visual and in photography; these skills can be acquired only through the pursuit of this activity.

However, photography does not have a determined focal point, there is little certainty in it, and this is why it increases and sustains our own uncertainty. All this urges us to be ready and to find solutions, keeping the artists continuously on the move.

What does photography mean at MOME today?

Today teaching photography at university level is no longer a novelty, as it is part of visual education programmes in every country of the civilized world. Not only because of the fact that visual communication – and, together with it, photography – constitutes the foundation of information society, but because it is also a powerful cultural factor and an important basis of other visual arts.

Under the influence of new tendencies emerging in the past decades of the world economy, primarily as a consequence of the globalization of culture and commerce, as well as of the reevaluation of the role of information, knowledge and spiritual capital, the interest in photography has increased on media markets worldwide. This involves the applied and autonomous fields of photography, and it spreads over design work based on a visual concept as well as the possibilities implied in it.

As it can be observed, under the impact of this tendency, besides the applied photography, the role of autonomous photography has also increased, becoming a significant market factor. Today's photographer/artist or designer works with information structures available through all visual media.

At the Moholy-Nagy University of Art and Design and at its legal predecessor, the Hungarian College of Arts and Crafts, there has been university training in photography since the eighties. The introduction of such training at university level was also justified by the international university practice in art, as photography has been present in European education, for the above mentioned reasons, since the 1970s. The claim was also formulated in Hungary and, after a long preparation; the training was started in 1984.

With the teaching of photography at university level the question is not how to take photos – as the acquisition of technical skills is realized

through practical work –, but rather what becomes the artist's topic and what questions s/he asks himself/herself. It is an organic part of training that we search for interconnections, we think within the system of media and we regard photography as a means of self-expression. This also means that we regard the formation of the outlook through the development of personality of primary importance.

The teaching of photography is not one of the simplest callings. Photography has several components which differ from the examined subject matter, that is, onto which the attention is focused. Since creating images is related to almost all our knowledge about the world, it inevitably involves traps which are difficult to avoid; it raises questions which represent real challenges and trials.

The training strives to meet the expectations of the age. It provides the acquisition of profound and complex knowledge of visuality, photography theory and cultural history, as well as up-to-date medial knowledge, preserving all along the critical view in the field of applied media. Besides the high quality training, it is our objective to create an interactive education model and creative workshop which offer help to students in acquiring interdisciplinary knowledge and in realizing their creative ambitions. The programme ensures sufficient material for building up a long-term career as an artist and researcher, and it also provides the possibility to take up teaching work in higher education.

The training makes possible for the students to meet notable artists from Hungary and from abroad. An additional aim of the training is to increase the popularity of Hungarian visual and photographic culture at home and all over the world. The education system of the BA and MA fosters the preparation for the doctoral programme.

At MOME it is among the basic tasks of training photographers to permanently refresh the education objectives and programmes. The extra-curricular programmes (organizing workshops, inviting lecturers and organizing study visits or exchange programmes) make it possible for us to know with certainty: we are heading in the right direction. The university staff taking part in the programme are practicing photographers themselves, or they work in other visual fields; they are directly involved in the changes and they are in permanent contact

with other participants of the cultural and artistic life. The formation of dialogue between the lecturers and the students, as well as its quality, forms a significant part of education. The introduction of foreign language training and the realization of the programmes above may be especially significant moments. Maybe the start of the process requires less effort than we think. It is enough to start on a small scale and then let the self-inducing processes get under way.

It is not a rewarding task to outline the future image of training photographers in our country, and I am not convinced that future images are relevant at any level in a world where rapid changes, taking place within a few months, trigger paradigm changes. This is no longer a matter of generations since five to ten years is enough time for new ideologies, ideas and conventions to emerge. The classes graduating here can be on speaking terms only with themselves. Our age is characterized by an unprecedented diversity. Everybody has equal chances to be successful or to survive at all. Many would like to know what the future brings and many would like to be already part of the future, since the present is no longer enough. Besides, everybody is burdened by the pressure of time in equal proportions. We are always lagging behind. We suspect how much we should do in a unit of time, where we should reach in the different stages of our life in order to remain in the picture. The continuous standby mode is characteristic of photography. Suitability, expertise and courage have to be repeatedly proved in connection with the performance of the given tasks. Solutions are less and less comfortable.

As we conceive it, the visual artists graduating the profile can handle the various photographic genres and media surfaces not only as problems of creating images, but they can also think in terms of communication and information structures. As participants in various market, research or artistic projects they are suitable for bridging the gaps between distinct competences and for assuming the leadership of creative groups.

What is it that the professional community of the 130-year-old Moholy-Nagy University of Art and Design can be most proud of? Well, it is a simple but important fact: it was here that a university level training of design and art theory was first started in our country. It would be foolish however to lean back now in complacent self-satisfaction. The principle of never-to-be-satisfied should always urge us on, since we can never be good enough... there are always new challenges. Evidently, we will have to face a serious competition in the near future, in the form of benevolent friends and less loving adversaries, though it is of course true that the emergence of this competition itself justifies us as well. Thus, it is worth knowing what we think of ourselves. It is worth making it clear what our qualities are as compared to our rivals. Mainly in the way we think about design theory...

Design theory is not the maid-servant of design

While the theory and methodology of design is certainly part of design theory, design theory is not at all identical with the theory and methodology of design. Design theory is not a supplement to the creative work of design, it is not an accident, but a substance. Design theory is not 'techne' or 'ars', it is not the guiding science which sums up how design should be carried out. In addition to the hows, design theory is also interested in the whys. In this way, design theory is surely a philosophical subject... The failure of the methodological schools in the 1980s made it clear that no matter how hard its foundation was desired, universal design science, with the mere background of engineering and natural sciences, did not prove to be viable at the end.

Design theory is an autonomous cultural discipline

Design theory is in fact identical with the independent discipline of design culture at the beginning of the twenty-first century. Since design culture is eminently of interdisciplinary character – if not downright a post-disciplinary field of interests –, the word discipline (tudomány) in

its Hungarian name does not refer at all to a disciplinary definition, but, in line with the etymology of the word, rather to the eclectic knowledge complex related to the topic. The autonomy of design culture does not mean an artificial detachment from design, on the contrary, this autonomy is the basic condition of the mutual cooperation of partners of equal rank. According to our working definition, design culture deals with the way the world of image, object and space design shapes our culture – in an anthropological sense –, our everyday way of life. It searches for answers to the question of how the designed environment forms our individual and common identity. Ideally, it searches for answers by using the comparative method, the parallel and comparative analysis of other cultural products and culture shaping factors (e.g. literature, music, fine arts, economy etc.). In a more classical approach, design culture has two main types: there is (1) basic research and (2) applied research in this field. The latter assists mainly the training of design specialists and the work of designing, while the former can provide the spiritual freedom and philosophical independence, which can prevent design culture to fall prey of the ephemeral character of utilitarian claims, and in this way it protects us from dogmatism and bad intellectual habits. Using another classification we can talk about three main types: research (1) about design, (2) with the help of design and (3) for design. This classification seems to be more useful than the former one because, among other reasons, it reckons with the “designerly ways of knowing” with its characteristic blending of analytic and creative styles of thinking, and in this way it also implies that design culture finds its intellectual and cultural sources in the field of natural sciences, of technological-engineering as well as of cultural studies – in other words, in the social sciences and in the humanities. In this way the disciplinary components forming design culture are almost infinite. Let us mention a few of them. The list is not intended to be exhaustive: art history, philosophy of art, architecture theory, aesthetics, classical histories of design, more recent design history, archaeology, intellectual-and-cultural history, visual culture, sociology, cultural anthropology, ergonomics, environmental psychology, psychology of artistic creation, cognitive sciences, semiotics, literary theory, linguistics, material culture studies, critical theories, consumer culture studies... Of course the way of via negationis is also

practicable: design culture is not design history; it is not art history, nor aesthetics... and above all: design culture is not visual culture! Because while it adapts the latter's results with a critical eye, it also transgresses them, considering the spatial character of culture as being basic, in this way, the poetics of space is one of its key topics. It is the basic principle of design culture that the sources of cultural research basically form three analytically distinguishable groups: textual, visual and spatial sources, or to put it more playfully: 'scriptura, pictura & architectura'. However, the sources of the research of design culture are generally multimedial, and of course not only nowadays and in the recent past, but also in the case of cultural products created thousands of years ago. Thus, design culture recognizes the great twentieth-century turns (linguistic turn, textual turn, cultural turn, spatial turn, iconic turn, pictorial turn, material turn etc.), however, it treats each with a pinch of salt, in other words, with common sense and with a critical eye. Consequently, it believes neither that in a culture everything is text, nor that everything is image, nor that everything is spatial or material... on the contrary, it is preoccupied by what is characteristic of the textual, visual or architectural cultural products – what their specificities and their common features are. Design culture is being born at an international level as well, not only in Hungary! This is exactly what is challenging in its pursuit. Not to mention the fact that creativity is always stronger at the boundaries of scientific fields, in disciplinary intersections than in the already canonized mainstream.

Theoria cum praxi...

Design culture intends to cease the old fashioned duality of theory and/or practice incessantly emphasized in the Hungarian higher education and accreditation terminology. For the sake of joke, it tries to do this with the help of a similarly ancient trichotomy, that of the Aristotelian theory, praxis and poesis. Of course, design culture is, on the one hand, theoretical, in the philosophical sense; because as every real cultural discipline, it also asks the question of the essence of human existence, it raises the most important whys. At the same time, it is also strongly related to practice – in the early modern times this would have been

called 'philosophia practica' –, as the ethical, political and economic importance of design plays a basic role in the creation of a really inclusive and sustainable design culture. Design culture is also aware of the fact that designing and learning through making – 'verum ipsum factum', Giambattista Vico would say – is also an integral part of design culture today as well as thousands of years ago, when craft played the leading role in the formation of material culture. It would be best to put an end to the disputes between "theoretical" and "practical" professionals, latently present everywhere in the Hungarian higher education, and to transform the question into the subject of a high level reflection – design culture also offers a cure for the curious ones in this field. Of course, the role of theory cannot be questioned in any way at universities of art and design. Not within our own circles, nor among the eggheads working at other scientific universities. At least not until the university is 'universitas', that is, an institution of higher education that intends to provide a universally valid education. This also remains an axiom if we no longer imagine the principle of "unification" (i.e. universus) as a melting pot, but rather synergically, in the spirit of variety. This variety, by the way, depends on the mutual tolerance of the autonomous fields of knowledge and on their fruitful interdependence. This is the only way we can imagine the successfully carrying out the task of training intellectuals, as it is highlighted in the foundation charter of the Moholy-Nagy University of Art and Design. The role of design culture in the whole university spectrum can also be illustrated with the symbol of a pyramid. At the lowest level there are the subjects fully integrated within the course of design classes, taught in form of consultations (e.g. ergonomics, design research or design methodology), at the next level the subjects taught in modular order can be found (e.g. design history); it is expedient to teach these in a thematic line with the running programmes, but no longer in a fully integrated way. And finally, in the top triangle those theoretical subjects, which lack almost any utilitarian considerations and which are far from the world of concrete design tasks at first sight, serving purely cultural purposes (e.g. music history, literary history, philosophy), are grouped. As this model clearly shows, the staff teaching design culture as well as the students who study it can have an important role everywhere in the training of the university's design students; the students studying

the profiles of design and art theory get familiarized with each level of the pyramid in the course of their studies, whether during classes attended within their own group or during classes shared with design students.

Historia in nuce: once upon a time there was... craft, then art and finally design was born

Roughly until the early modern times the system and concept of capitalized Fine Arts was unknown, and so it seems inevitable that until the eighteenth-century systematization of the arts, until the fulfilment of the autonomy of arts due since the Renaissance, craft had priority in material culture. This was followed by the age of the capitalized, autonomous Art. While earlier the culture of craftsmen, engineers and machine makers had been regarded as inferior to the liberal arts, later it was unfavourably compared with the fine arts. And after the end of art history, design, hiding within architecture since the beginning, then in the early modern times taking shape first in the world of ship building, gains its true form only with the unfolding of the industrial revolution and becomes a first rank factor of forming material culture. Craft is again often regarded as inferior to the lofty design – at least according to the prophets and the publicity agents of the latter. However, in the post-industrial world, in the age of sustainable design and inclusive design culture, the status of craft is changing again. Craft, Art and Design live again parallel lives in symbiosis. But design culture is receptive towards the entirety of this long story, as its basic principle is the logic of effective history – or in other words, the *Wirkungsgeschichte* –, according to which the cultural experience of the present in a certain sense rewrites the past.

The design theorist is the publicity agent of design culture!

As Antal Szerb once presented the literary historians as the publicity agents of literature, so can we regard the representatives of design culture in the same way. As in design culture – not at all surprisingly – it is not only the designed environment that speaks for itself in its specific – by

no means verbal – language, but also the researchers of design culture, capable of professional reflections, whether students, critics, writers of treatises, essayists, managers, trustees or the illustrious public itself.

"Don't play what's there, play what's not there."
Miles Davis

By now the concept of design has become universal. Beyond the object-oriented and visual areas of design it is used almost everywhere. It turns up in social theories just like in music or theology. This was made possible by the original concept of the design – disegno interno –, the Renaissance concept of the idea, the drawing, the sketch, the mental image. The widening of the concept of possibility, together with the extending reality of digital-based virtuality, also contributed to the formation of universal design; it took shape together with the deepening experience of the contingency of reality.

Some developments of computer technology have had a more immediate influence; thanks to this the possibilities of visual representation, of visualization have increased in an unprecedented way, in the natural and the social sciences just like in various artistic procedures and design areas.

Such an interpretation of design gets more and more overlapped with the semantic field of imagination, of plan, and of future-oriented thinking. This is why design is, self-evidently, future-design. (And not an eye-catcher used for the marketing of the latest product to be introduced).

In search of tomorrow's spaces

On the part of the design specialists it is the concept of universalistic design that has led to the extended interpretation: in the course of planning, taking environmental issues ever more seriously is indispensable, and time is not a negligible component here either. Today the evolution of fate beyond the "life span" of the materialized products has to be taken into consideration not only in the field of applied arts, but also in liberal arts, given that "each new product presents a problem, a problem of waste management. We are full."

Universalistic design, just like all kinds of quality planning, takes future into account more and more. It takes into account not only the imminent future, but also the larger time perspectives – in accordance with the

complexity of the processes taking shape. (An excellent example of such a complex approach is the publication that appeared in connection with the Venice Architecture Biennale in 2008, entitled *Bessere Zukunft? Auf der Suche nach den Räumen von Morgen* [Better future? In search of tomorrow's spaces].)

The outlines of universalistic design's framework conditions are best seen from a future perspective. This is in connection with the second great turn of modernity. The first started in the Renaissance and became a 180-degree turn by the nineteenth century. Classical thinking, focused until then on beginnings and on origins, turned towards the future, and almost everything conveyed the promise of future. By the turn of the millennium these expectations cooled, and it was indisputable that "in olden times even the future was better" (Karl Valentin).

As for the global ecological problems, and the emerging climatic perspectives, they are less the subject of hope, than the subject of fear. In modernity there have been few periods with gloomier and hazier visions of the future than the one currently prevailing. Even the idea of "sustainable development", which seemed to be a solution earlier, appears to be unsustainable now. According to the forecasts, the increase of environmental problems will bring about radical changes within one or two decades.

One component of these, though by no means indifferent for us, is the 'decline of the West'. Considering the changes taking place, especially the problem of population decrease, of emigration and the related religious-cultural transformations, the assumption that European culture will survive only on other continents, is not at all unfounded. According to trend researchers, the decline can only be slowed down or delayed.

The lack of future perspective is especially palpable in Hungarian culture. It seems that most of its practitioners came to the conclusion that in the absence of a future, it's better to be lost in reverie, gazing into an imagined past that can be embellished and polished at will. At the turn of the millennium, a rather eclectic national imagination is a reflection of an inorganic and insecure identity. The widely spread patterns of thoughts, perceptions and argumentations, spread also in "elite" circles, do not exactly point in the direction of a Finnish-style development.

Through the deep time

Compared to earlier periods, our relation to the future is more thoughtful today. Starting from the Renaissance, modernity is rife with utopias, idealized images of the future. (Followed by their conceptual reverse, negative utopias.) As we know, these are usually determined by the respective present, and they prove to be extremely transient. Few things become out of date more quickly than the current ideas about tomorrow.

Our conjectures, assumptions and plans do not get lost into the green woods of future fantasizers, if we keep in mind the corroding power of changes. If we consider the irony of the time. If we reflect on it and on ourselves. Reflexion means bending backwards; the ironical reflexion upon time is the view of the present, bent backwards, far into the future. A larger perspective of the future, the perspective of deep time is present also without any kind of irony, what is more, not just as a general horizon of time, but as a form of concrete projects and well-defined problems. So, for instance, the objectives of the Long Now Foundation, the concept of a clockwork capable of functioning for ten thousand years and of a library, the Rosetta Project, as well as the sign system of the New Mexico nuclear waste dump, also designed for ten thousand years, emerge through cultural ruptures. Taking the perspective of deep time should not necessarily depress us; on the contrary, it can actually be a liberating experience. And although it is certain that in the long run we will be all dead, "the awareness of the struggle with transience makes the spirit stronger." (Hannes Böhringer)

Establishing possibilities

The spiritual, artistic and social concepts of classical avant-garde have been worked out by artists living in rather hostile conditions, almost in monastic confinement. They did not really pay attention to the actual conditions and chances of realization. Although this differs from the present it can stand as a model for us in our effort to create a greater distance from the surrounding ideas restricting the boundaries of

thinking, imagination and action. At the university the conditions of this are given. At higher levels of education the possibilities of research and experimentation are given.

However, possibilities can also be created. Conceptually just as much as concretely. Future-design allows all kinds of genres, not only the generally accepted and institutionalized modes, media, and forms. During its formation the constraints of presumed or real conditions do not necessarily have to prevail. (Neither capitalist realism, the currently common fundamental conditions of realization, nor various conventions, common patterns, widespread automatic responses, generally accepted economic and institutional orbits.)

Research of situations and possibilities emerging in a longer run can be carried out by examining and rethinking the components of living conditions, lifestyle and the quality of life. The study of historical development and experience can be part of it (from the philosophy of the art of life through the examination of the age of the migrations of nations to techniques of survival), just like the development of concepts, or the integrated use of high technology and the simplest handicraft procedures during the conception, creation and shaping of media, events, buildings, equipments and institutions.

Beside the development of creative and research skills, this also implies working on an alternative future. Such efforts are relatively rare, but its rarity is also in its favour. Nowadays it is not easy to find something new which surpasses the case of mere technical novelty. However, the demand for the rare, the unusual, and the exotic grows exponentially on this increasingly homogenized planet of ours. This is why the long-term preoccupations that are seemingly useless today can turn out to be extremely useful as early as tomorrow.

The world's architecture has evolved in the past years mostly according to how the idea of "evolution" required it. It goes like this ever since the world has become "modern". In other words, architects have long thought that their art in its present status was as perfect as it could be. It couldn't be better! Then, some years later, they look back and smile at themselves. The years of retrospection become fewer and fewer, and we smile at ourselves ever more often. This is what we call (they called?) evolution.

Development is different. It is more rational, more natural, and more organic. Whereas evolution is something they decide, development is something "there is". Circumstances influence it, recognitions guide it. It seems as of late that global happenings make us more considerate.

It strikes us as something new that architecture has become more diverse than ever before. This is not only a good thing, but also a very exciting one. There are a lot more things that also make architecture exciting today. Computers, the application of scientific research, the multitude of materials used the widening of expectations.

Architecture is exciting because of the freedom made possible by new technologies. It is exciting because of the poetic endeavours which were paradoxically called to life exactly by new technologies. But first and foremost, it was the impact of great personalities which brought about both freedom and poetry.

It is not exciting, it is clearly a bad phenomenon that building large broke into the world's architecture, and a part of the blame goes to the great personalities (the stars). They are capable of making everything presentable with their virtuosity and skills, and they often do that too.

Intimacy and cosiness are on the verge of being extinct, yet there still exists an innocent, elemental architecture as well. It is a good thing that the constraint of sustainability and environmental awareness has a restraining effect on architects, and the value of natural materials has grown again these days.

The environmental crisis has also had its effects in the field of architecture and construction. It has warned the architects, and now they must realize with consternation (and no work) that size cannot be increased forever. The world cannot be over-constructed in the name of evolution-development.

In other countries with conditions similar to Hungary's architects hurried to follow the world trend. Slovenian and Estonian, or more recently Croatian architects create freely and poetically, and also contribute special flavours to the international menu. The Czechs, Poles, Slovaks, Romanians follow closely behind.

We, Hungarians are more languid, instead of catching up, we rather stay put. We like to blame everything on our terribly difficult past and technological backwardness. These are only excuses of course, but the lack of plurality is indeed a great problem, and the restricted freedom is a direct result of this. Alas, there is no cathartic soaring without freedom. Nor without real self-understanding, necessary self-consciousness, and self-esteem. The inhibitions could be dissolved by participating in an international circle. (The Slovenian and Estonian colleagues mentioned before are completely uninhibited.)

We misunderstand our role. It is not about having to be "modern", but it should be noticed nonetheless that the architect's role today is much more like that of a mediator, of an integrative and many-sided artist, than that of a traditional architectural engineer.

The universities ought to have prepared their students for this new role for a long time. This is not to say that they should induce them to "play artists" instead of "gaining knowledge", but we ought to have reshaped the quality of this knowledge. Not to mention that it should be compulsory to make students get used to their thirst for knowledge, and train them for cooperation and flexibility! And we should also see to it that they get used to running to-and-fro between various arts!

The future depends on the schools. The lesson of clarification – "where do we stand?" – also depends on the schools. The question, "Where do we go" comes only next in line. The Architecture Profession could have also made this clarification, but it hasn't. It has indeed lost this possibility once and for all, therefore the task must now be taken over by "greenhorns", by "ignorant" young people. Happy boys and girls with open minds and eyes in architecture schools.

Many schools of architecture have been established in the recent years, and this is a good thing. It is good even in a situation when there is much to worry about quality and over-production. It is good because the training of architects will thus become decentralized and varied.

And over-production will be solved by the changes in the image of the architect.

We must give up once and for all the image of the traditional architect, who expounds his dreams with sparkling eyes to the public and the industrious construction workers. (Wright, Lewerentz, Zumthor, to name but a few of my favourites.) The star architects of our age can rather be likened to film directors leading their large-scale productions to succeed with the help of their huge crew. This tendency will only be enforced in the future. Its enforcement will be brought about not only by “life”, but by the spiritual change of architecture as well.

The field of mobility in architecture widens by each day. It reaches out to disciplines like mathematics, biology, astronomy, music, not to mention philosophy and sociology, offering an even more exciting extra adventure and possibility to the mature architects of the future. The mature architects of the future: trainees in the architecture schools of today. Pluralism rapidly gains hold not only in society, but in architecture as well. There is no style any longer. This means freedom and abandonment, both at the same time. Now everybody must invent that which style had once offered as ready. The architect alone is not enough for this invention/research. In a broadened field of mobility there is also a need for the mathematician, biologist, astronomer, musician, etc. Instead of the man with the blazing gaze, the architect now takes on the image of the coordinator, who cooperates, surveys, interprets.

In the wide, flexible, and unstable world of pluralism there is one stable point. It is certain that the energy supplied by the Earth is not endless. Sustainability becomes thus the starting point of every kind of architectural thinking (as well), or rather it should have become long ago. Finite energy resources define the limits of the architecture of the future, but its disciplining power will not restrain architects, but urge them to search for great ideas. If we are clever enough, we must not perceive it as a threat but as an inspiration for unbiased thinking and rational construction. It constrains us to real pluralism, which must put up equally with the newest ideas and technologies and the most ancient ones. It must accept the values of the world, but respect regional values just as much.

We, architecture professors, have an easy job. We must do nothing else than prepare our students for cooperation, flexibility, and the

understanding of things. We must make them understand that their respect for the environment must be the focal point of their thinking from now on. We must free them from all prejudices connected to development and tradition. We must support them to find their place in the broadening world of architecture.

It is promising that the new image of the architect is not individualistic, it encompasses several roles. This way everyone can find a matching role in this complex play. Provided he/she is open to many kinds of roles and prepared for them.

The methods of preparation are varied. This is one more reason to value the variety of approaches applied in Hungarian architectural education. Our method must be determined by the exclusive situation that the most diverse points of view and approaches merge in the MOME campus. This environment serves as a good training ground for learning cooperation and practicing flexibility. The co-existence of various professions and arts hints at, and in luckier moments directly suggests intellectual broadness. The diverse approaches do not exclude the discussion of common issues, the fixing of a shared centre. And if the various points of view all focus on a common centre, the intellectual energies will begin to accumulate. The long-term knowledge becomes thicker, and can be developed throughout a lifetime.

I have kept an eye for years on how the graduates of MOME managed to get integrated into the professional circles of architecture. My impression is that they found their way faster, easier and more confidently if they were unbiased and open already during their studies. They relied on their personality and special concerns already as students, and did not expect their knowledge to be built up by precise and unquestionable guidance on all levels. It can be perceived that our graduates understand the profession of the architect in a way to be wider than the traditional understanding would allow. They move freely among the most varied fields, from environmental design through creative product design or provocative urban life design to “capitalized” architecture. Boundaries dissolve, functions merge.

The most successful are those free-lance companies which take by assault the fortresses of the “adults”. They are the creative fighters of

project applications, the strongholds of workshops. An ever increasing number of them return later as “adults” to the Doctoral School, some for more ammunition, some for community atmosphere, and some for reinforcement. Yet others would simply like to spend more time with their colleagues from other schools of architecture.

The history of Moholy-Nagy University of Art and Design is well represented by the institutional concepts which defined the course offers of its different periods and the direction of profile extensions. During the past 130 years the institution, which had originally specialized on education in applied arts, started to increasingly undertake the task of training in architecture and visual arts, until at the turn of the millennium product design, spatial design, and visual communication became the three coequal directions of education here. The concept of pedagogy is one further important determinant of the history of this institution; the shaping of this concept has repeatedly influenced the system of education and rescheduling of lectures in the course of decades. The history of specializations and educational structure may help us in following the process which led from the School of Applied Arts to the Academy, then to the College and University, and finally to the Moholy-Nagy University of Art and Design.

The first line of education in the single class of the National Hungarian Royal Applied Art School (Országos Magyar Királyi Iparművészeti Tanoda), opened in the framework of the Model Drawing School (Mintarajztanoda) on November 14, 1880, was a special professional training corresponding to the requirements of classical “applied art” and, within it, historicist furniture design: “artistic carving”. The education of ornamental drawing, architectural drawing, study of style, geometry, freehand perspective, modelling, and woodcarving served the training of professionals who worked as “artistic carvers” in the furniture industry and ornamental sculptors in the construction industry. The need for preparatory training was already obvious at the end of the first education cycle: in 1883 the preparatory class was introduced, offering instruction in drawing, geometry, and modelling, after which the students could specialize in carving, modelling, engraving, or woodcut. Thus the conclusions of the very first cycle already changed the concept of education. Not only in structural modification, but also by the initiation of new specializations, the number of which increased almost every year: from 1884 ornamental painting and copper engraving, from 1886 small sculpture and ornamental sculpture, from 1899 interior design. The concept – in the spirit of historicism – offered applied art by coupling traditional handicraft with an artistic schooling; it “applied” the

characteristic ornamentation of historical styles, especially paintings and sculptures to objects and buildings and, through the teaching of graphic art, also to books. This initial period can rightfully be called the period of applied art.

With the introduction, as of 1887, of the two-year preparatory class, the time of training was increased to five years; this marks the beginning of the methodological differentiation between basic training and artistic training. The general foundational training – varying in importance from one period to another – continued to be a prominent part of study. The various night courses offered between 1890 and 1931 introduced postgraduate education to the School of Applied Art, which also earned the right, as of 1893, to offer proficiency exams for drawing teachers. The institution was detached from the Model Drawing School in 1896 when it moved to its new building on the Üllői road, its first manager was Fittler Kamill.

The 1910s can be regarded as a unique period on account of the institution’s renewal and the publication of the review which had a great impact on the object culture of the age: let’s call it the period of ornamental art. Part of the structural changes in 1910, imagined according to the ideas of manager Elemér Czakó, was the restructuring of the home industry class into a textile art specialization, and the creation of the graphic art specialization by connecting the previously separately taught techniques of graphic multiplication. The study course was divided into levels of intermediate and advanced education, by a three-year secondary school ending with a certificate, and a two-year college course ending with a professional licence. An important change was also brought by the fact that, following an activity of more than three decades, in 1911 the School of Applied Art opened its gates for women as well. The institution extended its art pedagogical activity to the interested public too during the years of the First World War: its review entitled *Díszítő Művészet* (ornamental art), created with the cooperation of students and professors, popularized basic knowledge concerning the history of applied arts, and easy designs for craftsmen and amateurs in the country.

The radical restructuring attempt begun during the *Tanácsköztársaság* (Hungarian Soviet Republic) did not reach very far, but only a couple of

years later, in 1924, a new, significant structural change happened. The training time was increased to six years: three years beginner, and three years advanced course of study. A new specialization of architecture – the curriculum of which also included planning family houses – enlarged the profile of the interior design specialization, in completion of classical design specializations (ceramics, textile art, metalworking), ornamental painting and sculpture representing the artistic concept of the age of historicism, and graphic art, part of the profile of the School of Applied Art from its very beginnings. Not much later other specializations appeared in the School's offer, such as medal art and stage techniques.

The time between the two world wars can be called the period of arts and crafts in the traditional sense. In the late 1930s the institution headed by Ferenc Szablya-Frischauf offered an education "from workshop to art". The structure was modified because of insufficient practical knowledge: the four-year course of arts and crafts started with a one-year, then two-year "preparatory class". The arts and crafts specialization was followed by a two-year artist training course. The management requested for the first time the institution's re-qualification as a college at the end of the 1930s; the same objective was also formulated in the 1940 manifesto entitled *Új iparművészet felé* (Towards New Industrial Art), pressing on the issue of radical educational reform as well.

In the time of Lajos Kozma as director, in 1946, the intermediate and advanced-level course was divided: the two years of lower course became the secondary-school level Lyceum of Fine Arts, and the four-year upper course continued in the framework of the Academy of Applied Arts. The institution was raised to a College level in 1948. This moment, under the leadership of Ernő Schubert, marked the beginning of the next period, which, on account of the later, felicitous name of the school, can be called the period of industrial art. At this time the declared objective of education was the training of industrial designers. In 1949, as a result of the reform of art colleges, the graphic art course was moved to the College of Fine Arts, and the art of tapestry course (gobelin) was placed there instead. The specializations were changed for major courses uniting several specialties – interior design, metal, ceramics, stage design, textile, pedagogy – and the training time was increased to five years. Ideological subjects were the first in the curriculum, but several

outstanding artists took pains for enhancing the level of professional training. One of them was Gyula Kaesz, who had been teaching at the institution since 1919, and leading the College between 1952 and 1958. The new specializations beginning with the 1950s included industrial design in the framework of the metal art course, the art of knitting and weaving in the framework of the textile major course, and the short-lived experimentation with textile restoration.

The 1953 restructuring of the course offers resulted in four major course of studies: interior design, textile, and, reminiscent of the foundation period, ornamental painting and ornamental sculpture, as a sign of the historicism of the 1950s. However, these major course of studies were very flexible: ornamental sculpture included not only metal art and ceramics, but also industrial design; the glass course came into being at the beginning of the 1960s as a result of the experiments conducted in the framework of the ornamental painting major course, and it was again the ornamental painting major course together with the Pannónia Animation Studios that brought to life the experimental animation course in 1962.

The most radical of the conceptual changes (called reforms) took place in the mid-1960s: in 1964 not only did the institution's name change to College of Industrial Art, but the training time was also reduced to four years; and the departments – architecture, textile, silicate, object designer – had to work under the supervision of the pertaining ministries. The institution was led in this period by Frigyes Pogány, under whose management, despite all difficulties, it was raised to university level in 1971. The departments and specialization groups comprised a total of 14 specializations, and there was also graduate education in the institution offering a two-year post-graduate course.

The late 1960s, with the creation of the typography and graphic art department, marked the beginning of the process which significantly enlarged the training profile of the institution originally teaching object and building design: this is the period of extending visual communication. The new specializations at the beginning of the 1980s were applied graphic art, photography, video, and animation; these were taught, as of the 1983 reform concept of Rector István Gergely, in a three-step and two-specialization system. This structure active for not more than

a decade sharply marks the period of Gergely's reforms in the history of the institution. The possibility of choosing a pair of specializations, the flexible curriculum, the lectures offered by the most prominent professionals of the given subject set the target of training dynamic and creative designers, well informed also outside their special field. In addition, this was also the beginning of teacher- and manager training as well, the latter for the first time in the history of Hungarian education. The end of this period was followed by the latest great period in the history of the institution, lasting until this day. The regime change brought about a previously unimaginable ideological and intellectual liberation, which, together with the possibility of international scholarships, opened up for students the widest opportunities for professional training. During the rectorate of Imre Schrammel, then Judit Droppa, education continued in the framework of the traditional department system, completed with a Doctoral School from 1998. Since 2000 the official name of the institution was Hungarian University of Applied Arts, and in 2006 it took the name of László Moholy-Nagy, setting the life work of the Hungarian born artist and art pedagogue as an example for the students. As of 2006 the Rector of the University is Gábor Kopek, the main directions of education are: object-, space-, and image creation – design, architecture, media – and the structure, following the Bologna system since 2007, offers Bachelor's (BA), Master's (MA), and Doctoral Degrees (DLA).

The institution has long had a privileged situation, since it offered the only university-level training in the country for several specializations. The particular profile of MOME is outlined these days in the light of the continuously growing competition in undergraduate education. It can be said in conclusion that for the courses it teaches MOME is the university with the oldest and most outstanding professional results in Hungary, having the ambition to gain its well-deserved place in the international network of institutions of art and design education.



MERRE MEGYÜNK? WHERE ARE WE HEADING?

felelős kiadó | published by: Kopek, Gábor
szerkesztők | editors: Szentpéteri, Márton & Tillmann, József
fordította | translation: Pieldner, Judit & Görög-Czintos, Emese
olvasószerkesztő | hungarian text revised by: Lengyel, Réka & Török, Dalma
produkció | producers: Petri, Zsolt & Vida, Nóra
kiadványterv | designed by: Nagy, László
a kiadványt gondozta | publication managed by: MOME NKI

nyomda | print: Demax Művek Nyomdaipari Kft. | www.demax.hu
példányszám | copies: 1500 db

A kiadvány az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap
és az Európai Regionális Fejlesztési Alap társfinanszírozásával valósult meg.



demaxművek
NYOMDAIPARI KFT.

copyright©text and design 2011 MOME

ISBN 978-963-7164-94-1