

OSTROŻNY PROMETEUSZ? KILKA KROKÓW KU FILOZOFII DIZAJNU, ZE SPECJALNYM UWZGLĘDNIENIEM PETERA SLOTERDIJKA*

Bruno Latour

Kiedy byłem młody, słowo „dizajn”, które trafiło do francuskiego z angielszczyzny, oznaczało dokładnie to, co dzisiaj po francusku określamy jako „relooking”, czyli używając fajnego angielskiego słowa, które niestety po angielsku nie istnieje. „Zrelookować” oznacza nadać czemuś nowy i lepszy „look” albo formę. Krzesłu, nożowi, samochodowi, opakowaniu, lampie, wnętrzu – które byłyby zbyt pokraczne, za ciężkie albo za bardzo jednoznaczne, gdyby ich wygląd określała wyłącznie sama funkcja. „Dizajn” w tym dawnym, ograniczonym sensie oznaczał atrakcyjny sposób podania skutecznych, lecz czasem nudnych priorytetów inżynierów i handlowców. Pojawiał się wraz z dodaniem ich tworum poloru, jakiejś zewnętrznej cechy, która miała znaczenie z perspektywy gustu i mody. Nawet jeżeli bardzo podziwiał się dizajn, zawsze oznaczał tylko jedną z możliwości: spojrzenie **nie tylko** na funkcję, **lecz także** na dizajn. Dychotomia ta pojawiała się nawet wówczas, gdy za najlepszy uznawano się dizajn, w którym forma – w najlepszym modernistycznym znaczeniu i zgodnie z założeniami „funkcjonalizmu” – podążała jak najbliżej za funkcją. Dizajn był zawsze uwikłany w tę oscylację między „nie tylko... lecz także”. Tak jakby istniały dwa zupełnie różne sposoby rozumienia tego samego

* Podstawa tłumaczenia: B. Latour (2012): *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design with Special Attention to Peter Sloterdijk*, [w:] *In Medias Res. Peter Sloterdijk's Spherological Poetics of Being*, red. W. Schinkel, L. Noordegraaf-Eelens, L. Tsipouri, V. Stenius, Amsterdam University Press, s. 151–164.

przedmiotu: jeden za pomocą jego materialności, drugi – przez pryzmat jego aspektów estetycznych albo „symbolicznych”.

Wiem, jak kiepsko oddaje to współczesne rozumienie słowa „dizajn”. (Jestem też w pełni świadom, że zakres użycia tego słowa po francusku jest o wiele bardziej ograniczony niż w językach skandynawskich czy po angielsku). Chciałbym jednak wykorzystać tę definicję z czasów mojej młodości jako punkt wyjścia do eksploracji niezwyklej kariery tego terminu. Ograniczając się początkowo do powierzchownych ingerencji przedstawicieli nie do końca poważnego zajęcia, które dodawały jakieś cechy do efektów działań przedstawicieli o wiele poważniejszych zawodów (inżynierów, naukowców, księgowych), dizajn nieustannie poszerzał swój zakres znaczeniowy, coraz bardziej zbliżając się do samej istoty produkcji. Co więcej, nie odnosił się już tylko do detali przedmiotów codziennego użytku, lecz do miast, krajobrazów, narodów, kultur, ciał, genów oraz samej natury, która niezwykle potrzebuje przeprojektowania. Tak jakby logiczny sens słowa rozrósł się pod względem „rozumienia” oraz „rozmiaru” oznaczanych działań. Po pierwsze, powiększyło się „rozumienie” – „dizajn” zaczął dotyczyć coraz większej liczby elementów poszczególnych rzeczy. Dzisiaj każdy posiadacz iPhone’a wie, jak bezsensowne byłoby odróżnianie tego, co w nim zaprojektował dizajner, od tego, co zostało zaprogramowane, policzone, rozmieszczone, zaaranżowane, pomieszczone, zdefiniowane, przewidziane, wykombinowane, zapisane w kodzie, rozplanowane itd. Od dziś dizajn obejmuje zarówno każdą z tych czynności, jak i wszystkie razem. Po drugie, poszerzeniu uległ „rozmiar” – dizajn obejmuje dziś o wiele więcej niż tylko przedmioty codziennego użytku czy towary luksusowe i odnosi się do coraz większych asambłaży wytwórczych.

Poszerzenie znaczenia słowa „dizajn”, jeśli chodzi o działania, które można pod tym terminem rozumieć, a także rozmiaru procesów i rzeczy, których dotyczy, interesuje mnie nie dlatego, że świetnie znam się na praktyce projektowej. Oznacza ono dla mnie fascynującą opowieść o bardziej ogólnej zmianie sposobów traktowania rzeczy i działań. Jeżeli prawdą jest, że – jak sugerowałem – nigdy nie byliśmy nowoczesni, i jeżeli w konsekwencji jest prawdą, że „materia faktów” stała się „materią troski”, to logiczna wydaje się konkluzja, że typowy dla modernizmu podział na materiał i projekt ulega powolnemu rozpuszczeniu. Im więcej przedmiotów staje się rzeczami – czyli materia faktów zmienia się w materię troski – tym bardziej postrzegamy je jako przedmioty do zaprojektowania.

Jeżeli jest prawdą, że obecną sytuację historyczną określa całkowity brak związku między dwiema wielkimi alternatywnymi narracjami: narra-

cją wyzwolenia, zdystansowania, modernizacji, postępu i kontroli oraz zupełnie odmienną narracją przywiązań, ostrożności, uwikłania, zależności i opieki – to słówko „dizajn” mogłoby być ważnym probierzem kierunku, w którym zmierzamy, umożliwiając zarazem oszacowanie, na ile sprawdził się modernizm (a także postmodernizm). Ujmując rzecz bardziej prowokacyjnie, powiedziałbym, że „dizajn” to jeden z terminów, które zastąpiły słowo „rewolucja”. Powiedzenie, że wszystko musi zostać zaprojektowane i przeprojektowane (z przyrodą włącznie), oznacza mniej więcej tyle co: „nie będzie to ani rewolucja, ani modernizacja”. Jak dla mnie słowo „projektowanie” to marker, którego ekspansja może nam wskazać, jak głęboko leży miejsce, w którym przestaliśmy wierzyć, że jesteśmy nowocześni. Innymi słowy, im częściej myślimy o sobie jako o projektantach, tym mniej uważamy się za modernizatorów.

/// Pięć zalet pojęcia „dizajn”

Przedstawiam ten osobliwy tok myślenia oparty – zgadzam się, dość chwiejnie – na rozmaitych podtekstach samego słowa „dizajn”. To właśnie słabości tego ulotnego pojęcia są powodem, dla którego sądzę, że można w nim dostrzec jednoznaczny symptom ogromnej zmiany, która zaszła w naszej zbiorowej definicji działania. W pierwszej części tego wykładu dokonam przeglądu pięciu kolejnych znaczeń pojęcia dizajnu. W drugiej przedstawię rodzaj wprowadzenia do filozofii dizajnu Petera Sloterdijka. I w końcu, w krótkim zakończeniu, zaproponuję, jak łączyć ze sobą kropki, czyli jak projektować.

Pojęcie „projekt” czy też „dizajn” cechuje się pewną skromnością, której brakuje w takich słowach jak „konstrukcja” czy „budowla”. Ze względu na historyczne korzenie dizajnu, będącego jedynie dodatkiem do „realnej” użyteczności, twardej materialności i funkcjonalności przedmiotów codziennych, zawsze jest jakaś **skromność** w stwierdzeniu, że zaprojektowało się coś na nowo. W dizajnie nie ma nic założycielskiego. Powiedzenie, że ma się zamiar coś zaprojektować, nie jest moim zdaniem obciążone takim samym ryzykiem arogancji jak deklaracja, że planuje się coś zbudować. Gdyby ktoś, przedstawiając Prometeusza innemu dawnemu herosowi, nazwał go „projektantem”, z pewnością wzbudziłby jego gniew. Poszerzenie zakresu słowa „dizajn” wskazuje zatem (oczywiście w sposób odpowiednio słaby) na coś, co można by nazwać postprometejską teorią działania. Teorię, która pojawiła się dokładnie w chwili (i to jest w niej nader interesujące), gdy dosłownie każda rzecz, każdy szczegół naszego codziennego

bytowania – od sposobów wytwarzania pożywienia po podróżowanie, budowanie samochodów czy wznoszenie domów, klonowanie krów itd. – ma ulec, no właśnie, przeprojektowaniu. Właśnie teraz, gdy rozmaite kryzysy ekologiczne niewiarygodnie poszerzyły rozmiary leżących przed nami zadań, publiczną świadomość podbija nieprometejskie czy też postprometejskie rozumienie działania.

Drugą, być może jeszcze ważniejszą rzeczą, którą pociąga za sobą dizajn, jest uwaga poświęcana **szczegółom**, której zupełnie pozbawiony jest heroiczny, prometejski, arogancki sen o działaniu. „Naprzód! Radykalnie zerwij z przeszłością, a następstwa tego kroku zatroszczą się same o siebie” – to dawny sposób działania: budować, wznosić, niszczyć, radykalnie przebudowywać: „Après moi le déluge!”. Jednak nigdy nie było to podejście stosowane w dizajnie. Maniackie zwracanie uwagi na szczegół zawsze było *ex definitione* elementem umiejętności projektowych. Także sam termin „umiejętności” nierozzerwalnie łączy się z dizajnem; tak samo zresztą jak dizajn pozostaje związany z pojęciami „sztuka” i „rzemiosło”. Obok skromności mamy poczucie umiejętności, fachowości i obsesję na punkcie detali – to one składają się na miksturę zwaną dizajnem. Warto na to zwrócić uwagę, ponieważ połączenie tych cech dizajnu z rewolucyjnymi i modernizacyjnymi popędami niedawnej przeszłości było nie do pomyślenia. Stanowiły wręcz ich przeciwieństwo – zwracanie uwagi na szczegóły, rzemiosło i umiejętności wydawało się przejawem reakcyjności, bo spowalniało szybki marsz ku postępowi. Poszerzający się zakres pojęcia dizajnu wskazuje na głęboką zmianę naszej konstrukcji emocjonalnej – dokładnie w chwili, gdy skala tego, co należy przetworzyć, okazała się niewyobrażalnie wielka (żaden rewolucjonista polityczny rzucający wyzwanie kapitalistycznym sposobom produkcji nigdy nie brał pod uwagę przeprojektowywania ziemskiego klimatu), głębokim zmianom uległo także znaczenie słowa „wytwarzać”. Przekształcenie jest tak głębokie, że rzeczy nie „wyrabia” się już ani nie „produkuje”, lecz starannie „projektuje” czy może raczej – projektuje z zastosowaniem środków ostrożności. Tak jakbyśmy musieli połączyć tradycję inżynierską z zasadą zachowania wszystkich wymogów BHP; jakbyśmy mieli wyobrazić sobie Prometeusza, który kradnie ogień z niebios, ale z zachowaniem środków ostrożności. Jest więc oczywiste, że na tym historycznym rozdrożu pojawia się konieczność połączenia ze sobą i pogodzenia dwóch całkowicie obcych sobie zespolów namiętności i uczuć – to znaczy obcych sobie w etosie modernistycznym.

Trzecia konotacja słowa „dizajn”, która wydaje mi się tak znacząca, pojawia się, gdy analiza dizajnu jakiegoś artefaktu okazuje się przede

wszystkim dotyczyć **znaczenia** – czy to symbolicznego, czy handlowego, czy jeszcze innego. Dizajn pozwala na interpretację; jest przeznaczony do interpretowania w języku znaków. W dizajnie zawsze jest, jak to mówią Francuzi, *un dessin*, czy też włoskie *designo*. Oczywiście dizajn w najsłabszej postaci dodawał do surowej materii i skuteczności tylko powierzchowne znaczenie. W miarę jednak, jak przenikał kolejne poziomy przedmiotów, niośł ze sobą nowy rodzaj uwagi na znaczenia. Jeżeli uważa się coś za zaprojektowane, analiza tej rzeczy pociąga za sobą wszystkie narzędzia interpretacyjne, umiejętności i całą fachowość. Jest zatem bardzo ważne, by zdać sobie sprawę z tego, jak głęboko w nasze codzienne otoczenie i najzwyklejsze przedmioty sięga przekonanie, że zostały one zaprojektowane. Kiedy myślimy o artefaktach w kategoriach dizajnu, w coraz mniejszym stopniu widzimy w nich modernistyczne obiekty, a w coraz większym – „rzeczy”. Mówiąc moim własnym językiem, zaczynamy pojmować artefakty jako złożone zespoły sprzecznych ze sobą problemów (pozwalam sobie przypomnieć, że takie jest właśnie etymologiczne znaczenie angielskiego słowa *thing* [rzecz] – podobnie zresztą jak w innych językach europejskich) (Latour 2005a). Rzeczy, które można uznać za dobrze lub źle zaprojektowane, przestają się wydawać kwestią faktów. I w miarę, jak w coraz mniejszym stopniu wyglądają na materię faktów, coraz wyraźniej zaczynają zajmować miejsce wśród wielu kwestii będących materią troski.

Przekształcenie obiektów w znaki przyspieszyło w dużym stopniu dzięki rozpowszechnieniu się komputerów. Cyfryzacja w oczywisty sposób przyczyniła się do ekspansji semiotyczności aż po samo twarde jądro przedmiotowości – kiedy niemal każdą cechę cyfrowego artefaktu „zapisuje się” w kodzie i oprogramowaniu, nic dziwnego, że hermeneutyka coraz bardziej zagłębia się w samą definicję materialności. Język matematyki, w którym została napisana księga natury Galileusza, skonstruowana w cudowny sposób, poszerzył uniwersum interpretacji i egzegezy; dzisiaj, kiedy coraz więcej elementów naszego otoczenia jest dosłownie, a nie metaforycznie zapisanych w kategoriach matematycznych (a przynajmniej informatycznych), to poszerzenie jest jeszcze prawdziwsze. Chociaż starą dychotomię formy i funkcji można by utrzymać w wypadku młotka, lokomotywy czy krzesła, wydaje się ona niedorzeczna w odniesieniu do telefonu komórkowego. Gdzie tutaj przebiega granica między formą a funkcją? Ten artefakt w całości składa się z elementów **zapisanych**. Dotyczy to zresztą nie tylko skomputeryzowanych artefaktów i gadżetów, lecz także dobrej, starej materialności – czym są nano- i biotechnologie, jeśli nie poszerzeniem zakresu znaczeniowego dizajnu o kolejny poziom? Ci, którzy piszą litery IBM za

pomocą pojedynczych atomów; którzy wszczepiają oznaczenia własności praw autorskich do DNA; albo ci, którzy robią nanopojazdy „ścigające się” na czterech kołach – wszyscy oni z pewnością uznaliby się za projektantów. Tutaj znów materia jest pochłaniana przez znaczenie (czy też raczej jako kontrowersyjne znaczenie), wchodząc w coraz bliższą z nim relację.

Czwarta zaleta słowa „dizajn” (poza skromnością, zwracaniem uwagi na szczegól i umiejętnościami semiotycznymi, które je zawsze cechują) polega na tym, że nigdy nie oznacza ono procesu, który zaczyna się od zera – w istocie „projektować” zawsze oznacza „**przeprojektować**”. Zawsze istnieje już coś, co jest dane, jakaś kwestia, zagadnienie, jakiś problem. Dizajn to zadanie, które sprawi, że coś stanie się weselsze, bardziej sprzedażne, zyska na użytkowości, będzie bardziej przyjazne dla użytkownika, bardziej do przyjęcia, bardziej zrównoważone i tak dalej, w zależności od różnych ograniczeń, na które projekt ma odpowiadać. Innymi słowy, w dizajnie zawsze jest coś, co ma rozwiązywać jakiś problem. To zaleta charakteryzującej go cechy „nie tylko... lecz także”, którą przed chwilą poddawałem krytyce. Rozdarcie, które oczywiście oznacza słabość (bo zawsze istnieje pokusa, żeby widzieć dizajn jako pojawiający się po fakcie, działanie wtórne, mniej poważne niż praca inżyniera, handlowca czy naukowca), jest też ogromną zaletą w zestawieniu z ideą kreacji. Projektowanie nigdy nie tworzy *ex nihilo*.

Zabawne, że w Ameryce kreacyjności używają określenia „inteligentny projekt” jako rodzaju odpowiednika sformułowania „Bóg Stwórca”. Najwyraźniej nie dostrzegają ogromnej przepaści dzielącej stwarzanie od projektowania. Nawet najinteligentniejszy projektant nigdy nie startuje od *tabula rasa*. Bóg projektant to w istocie ktoś, kto przeprojektowuje coś, co już było; w jeszcze większym stopniu dotyczy to jego Syna i Ducha Świętego, zesłanych wszak po to, by uratować to, co wcześniej zostało spartaczone... Jeżeli człowiek został uczyniony (czy też należałoby raczej powiedzieć zaprojektowany?) „na obraz i podobieństwo Boga”, to także ludzkość powinna sobie przyswoić lekcję, że rzeczy nigdy się nie stwarza, lecz z należyłą uwagą przeprojektowuje.

W tym właśnie sensie rozpowszechnienie słowa „dizajn” wyraźnie według mnie wskazuje, że stało się ono substytutem rewolucji i modernizacji. Sądzę tak również dlatego, że dizajn zawsze ma w sobie coś powierzchownego, coś jawnie i otwarcie przejściowego, związanego z modą, a więc z jej zmiennością, coś odnoszącego się do gustu, a zatem względnego. Projektowanie to antidotum na ustanawianie, kolonizowanie, powoływanie do życia czy zrywanie z przeszłością. To odtrutka na arogancję i poszukiwanie absolutnej pewności, bytów absolutnych i radykalnych zerwań.

Piąta i decydująca zaleta pojęcia „dizajn” polega na tym, że musi ono obejmować wymiar etyczny, co łączy się z kwestią dizajnu **dobrego** i **złego**. W stylistyce modernistycznej były to cechy, których nie można było odnieść do materii faktów. Istniały one niezależnie, były bezdyskusyjne i nie podlegały sądom wartościującym. Do tego stopnia, że ich jedynym celem było właśnie umożliwienie rozróżnienia na fakty i wartości. „Jesteśmy takie, jakie jesteśmy, czy wam się to podoba, czy nie”. Łatwo jednak zrozumieć, że jeżeli nazywamy coś „zaprojektowanym”, to mamy nie tylko prawo, ale wręcz obowiązek zapytać, czy zostało zaprojektowane dobrze, czy źle. Poszerzenie pola znaczeniowego dizajnu na obszar samej definicji rzeczy pociąga za sobą nie tylko znaczenie i hermeneutykę, lecz także etykę. Dokładniej rzecz biorąc, mamy do czynienia z sytuacją, w której moralność i materialność w końcu połączyły się ze sobą. Ma to ogromne znaczenie, bo jeżeli zaczyna się przeprojektowywać miasta, krajobrazy, parki narodowe, społeczeństwa, a także geny, mózgi i mikroprocesory, to żaden projektant nie będzie mógł się już ukryć pod dawną osłoną faktów ani też mówić, że „jedynie stwierdza istniejące fakty”, „wyciąga konsekwencje z praw natury” czy „tylko wyciąga oczywiste wnioski”. Poszerzając zakres terminu „dizajn” w taki sposób, że odnosi się on do wszystkiego, projektanci unoszą też zasłonę śmiertelności.

Wróć jeszcze do tego wniosku; teraz wystarczy nam stwierdzenie, że wymiar normatywny immanentnie wpisany w dizajn stwarza dobry punkt wyjścia do poszerzenia kwestii dizajnu o politykę. Polityka faktów i obiektów zawsze wydawała się nieprzekonująca; polityka zaprojektowanych rzeczy i rozwiązań jest jakoś bardziej oczywista. Jeżeli rzeczy, czy też raczej *Dinge*, są heideggerowskimi „skupieniami”, to stąd już tylko niewielki krok do uznania wszystkich rzeczy za wynik działań nazywanych w Skandynawii współprojektowaniem. Takie działania są w istocie ucieleśnieniem definicji polityki troski, bo całe projektowanie jest współprojektowaniem, nawet jeżeli w niektórych wypadkach nie wszyscy „współprojektujący” są widoczni, pożądana czy chętnie uczestniczą w działaniach.

Na marginesie kilka uwag o dwóch dyscyplinach: kiedy 40 lat temu naukowcy prowadzący badania nad nauką i technologią (STS – *Science and Technology Studies*) zaczęli reinterpretować dawne tradycje materialistyczne, oni również dokonali głębokich przekształceń, zamieniając obiekty w projekty. Także oni wprowadzali znaczenie tam, gdzie z definicji były jedynie „materialne ograniczenia”; omawiali przeciwstawienia formy i funkcji; przekształcali materię faktów w złożone i naznaczone wewnętrznymi sprzecznościami zespoły, składające się z pozostających w konflikcie ludzi

i nie-ludzi; dowodzili, że istnieje „polityka artefaktów” oraz że możliwe byłoby zwołanie parlamentu rzeczy. Jednak z powodu słowa „konstrukcja” (używanego zwłaszcza w niesławnym wyrażeniu „konstrukcja społeczna”) również między nimi istniał podział wywołany przez modernistyczną dychotomię tego, co społeczne, symboliczne, subiektywne, przeżywane, i tego, co materialne, realne, obiektywne i faktyczne. Niezależnie od tego, jak wiele wysiłku nie wkładano w uniknięcie pułapek, które modernistyczna konstytucja zastawiała na ścieżce badań empirycznych, badania nauki i technologii zawsze w nie wpadały. (Czy sprawy wyglądałyby lepiej, gdybyśmy zamiast „społeczne konstruowanie” mówili „społeczne projektowanie”? Wątpię). Pułapka była niemal nie do uniknięcia. To znaczyło, że było to niemożliwe tak długo, jak długo pozostawaliśmy oficjalnie nowocześni.

W poszerzeniu zakresu pojęcia dizajnu wyjątkowo ciekawe wydaje mi się jednak to, że przeszło ono niemal te same niezwykle przekształcenia co moja własna dyscyplina. STS, które całkiem do niedawna były niewielką subdyscypliną nauk społecznych (społecznych!), otrzymały teraz ogromne wsparcie ze strony zjawiska zachodzącego na znacznie większą skalę. To, co wydawało się sugestią nieco niedorzeczną i w oczywisty sposób skandaliczną, czyli twierdzenie, że nie istnieją obiekty, a jedynie rzeczy i podlegające negocjacji asamblaże, dziś szybko staje się częścią potocznego myślenia. Wszystko, co wcześniej rozumiano jako niekwestionowany kurs twardej materialności (pamiętacie „ścieżkę nieodwołalnego postępu” lub „technologiczne wrzenie”), teraz rozplynęło się w powietrzu. Tak, wszystko, co zaprojektowano podczas czterech czy pięciu poprzednich rewolucji przemysłowych, trzeba było przeprojektować, z Kornwalią włącznie. Mamy ten sam świat materialny, lecz teraz trzeba go przerobić, uwzględniając całkowicie odmienne rozumienie tego, co znaczy **„wytwarzać”**. Trzeba było pożegnać się z koncepcją całkowitej kontroli i władzy – dziwaczną koncepcją, która nie uwzględniała tajemnicy niezamierzonych następstw.

Oczywiście wszystkie pięć wymiarów dizajnu, podobnie jak rozwój badań nad nauką i technologią, można uznać za wyraźną oznakę postmodernizmu, za rozleniwioną rezygnację z misji prometejskiego modernizmu. Niektórzy twardegołowi moderniści istotnie tak sądzą, ale ja w to nie wierzę. Jak wcześniej zwracałem uwagę, poszerzenie zasięgu słowa „dizajn” nie pojawia się w czasie, kiedy do zrobienia jest mniej, lecz znacznie więcej. Nieskończenie więcej – wszak chodzi o całą tkankę życia dotkniętego kryzysem ekologicznym. Chodzi o cel, którego nie stawiała sobie nigdy żadna rewolucja: przetworzenie życia na ziemi jako zbiorowego współlistnienia, opierając się na całkowitym przeciwieństwie postaw modernistycznych

i rewolucyjnych. Dlatego właśnie duch naszych czasów jest tak interesujący. Przewodniczący Mao miał jednak rację – rewolucję trzeba nieustannie rewolucjonizować. Nie przewidział jednak, że nową „energię rewolucyjną” będziemy czerpać z postaw, na które niełatwo trafić w ruchach o charakterze rewolucyjnym, takich jak skromność, troska, ostrożność, umiejętności, rzemieślnicza fachowość, znaczenia, zwracanie uwagi na detal, staranna konserwacja, przeprojektowanie, sztuczność oraz ciągle zmienne, przelotne mody. Musimy być troskliwie radykalni albo radykalnie troskliwi. Przyszło nam żyć w bardzo dziwnych czasach...

/// „Dasein ist Design”

Pierwszą część tego tekstu można by podsumować, cytując cudowną grę słów Henka Oosterlinga: „Dasein ist Design”. Oosterling to specjalista od Petera Sloterdijka, wielkiego niemieckiego myśliciela, do którego chciałbym się odwołać w dalszym ciągu tych skromnych rozważań nad filozofią dizajnu. Dzięki potraktowaniu na serio tego, co Heidegger jedynie abstrakcyjnie rozumiał jako *Dasein*, Sloterdijkowi udało się usunąć z zachodniej tradycji filozoficznej rozdzielenie, które zawsze jej towarzyszyło w odniesieniu do materialności (zawsze, czyli od XVII wieku). Właśnie poważne potraktowanie *Dasein* sprawia, że filozofia staje się tak ekscytująca dla nieustannie bombardowanych propozycjami przeprojektowania wszystkiego: od krzeseł po klimaty. Nie można już pozwolić sobie na luksus sądenia, że z jednej strony mamy obiektywne ograniczenia materialne, a z drugiej subiektywne ludzkie ograniczenia natury symbolicznej.

Sloterdijk bardzo wcześnie i w sensie bardzo dosłownym podjął dzieło poszerzania rozumienia i zakresu pojęcia dizajnu (Sloterdijk 2005). Do tego stopnia dosłownym, że został rektorem Szkoły Wzornictwa w Karlsruhe, czyli Staatliche Hochschule für Gestaltung (*Gestalt* oznacza tutaj wzór, czyli dizajn). Ta uczelnia, w niezwykle oryginalny sposób łącząca sztukę, rzemiosło i filozofię, mieści się w tej samej podrasowanej przestrzeni fabrycznej co ZKM, czyli miejsce, w którym miałem szczęście być kuratorem dwóch wystaw: „Iconoclash” oraz „Making Things Public”.

Kiedy mówimy, że „Dasein jest w świecie”, zwykle szybko przechodzimy do porządku dziennego nad małym przyimkiem „w”. Ale nie Sloterdijk. „W czym”, pyta; „w”, czyli gdzie? Czy jesteś w pokoju? W klimatyzowanej sali widowiskowej? A jeżeli tak, to jakiego rodzaju pompy powietrza, jakie źródła zasilania podtrzymują działanie klimatyzacji? A może jesteś na dworze? „Na dworze”? „Na zewnątrz budynku”? Nie ma żadnego „na

zewnątrz” – „na zewnątrz” to tylko inne „wewnątrz”, w którym działa inna klimatyzacja, inny termostat, innego rodzaju urządzenia. Czy jesteś w przestrzeni publicznej? Przestrzeń publiczna to przecież także przestrzeń, na miły Bóg! Pod względem przestrzenności nie różni się od przestrzeni prywatnych. Po prostu jest inaczej zorganizowana, ma inną architekturę, inaczej się do niej wchodzi, ma inne systemy nadzoru, odmienne krajobrazy dźwiękowe. Próba filozoficznej refleksji nad tym, co znaczy „być wrzuconym w świat”, bez dokładniejszego, bardziej dosłownego (jeśli chodzi o literalne rozumienie metafor, Sloterdijkowi przypada z pewnością palma pierwszeństwa) zdefiniowania osłon i kokonów, w które człowiek jest wrzucony, byłaby jak wyrzucenie kosmonauty w przestrzeń kosmiczną bez skafandra. Człowiek pozbawiony osłon to zjawisko równie rzadkie jak nagi kosmonauta. Zdefiniować człowieka to określić otaczające go osłony, systemy podtrzymujące życie, *Umwelt*, dzięki któremu oddycha. Właśnie to, co humanizm zawsze pomijał. (Z tego powodu Habermas był zły na Sloterdijka i przypuścił na niego bardzo nieelegancki atak; z jednej strony człowiek całkiem nagi, z drugiej człowiek podłączony do wszystkich systemów podtrzymujących życie – istotnie nie było szansy, żeby ci dwaj niemieccy myśliciele się ze sobą zgodzili).

Mam nadzieję, że zaczynacie już rozumieć, dlaczego Sloterdijk to **wasz** filozof – podobnie jak skafander kosmiczny czy stacja na orbicie są całkowicie sztuczne i starannie zaprojektowane, tak sztuczne i zaprojektowane są wszystkie osłony stanowiące kruche systemy wspomaganie ludzkiego życia. (Sloterdijk nazywa je „sferami” i określa swoje przedsięwzięcie terminem „sferologia”). Człowieka trzeba traktować z niezwykłą ostrożnością, poczynając od macicy (naturalnej albo sztucznej), w której rośnie (Sloterdijk definiuje filozofię jako rodzaj położnictwa), przez wszystkie miejsca, w których udaje mu się przeżyć i umrzeć.

Co istotne, w toku konsekwentnej analizy Sloterdijka metafory zaczynają osiągać dokładnie to, co postulowałem w pierwszej części tekstu. Jak pogodzić ze sobą całkowicie odmienne zestawy emocji, napiętności i popędów, które uruchamiają dwie alternatywne wobec siebie Wielkie Narracje nowoczesności, czyli narrację wyzwolenia (opowieść oficjalna) i narrację przywiązania (opowieść ukryta)? Starannie sprawdzając skafander przed wyjściem z rakiety, jesteś radykalnie ostrożny i radykalny z ostrożnością. Masz bolesną świadomość, jak niepewne jest twoje istnienie, a równocześnie jesteś w pełni gotowy, by sztucznie stwarzać i projektować z obsesyjną szczegółowością to, co niezbędne, by przeżyć. Podczas gdy modernistyczne i antymodernistyczne filozofie historii zawsze biorą pod uwagę tylko

jedną narrację (o postępie albo jego klęsce), Sloterdijk należy do tych rzadko spotykanych myślicieli, którzy potrafią pokazać, że narracja wyzwolenia i narracja przywiązania tworzą jedną opowieść. Jest to możliwe pod warunkiem, że znaczenie „bycia w świecie” ulegnie głębokiej modyfikacji – kosmonauta jest wyzwolony od siły ciężenia, **ponieważ** nigdy, nawet przez ułamek sekundy, nie próbuje prowadzić życia **poza** systemami, które je wspierają. Wyzwolenie i przywiązanie to dwa wcielenia tego samego wydarzenia, oczywiście jeżeli zwraca się uwagę na to, że sztuczną atmosferę można zaprojektować dobrze lub źle.

Pojęciem, które jest kluczem do pogodzenia ze sobą dwóch zestawów napiętności oraz wynalezienia dziwacznej roli ostrożnego Prometeusza, jest „ekspilcytacja”. To konsekwencja koncepcji osłon. „Osłona” zaś to termin, który z pewnością przykuje uwagę architektów i projektantów – jesteśmy spowici w osłony, oplątani nimi i otoczeni; nigdy **na zewnątrz**, nigdy **poza** bez stworzenia sobie innej, bardziej sztucznej, kruchej, w jeszcze większym stopniu skonstruowanej osłony. Przechodzimy z jednej osłony w drugą, z fałdy w fałdę, a nie ze sfery prywatnej do wielkiego świata, który leży gdzieś **poza** nią, gdzieś **na zewnątrz**.

W rękach Sloterdijka modernizm przestaje być koncepcją. Staje się miejscem, projektem, stylem. To bardzo szczególny typ architektury, któremu poświęcony jest cały drugi tom *Sphären*, ten o *Globach*. Modernista zamieszkuje pod rozległą kopułą i widzi rzeczy tak, jakby siedział w cieniu wielkich budowli: Globu Nauki, Globu Rozumu, Globu Polityki. Dla modernisty humanista to ten, kto w świetle lampy czyta księgę albo odziany w rodzaj rzymskiej togi siedzi na stopniach wielkiego amfiteatru, pod freskami zdobiącymi ogromną kopułę – tyle, że w architekturze modernistycznej podtrzymujące życie systemy niezbędne, by ta Kopuła i ten Glob mogły istnieć w sposób zrównoważony, nie zostały poddane **eksplicytacji**. Modernista i modernistka uznają za pewnik, że zawsze będzie powietrze, przestrzeń, woda, ciepło, które umożliwiają im „globalną perspektywę”. W globalizacji nie ma jednak nic globalnego. Globalność jest zawsze bardzo „globalonowa”, napompowana powietrzem. A pompowanie gorącego powietrza oczywiście wymaga także jakiegoś mechanizmu: jakiejś pompy albo suszarki do włosów – suszarki, która jest zaprojektowana!

W drugiej połowie poprzedniego stulecia modernizm zanikał dokładnie w tym samym stopniu, w jakim systemy wspierające życie, jeden za drugim, eksplicytnie się uwiadczały. Z tej perspektywy kryzys ekologiczny to bolesne, powolne uświadamianie sobie, że żadne „na zewnątrz” nie istnieje. Oznacza on, że nie można uznawać już za pewnik istnienia żad-

nego z podtrzymujących życie elementów. Zamieszkiwanie pod wielkim, nadmuchiwanym Globalonem wymaga potężnego systemu klimatyzacyjnego oraz pomp wielkiej mocy, by tłoczyć weń powietrze. Tak, modernistyczne Globalony sflaczały; w pewnym sensie modernizm podzielił los sterowców, los Zeppelina i Hindenburga.

Powinniśmy zatem nadać dziś o wiele głębsze znaczenie i zdecydowanie szersze ramy czasowe temu, co w historii dizajnu nazywano „stylem modernistycznym”. Temu, w jaki sposób rzeczy przedstawiały się jako kwestia faktów, a co dziś jest widoczne jako styl, i to styl, który zmienia się na naszych oczach. Estetyka faktów zawsze tym była: historycznie usytuowaną estetyką, sposobem nadawania obiektom lekkości, ujmowania ich w ramy, prezentowania, umiejscawiania spojrzenia widzów, projektowania wnętrza, w których się je eksponuje, oraz oczywiście polityki, z którą są one (i były) tak mocno związane (Latour 2005b).

Z mojej perspektywy w pojęciu eksplicytacji, w osłonach owijających kolejne osłony, wyjątkowo ważne jest to, że całkowicie modyfikując sens „zrównoważenia” w kontekście sztucznego życia, stanowi ono potężny oręż umożliwiający odzyskiwanie nauki i technologii. To właśnie w tym znaczeniu Sloterdijk jest prawdziwym filozofem dizajnu. Jeżeli wcześniej udało mi się poprawnie zdefiniować pięć powodów, dla których tak bardzo znaczące jest zastępowanie takich kategorii jak „wytwarzanie”, „budowanie” i „konstruowanie” terminem „projektowanie”, to eksplicytacja pozwoli nam być może zrozumieć, że możliwa jest „rematerializacja”, która nie pociągnie za pojęciem materii całego modernistycznego obciążenia „materią faktów”. To właśnie robi Sloterdijk. Żaden współczesny filozof nie interesuje się w takim stopniu materialnością, techniką, biotechnologią i dizajnem jako takim, zarówno w sztuce współczesnej, jak i – szerzej – projektowaniem w nauce. Kiedy jednak zajmuje się materialnością, to nie pojawia się tam „materia faktów” i wrzutka w postaci bezdyskusyjnej konieczności praw natury, która ma ostatnie słowo w kwestiach symbolicznych czy społecznych. Wręcz przeciwnie – kiedy Sloterdijk wprowadza gdzieś materialność, to ukazuje *explicite* kolejną kruchą osłonę, która sprawia, że jesteśmy jeszcze bardziej spowici osłonami. Spowijanie dotyczy w tym samym stopniu osłon biotechnologicznych co stacji kosmicznych.

Właśnie dlatego Habermas nie mógł przyjąć wywodów Sloterdijka. Z perspektywy dobrego humanisty w starym, modernistycznym stylu mówienie o wspomaganiu życia, o warunkach koniecznych dla „kultywowania istot ludzkich”, o klimatyzacji, która umożliwia im bezpieczne oddychanie – wszystko to jest równoznaczne z usprawiedliwianiem świata *à la*

Orwell i eugeniki. Habermasowi umknęło jednak całkowicie to, że humaniści, którzy oskarżają innych o „traktowanie ludzi jak przedmioty”, zupełnie nie uświadamiają sobie własnego krzywdzącego stosunku do **przedmiotów**. Humanista nie potrafi sobie wyobrazić, że przedmioty to rzeczy, a materia faktów mogłaby być materia troski; że cały język nauki i techniki można by ukazać jedynie jako nudny nośnik konieczności praw natury, który zawdzięcza popularność modernizmowi. Humanistów obchodzą tylko ludzie; reszta jest dla nich jedynie materia lub chłodnym obiektywizmem. Sloterdijk nie traktuje jednak ludzi tak jak humaniści, czyli zgodnie z materia faktów. Z jego perspektywy zarówno ludzie, jak i nie-ludzie są „kwestią poważnej i żywotnej troski”. Uznając to, co wspomaga ludzkie życie, za materię troski, zaczynamy piętrzyć troskę i starania, fałdować je, owijać, osadzać człowieka w kolejnych warstwach, poddawanych starannej eksplicytacji, ochronie, konserwacji, utrzymywanych w działaniu (według Sloterdijka immunologia jest wielką filozofią biologii).

Niewielka zmiana w definicji materii wszystko przekształca. Pozwala praktykom ponownie sięgnąć do pojęć materialności i sztuczności, uwalniając je od ograniczeń narzuconych przez modernistyczną „materię faktów” w dawnym stylu. Innymi słowy, możemy cieszyć się nauką i technologią bez domniemania naturalizacji. Nie tylko natura przestała oznaczać to, co leży poza obszarem ludzkiego działania (takie rozumienie to dziś część powszechnej wiedzy), lecz „naturalne” stało się wręcz synonimem tego, co „starannie zarządzane”, „umiejętnie wyreżyszerowane”, „sztucznie utrzymywane” czy „mądrze zaprojektowane” (dotyczy to zwłaszcza „rezerwatów natury” i „naturalnych produktów spożywczych”); co więcej, przestarzały okazuje się sam pomysł, że aby wiedza naukowców i inżynierów była relewantna, musi koniecznie odwoływać się do niepodważalnych praw natury. Naukowcy i inżynierowie szybko okazują się potrzebni, by odpowiedzieć na pytanie: jak to można lepiej przeprojektować? Takie strategie jak brikolaż i majsterkowanie, które zawsze łączono z dizajnem, przeniosły się w sferę natury. W istocie, jeżeli potraktować rzecz po darwinowsku jako formę sprytnego brikolażu, to **są one** immanentną częścią natury – projektem inteligentnym, aczkolwiek losowym.

Jest zatem do pewnego stopnia zrozumiałe, że kiedy Sloterdijk podniósł kwestię „projektowania” człowieka, czyli sztuki jego kształtowania, obudził dawne widmo manipulacji eugenicznych. Przy bliższym przyjrzeniu się obu tym projektom podobieństwa między nimi okazują się jednak niezwykle powierzchowne. Są podobne do siebie tak jak dwa jadące pociągi – każdy porusza się do przodu, lecz znajdują się na rozjeździe, z które-

go podążą w całkowicie różne strony. Habermas nie zauważył zwrotnicy, która jest kluczowa z perspektywy miejsca, w którym się znajdujemy. Tak, człowiek musi być wciąż na nowo wytwarzany sztuką ludzkiego kształtowania – wszystko jednak zależy od tego, co rozumiemy jako „sztukę” i „sztuczne”, oraz – w jeszcze większym stopniu – co znaczy „wytwarzać”.

Wróciliśmy w ten sposób do Prometeusza i kwestii stworzenia. Czy potrafimy być Bogiem od inteligentnego projektu? Tu leży sedno sprawy. Właśnie dlatego tak ważne jest, żeby mówić o projektowaniu, a nie o konstruowaniu, stwarzaniu czy produkowaniu. Jak wcześniej wskazywałem, zaprojektowanie czegoś pozwala nie tylko postawić semiotyczną kwestię znaczenia, ale też normatywną kwestię dobrego i złego dizajnu. Odnosi się to zarówno do manipulowania DNA, jak i kontrolowania klimatu, gadżetów, mody, miast i przyrody jako krajobrazu – doskonałego przykładu czegoś, co jest zaprojektowane od A do Z. Sztuczność to nasze przeznaczenie – nie oznacza to jednak przyjęcia modernistycznej definicji artefaktu, rozumianego jako inwazja twardej materii faktu na obszar miękkiej materii ludzkiego ciała. Inaczej rzecz ujmując – przez odwołanie do nieco bardziej modnego sposobu myślenia – nie ma nic postludzkiego w spowijaniu, faldowaniu, oblekaniu człowieka we wspomagające życie osłony. Najwyraźniej humaniści, podobnie jak posthumaniści, potrafią mówić o nauce i technologii wyłącznie modernistycznym językiem materii faktów.

Wielkie znaczenie filozofii Sloterdijka (a także atrakcyjność projektanckiego sposobu patrzenia na rzeczy) polega na tym, że proponuje on inny język. Mówienie o materii troski pozwala odzyskać materię, materiały i materialność, ukazując je jako coś, co można i trzeba przeprojektować z olbrzymią uwagą. Być może odbiega to od ograniczonej koncepcji człowieka humanistów, lecz równocześnie jest równie odległe od posthumanistycznych marzeń o cyborgach. Jasno jednak widać, że koncepcja rzeczy sztucznie podtrzymujących życie i ich kategorialna definicja staje się zasadniczą kwestią politycznie świadomych badań. Ze scenarii, w której rozgrywała się modernistyczna teoria działania, niewiele pozostało – nie ma męskiej arogancji, nie ma kontroli i panowania, brakuje odwołań do jakiejś rzeczywistości zewnętrznej, fantazji o ekspatriacjach w kosmos, które nie wymagałyby systemów podtrzymujących życie, nie ma natury, nie ma wielkiego gestu radykalnego zerwania; pozostaje jednak konieczność przetworzenia wszystkiego raz jeszcze, na nowo, opierając się na dziwnym, nieistniejącym wcześniej w krótkiej historii modernizmu, połączeniu innowacyjności z zachowywaniem tego, co istnieje. Czy Prometeusz okaże się wystarczająco ostrożny, by przeprojektować naszą planetę?

Mam nadzieję, że w swej niewątpliwej niewiedzy nie posunąłem się zbyt daleko, sugerując, że te kilka kroków przybliży nas do filozofii dizajnu, ani wprowadzając Sloterdijka jako jej głównego autora. Chciałbym zakończyć, proponując wszystkim zebranim tu specjalistom od historii dizajnu pewne wyzwanie. Jak wcześniej mówiłem, dizajn ma w sobie coś immanentnie normatywnego, ponieważ prowadzi do nieuniknionego pytania: czy to zostało zaprojektowane dobrze, czy źle?; wspomniałem wówczas, że to także dobra okazja do wprowadzenia kwestii polityki. Jeżeli bowiem całą tkankę naszej ziemskiej egzystencji należy w najdrobniejszych szczegółach przeprojektować; jeżeli w sprawie każdego szczegółu trzeba postawić pytanie, czy został zaprojektowany dobrze, czy źle; jeżeli każdy aspekt staje się materiałem troski, którą poddaje się dyskusji, i nie można już osadzić go w stabilnej niezmienności jako bezdyskusyjnej materii faktu – to niewątpliwie wchodzimy na obszar zupełnie nowych form polityki. Jak wszyscy państwo świetnie wiecie, wszystkie kwestie ekologiczne mają tę perwersyjną cechę, że pączkują i rozgałęziają się na wszystkie strony, w sposób często całkiem niezgodny z intuicją. Być może właśnie ekologię miał na myśli Święty Paweł, kiedy powiedział: „nie dokonuję tego, czego chcę, ale czynię to, czego nienawidzę” (Rz 7:15; Pismo Święte 2001: 349, tłum. M. Kiedzik). Ekologia polityczna podnosi do kwadratu trudności, z którymi mierzy się polityka. Bo jak kiedyś, bardzo w duchu Pawła, powiedział de Gaulle: „jeżeli z dobra wynikałoby tylko dobro, a ze zła zło, to rządzenie byłoby dość prostą rzeczą i nawet wiejski proboszcz umiałby sobie z tym poradzić”.

Chciałbym więc postawić problem dizajnu rozumianego dosłownie w znaczeniu etymologicznym, czyli jako narysowania czy raczej „ujęcia w jednym rysunku”. Jak moglibyśmy rozliczne materie troski ująć razem, w jednym rysunku, żeby na użytek dyskusji politycznych przedstawić przekrojowo albo choć przeglądowo trudności, z którym musimy się mierzyć za każdym razem, gdy podejmujemy wysiłek modyfikacji praktycznych szczegółów naszej materialnej egzystencji? Wiemy, że za każdym razem, kiedy przygotowujemy urządzenia do wymiany żarówek edisonowskich na energooszczędne, wprowadzamy opłatę za ślad węglowy, stawiamy farmy wiatrowe, reintrodukujemy wilka w Alpach albo podejmujemy pracę nad biopaliwami, natychmiast pojawiają się kontrowersje, które zmieniają nasze dobre intencje w piekło. I nie potrafimy już powstrzymać kontrowersji, odwołując się do bezdyskusyjnej materii faktów, bo to fakty są przedmiotem ciągłej dyskusji. Jasne, dzisiaj każdy myśli o niezamierzonych konsekwencjach, a Prometeusz zbroi się, oczekując najgorszego.

Tutaj właśnie leży wyzwanie – w czasie swych długich dziejów dizajn, rozumiany jako praktyka projektowania, wypracował praktyczne metody umożliwiające „nakreślenie” obiektu: rysunek architektoniczny, techniczny, modele w skali, prototypy itd. Zawsze jednak we wspaniałych wizjach projektowych brakowało śladu kontrowersji generowanych przez same projekty oraz sprzecznych interesów, w które były uwikłane. Innymi słowy, być może zarówno **wy** w dyscyplinach projektowych, jak i **my** w badaniach nad nauką i technologią powinniśmy z naciskiem podkreślać, że przedmioty są zawsze zespołami, „skupieniami” w heideggerowskim sensie tego słowa, rzeczami, czyli *Dinge* – a jednak 400 lat po wymyśleniu perspektywy rysunkowej, 300 po opracowaniu zasad geometrii rzutów, 50 po wynalezieniu programów CAD nadal nie potrafimy narysować rzeczy w całej złożoności ani nawet ująć jej w przybliżeniu, nie umiemy opracować symulacji rzeczy ani jej modelu w skali czy materializacji. Wiemy, jak rysować obiekty, przybliżać i oddalać ich widok, wprowadzać ich dane, przeprowadzać symulacje, poruszać nimi w przestrzeni 3D, sprawiać, że przepływają w wirtualnej, komputerowej *res extensa* itd. Mamy jednak pełną świadomość, że przestrzeń, w której te obiekty poruszają się z taką lekkością, to najbardziej utopijna (czy raczej dystopijna) z przestrzeni. Z perspektywy poruszania się i obiegu rzeczy to najmniej realistyczna przestrzeń, jaką można sobie wyobrazić. Nie mieści się w niej ani to, jak rysują i modyfikują szkice architekci, inżynierowie i projektanci, ani proces, za pomocą którego kierują produkcją w fabryce, ani sposób, w jaki manipulują modelami w skali. Znów sięgając do języka niemieckiego, można powiedzieć, że wiemy, jak narysować *Gegenstand*, lecz nie mamy pojęcia, jak narysować *Ding*.

Kiedyś poprosiłem jednego z największych historyków technologii, żeby wysłał mi rysunek, który uważał za najlepszy w całych niezwykle skomplikowanych dziejach rozmaitych mechanizmów, o których od tak dawna pisał. Przysłał mi bazgroły, których nie ośmieliłbym się pokazać studentom pierwszego roku. Jak można porównywać takie bazgroły z obiektami, które lekko i elegancko przepływają w tak zwanej przestrzeni Euklidesowej programów i aplikacji CAD? Albo z możliwością zwiedzenia Falmouth jeszcze przed przyjazdem za pomocą bezkolizyjnej podróży w Google Earth?

Wiele wskazuje na to, że zmiany w obszarze rysunku technicznego i szeroko rozumianej wizualizacji w nauce były jedną z głównych sił napędowych rozwoju nauki i technologii w wersji modernistycznej. I wydaje się bar-

dziej niż prawdopodobne, że to samo będzie dotyczyło dalszych dziejów nauki i technologii po wyzwoleniu z modernistycznych ograniczeń. Historia pokazuje jednak również, że jeżeli chodzi o rzeczy, czyli materię troski, to daleko nam jeszcze do publicznie dostępnej przestrzeni wizualnej, która dawałaby podobnie zróżnicowane możliwości oraz łatwość operowania, a także była w zbliżonym stopniu skodyfikowana jak ta, która od czterech wieków służy obiektom rozumianym jako materia faktów. Tak długo, jak ta luka będzie istniała, dizajn nie będzie potrafił uwolnić modernizmu ze ślepego zaułka historii. Ekologia polityczna na skalę przewidywaną przez wszystkich ekspertów, ale bez nowych innowacyjnych narzędzi, to proszenie się o katastrofę. Innowacje są niezbędnie konieczne, jeżeli mamy adekwatnie przedstawiać sprzeczności między rzeczami, które należy zaprojektować. (Używam czasownika „przedstawiać” w najszerszym znaczeniu, obejmującym artystyczne, naukowe i polityczne techniki reprezentacji).

Stawiam więc projektantom następujące pytanie: gdzie są narzędzia wizualizacyjne, które umożliwią przedstawienie sprzeczności i kontrowersyjnej natury materii troski? Powszechny błąd (bardzo postmodernistyczny w charakterze) to przekonanie, że osiągniemy ten cel, kiedy „linearna”, „uprzedmiotowiana” i „reifikująca” perspektywa modernistyczna ulegnie rozproszeniu, przyjmując postać wielu różnych punktów widzenia oraz heterogenicznych, tymczasowych asamblaży. Jednak przełamanie tyranii perspektywy modernizmu nigdzie nas nie doprowadzi – wszak nigdy nie byliśmy nowocześni. Krytyka, dekonstrukcja i ikonoklazm po prostu nie sformułują alternatywnego projektu. Potrzeba narzędzi, które uświadomią nam ukryte praktyki modernistycznych innowacji – obiekty zawsze były projektami, a materia faktów zawsze była materią troski. Narzędzia potrzebne do uchwycenia tych ukrytych praktyk nauczą nas równie dużo co dawna estetyka materii faktu, a nawet więcej. Żeby było jasne – nie chodzi mi o nowy CAD dla Prometeusza. Dopominam się natomiast o coś, co pozwoli rysować **rzeczy** – wszystkie, łącznie z bogami, nie-ludźmi i śmiertelnikami. Dlaczego miałoby to być niemożliwe? Dlaczego potężnego wizualnego słownika, który dla materii faktu wypracowały minione pokolenia artystów, inżynierów, projektantów, filozofów, rzemieślników i działaczy nie można przerobić (a może przemodelować?), dostosowując go do potrzeb materii troski?

Przełożyła Ewa Klekot

Bibliografia:

/// Latour B. 2005a. *From Realpolitik to Dingpolitik. How to Make Things Public. An Introduction*, [w:] *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, red. B. Latour, P. Weibel, MIT Press: Cambridge, Mass., s. 1–31.

/// Latour B. 2005b. *What Is the Style of Matters of Concern? Two Lectures on Empirical Philosophy*, broszura Instytutu Filozofii z Amsterdamu. <http://www.bruno-latour.fr/node/161>; dostęp: 1.03.2023.

/// Pismo Święte. 2001. *Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmi. Przekład ekumeniczny z języków oryginalnych*, [tłum. J. Banak i in.], Towarzystwo Biblijne.

/// Sloterdijk P. 2005. *Foreword to the Theory of Spheres*, [w:] *Cosmograms*, red. M. Ohanian, J.C. Royoux, Lukas and Sternberg, s. 223–241.