

STANRZECZY/23

TEORIA SPOŁECZNA. EUROPA ŚRODKOWO-WSCHODNIA

PÓŁROCZNIK
2(23)/2022
CENA: 25 PLN
(8% VAT)



/// KULTURA DESIGNU

REDAKTORKI NUMERU: KAROLINA J. DUDEK I AGATA SZYDŁOWSKA

PROJEKTOWANIE PROJEKTOWANIA

OD MATERII FAKTU DO MATERII TROSKI

ZWROT ONTOLOGICZNY W DESIGNIE

WIEDZA W DZIAŁANIU I WSPÓLNOTY PRAKTYKI

WYTWARZANIE RELACJI SPOŁECZNYCH

Redakcja

Marta Bucholc, Karolina J. Dudek (Z-ca Redaktora Naczelnego), Adam Gendźwill, Michał Luczewski, Agata Lukomska, Jakub Bazyli Motrenko (Redaktor Naczelny), Mikołaj Pawlak, Robert Pawlik, Michał Rogalski, Agata Stasik, Joanna Wawrzyniak

Rada Redakcyjna

Ewa Bogalska-Martin, Barbara Czarniawska, Chris Hann, Michał R. Kaczmarczyk, Jan Kubik, Mirosława Marody, Małgorzata Mazurek, Patrick Michel, Paweł Rojek, Tadeusz Szawiel, Piotr Sztompka, Triin Vihalemm

Sekretarze Redakcji

Filip Łapiński – sekretarz@stanrzeczy.edu.pl
Kaja Klencka – kaja.klencka@stanrzeczy.edu.pl
Antoni Glowacki (Dział recenzji) – dzialrecenzji@stanrzeczy.edu.pl

Koordynator wydawniczy

Ewa Balcerzyk-Atys

Redaktorki numeru

Karolina J. Dudek, Agata Szydłowska

Redakcja i korekta języka polskiego

Monika Mielcarek

Redakcja języka angielskiego

Michelle Granas

Redaktor statystyczny

Adam Gendźwill

Adres Redakcji

Stan Rzeczy, Wydział Socjologii UW, ul. Karowa 18, 00-927 Warszawa
e-mail: redakcja@stanrzeczy.edu.pl
www.stanrzeczy.edu.pl

Wydawca

Wydział Socjologii UW, ul. Karowa 18, 00-927 Warszawa
www.is.uw.edu.pl

Partner wydawniczy

Wydawnictwo Campidoglio
naszestrony.eu/campidoglio

Projekt graficzny

Agnieszka Popek-Banach, Kamil Banach

Skład i łamanie

Aleksandra Hajduk

© Autorzy, 2022

© Wydział Socjologii, Uniwersytet Warszawski, 2022

© Wydawnictwo Campidoglio, 2022

Publikacja udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 (CC BY 4.0). Pewne prawa zastrzeżone na rzecz autorów oraz wydawcy i partnera wydawniczego. Treść licencji jest dostępna pod adresem <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.pl>.

ISSN 2083-3059

Wersją pierwotną (referencyjną) czasopisma jest wersja papierowa.

Nakład: 100 egz.



SPIS TREŚCI

/9 Wspomnienie o Małgorzacie Król

/11 WPROWADZENIE

/13 Karolina J. Dudek, Agata Szydłowska – Kultura designu. Nowe obszary teorii i praktyki

/21 POSZERZANIE POLA W PROJEKTOWANIU

/23 Bruno Latour – Ostrożny Prometeusz? Kilka kroków ku filozofii dizajnu, ze specjalnym uwzględnieniem Petera Sloterdijka

/41 Jakub Piotr Barszczewski – Ontologiczny design – krytyczne zaangażowanie na rzecz radykalnie zrównoważonej przyszłości

/67 Krzysztof Janas – Porządkowanie rzeczy i ludzi. O zaletach etnografii procesu projektowego

/95 Ewa Klekot – „Proces projektowy” – o podzieleniu doświadczenia społecznego

/113 EDUKACJA PROJEKTOWA

/115 Mariusz Wszolek, Krzysztof Moszczyński, Thomas Lewe – Jak nie-projektantów uczyć projektowania

/137 Tomasz Bierkowski – Partnerstwo z rozsądku. Rola i miejsce nauk społecznych we współczesnym projektowaniu

/153 Zobaczyć i doświadczyć. O edukacji wizualnej artystów i projektantów rozmawiają Anna Barlik i Jan Buczek

/169 MODELE W SKALI

/171 Jacek Gądecki – Przestrzenie wytwarzania i wytwarzanie przestrzeni

/187 Anna Wiśnicka – Selling the Scandinavian Ethos: Principal Marketing Strategies of Nordic Design Brands

/211 PROTOTYPY

/213 Robert Statkiewicz – Przykład implementacji projektowania partycypacyjnego w projekcie technologicznym z obszaru zdrowia. O tym, czy Pacjencka Partycypacyjna Grupa Projektowa spełniała pryncypia projektowania partycypacyjnego i jakie istotne wątki dla metody wykazała

/243 Kuba Maria Mazurkiewicz – Projektowanie pogrzebu. Dizajn jako narzędzie pracy nad wyobraźnią społeczną

/275 ROZMOWY O KSIĄŻCE (I NIE TYLKO)

- /277 Stan rzeczy w „Stanie Rzeczy”. Z kuratorkami wystawy „Stan rzeczy”, Grażyną Bastek i Moniką Janisz, rozmawia Romuald Demidenko
- /291 Piotr Korduba – Jak elity wymyśliły ludowość: Ewa Klekot, *Kłopoty ze sztuką ludową*
- /297 Jacek Mianowski – Dizajn przyszłości – przyszłość dizajnu. Jak zwy-miarować imponderabilia dizajnu? Monika Rosińska, *Utopie dizajnu. Pomiedzy afirmacją a krytyką nowoczesności*
- /305 Katarzyna Roman-Rawska – Fantastyczna socjologia literatury: Stanisław Krawczyk, *Gust i prestiż. O przemianach polskiego świata fantastyki*

/313 Dyskusja o drugim tomie Dzienników Stanisława Ossowskiego

- /315 Róża Sulek – Depozytariuszka pamięci: Stanisław Ossowski, *Dzienniki*, t. 2: 1939–1949
- /325 Grzegorz Motyka – Wokół Stanisława Ossowskiego: Stanisław Ossowski, *Dzienniki*, t. 2: 1939–1949
- /331 Tadeusz Szawiel – Ossowski – jak to rozumieć, jak to wytłumaczyć? Stanisław Ossowski, *Dzienniki*, t. 2: 1939–1949

/341 Discussion on Tomasz Zarycki's Book *The Polish Elite and Language Sciences*

- /343 Hubert Knoblauch – The Re(con)figuration of Knowledge: Tomasz Zarycki, *The Polish Elite and Language Sciences: A Perspective of Global Historical Sociology*
- /349 Magdalena Nowicka-Franczak – Languages of the Peripheries: Tomasz Zarycki, *The Polish Elite and Language Sciences: A Perspective of Global Historical Sociology*
- /357 Agnieszka Kolasa-Nowak – Polish Social Sciences in Global Academia: Tomasz Zarycki, *The Polish Elite and Language Sciences: A Perspective of Global Historical Sociology*
- /363 Tomasz Zarycki – On the Different Criteria of Global and Local Success for Scholars in Peripheral Social Sciences: A Response to Reviews of My Book *The Polish Elite and Language Sciences: A Perspective of Global Historical Sociology*

/371 ZASADY PUBLIKACJI W „STANIE RZECZY”

/377 ZAPOWIEDZI

CONTENTS

/9 Obituary for Malgorzata Król

/11 INTRODUCTION

/13 Karolina J. Dudek, Agata Szydłowska – Design Culture: New Territories of Theory and Practice

/21 BROADENING THE FIELD IN DESIGN

/23 Bruno Latour – A Cautious Prometheus? Some Steps towards the Philosophy of Design, with Special Reference to Peter Sloterdijk

/41 Jakub Piotr Barszczewski – Ontological Design: A Critical Commitment to a Radically Sustainable Future

/67 Krzysztof Janas – Ordering Things and People: On the Advantages of an Ethnography of the Design Process

/95 Ewa Klekot – “Design Process”: On the Sharing of Social Experience

/113 DESIGN EDUCATION

/115 Mariusz Wszolek, Krzysztof Moszczyński, Thomas Lewe – Why People Who Are Not Designers Should Be Taught Design and How

/137 Tomasz Bierkowski – Notable Absentees: The Role of the Social Sciences in Contemporary Design

/153 “Seeing and Experiencing?” On the Visual Education of Designers and Artists: A Conversation between Anna Barlik and Jan Buczek

/169 MODELS IN SCALE

/171 Jacek Gądecki – Spaces of Production and the Production of Space

/187 Anna Wiśnicka – Selling the Scandinavian Ethos: Principal Marketing Strategies of Nordic Design Brands

/211 PROTOTYPES

/213 Robert Statkiewicz – Case Study: Implementation of Participatory Design in a Health-Tech Project. Did the Patient Participatory Design Group Follow the Principles of Participatory Design and Which Relevant Themes in Regard to the Method as a Whole Were Revealed?

/243 Kuba Maria Mazurkiewicz – Funeral Design: Design as a Tool for Use on the Public Imagination

/275 DISCUSSING BOOKS (AND MORE)

- /277 The State of Things in *State of Affairs*: Romuald Demidenko in Conversation with the “Stan rzeczy” Exhibition Curators, Grażyna Bastek and Monika Janisz
- /291 Piotr Korduba – How Elites Invented Folklore: Ewa Klekot, *Kłopoty ze sztuką ludową*
- /297 Jacek Mianowski – Design of the Future – the Future of Design: How Can Design Imponderables Be Sized Up? Monika Rosińska, *Utopie dizajnu. Pomiedzy afirmacją a krytyką nowoczesności*
- /305 Katarzyna Roman-Rawska – Fantastic Sociology of Literature: Stanisław Krawczyk, *Gust i prestiż. O przemianach polskiego świata fantastyki*

/313 Discussion on the Second Volume of Stanisław Ossowski’s Diaries

- /315 Róża Sulek – A Custodian of Memory: Stanisław Ossowski, *Dzienniki*, Vol. 2: 1939–1949
- /325 Grzegorz Motyka – On Stanisław Ossowski: Stanisław Ossowski, *Dzienniki*, Vol. 2: 1939–1949
- /331 Tadeusz Szawiel – Ossowski: How Do You Understand This? How Do You Explain It? Stanisław Ossowski, *Dzienniki*, Vol. 2: 1939–1949

/341 Discussion on Tomasz Zarycki’s Book *The Polish Elite and Language Sciences*

- /343 Hubert Knoblauch – The Re(con)figuration of Knowledge: Tomasz Zarycki, *The Polish Elite and Language Sciences: A Perspective of Global Historical Sociology*
- /349 Magdalena Nowicka-Franczak – Languages of the Peripheries: Tomasz Zarycki, *The Polish Elite and Language Sciences: A Perspective of Global Historical Sociology*
- /357 Agnieszka Kolasa-Nowak – Polish Social Sciences in Global Academia: Tomasz Zarycki, *The Polish Elite and Language Sciences: A Perspective of Global Historical Sociology*
- /363 Tomasz Zarycki – On the Different Criteria of Global and Local Success for Scholars in Peripheral Social Sciences: A Response to Reviews of My Book *The Polish Elite and Language Sciences: A Perspective of Global Historical Sociology*

/371 HOW TO PUBLISH IN STAN RZECZY

/377 FORTHCOMING

WSPOMNIENIE O MAŁGORZACIE KRÓL

23 sierpnia 2023 roku zmarła nagle Małgorzata Król, studentka Kolegium MISH. Była jedną z najzdolniejszych osób, jakie kiedykolwiek uczęszczały na moje zajęcia. Miała przy tym rzadką cechę przyjmowania merytorycznej krytyki jako zachęty do tego, żeby coraz więcej umieć, wiedzieć, rozumieć. Podziwiałem w niej to, jak z miesiąca na miesiąc stawała się coraz dojrzałszą intelektualistką, zachowując przy tym szczerą ciekawość świata. Z Gosią (tak chciała, by o niej mówić) współpracowaliśmy na różnych polach. W „Stanie Rzeczy” (numerze 1 za 2022 rok) ukazał się przygotowany przez nią przekład z włoskiego obszernego fragmentu książki Roberta Esposito, którą planowaliśmy wydać w całości.

Licznym talentom Gosi towarzyszyło wielkie serce. We wszystko, czym się zajmowała, angażowała się całą sobą. Ilekroć o czymś pisała czy mówiła, sprawiała, że także dla innych stawało się to ważne.

Ostatnia nasza rozmowa dotyczyła sprawy pozornie błażej, mianowicie pracy magisterskiej poświęconej młodej polskiej sztuce współczesnej. Polecilem jej kilka lektur. Jak zwykle przyjęła moje słowa z autentycznym zainteresowaniem i intelektualną pokorą. Bylem pewien, że kiedy spotkamy się następnym razem, jak zwykle sam też się czegoś od niej nauczę, zaczę patrząc na jakiś fragment świata jej oczyma – poprzez jej wrażliwość i sposób myślenia. Dobrze pamiętam, jakie to były książki. Kiedy będę je ponownie czytał, spróbuję wyobrazić sobie, co powiedziałyby Gosia, a czego niestety nie będę miał już okazji usłyszeć.

Roman Chymkowski

WPROWADZENIE

KULTURA DESIGNU. NOWE OBSZARY TEORII I PRAKTYKI

Karolina J. Dudek
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Agata Szydłowska
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Design, jak przekonuje Bruno Munari (2014), to projektowanie wszystkiego, co kształtuje szeroko rozumiane otoczenie – świat życia. Ma być nie tylko ładnie, lecz także funkcjonalnie – we współczesnym projektowaniu zaciera się w związku z tym granica między tym, co związane z estetyką, a tym, co techniczne, ale nie tylko ta. Zaprojektować można bowiem zarówno estetyczny wygląd przedmiotu czy jego funkcjonalność, jak i sam proces produkcji, tak by oszczędnie gospodarować surowcami, opakowanie ułatwiające efektywny transport oraz składowanie ograniczające ślad węglowy czy sposób zainstalowania i użycia kształtujące doświadczenia użytkownika kupującego ten przedmiot przez stronę internetową zaprojektowaną w taki sposób, aby ułatwić klientowi nawigację. Projektowane są konkretne rozwiązania w przemyśle, sam sposób dochodzenia do nich, a nawet więcej – projektowane są całe modele biznesowe.

Myśląc o designie, nie myślimy więc jedynie o przedmiotach w ich pełnym cyklu istnienia i funkcjonowania w gospodarce kapitalistycznej. Poza paradygmatem rynkowym, którego źródeł można szukać w pomysłach na ożywienie amerykańskiej gospodarki po kryzysie z przełomu lat 20. i 30. XX wieku, sytuują się również działania związane ze sferą publiczną oraz komunikacją. To projektanci i projektantki opracowują systemy komunikacji za pomocą piktogramów, pomagają znaleźć drogę na lotnisku czy wyryo-

wują mapy komunikacji publicznej w wielkich metropoliach. Tworzą ergonomiczne i bezpieczne narzędzia pracy i ochrony osobistej, skomplikowane urządzenia techniczne i medyczne. Wreszcie, to projektowanie w dużej mierze może zapewnić równe szanse osobom z niepełnosprawnościami, a także zorganizować bezpieczną i egalitarną przestrzeń dla ludzi, zwierząt i roślin.

Dzisiaj efekt pracy osób projektujących coraz częściej nie przybiera formy przedmiotu. Projektuje się też interakcje między ludźmi, gry, doświadczenia, usługi, procesy mające na celu eliminację odpadów lub zrównoważoną gospodarkę nimi, a nawet – dzięki teoretycznym możliwościom biologii syntetycznej – nowe gatunki. Projektowane są również badania w nauce, a nauczanie staje się projektowaniem doświadczeń edukacyjnych (Hokanson, Clinton, Tracey 2015; Lehtonen, Kauppinen, Sivula 2023).

Jeśli spojrzymy na design z perspektywy historycznej, okaże się, że to, co intuicyjnie kojarzymy z tym słowem – nadawanie przedmiotom estetycznej i funkcjonalnej formy, odpowiada tylko jednemu z wielu wcieleń tej dziedziny, najmocniej związanemu z gospodarką rynkową i napędzaniem sprzedaży. Niemal równoległe z pojawieniem się odrębnego zawodu projektanta wraz z rewolucją przemysłową w XVIII i XIX wieku narodził się nurt krytyczny wewnątrz samej dyscypliny, postrzegający nie tylko same przedmioty, lecz także proces ich wytwarzania jako potencjalne narzędzie zmiany społecznej.

Według brytyjskiego projektanta, teoretyka, przedsiębiorcy i aktywisty Williama Morrisa (2020) to, w jaki sposób wytwarzane są przedmioty, może wpłynąć na upodmiotowienie szerokich rzesz pracowników. Z kolei awangardowi projektanci z lat 20. i 30. XX wieku widzieli w designie narzędzie walki z chorobami, a nawet środek do zagwarantowania każdemu, niezależnie od zamożności, zdrowej i funkcjonalnej ramy życia codziennego, która zapewniałaby godność i możliwości rozwoju jednostki. Już w latach 60. XX wieku projektanci, tacy jak Victor Papanek (2012) lub Richard Buckminster Fuller (2008), zaczęli dostrzegać wpływ designu na zmiany w środowisku naturalnym, eksploatację zasobów, niezrównoważoną gospodarkę odpadami i inne katastrofalne w skutkach zjawiska, których pełną skalę zaczynamy dostrzegać dopiero dzisiaj, w pierwszych dekadach XXI wieku. Co istotne, w designie widziano i widzi się do teraz nie tylko jednego ze sprawców degradacji planety, lecz także potencjalne źródło działań naprawczych. Wreszcie, jak postuluje teoretyk designu Cameron Tonkinwise (2014), przyszedł czas na to, by projektanci zajęli się aktywną eliminacją zaprojektowanych przedmiotów, by całą swoją wiedzę i doświadczenie włożyli w sprawianie, żeby nowych rzeczy było coraz mniej.

Tak szeroko rozumiany design, który obejmuje sferę projektowania zarówno konwencjonalnie pojmowanego wzornictwa przemysłowego, jak i usług, doznań, procesów, jest dziś wszechobecny. Kariera słów „design” i „projektowanie” odzwierciedla rolę i miejsce designu w nowoczesności. To pierwszy powód, by poświęcić numer kulturze designu. Drugi jest związany z niezbywalną cechą tak pojmowanego projektowania – jego interdyscyplinarnością czy wręcz transdyscyplinarnością. Procesy projektowe przebiegają bowiem ponad granicami dyscyplinarnymi, angażują przy tym różnorodnych aktorów i wykorzystują ich wiedzę. Tworzenie nie tylko innowacyjnych rozwiązań, ale i przedmiotów dopasowanych do kontekstów, w których mają funkcjonować, coraz częściej wymaga uruchomienia odpowiednich narzędzi umożliwiających opracowanie pogłębionych rozpoznań – badań wspierających procesy projektowania. Wzornictwo wchodzi zatem w alians z naukami społecznymi, antropologią, socjologią i psychologią, by odpowiedzieć na tę potrzebę. Nic więc dziwnego, że wyraźnie widać wzrost zainteresowania designem ze strony nauk społecznych, przejawiający się licznymi publikacjami naukowymi, a także wyłonieniem się w ciągu ostatniej dekady nowych subdyscyplin, takich jak na przykład antropologia czy socjologia designu (Gunn, Otto, Smith 2013; Miller 2018). Refleksja rodząca się w ramach tych nowych dyscyplin zmienia myślenie o projektowaniu.

Po trzecie, w kulturze designu zmienia się rola osób projektujących oraz wzrasta znaczenie i wpływ aktorów nienależących do środowiska projektowego. Interdyscyplinarne zespoły mające rozwiązywać skomplikowane problemy na przecięciu gospodarki, designu i społeczeństwa powoływano już w przeszłości – za przykład niech posłużą wieloletnie projekty prowadzone przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego, głównie w latach 60. i 70. XX wieku, w ramach których projektanci, architekci, socjologowie, specjaliści od ergonomii i historii sztuki współpracowali przy zagadnieniach projektowania między innymi otoczenia życia człowieka. Obecnie jednak powoływanie zespołów nie tylko składających się z osób projektujących i przedstawicieli nauk społecznych, lecz także włączanie do współpracy biologów, lekarzy i innych ekspertów staje się oczywistością, a projektanci coraz częściej pełnią funkcję mediatorów i tłumaczy między osobami o różnych kompetencjach i modelach pracy. Skoro zatem osoby projektujące coraz częściej pracują w interdyscyplinarnych zespołach, coraz istotniejsze staje się zarządzanie designem – współpraca w kolektywach wiedzy. Jak więc należy kształtować procesy i programy edukacyjne, by przygotować osoby projektujące do związanych z tym wyzwań?

Nasi autorzy i autorki podjęli wspólnie z nami wyzwanie ukonstytuowania antydyscyplinarnego pola namysłu nad designem jako fenomenem społeczno-kulturowym, a także nad związkami projektowania z naukami społecznymi.

Numer otwiera przekład tekstu Brunona Latoura, eksplorujący niezwykłą karierę słowa „design”, którego pierwszą część zdaniem autora „można by podsumować, cytując cudowną grę słów Henka Oosterlinga: «Dasein ist Design»”. W drugiej części Latour odsłania znaczenie filozofii Petera Sloterdijka, proponującej język, dzięki któremu można odzyskać materialność w taki sposób, aby stała się materią troski. Tekst francuskiego antropologa otwiera sekcję poświęconą nowym perspektywom teoretycznym, odsłaniającym złożoność i uwikłanie projektowania jako procesu wytwarzającego zarówno materialne, jak i niematerialne efekty. Jakub Piotr Barszczewski pisze o ontologicznym zwrocie w projektowaniu i przybliża krytyczne perspektywy teoretyczne domagające się głębokiej rekonstrukcji designu jako dziedziny, która powinna wykuć nowy paradygmat umożliwiający odnowę i odzyskanie przyszłości. Z kolei Krzysztof Janas pokazuje, że badania etnograficzne pracowni projektowych i „plemienia designerów” mogą otworzyć drogę do pogłębionego zrozumienia procesów projektowych i tego, jak design stabilizuje i destabilizuje relacje społeczne, podczas gdy Ewa Klekot analizuje projektanckie sposoby wiedzenia – tworzenia i wykorzystywania wiedzy w działaniu w procesach projektowych.

Autorzy tekstów zebranych w drugim bloku poszukują odpowiedzi na pytanie o to, w jaki sposób uczyć projektowania. Mariusz Wszolek, Krzysztof Moszczyński i Thomas Lewe wskazują drogę, która wywodzi edukację projektową poza wydziały designu, natomiast Tomasz Bierkowski zarysowuje ścieżkę wiodącą w przeciwnym kierunku – przekonuje, że osoby projektujące powinny korzystać z wiedzy wypracowanej w obszarze nauk społecznych. Anna Barlik i Jan Buczek zaś rozmawiają o tym, jak kształcić osoby projektujące, czego uczyć, by potrafiły odpowiadać na wyzwania przyszłości, w jakie narzędzia należy je uzbroić i jaka powinna być rola osób prowadzących zajęcia w procesie edukacyjnym. Kolejna część została poświęcona namysłowi nad sposobami kształtowania rzeczywistości społecznej poprzez design.

Cztery, zamykające tom, szczegółowe analizy przypadków autorstwa Jacka Gądeckiego, Anny Wiśnickiej, Roberta Statkiewicz oraz Kuby Marii Mazurkiewiczza przenoszą rozważania w obszar praktyki designu. Gądecki opisuje możliwości projektowania zmiany społecznej dzięki uruchamianiu przestrzeni kreatywno-warsztatowych, zapraszających do współpracy róż-

ne grupy wytwórców i wspierające tworzenie innowacji, wymianę wiedzy i rozbudzające kreatywność w obszarach sztuki i kultury. Wiśnicka analizuje sposoby wykorzystywania wzornictwa jako narzędzia konstruowania marek oraz zakorzenienia tego procesu w narracjach i praktykach kulturowych. Statkiewicz krytycznie pisze o możliwościach i ograniczeniach nurtu projektowania partycypacyjnego na przykładzie projektu aplikacji dla osób z chorobami przewlekłymi, umożliwiającej znalezienie wsparcia emocjonalnego udzielanego na zasadzie wzajemności przez osoby o podobnym doświadczeniu. Mazurkiewicz z kolei wykorzystuje metodę designu spekulatywnego, by zastanowić się nad rytuałami pogrzebowymi, i daje kilka odpowiedzi projektowych na pytanie o to, jak mógłby wyglądać pochówek przyszłości.

Numer „Stanu Rzeczy” poświęcony kulturze designu jest ulicą dwukierunkową. Wśród osób, których teksty publikujemy w niniejszym zbiorze, znajdują się osoby zarówno z pola nauk społecznych, jak i praktykujące design. W wielu przypadkach przedstawiciele jednego i drugiego pola są także aktywni w obszarze dydaktyki i kształcą nowe pokolenia osób projektujących. Projektanci przyglądają się swojej praktyce w perspektywie nauk społecznych i współpracy z osobami spoza dyscypliny. Natomiast osoby z wykształceniem uniwersyteckim wykonują pracę w odwrotnym kierunku, skupiając się na projektowaniu jako obiekcie analizy. W bardzo wielu przypadkach ta wielokierunkowa ulica zamienia się jednak w różnorodny – lecz nigdy chaotyczny – woonerf, czyli przestrzeń, w której w sposób nieuregulowany, ale bezpieczny, poruszają się wszyscy uczestnicy ruchu drogowego. Design staje się tym samym jednym z najciekawszych obszarów, w którym możemy obserwować zacieranie się granicy między praktyką a teorią, między uczestnictwem a analizą. Do takiego – otwartego, antydyscyplinarnego, niehierarchicznego – odczytywania spotkań designu z naukami społecznymi zachęcamy.

Bibliografia:

/// Buckminster Fuller R. 2008. *Operating Manual for Spaceship Earth*, Lars Müller Publishers.

/// Fink L.D. 2003. *Creating Significant Learning Experiences: An Integrated Approach to Designing College Courses*, Jossey-Bass: A Wiley Imprint.

/// Gunn W., Otto T., Smith R.C. 2013. *Design Anthropology. Theory and Practice*, Bloomsbury Academic.

/// Hokanson B., Clinton G., Tracey M.W., red. 2015. *The Design of Learning Experience: Creating the Future of Educational Technology*, Springer International Publishing.

/// Lehtonen M.J., Kauppinen T., Sivula L., red. 2023. *Design Education Across Disciplines: Transformative Learning Experiences for the 21st Century*, Palgrave Macmillan.

/// Miller C. 2018. *Design + Anthropology. Converging Pathways in Anthropology and Design*, Routledge.

/// Morris W. 2020. *Jak zostałem socjalistą*, „Nowy Obywatel”. <https://bit.ly/43XPD42>; dostęp: 3.06.2023.

/// Munari B. 2014. *Dizajn i sztuka*, d2d.pl.

/// Papanek V. 2012. *Dizajn dla realnego świata. Środowisko człowieka i zmiana społeczna*, Recto Verso.

/// Tonkinwise C. 2014. *Design Away*, [w:] *Design as Future-Making*, red. S. Yelavich, B. Adams, Bloomsbury, s. 198–213.

/// **Karolina J. Dudek** – adiunktka na Wydziale Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; doktora nauk społecznych w zakresie socjologii, absolwentka Szkoły Nauk Społecznych przy IFiS PAN, Szkoły Głównej Handlowej i Uniwersytetu Warszawskiego. Brała udział w projektach badawczych realizowanych w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW, Instytucie Socjologii UW, IFiS PAN oraz w Akademii Leona Koźmińskiego. Autorka książek *Koniec ery calvadosu. Praca i design w późnej nowoczesności* (2019) oraz *Sieci wiedzy. Teoria zarządzania między nauką a praktyką* (2018), współautorka książki *Pustynia kulturalna? Siedem szkiców o działaniu na Grochowie* (2018, wspólnie ze Sławomirem Sikorą). Ekspertka Colliers Define, doradzająca w kompleksowych procesach planowania, projektowania, organizowania i transformacji przestrzeni dla dużych korporacji. Odpowiada za badanie potrzeb firm i ich pracowników, formułowanie strategii hybrydowego środowiska pracy i zarządzanie zmianą. Brała udział w tworzeniu systemu Whirla Smart Office, ułatwiającego firmom zarządzanie biurem i wdrażanie modelu hybrydowego (program BRIDGE Alfa współfinansowany ze środków UE w ramach Programu Operacyjnego Inteligentny Rozwój i dzięki wsparciu funduszu Evig Alfa).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1200-7213>

E-mail: karolina.dudek@asp.waw.pl

/// **Agata Szydłowska** – adiunktka na Wydziale Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; doktora nauk humanistycznych w zakresie etnologii, absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim oraz Szkoły Nauk Społecznych przy IFiS PAN. Jej praca doktorska dotyczyła polskiej typografii jako obszaru negocjowania tożsamości zbiorowych po transformacji ustrojowej. Autorka książki z wywiadami, zatytułowanej *Miliard rzeczy dookoła. Agata Szydłowska rozmawia z polskimi projektantami graficznymi* (2013), i publikacji *Paryż domowym sposobem. O kreowaniu stylu życia w czasosopismach PRL* (2019), współautorka książki *PanEuropa, Kometa, Hel. Szkiecy z historii projektowania liter w Polsce* (2015, wspólnie z Marianem Misiakiem) oraz współredaktorka książki *ZOEpolis. Budując wspólnotę ludzko-nie-ludzka* (2020, wraz z Małgorzatą Gurowską i Moniką Rosińską). W 2018 roku nakładem Wydawnictwa Ossolineum ukazała się książkowa wersja jej pracy doktorskiej pod tytułem *Od solidarycy do TypoPolo. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po roku 1989*. Jej najnowsza książka, *Futerał. O urządzaniu mieszkań w PRL-u*, ukazała się w 2023 roku nakładem Wydawnictwa Czarne. Jest także kuratorką i współkuratorką kilkunastu wystaw poświęconych polskiemu projektowaniu, pokazywanych między innymi na Wanted Design w Nowym Jorku czy w ramach Tokyo Designers Week. W 2019 roku współtworzyła (razem z Małgorzatą Gurowską i Maciejem Siudą) wystawę w pawilonie polskim na XXII Triennale di Milano „Broken Nature. Design Takes on Human Survival”, zatytułowaną „MYKOsystem”. Współtwórczyni wieloletniego projektu ZOEpolis, poświęconego wspólnotom międzygatunkowym. Razem z artystką Małgorzatą Gurowską współtworzy kolektyw badawczo-artystyczny ZOE.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7559-7460>

E-mail: agata.szydowska@asp.waw.pl

POSZERZANIE POLA W PROJEKTOWANIU

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 nowoczesni. 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, pożądanymi czy chętnie uczestniczącymi 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, namiętności 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 eksplicytcji, 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.

ONTOLOGICZNY DESIGN – KRYTYCZNE ZAANGAŻOWANIE NA RZECZ RADYKALNIE ZRÓWNOWAŻONEJ PRZYSZŁOŚCI

Jakub Piotr Barszczewski
Uniwersytet w Białymstoku

W ostatnich dekadach w ramach refleksji nad projektowaniem wyłoniły się stanowiska, które można określić mianem ontologicznego designu. Ze względu na szeroki zakres tej problematyki w artykule skupię się wyłącznie na kilku jej najważniejszych przedstawicielach: Anne-Marie Willis, Eziu Manzinim, Tonym Fry’u, Cameronie Tonkinwisie i Madinie Tlostanovej. Autorzy ci poddają krytyce konwencjonalny sposób uprawiania designu (jako działalności instrumentalnej i zorientowanej na zysk), zwracając zarazem uwagę na potrzebę radykalnego przeformułowania projektowania. Nie zgadzając się z jego obecnym kształtem, przekonują, że należy znacznie głębiej powiązać go z aktywnością emancypacyjną i transformacyjną, która uwydatniłaby jego krytyczny i utopijny wymiar (w opozycji zarówno do kapitalizmu, jak i niezrównoważonej wizji rozwoju technologicznego). Radykalne przeformułowanie designu wiąże się tutaj z koniecznością nowatorskiego ujęcia ontologicznego wymiaru projektowania (zbadania wielowymiarowych relacji między tworzonymi przedmiotami a wytwarzanymi przez nie „światami” i sposobami odnoszenia się do rzeczywistości). Pozwoliłoby ono na szerszą transformację społeczną, która byłaby wynikiem przeprojektowania naszego otoczenia tworzącego przestrzeń dla bardziej nowatorskiej organizacji życia społecznego.

Korzenie koncepcji ontologicznego designu można odnaleźć we wcześniejszym dorobku badaczy z dziedziny nauk społecznych i humanistycznych. Po pierwsze, w dorobku autorów zajmujących się designem krytycznie zaangażowanym i łączeniem praktyki badawczej z działalnością transformacyjną (na przykład ekologiczną) (Laurel 2003; Thackara 2004; Hester 2006; Ehrenfeld 2009). Po drugie, badaczy alterglobalizmu zorientowanego nie tylko na teoretyczną krytykę neoliberalnej polityki ekonomicznej, ale także na wzmocnienie oddolnej samoorganizacji ludności na rzecz alternatywnych praktyk społecznych (na przykład pomocy wzajemnej, sprawiedliwej dystrybucji zasobów) (Gibson-Graham 2006; Gibson-Graham, Cameron, Healy 2013). Po trzecie, autorów studiów postkolonialnych i dekolonialnych, które podważają dominację zachodnich struktur wiedzy (na przykład w zakresie rozwoju ekonomicznego) oraz postulują upodmiotowienie zmarginalizowanej wiedzy tworzonej na Globalnym Południu (Escobar 1995; Mignolo 2000).

Opisywany w tym tekście Tony Fry jest brytyjskim filozofem i teoretykiem designu, związanym z Uniwersytetem w Sydney (tymczasowo pracującym jako *visiting profesor* na kolumbijskim Uniwersytecie w Ibagué). Anne-Marie Willis jako teoretyczka designu również pracuje na Uniwersytecie w Sydney. Cameron Tonkinwise ukończył filozofię i historię sztuki na Uniwersytecie w Sydney, a obecnie jest związany z University of New South Wales w tym mieście. Uważa Fry'ą za swojego mistrza i opisuje swój projekt „Transition Design” jako rozwinięcie jego idei radykalizacji designu. Z kolei Ezio Manzini jest absolwentem i pracownikiem Politecnico di Milano, a Madina Tlostanova – badaczką postkolonialnego feminizmu i sztuki aktywistycznej na szwedzkim Uniwersytecie Linköping. Każdy z tych autorów nawiązuje w swoich pracach do dorobku innych i recenzuje ich publikacje, uznając własne projekty za komplementarne wobec działalności wszystkich pozostałych.

W tekście omawiam kluczowe prace wspomnianych autorów. Przedstawiam związek pojęcia ontologicznego projektowania z poglądami Martina Heideggera na temat techniki oraz Brunona Latoura odnośnie do specyfiki społecznej adaptacji technicznych rozwiązań i możliwości przewyciężenia podziału natura–kultura w naukach społecznych. Omawiam badaczy, którzy zaproponowali teoretyczne ramy tej perspektywy (Anne-Marie Willis, Tony Fry, Cameron Tonkinwise). Następnie przechodzę do konkretnych przykładów zastosowania ontologicznego designu w postaci działalności badawczo-inżynierskiej (Ezio Manzini). Odnoszę również problem projektowania do uwarunkowań Globalnego Południa, wskazując na potrze-

bę uwzględnienia specyfiki uwarunkowań i doświadczeń peryferii, które mogłyby poszerzyć zachodnią debatę wokół ontologicznego designu (Tony Fry, Madina Tlostanova). Tekst kończy krytyczną konfrontacją koncepcji ontologicznego designu ze współczesnym dorobkiem akcelerationizmu, który jest zainteresowany bardzo zbliżonymi problemami (radikalnie transformacyjną rolą projektowania i konstruowaniem innej przyszłości), a zarazem opowiada się za alternatywną strategią działania.

/// Korzenie ontologicznego designu

Idea ontologicznego designu nawiązuje do filozofii Martina Heideggera oraz socjologicznej teorii aktora-sieci Brunona Latoura (ANT). W pierwszym przypadku istotnym punktem odniesienia jest Heideggerowska krytyka społeczeństw przemysłowych, jaką przedstawił on w eseju *Pytanie o technikę*. Krytykując zdominowanie społeczeństw nowoczesnych przez technikę, filozof przekonuje, że jako ludzki wytwór zwrótnie kształtuje ona funkcjonowanie człowieka w świecie i jego sposób myślenia. Skłania go do określonego podejścia do życia, które opiera się na prymacie użyteczności i kalkulacji. Narzędzia techniczne zapośredniczają relację człowieka z naturą, która staje się dla niego przede wszystkim przedmiotem eksploatacji i jest postrzegana przez pryzmat maksymalizacji efektywności. Jego zależność od techniki ujawnia się w niezdolności do zakwestionowania obecnej relacji z otoczeniem (opartej na akceptacji świata rzeczy dostępnego dzięki przemysłowej produkcji i organizacji), która uniemożliwia krytyczną ocenę celu techniki (jako coraz większej zdolności do eksploatacji otoczenia i wynikającej z tego użyteczności) (Heidegger 1977: 238–240, 252–252).

O ile Heidegger nie był teoretykiem designu, zwrócił uwagę przedstawicieli tej dziedziny na to, że bycie ma zawsze usytuowany charakter, jest osadzone w określonym otoczeniu, zakłada relacje z innymi przedmiotami tworzącymi pewną współzależną całość. Ludzka egzystencja opiera się na zaangażowaniu w to otoczenie, które ostatecznie określa również jego miejsce w danej rzeczywistości (Michalski 1978: 55–65). Koncepcja ontologicznego designu kontynuuje także Heideggerowską krytykę podporządkowania technice człowieka i natury, zdominowania społeczeństwa przez prymat wydajności, organizującej nasz sposób odczuwania świata, która pozbawia wiarygodności jakąkolwiek refleksję nad alternatywnymi wizjami usytuowania technologii w społeczeństwie.

Anne-Marie Willis, podążając za Heideggerem, zwraca uwagę, że istota ontologicznego wymiaru projektowania polega na tym, że zawsze jeste-

śmy „rzuceni”¹ (*thrownness*) w świat rzeczy oraz warunki, które one stwarzają. Projektujemy nasz sposób bycia, a zarazem zawsze jesteśmy zależni od otoczenia, w jakim zostaliśmy usytuowani. Rzeczy narzucają nam określony sposób odnoszenia się do rzeczywistości – włączają nas do swojego horyzontu możliwości (oraz ograniczeń), zachęcając do konkretnego sposobu „odnalezienia się” w niej. Nasze codzienne funkcjonowanie jest zanurzone w świecie rzeczy, które wiążąc się ze sobą, kształtują nasz sposób działania i myślenia (Willis 2006: 70, 84).

Koncepcja ontologicznego designu zakłada, że design nie jest zwykłym wytwarzaniem przedmiotów o określonej funkcji czy przeznaczeniu. Życie człowieka jest nieustannym współoddziaływaniem z otaczającym go środowiskiem, które jest dla niego czymś „danym”, a jednocześnie poddaje się jego świadomemu kształtowaniu. Wynika więc z tego, że tworzony przez niego świat jest czynnikiem sprawczym – zwrrotnie określa sposób jego funkcjonowania w tym świecie, zakres możliwości działania oraz relacje z innymi ludźmi i naturą (a zarazem możliwości ich przeprojektowania poprzez przekonstruowanie tego środowiska) (Willis 2006: 70–71).

Dostrzeżenie ontologicznego wymiaru designu wymaga zatem uświadomienia sobie, że projektując, powołujemy do życia nie rzeczy, lecz „światy”, w których rzeczy te są osadzone i legitymizowane (lub przeciwnie, zlekceważone i uznane za pozbawione sensu). Koncepcja ontologicznego projektowania stawia więc pytanie, jaka rzeczywistość (na przykład jak design definiuje rzeczywistość, co uznaje za realne, oczywiste, a co z niej wyklucza?) i jaki człowiek (na przykład traktowany jako jednostka czy członek zbiorowości, jak definiowana jest ta zbiorowość, wokół jakich praktyk społecznych zorganizowane jest jego życie?) są „tworzone” przez praktykę designu. Rzuca zarazem wyzwanie istniejącym nurtom designu, postulując jego radykalizację, tak aby stał się zdolny do projektowania nowych „światów” (a nie jedynie kolejnych wynalazków po prostu zwiększających atrakcyjność dominującego dotąd sposobu życia), odpowiadających na pilne zapotrzebowanie ekologicznego zrównowżenia i sprawiedliwości społecznej. Przedstawiona dalej problematyka ontologicznego wymiaru designu sygnalizuje właśnie ten wymiar zwrotności projektowania (narzucania określonego sposobu odnoszenia się do rzeczywistości i definiowania, co tak naprawdę „istnieje”), który wymaga refleksji nad wynikającymi z tego konsekwencjami i możliwościami.

¹ Pojęcie rzucenia określa specyfikę ludzkiego bycia, którego początkowe warunki nie są definiowane przez samą jednostkę, lecz odgórnie narzucone (Heidegger 2010: 237–243).

Poza Heideggerem ważny wkład w rozwój idei ontologicznego designu wniosła teoria aktora-sieci Brunona Latoura. Oprócz kanonicznego twierdzenia, zgodnie z którym za aktorów społecznych powinniśmy uznawać zarówno aktorów ludzkich, jak i nie-ludzkich, francuski badacz przedstawił specyfikę przebiegu adaptacji innowacji technicznych w społeczeństwie. Innowacje nie polegają po prostu na wdrożeniu rozwiązań technicznych, które następnie zostaną płynnie przyswojone przez społeczeństwo (na przykład ze względu na przewidzianą przez ich twórców praktyczność). Opierają się one raczej na złożonym procesie tworzenia powiązań między aktorami ludzkimi i nie-ludzkimi. Wymagają rozpoznania przyjętych praktyk społecznych i dostosowania się do nich (translacji), tak aby wprowadzone zmiany stały się czytelne dla odbiorców i zostały przez nich zaakceptowane. Zależność pozytywnego przyjęcia innowacji przez użytkowników sprawia, że nie można traktować tego typu usprawnień jako zamkniętych i przewidywalnych procesów. Jeżeli stabilność sieci powiązań aktorów ludzkich i nie-ludzkich nie będzie podtrzymywana, z czasem mogą one zostać zakwestionowane i odrzucone. Wobec tego innowacji nie można rozpatrywać wyłącznie w kategoriach nowatorskich rozwiązań technicznych, które będą działać niezależnie od społecznego kontekstu (Latour 2013: 18–21, 36–39).

Latour podjął się również refleksji nad problemem designu z punktu widzenia ANT. Pisze on, że do niedawna projektowanie miało przede wszystkim wymiar estetyczny, zapewniając przedmiotom atrakcyjny styl. Obecnie ma ono znacznie bardziej zbiorowy i polityczny wymiar, będąc obszarem dyskusji wokół możliwości tworzenia wspólnego świata. Jego potencjał ujawnia się w sytuacji potrzeby pilnego działania – globalnego kryzysu ekologicznego. Filozof określa design mianem postprometejskiej teorii działania, która wykracza poza projekty zmian o charakterze modernizacyjnym i rewolucyjnym (uniwersalne projekty całościowej zmiany społecznej). Wymaga ona powiązania tradycji inżynierskiej z zasadą ostrożności, która dostrzega groźbę niepożądanych konsekwencji śmiałych projektów transformacyjnych (w przeszłości i obecnie). Wobec tego projektowanie musi się opierać przede wszystkim na wiarygodnej ocenie potencjalnie szkodliwego wymiaru naszych działań, zdolności do interpretacji (zrozumienia złożoności problemów i formułowanych odpowiedzi) i prze-projektowywania (wykorzystywania i udoskonalania już istniejących rozwiązań) oraz uznaniu etycznego aspektu designu (jako działalności, która podlega moralnej ocenie ze względu na swoje konsekwencje dla różnych zbiorowości) (Latour 2008: 2–3, 6).

Przedstawiciele ontologicznego designu nawiązują do dorobku Latoura, wskazując na konieczność bliższego przyjrzenia się sprawczemu wymiarowi aktorów nie-ludzkich oraz złożoności, jaka wynika z ich oddziaływania. Dostrzegają ograniczenia technokratycznego rozumienia designu, które skupia się wyłącznie na technicznym nowatorstwie wynalazków, nie biorąc pod uwagę warunków ich społecznego zakorzenienia. Postulują też przekroczenie nowoczesnego podziału natura–kultura poprzez tworzenie hybrydowych rozwiązań opartych na współpracy aktorów ludzkich i nie-ludzkich (Latour 2011: 196–204). Radykalizują zarazem jego propozycje, poszukując konkretnych przykładów alternatywnych dróg modernizacji, które w innowacyjny sposób łączyłyby kwestię społecznego dobrobytu z ekologiczną równowagą.

/// Fry – design na rzecz epoki zrównowżenia

Punktem wyjścia stanowiska Tony’ego Fry’a jest założenie, że sam człowiek jako gatunek jest wynikiem projektowania. Jego ewolucja dokonała się dzięki rozwinięciu zdolności do operowania narzędziami i ich przeprojektowywania – to, co stworzyli, tworzyło również ich. Rozwój ludzkiej inteligencji jest efektem zaangażowania człowieka w twórcze przekształcanie przedmiotów, środowiska i komunikacji (a nie na odwrót). Fry, odwołując się do kluczowego znaczenia projektowania w ewolucji człowieka, uznaje, że obecnie design musi przybrać wymiar ontologiczny – wraz z przemianą naszego materialnego otoczenia przeprojektowaniu powinny zostać poddane nasze sposoby myślenia i funkcjonowania w świecie. Człowiek nie wynalazł technologii, ale w pewnym sensie został przez nią wynaleziony. Wobec tego nie znajduje się w centrum świata istot żywych (jako posiadacz wyjątkowych zdolności i *self-made man*), lecz musi dostrzec swoje powiązania z innymi aktorami społecznymi – zagrożenie, jakie dla nich stwarza oraz którego sam jest ofiarą (na przykład wywołanie zmian klimatycznych). Współczesnym zadaniem projektantów jest odnowienie tej rewolucyjnej roli designu, jaką odegrał on w ewolucji człowieka (Fry 2011a: 95–99).

Brytyjski filozof poddaje krytyce współczesny design jako dyscyplinę, która walczy przyczyniła się (i wciąż przyczynia się) do odbierania społeczeństwu przyszłości (*defuturing*), to znaczy – ograniczania dostępnego czasu i możliwych scenariuszy przyszłego rozwoju. Krytykując dominujące tendencje we współczesnym designie, wskazuje on, że nurt ten wciąż nie jest gotowy do zmierzenia się z katastrofalnymi konsekwencjami negacji przyszłości. Projektowanie rozumiane jest przede wszystkim jako wytwa-

rzanie estetycznych i użytecznych przedmiotów na sprzedaż, które ułatwiają życie, potwierdzając zarazem bezalternatywność naszego stylu życia (opartego na aktywnym wytwarzaniu i podtrzymywaniu nierównowagi ekologicznej i społecznej inercji). Zorientowanie designu na rynek ugruntowuje nas w terażniejszości, skłaniając do zwiększania efektywności „tego samego” (między innymi technologii zapewniających większą wygodę w życiu codziennym) w miejsce radykalnej zmiany myślenia o przyszłości (na przykład innej organizacji codzienności, gospodarki czy relacji ze światem przyrody) (Fry 2015: 12–13).

Krytycznych argumentów na temat ograniczeń współczesnego designu dostarcza jeden z uczniów i kontynuatorów brytyjskiego badacza, Cameron Tonkinwise. Wskazuje on, że ewolucja designu w stronę zakwestionowania nowoczesnej figury projektanta (oświeconego reformatora dostarczającego społeczeństwu pożądanых rozwiązań), prowadząca do bardziej uczestniczących modeli projektowania, wciąż nie jest zadowalająca. Dotyczy to trzech głównych nurtów: myślenia projektowego (*design thinking*), designu społecznie odpowiedzialnego (*social design*) i zrównoważonego designu (*sustainable design*). Pierwsze podejście zakłada, że rozwiązanie skomplikowanego problemu wymaga jego głębszego zrozumienia, bliskiej współpracy projektanta z użytkownikiem oraz odwołania się do różnych dyscyplin wiedzy. *Design thinking* stale jednak pozostaje mocno skomercjalizowaną aktywnością, która ma przede wszystkim na celu tworzenie bardziej atrakcyjnych, „przyjaznych w użyciu” towarów, wspierając w ten sposób dominujące style życia i praktyki biznesowe:

Bez względu na to, jak innowacyjny jest nowy kierunek strategiczny, który wynika z doradztwa w zakresie *design thinking*, propozycja nadal obejmowałaby działalność biznesową, z pracownikami pobierającymi od klientów opłaty za produkt-usługę. A taki program może być opłacalny tylko wtedy, gdy bieżące szkody społeczne i ekologiczne są uzewnętrzniane jako koszty. (Tonkinwise 2012, tłum. J.B.)

Drugim podejściem jest *social design*, który może się wydawać znacznie bardziej krytycznie zorientowaną działalnością twórczą. Perspektywa ta podejmuje wyzwanie uczynienia projektowania bardziej odpowiedzialnym wobec społeczeństwa, tak aby mogło zaproponować rozwiązanie konkretnych problemów społecznych (na przykład dotyczących osób starszych, wykluczonych). Praca projektanta polega tutaj na empatycznym zrozumieniu danej sytuacji i zaangażowaniu się w jego rozwiązanie.

Australijski badacz przekonuje jednak, że tak rozumiany design wciąż jest uwikłany w krótkowzroczną perspektywę – koncentrację na konkretnych problemach, które są wyjęte z szerszego kontekstu. Wraz z ich rozwiązaniem znika bowiem konieczność refleksji nad bardziej ambitnymi celami projektowania (na przykład globalnymi problemami ekologicznymi czy ekonomicznymi). W ten sposób społecznie zorientowany design może doprowadzić do pozytywnej zmiany społecznej, ale przypomina ona raczej działalność charytatywną, a nie radykalne projekty emancypacyjne (na przykład realizuje programy ekonomicznego upodmiotowienia osób wykluczonych bez szerszego zakwestionowania irracjonalności współczesnej gospodarki, która odpowiada za ich marginalizację) (Tonkinwise 2015: 87–88).

Zrównoważony design wyłonił się z kolei z ekologicznej krytyki konwencjonalnego podejścia do projektowania. Rozwijał się od lat 80. XX wieku w ramach oenztowskiego programu zrównoważonego rozwoju, który miał na celu zmniejszenie negatywnego oddziaływania systemu produkcji i konsumpcji na środowisko naturalne. Podobnie jak w przypadku społecznie odpowiedzialnego designu w miejsce szerokiego projektu emancypacyjnego ograniczał się on jedynie do konfrontacji z konkretnymi problemami – motywowaniem do bardziej ekologicznej produkcji i konsumpcji. W konsekwencji nie udało się w znaczący sposób wpłynąć na bardziej zrównoważony model funkcjonowania społeczeństw, komercjalizując ideę ekologiczności jako oznaki bardziej „odpowiedzialnej” i „przemysłanej” konsumpcji. Brakowało więc tutaj podejścia systemowego, które powiązałoby codzienne praktyki z szerszą transformacją systemu eksploatacji zasobów naturalnych, produkcji energii i towarów (Tonkinwise 2015: 87).

Fry, dostrzegając ograniczenia współczesnego designu, proponuje, aby stał się on przede wszystkim praktyką przekierowującą (*redirective practice*). Rola designu polegałaby zatem, po pierwsze, na adaptacji istniejących instytucji i technologii do wymogów zrównoważonej organizacji społeczeństwa i ekosystemu. Po drugie, wskazywałby on na te elementy, które nieuchronnie zagrażają tej równowadze i powinny zostać wyeliminowane. Po trzecie, zapewniałby projekty nowych rozwiązań, które wcześniej nie były dostępne, a znacznie lepiej niż obecne rozwiązania odpowiadają na nadchodzące kryzysy. Brytyjski badacz, nawiązując do Pierre’a Bourdieu, twierdzi, że przeprojektowaniu powinien zostać poddany ludzki *habitus* jako pewien system dyspozycji i oczekiwań, schematów myślenia oraz nieuświadamianych wcześniej sposobów działania, które sprzyjałyby epoce zrównoważenia (*sustainment*) (Fry 2007: 6–10).

Terminem epoki zrównoważenia określa on świadomie zaprojektowaną transformację społeczeństwa w stronę zrównoważonej gospodarki, polityki i relacji międzyludzkich. Aby zrozumieć tę ideę, należy odnieść się do propozycji Fry’a w kwestii reformy designu jako dyscypliny akademickiej. Uznając całkowitą niezdolność istniejącego modelu edukacji do konfrontacji z problemami współczesności (ze względu na jego podporządkowanie potrzebom rynku i dominującym praktykom biznesowym, które legitymizują *status quo*), wskazuje on konkretne propozycje zmian. Opowiada się za podwyższeniem jakości nauczania poprzez większą różnorodność studentów i bardziej restrykcyjne wymogi przy rekrutacji (małe ośrodki skupiające prawdziwych pasjonatów w miejsce masowej produkcji absolwentów traktujących design jako dochodowy zawód). Celem edukacji akademickiej powinna być zdolność do dostrzegania procesów i powiązań (w miejsce statycznych przedmiotów) oraz rzeczywiście innowacyjnego przekształcania tego, co jest (w miejsce wymyślania nowych rzeczy, które nie dostarczają żadnych innowacyjnych rozwiązań służących innej przyszłości). Program studiów zapewniłby kompetencje w zakresie udoskonalania (*retrofitting*² – modyfikacji danego obiektu w celu jakościowej zmiany jego dotychczasowych funkcji i możliwości) obecnie dostępnych towarów i usług, głębokiego angażowania się w konkretne problemy w ramach badań w celu wynalezienia nowatorskich rozwiązań, kształtowania wyobraźni przyszłych projektantów pod kątem przyszłości. Zakładałby uwrażliwienie ich na czasowość i zmianę, ucząc projektowania i przeprojektowywania instytucji (na przykład więzień) oraz długofalowej refleksji nad przyszłością gatunku ludzkiego jako rezultatu świadomego projektowania. Tego rodzaju studia stymulowałyby również studentów do samodzielnych przedsięwzięć badawczych, w których ich wiedza i przekonania byłyby angażowane do tworzenia warunków dla pozytywnych zmian społecznych (Fry 2017a: 99–102).

Epoka zrównoważenia jest więc wizją przyszłości, która będzie się opierać na dwóch fundamentach. Z jednej strony na nowatorskim wykorzystaniu nauki i technologii, które będzie sprzyjać bardziej zrównoważonej organizacji życia społecznego. Z drugiej – zakwestionowaniu instytucji i praktyk, które pozostają w sprzeczności z ideą zrównoważenia (na przykład ekonomii opartej na forsownym wzroście), a co za tym idzie – wyłonieniu nowej kultury myślenia (oduczeniu się sposobów odnoszenia się do rzeczywistości, które odpowiadały za negację przyszłości) i wartości organizujących życie społeczne (Fry 2015: 65–66).

² Pojęcie to oznacza proces modyfikacji starego systemu, który wprowadza nowe rozwiązania technologiczne, zachowując zarazem oryginalną konfigurację.

Jednym z najciekawszych projektów wynikających z idei radykalizacji designu w stronę przyszłej epoki zrównoważenia jest przeprojektowanie miast (*metrofitting*³). W obliczu zmian klimatycznych życie w miastach będzie bowiem coraz bardziej problematyczne (przeludnienie, brak energii, wzrost temperatury w znaczący sposób obniżający jakość życia, zagrożenie zalaniem miast wraz z podnoszeniem się poziomu oceanów). *Metrofitting* wiązałby się więc z zapewnieniem miastom zdolności do funkcjonowania w niekorzystnych warunkach na nieznaną wcześniej skalę – wprowadzenia głębokich zmian ekonomicznych, politycznych i kulturowych. Już dzisiaj należy nakreślać ambitne wizje transformacji, które dostarczyłyby nowatorskich technologii organizacji przestrzeni miejskiej oraz społecznej reorganizacji tych ośrodków. Muszą one uwzględniać złożoność powiązań między środowiskiem naturalnym, możliwością wdrażania technologii w danych warunkach, uzyskiwania i redystrybucji zasobów oraz bardziej innowacyjnej organizacji politycznej danej wspólnoty miejskiej (demokratyzacja władzy, samoorganizacja, lokalna zrównoważona produkcja itd.).

Metrofitting wiąże się z przełomowymi projektami innowacyjnej przebudowy w stronę skonstruowania miast przyszłości, ale odpowiada również na potrzebę oceny ryzyka, które dotknie w przyszłości obszary najbardziej zagrożone w związku z katastrofą klimatyczną. Oznacza to wykorzystanie projektowania do ograniczenia jej negatywnych konsekwencji i znalezienia rozwiązań dla przyszłych (jeszcze niewidocznych, ale bardzo prawdopodobnych) problemów. Zadaniem designu byłoby wykorzystanie już dostępnych zasobów do innowacyjnej organizacji miast oraz wynalezienie nowatorskich narzędzi odpowiadających na przewidywane w przyszłości wyzwania (powraca tutaj wspomniana wcześniej rola designu jako praktyki przekierowującej). Reorganizacja miast wiązałaby się z wdrażaniem innowacyjnych projektów społeczno-technologicznych, na przykład w postaci upowszechnienia miejskiego rolnictwa czy przebudowy przestrzeni, która pozwoliłaby na ograniczenie negatywnych konsekwencji zmian klimatycznych (obniżenie temperatury w mieście poprzez połączenie materiałów budowlanych z zielenią). Tak rozumiany design nie polega zatem po prostu na zastosowaniu niezwykle nowatorskiej technologii, lecz wymaga powiązania jej z oddolną wiedzą i formami organizacji codzienności, które zmieniałyby miasto w dynamicznie funkcjonujący organizm (Fry 2011b: 436–438).

³ Pojęcie to odnosi się do zastosowania w kontekście miejskim idei *retrofitting*.

/// Tonkinwise – radykalnie zrównoważony design

Tonkinwise rozwija propozycje radykalizacji designu w postaci projektu „Transition Design” i podobnie jak Fry odwołuje się do krytycznego potencjału idei zrównoważenia (*sustainability*). Australijski badacz uważa, że celem projektowania jest wspieranie i ochrona ludzkich oraz przyrodniczych ekosystemów. Kluczowe znaczenie ma tutaj lokalne zakorzenienie (*place-based*) wdrażanych rozwiązań, które są zarazem powiązane z analogicznymi działaniami w skali globalnej (*globally networked solutions*). „Transition Design” (podobnie jak perspektywa Fry’ego) obejmuje dążenie zarówno do tworzenia nowatorskich wynalazków (umożliwiających znacznie bardziej atrakcyjną i zrównoważoną przyszłość), jak i próby poszerzenia i powiązania ze sobą istniejących rozwiązań (na przykład wzmacnianie oddolnych inicjatyw bazujących przede wszystkim na innowacjach społecznych, a nie technologicznych). Zadaniem designu nie jest po prostu wynalezienie technologii, która pozwoli na proste „przejście” do nowej, zrównoważonej rzeczywistości (Kossoff, Tonkinwise 2015: 3–7).

Organizacja społeczna postrzegana jest tutaj jako żywy organizm, złożony z praktyk, nawyków, oczekiwań, które należy zrozumieć, zanim wdroży się określone innowacje prowadzące do modyfikacji dotychczasowej organizacji życia społecznego. Sformułowanie krytyki dominujących obecnie stylów życia oraz uznanie ich za podważające równowagę ekologiczną wydaje się niewystarczające. Należy jednocześnie zaproponować zmiany, które stworzyłyby realną alternatywę dla dotychczasowego sposobu życia. Zdaniem Tonkinwise’a radykalna transformacja społeczna może być wynikiem stopniowych kroków w stronę krytycznego udoskonalania dostępnych już dziś usług (*service design*) oraz eksperymentowania nad reorganizacją praktyk społecznych danej zbiorowości (*social innovation*). Każde z tych działań nie byłoby celem samym w sobie (na przykład ulepszanie towarów w celu podniesienia ich wartości rynkowej czy budowa zamkniętych utopijnych wspólnot), lecz tworzyłoby warunki dla emancypacyjnego powiązania innowacyjnych technologii z innowacyjnymi praktykami społecznymi (Kossoff, Tonkinwise 2015: 9–10).

Nawiązując do opisanej wcześniej krytyki designu głównego nurtu, „Transition Design” określa się również jako radykalnie zrównoważony design (*radical sustainable design*). Tonkinwise, krytykując zbyt zawężony horyzont działalności zwolenników zrównoważonego designu, przekonuje, że zrównoważenie nie polega po prostu na ograniczaniu negatywnych konsekwencji wynikających z projektowania, lecz wymaga aktywnego tworzenia

warunków dla tej wartości. To z kolei oznacza konieczność powiązania ze sobą różnych działań w długofalowy program transformacji, czego przykładem jest jego idea projektowania poprzez demontaż (*design away*) jako jeden z najważniejszych celów radykalnie zrównoważonego designu (Tonkinwise 2013a).

Jego zdaniem dyskusja na temat roli projektowania powinna się zacząć od pytania o jego sens i związane z nim konsekwencje. Z takiego punktu widzenia działanie projektanta można postrzegać nie jako stwarzanie, lecz unicestwianie i narzucanie określonej wizji świata, która ujawnia się w skonstruowanej rzeczy. Innowacja może więc mieć niszczycielski wymiar – dany produkt jest usytuowany w ekosystemie przedmiotów (świecie rzeczy powiązanych z innymi rzeczami – na przykład urządzeń mobilnych, które do pełnej funkcjonalności wymagają najbardziej aktualnych wersji powiązanych z nimi urządzeń). Tak rozumiane projektowanie ma wysoce niezrównoważony charakter – innowacja prowadzi bowiem do zakwestionowania użyteczności dotychczasowego ekosystemu rzeczy (używane dotąd towary tracą swoją żywotność i przydatność w obliczu pojawienia się nowego, nieco bardziej funkcjonalnego od tego poprzedniego przedmiotu). W ten sposób technologiczna innowacyjność wyjątkowo aktywnie wspiera i legitymizuje styl życia oparty na ekologicznej nierównowadze (potrzebie posiadania wciąż nowych towarów), ponieważ te używane dotychczas stają się niewystarczająco produktywne i satysfakcjonujące (Tonkinwise 2013b).

Design tworzy warunki dla pewnych sposobów postępowania, ograniczając zarazem inne możliwe jego formy. Nasze oczekiwania względem danego przedmiotu kształtują nasz stosunek do otaczającej rzeczywistości (na przykład poprzez normy wygody wynikające z użytkowania danego, bardziej funkcjonalnego przedmiotu, które przenikają do pozostałych sfer życia). Pojawia się wówczas potrzeba dostosowania wszystkich otaczających nas przedmiotów do zasady maksymalnej funkcjonalności i przystępności użytkowania (na przykład coraz większa powszechność bezprzewodowego Internetu w miejscach publicznych i związane z nim udogodnienia skłaniają człowieka do traktowania wszystkich przestrzeni w kategoriach nieustannej aktywności). W ten sposób nowatorski technologicznie projekt w postaci ogólnodostępnego Internetu w określony sposób ukierunkowuje nasz sposób doświadczenia świata (prymat mobilnej komunikacji, mobilnej pracy, zabawy w świecie wirtualnym – nawet w tych przestrzeniach, które do niedawna były raczej obszarem nieinstrumentalnych interakcji, na przykład teatr, poczekalnia) (Tonkinwise 2013b).

Tonkinwise uważa, że to właśnie dzięki designowi jesteśmy przyzwyczajeni do posiadania zbyt wielu rzeczy. Krytyczna refleksja nad designem powinna zatem uwzględniać ekologiczne i społeczne koszty zaprojektowanych przedmiotów (pozornie trywialnym przykładem takiego urządzenia może być dmuchawa do liści⁴), które poprzez samo swoje istnienie legitymizują niezrównoważony sposób życia i korzystania z rzeczy. Celem działalności projektanta jest więc analiza, jakie projekty należy zdemonstrować lub przekonstrować (ograniczając częstotliwość ich użytkowania lub zwiększając efektywność istniejących afordancji), mając świadomość ich sprawczej (negatywnej) roli w kształtowaniu rzeczywistości. Krytyczna rola projektanta polega również na uniemożliwianiu realizacji pewnych projektów, które najprawdopodobniej będą stać w sprzeczności z ideą zrównoważenia (na przykład stawiających estetykę i fizyczną atrakcyjność ponad koszty ekologiczne) (Tonkinwise 2013b).

Projektowanie zorientowane na zrównoważenie musi się wiązać z głęboką zmianą naszej relacji z otaczającymi nas przedmiotami (na przykład zmniejszać zapotrzebowanie na większą liczbę produktów poprzez połączenie różnych funkcji w jednym) i wykorzystywać materialne otoczenie w nowatorski sposób – między innymi poprzez tworzenie przestrzeni, które maksymalizują funkcjonalność danego produktu (uzyskanie bardzo energooszczędnej lodówki dzięki wbudowaniu jej w chłodne otoczenie mieszkania). W ten sposób tworzenie rzeczy i kwestionowanie zasadności konstruowania innych może pozytywnie wpłynąć na zmianę naszego sposobu funkcjonowania w świecie. Wylimitowanie złego produktu wiąże się ze zmianą oczekiwań i zapotrzebowania na nowe produkty (na przykład zakwestionowanie centralnej roli posiadania samochodu jako indywidualnego środka transportu przez stworzenie alternatywnych usług przewozowych, kierujących nas w stronę nowych sposobów organizacji i doświadczania codzienności) (Tonkinwise 2013b).

Tego rodzaju projektowanie różni się od dominującego obecnie rozumienia designu, to znaczy zorientowanego na sprzedaż konkretnych towarów. O ile w obu przypadkach celem jest maksymalizacja efektywności, o tyle jedynie radykalnie zrównoważony design krytycznie przygląda się przyszło-

⁴ Dmuchawa do liści może być traktowana jako szkodliwa innowacja, ponieważ jest ona typowym elementem niezrównoważonego stylu życia (mieszkańców domów na przedmieściach zainteresowanych dostosowaniem się do określonych wzorców porządku na swoich podwórkach i chroniących się w pojedynkę przed atakującym ich „chaosem natury”). Jej używanie pociąga za sobą negatywne konsekwencje w postaci intensywnego hałasu, emisji spalin oraz zwiększania zawartości pyłów w powietrzu. Dmuchawa do liści, skłaniając do „zrobienia porządku” z otoczeniem, uniemożliwia alternatywne scenariusze radzenia sobie z nadmiarem liści (wkomponowanie ich w krajobraz, zgrabienie ich i wykorzystanie do kompostowania). Por. Dudley 2016.

ści i jest w stanie podważyć zasadność drogi, jaka przywiodła nas do nierównoważonego sposobu życia i projektowania: czy innowacje techniczne mogą aktywnie zmniejszać zużycie zasobów i zakwestionować politykę forsownego wzrostu? Czy aby żyć lepiej, należy produkować coraz więcej?

Tonkinwise, podążając za sygnalizowanym przez Latoura problemem złożoności związanej ze społeczną adaptacją rozwiązań technicznych, zwraca uwagę na konieczność uwzględnienia roli materialności w projektowaniu. Ze względu na to, że technologia i społeczeństwo nie istnieją obok siebie, należy badać, jak rzeczy współdziałają z ludźmi, aby tworzyć przedmioty nastawione na skuteczną współpracę między nimi. Trzeba poszukiwać stabilnych powiązań między aktorami ludzkimi i nie-ludzkimi, które zapobiegłyby nietrafionym innowacjom technicznym, które mimo swojego nowatorstwa nie zdołały zakorzenić się w społecznych praktykach. Radikalnie zrównoważony design domaga się odrodzenia utopii w postaci wzięcia odpowiedzialności za przyszłość, przyczyniającego się do stworzenia świata znacznie lepszego od tego zastanego przez nas. Australijski badacz krytykuje w tym miejscu ograniczenia dwudziestowiecznego designu, który stawiając przed sobą niezwykle ambitne cele (na przykład Bauhaus Waltera Gropiusa), przekształcił projektowanie w zestandaryzowaną produkcję na potrzeby ahistorycznego i abstrakcyjnego człowieka (Tonkinwise 2015: 88).

W odróżnieniu od dominujących dotąd wizji designu, skoncentrowanych na ogół na konkretnych projektach, celem „Transition Design” jest długofalowy program działań zorientowanych na rozwiązywanie zawitych problemów (*wicked problems*). Ich specyfika polega na tym, że zwykle nie są one w pełni zrozumiałe i mają wiele możliwych rozwiązań – trudno jednak ocenić, które z nich będzie lepsze, i należy liczyć się z tym, że ich wdrożenie wywoła kolejne problemy. Rola projektanta zbliża się w tym miejscu do roli badacza społecznego. Jego zadaniem jest maksymalne zbliżenie się do badanego problemu i poznanie pełnej złożoności, w jakiej jest on osadzony. Obecność kwestii złożoności oznacza, że tego rodzaju projektowanie musi być zdolne do ciągłej modyfikacji własnego programu w sytuacji każdorazowego wyłonienia się nowych okoliczności. Wiąże się także z potrzebą konfrontacji z problemem sprzężenia zwrotnego – każda innowacja może bowiem pociągać za sobą nieprzewidywane konsekwencje, które będą wymagać sformułowania na nowo celów przy planowaniu kolejnych kroków (na przykład oceny, czy nie pojawiły się nowe, niedostępne wcześniej możliwości działania)⁵.

⁵ Podkreślając znaczenie złożoności w projektowaniu, krytykuje on zawężoną perspektywę społecznej popkultury, a konkretnie serialu *Black Mirror* (antycypującą mroczne scenariusze przyszłości

Ze względu na to, że design nie sprowadza się jedynie do tworzenia materialnych artefaktów, innowacje technologiczne muszą wziąć pod uwagę konieczność dostosowania się do istniejących umiejętności i znaczeń oraz zaangażować się w tworzenie nowych – nowe narzędzia muszą stać się przystępne w użytku i wejść do życia codziennego. Obecna infrastruktura i społeczne praktyki (nawyki, zdolności i oczekiwania) mogą tymczasem blokować sukces radykalnie zrównoważonej innowacji technologicznej. Wobec tego należy eksperymentować z tego rodzaju projektami przynajmniej na niewielką skalę (na przykład lokalne inicjatywy podejmowane przez małą społeczność) (Tonkinwise 2015).

/// Manzini – projektowanie społecznych innowacji

Australijski teoretyk designu wskazuje, że tak rozumiany program przejścia do bardziej zrównoważonego społeczeństwa jest już urzeczywistniony, czego najbardziej wyrazistym przykładem jest aktywność społeczno-badawcza włoskiego badacza Ezia Manzini. Punktem wyjścia jego stanowiska jest założenie, że projektowanie to powszechna umiejętność, która pozwala zwykłym ludziom przekształcać swoje otoczenie. Wykorzystując wiedzę potoczną i dokonując krytycznej oceny rzeczywistości, podejmują oni zbiorowe działania na rzecz przezwyciężenia istniejących problemów lub udoskonalenia dotychczasowego sposobu organizacji ich codzienności (*diffuse design*). Przykładem tego rodzaju aktywizmu są pozornie niewielkie (i trywialne) zmiany, które mogą z czasem doprowadzić do szerszej innowacji społecznej – refleksji nad otoczeniem, stworzenia nowych więzi społecznych (na przykład ogrodnictwo partyzanckie – oddolna samoorganizacja lokalnej społeczności na rzecz pielęgnowania terenów zielonych, które nie są ich własnością). Projektowanie może mieć również odgórnny charakter (na przykład zapoczątkowany przez Carla Petriniego ruch *slow food*), nawołując do wprowadzenia pożądanых zmian, które mają wielowymiarowy charakter (dbałość o smak żywności, ochrona lokalnych społeczności i tradycji kulturowych przed ekspansją globalnego rynku, dążenie do bardziej ekologicznej produkcji).

Manzini, doceniając znaczenie tego rodzaju przedsięwzięć, postuluje pogłębienie nowatorskich praktyk transformacyjnych poprzez włączenie

zdominowanej przez innowacje technologiczne). Społeczeństwa przyszłości przedstawione są tam jako bardzo podobne do współczesnych – oparte na tych samych wartościach, zwyczajach i problemach (tak jakby nowatorskie technologie zupełnie nie wpłynęły na ludzką podmiotowość i sposób odnoszenia się do rzeczywistości). Por. Tonkinwise 2019.

do tej działalności ekspertów z zakresu projektowania. Projekt ten („DESIS – Design for Social Innovation and Sustainability”) zakłada, że celem designu powinno być stymulowanie zmian społecznych na poziomie lokalnym (łącznie ze sobą wiedzę laików i specjalistów), które następnie mogłyby wyłonić szerszą, nieprzewidzianą wcześniej zmianę systemową (na przykład gospodarka oparta na postkapitalistycznej dystrybucji zasobów i wspólnotowych wartościach) (Manzini 2014: 58–60, 65–66).

Włoski badacz odwołuje się do idei rozproszonej sprawczości (*distributed agency*). Głosi ona, że społeczeństwo jest kształtowane nie przez celowe działania jednostek (na przykład ekspertów), lecz złożony układ aktorów ludzkich i nie-ludzkich (działania zwykłych ludzi, specjalistyczna wiedza, technologia oraz jej zdolność do adaptacji w danym otoczeniu). Znaczenie rozproszonej sprawczości należy uwzględnić przy próbach kształtowania społecznych innowacji, których powodzenie zależy od zapewnienia właściwych powiązań między codziennymi praktykami i zaawansowaną wiedzą technologiczną. Zdaniem włoskiego teoretyka designu społeczna innowacja opiera się na budowie systemu socjo-technicznego⁶. Eksperti w zakresie projektowania poznają specyfikę problemu lokalnej społeczności, badając sposób jej organizacji. Ich celem jest stworzenie odpowiedniego środowiska (społecznego, gospodarczego i technologicznego) dla pożądanых praktyk społecznych. Następnie dokonują przekładu tej specjalistycznej wiedzy na niespecialistyczny język laików. Właściwe otoczenie techniczne odgrywa tutaj kluczową rolę w pomyślnej realizacji tego przedsięwzięcia, ale trzeba pamiętać, że nie będzie ona możliwa bez zaangażowania społeczności (gotowości do przyjęcia nowych praktyk i wartości oraz zrozumienia nowych uwarunkowań technicznych) (Manzini 2015: 24, 39–40).

„Design for Social Innovation and Sustainability” może być traktowany jako pragmatyczna odpowiedź na kryzys (państwa, gospodarki, klimatu itd.) i forma samoobrony danej społeczności przed jego negatywnymi konsekwencjami. Przedsięwzięcie to można jednak postrzegać w szerszej perspektywie jako projekt systemowej zmiany opartej na rozproszonych formach społecznej organizacji, alternatywnych wobec tej dominującej. Globalna zmiana nie polega tutaj na wprowadzeniu uniwersalnego rozwiązania, lecz upowszechnianiu lokalnie zakorzenionych społecznych innowacji, które będą utrzymywać pewne wspólne wartości (na przykład eko-

⁶ Taki zapis pojęcia wynika z tego, że nie jest ono równoznaczne ze swoim klasycznym znaczeniem (socjotechnika) jako odgórných i instrumentalnych ingerencji specjalistów w celu reorganizacji sposobu funkcjonowania danej społeczności. Bliżej mu do tradycji partycypacyjnych badań w działaniu, w ramach których badacze współpracują z badanymi, wzajemnie wymieniając się wiedzą, aby zrozumieć złożony problem. Por. Afeltowicz, Pietrowicz 2013.

logiczność, demokratyczność, pomoc wzajemna). Powstanie wówczas wielopoziomowa sieć instytucji opartych na społeczno-technologicznych innowacjach, które będą się wzajemnie wspierać. Scentralizowane systemy będą mogły ustąpić miejsca bardziej stabilnym i efektywnym systemom rozproszonym – sieci powiązanych ze sobą, względnie autonomicznych elementów mających dostęp do szerszych sieci (poziom lokalny, regionalny i globalny). Krytyczna infrastruktura i usługi (wody, żywności, energii) jest tutaj usytuowana w ramach lokalnie zakorzenionych instytucji, które są ze sobą powiązane, tworząc wielowymiarową, rozproszoną strukturę (Manzini 2015: 16–19, 21, 72–73).

Przykładem takiej wizji lokalnie zakorzenionej globalnej transformacji jest sformułowana przez Manzinię idea rezylientnych wspólnot (systemów socjo-technicznych). Wymagałyby one powiązania społecznych i technicznych innowacji, tak aby zapewnić tym społecznościom elastyczność i adaptacyjność w obliczu nieprzewidzianych wydarzeń. Sposób funkcjonowania rezylientnych wspólnot byłby odporny na błędy (*error-friendly*) – błędne decyzje i działanie nie prowadziłyby do katastrofalnych konsekwencji (zanieczyszczenie lokalnego ekosystemu, odcięcie dostępu do energii), lecz stanowiłyby szansę na przemyślenie tego, co robić w podobnych sytuacjach. Ich sieciowa struktura pozwoliłaby zapobiec katastrofalnym konsekwencjom splotu niesprzyjających uwarunkowań i nieadekwatnych kroków podjętych w celu ich przezwyciężenia. Ma to szczególne znaczenie w obliczu nadchodzących dekad wielowymiarowego kryzysu, którego rozwiązanie będzie wymagać nie tylko bardziej ekologicznego postępowania, ale także globalnej kooperacji na rzecz odnowy ekosystemu (na przykład nowatorskiego systemu gospodarowania zasobami) (Manzini 2012: 57–60).

/// Czy Globalne Południe potrafi projektować?

Opisane przykłady uwzględnienia ontologicznego wymiaru designu najczęściej odnoszą się do uwarunkowań świata zachodniego (choćby podkreślają globalny wymiar tego przedsięwzięcia). Tony Fry uzupełnia tę lukę, ukazując potrzebę analizy specyfiki i różnorodności procesów transformacyjnych na Globalnym Południu, które również odnoszą się do problematyki designu⁷. Dotyczy to kwestii dekolonizacji koncepcji rozwoju społecznego (rozwój zależny peryferyjnych gospodarek był efektem za-

⁷ Szerszą analizę rozwoju designu na Globalnym Południu przedstawił kolumbijski antropolog Arturo Escobar (2018), ale ze względu na jej obszerność jego praca nie jest omawiana w niniejszym artykule.

chodniego projektu modernizacyjnego, który nie doprowadził do emancypacji miejscowych społeczeństw). Odpowiedzią na te ograniczenia jest synteza emancypacyjnych rozwiązań wywodzących się ze świata zachodniego z rdzennymi doświadczeniami i praktykami społecznymi. W miejsce idealizowania peryferii (na przykład społeczności rdzennych) jako obszaru nieskałanego zachodnią cywilizacją przemysłową potrzeba projektowania, które będzie miało charakter usytuowany – zakorzeniony w danym kontekście i wzmacniający wyzwolńczy potencjał już istniejących praktyk i rozwiązań (między innymi alternatywne gospodarowanie zasobami). Ze względu na to, że ontologiczny design zwraca szczególną uwagę na lokalne zakorzenienie konkretnych przedsięwzięć i splecenie ich z miejscowymi praktykami społecznymi, działalność projektowa nie może się opierać na prostym przenoszeniu na peryferie rozwiązań pomyślnie zrealizowanych na Zachodzie (na przykład projektowanie miast uwzględniające problemy społeczności Południa). Dotyczy to zwłaszcza przekonania o kluczowej roli zaawansowanej technologii w radykalnym polepszeniu warunków życia społeczeństwa w najbliższej przyszłości.

Fry zwraca w tym kontekście uwagę na szczególne kompetencje i doświadczenia Południa w zakresie społecznej samoorganizacji na rzecz przetrwania w obliczu niesprzyjających uwarunkowań – możliwej dzięki silnym więzom społecznym i rozwiniętym mechanizmom pomocy wzajemnej (opierających się głównie na innowacjach społecznych, a nie technologicznych). Odnosi się to również do powszechnej wśród tych społeczności umiejętności przywracania funkcjonalności używanym przedmiotom, które odzyskują wartość użytkową, zmniejszając zarazem zapotrzebowanie na nowe (na ogół znacznie trudniej dostępne niż w świecie zachodnim). Zdaniem brytyjskiego badacza Globalne Południe poprzez tego rodzaju innowacje (rozwijane też w strukturach akademickich) mogłoby wnieść istotny wkład w szerszą transformację dotychczasowych praktyk społecznych (na przykład odejście od hiperkonsumpcji przez upowszechnienie się bardziej zrównoważonego stosunku do towarów, formy rządzenia oparte na autonomii i partycypacji oraz rdzennych tradycjach politycznych) (Fry 2017b: 4, 11, 16, 26).

Madina Tlostanova uzupełnia stanowisko brytyjskiego badacza. Wskazuje, że kiedy mówimy o dekolonialnym projektowaniu (*decolonial design*), powinniśmy odejść od przyznawania technologii nie tylko nadrzędnej, ale także jednoznacznie pozytywnej roli. Przesadna koncentracja na wymiarze technologicznym designu przesłania nam egzystencjalny wymiar tego procesu. W projektowaniu nie chodzi po prostu o instrumentalną przebudowę

naszego otoczenia, lecz przede wszystkim o głębokie przemyślenie naszego miejsca w świecie (potrzeb, pragnień i oczekiwań), które w przypadku społeczności Południa są powiązane z lokalnymi kosmologiami i epistemologiami. Wymaga to dostrzeżenia wielości światów (*pluriversity*), opierających się na relacjach ze światem przyrody (na przykład biocentrycznych) oraz wizjach podmiotowości (niedualistycznych, nieantropocentrycznych) alternatywnych w porównaniu do swoich zachodnich odpowiedników. Celem projektowania może być nie tylko radykalny zwrot w stronę przyszłości, lecz również odnowa przeszłości w postaci rdzennych form organizacji życia społecznego. W ten sposób pozwala ono sprowincjonalizować zachodnią wizję designu i ukazać ją jako jeden z wielu możliwych programów reorganizacji życia społecznego (a nie uniwersalną matrycę postępowej zmiany społecznej). Design odgrywa więc tutaj kluczową rolę w odrodzeniu kulturowym zmarginalizowanych społeczności, uzupełniając i równoważąc zarazem zachodnie wizje emancypacyjnego projektowania (opartego na zachodnich ontologiach i epistemologiach, które wcale nie są uniwersalne) (Tlostanova 2017: 52–55, 59–60).

/// Podsumowanie

Wszyscy opisani w artykule badacze designu domagają się głębokiej rekonstrukcji tej dziedziny w stronę odnowy i odzyskania przyszłości. Przyjmują perspektywę krytyczną, zwracając uwagę na aktywne współtworzenie przez dominujące podejścia do projektowania warunków dla społecznej i ekologicznej dezorganizacji (a w najlepszym wypadku niezdolność do konfrontacji ze złożonością współczesnych problemów). W konsekwencji domagają się nowego paradygmatu designu, który wiązałby się z wielowymiarowym procesem transformacji społecznej – wykorzystania technologii (świadomego projektowania) jako narzędzia emancypacji, odnoszącego się do różnych sfer życia (gospodarki, polityki, klimatu, kultury itd.). Wszyscy ci badacze utożsamiają się z ponowoczesną i/lub postkolonialną krytyką nowoczesnej wizji społecznej emancypacji (między innymi oddolna samoorganizacja polityczna w miejsce działalności partyjnej czy rewolucyjnej, nadrzędność lokalnie zakorzenionej wiedzy i praktyk nad uniwersalnymi programami zmiany, brak pełnego zaufania do innowacji technologicznych jako oczywistego źródła emancypacji).

Takie stanowisko wynika także z rozczarowania nowoczesnym designem, który ich zdaniem (mimo swoich utopijnych dążeń) zbyt często koncentrował się na odgórnej realizacji programów całościowej zmiany

społecznej, wykorzenionych z konkretnego kontekstu społecznego. Innymi słowy, uprzywilejowywał techniczną skuteczność kosztem społecznej innowacji, która jest niezbędnym elementem głębokiej, włączającej i trwalej reorganizacji danego społeczeństwa. Wobec tego ontologiczny design podkreśla raczej potencjał niewielkich przedsięwzięć, które poprzez oddolną przebudowę materialnego otoczenia – przy wykorzystaniu specjalistycznej wiedzy – mogą wyzwolić nowatorskie praktyki społeczne i głębszą zmianę społeczną. Te oddolne działania powiązane są z refleksją nad możliwością wykorzystania designu do przekonstruowania niemożliwych do utrzymania w dłuższej perspektywie stylów życia zakorzenionych w otaczających nas przedmiotach i budowy bardziej zrównoważonego ekosystemu rzeczy.

Koncepcja ontologicznego designu pozostaje ciekawym dopełnieniem akcelerationizmu – stanowiska, które podejmuje bardzo podobną problematykę (możliwości i ograniczeń technologii w kształtowaniu postępowych procesów transformacyjnych), proponując zarazem konkurencyjne wobec niego strategie działania. Akcelerationizm zakłada, że zadaniem ruchów emancypacyjnych jest nie tylko zwrócenie się w stronę możliwości oferowanych przez technologię (co akceptują również zwolennicy ontologicznego designu), ale też uniwersalizacja i maksymalizacja jej potencjału. W miejsce lokalnie zakorzenionych prób udoskonalenia społecznej organizacji akcelerationiści proponują kontrhegemoniczne przechwycenie i realizację idei stanowiących obecnie ideologię postfordowskiego kapitalizmu (na przykład automatyzacja pracy znacząco poszerzająca zakres czasu wolnego i warunki dla powszechnego dobrobytu, dekarbonizacja gospodarki dzięki innowacjom technologicznym, rozwój alternatywnych źródeł energii) (Srnicek, Williams 2019: 142–152, 295–302). Mogliby w ten sposób rzucić wyzwanie zwolennikom ontologicznego designu, pytając, czy niektóre ich propozycje rzeczywiście są aż tak radykalne. W jakich warunkach lokalne inicjatywy wykorzystujące projektowanie do oddolnych zmian społecznych przekształcą się w globalną kontrhegemonię – czy nie zostaną na poziomie lokalnego oporu? Czy ograniczone zaufanie do technologii jako źródła emancypacji nie stanowi bariery dla radykalnie krytycznego i utopijnego myślenia – czy nie zostanie przelicytowane przez współczesnych wizjonerów postfordyzmu i uznane za zbyt zachowawcze? Czy społeczne innowacje będą rzeczywiście skuteczne i wystarczające przy zbyt ograniczonym rozwoju technologii – w jakim stopniu społeczne innowacje faktycznie poprawią jakość życia i zmniejszą zależność od przymusu ekonomicznego?

W opozycji do opisanych w tym artykule stanowisk argumentowanie przez akceleracjonistów na rzecz uniwersalności (zmian całościowych i powszechnych) wydaje się racjonalną strategią, która pozwoliłaby uniknąć porażki dotychczasowych ruchów emancypacyjnych (niezdolność do przekształcenia neoliberalnego zdrowego rozsądku społeczeństwa, uwięzienie na poziomie lokalnym, zmarginalizowanie przez główny nurt gospodarki i polityki), otwierając się zarazem na próby jej dookreślenia – na przykład feministyczne (por. Baker 2018). Spór ten wciąż pozostaje nierozstrzygnięty – obie jego strony pytają bowiem o możliwość głębokiego przekształcenia sposobu funkcjonowania społeczeństwa w obliczu współczesnych wyzwań dzięki projektowaniu (i technologii) oraz wymyślenia alternatywnej przyszłości, która byłaby krytyczną rekonstrukcją naszych praktyk i materialnego otoczenia.

Bibliografia:

- /// Afeltowicz Ł., Pietrowicz K. 2013. *Maszyny społeczne. Wszystko ujdzie, o ile działa*, PWN.
- /// Baker S.E. 2018. *Post-Work Futures and Full Automation: Towards a Feminist Design Methodology*, „Open Cultural Studies” 2, nr 1, s. 540–552.
- /// Dudley D. 2016. *The Devil's Hair Dryer*. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2016-11-03/the-case-against-leaf-blowers>; dostęp: 10.06.2022.
- /// Ehrenfeld J. 2009. *Sustainability by Design*, Yale University Press.
- /// Escobar A. 1995. *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*, Princeton University Press.
- /// Escobar A. 2018. *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, Duke University Press.
- /// Fry T. 2007. *Redirective Practice: An Elaboration*, „Design Philosophy Papers” 5, nr 1, s. 5–20.
- /// Fry T. 2011a. *Time and the Political: Post-Urban Futures, Chronophobia and Unsettlement*, „Design Philosophy Papers” 9, nr 2, s. 93–101.
- /// Fry T. 2011b. *Urban Futures in the Age of Unsettlement*, „Futures”, nr 43, s. 432–439.

- /// Fry T. 2015. *Whither Design/Whether History*, [w:] T. Fry, C. Dilnot, S. Stewart, *Design and the Question of History*, Bloomsbury, s. 1–130.
- /// Fry T. 2017a. *Design after Design*, „Design Philosophy Papers” 15, nr 2, s. 99–102.
- /// Fry T. 2017b. *Design for/by the Global South*, „Design Philosophy Papers” 15, nr 1, s. 3–37.
- /// Gibson-Graham J.K. 2006. *A Postcapitalist Politics*, University of Minnesota Press.
- /// Gibson-Graham J.K., Cameron J., Healy S. 2013. *Take Back the Economy: An Ethical Guide for Transforming Our Communities*, University of Minnesota Press.
- /// Heidegger M. 1977. *Pytanie o technikę*, [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski i in., Czytelnik, s. 224–255.
- /// Heidegger M. 2010. *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, PWN.
- /// Hester R. 2006. *Design for Ecological Democracy*, MIT Press.
- /// Kossoff G., Tonkinwise C. 2015. *Transition Design Provocation*, „Design Philosophy Papers” 13, nr 1, s. 3–11.
- /// Latour B. 2008. *A Cautious Prometheus: A Few Steps Toward a Philosophy of Design*, [w:] *Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society*, Universal Publishers, s. 2–10.
- /// Latour B. 2011. *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa.
- /// Latour B. 2013. *Technologia jako utrwalone społeczeństwo*, tłum. Ł. Afeltowicz, „Avant: Trends in Interdisciplinary Studies” 4, nr 2, s. 17–49.
- /// Laurel B., red. 2003. *Design Research: Methods and Perspectives*, MIT Press.
- /// Manzini E. 2012. *Error-Friendliness: How to Deal with the Future Scarcest Resource: The Environmental, Social, Economic Security. That is, How to Design Resilient Socio-Technical Systems*, „Architectural Design” 82, nr 4, 56–61.
- /// Manzini E. 2014. *Making Things Happen: Social Innovation and Design*, „Design Issues” 30, nr 1, s. 57–66.
- /// Manzini E. 2015. *Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation*, MIT Press.

- /// Michalski K. 1978. *Heidegger i filozofia współczesna*, PIW.
- /// Mignolo W. 2000. *Local Histories/Global Designs*, Princeton University Press.
- /// Srnicek N., Williams A. 2019. *Wymyślając przyszłość. Postkapitalizm i świat bez pracy*, tłum. E. Bińczyk, J. Guzyński, K. Tarkowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- /// Thackara J. 2004. *In the Bubble: Designing in a Complex World*, MIT Press.
- /// Tlostanova M. 2017. *On Decolonizing Design*, „Design Philosophy Papers” 15, nr 1, s. 51–61.
- /// Tonkinwise C. 2012. *Design Transition Expert Interview*. <https://dasaufnahme.wordpress.com/2013/11/09/design-transitions-expert-interview/>; dostęp: 10.06.2022.
- /// Tonkinwise C. 2013a. *It's Just Going to Be a Lotta Hard Work – Four Problematic and Five Potential Ways of Accomplishing Radical Sustainability Innovation*. https://www.academia.edu/3844727/Its%20Just%20Going%20to%20be%20a%20Lotta%20Hard%20Work%20Radical_Sustainability%20Innovation; dostęp: 10.06.2022.
- /// Tonkinwise C. 2013b. *Design Away: Unmaking Things*. <https://www.academia.edu/3794815/Design%20Away%20Unmaking%20Things>; dostęp: 10.06.2022.
- /// Tonkinwise C. 2015. *Design for Transitions – from and to What?*, „Design Philosophy Papers” 13, nr 1, s. 85–92.
- /// Tonkinwise C. 2019. *Creating Visions of Futures Must Involve Thinking through the Complexities*, SpeculativeEdu. <http://speculativeedu.eu/interview-camerontonkinwise/>; dostęp: 10.06.2022.
- /// Willis A.M. 2006. *Ontological Designing – Laying the Ground*, „Design Philosophy Papers” 4, nr 2, s. 69–92.

/// **Abstrakt**

Współczesna refleksja nad designem postuluje bardziej radykalną zmianę sposobu myślenia o projektowaniu. Poza konwencjonalną krytyką uwikłania designu w logikę zysku i legitymizację kapitalistycznej organizacji

życia społecznego zwraca się również uwagę na ograniczenia wynikające z zakorzenienia tej aktywności w europocentrycznej i kartezjańskiej ontologii. Opisaną w tekście teoretycy designu (Anne-Marie Willis, Ezio Manzini, Tony Fry, Cameron Tonkinwise, Madina Tlostanova) w analogii do współczesnej debaty w ramach nauk społecznych wokół sprawczości „niewidzialnych aktorów” (między innymi nie-ludzi, natury i przestrzeni) poszukują innej perspektywy rozpatrywania relacji między twórcą a projektowanym przez niego światem. Coraz większy nacisk kładzie się na to, że praktyka projektowania nie jest jedynie indywidualnym aktem tworzenia. Można ją także interpretować w kategoriach rozproszonej sprawczości (*distributed agency*), której efekty zwrotnie oddziałują na ludzi, stwarzając podłoże do nowatorskich praktyk społecznych.

Ekologiczna i postkolonialna krytyka designu wskazuje na konieczność przyjęcia antydualistycznego, antyantropocentrycznego i relacjonistycznego podejścia do rzeczywistości, które pozwoliłoby na emancypacyjne przeformułowanie dotychczasowej relacji między jednostką, naturą i wspólnotą. Tego rodzaju refleksja nad designem jest również próbą krytycznej reinterpretacji problemu innowacji i rozwoju. W ten sposób design staje się krytycznym, a zarazem utopijnym przedsięwzięciem wymyślenia nowatorskiego sposobu organizacji społeczeństwa oraz jego relacji z aktorami nie-ludzkimi.

Słowa kluczowe:

design, teoria aktora-sieci, emancypacja, alterglobalizm, antropocen, Globalne Południe

/// Abstract

Ontological Design: A Critical Commitment to a Radically Sustainable Future

Contemporary reflection on design postulates a radical change in thinking in this regard. In addition to a more conventional critique of the entanglement of design in the logic of profit and the legitimacy of the capitalist organisation of social life, attention is also drawn to the limitations that result from the fact that this activity is rooted in Eurocentric and Cartesian ontology. In analogy to the contemporary debate in the social sciences on the agency of “invisible actors” (including non-human actors, nature, and space), the design theorists described in this text (Anne-Marie Willis, Ezio Manzini, Tony Fry, Cameron Tonkinwise, Madina Tlostanova) look for

a different perspective from which to examine the relationship between designers and the worlds they create. Increasingly, emphasis is being placed on the fact that the practice of designing is not just an individual act of creation but can also be interpreted in terms of a distributed agency whose effects have a feedback impact on people and thus produce a basis for innovative social practices. Ecological and postcolonial criticism of design points to the need to adopt an anti-dualistic, anti-anthropocentric, and relationalist approach to reality, as this would allow for an emancipatory reformulation of the existing relationship between the individual, nature, and the community. This type of reflection on design is also an attempt to reinterpret the problem of innovation and development. Thus, design becomes a critical and utopian endeavour to invent a new way of organising society and its relation to non-human actors.

Keywords:

design, actor–network theory, emancipation, alterglobalism, anthropocen, Global South

/// Jakub Piotr Barszczewski – adiunkt w Instytucie Socjologii Uniwersytetu w Białymstoku, tłumacz. Autor polskiego przekładu książki Boaventury de Sousa Santosa *Gdyby Bóg był aktywistą praw człowieka* (2020) oraz monografii na temat Santosa, zatytułowanej *Mysleć inaczej, ucząc się od globalnego Południa* (2022). Interesuje się teorią socjologiczną, krytycznymi nurtami w socjologii oraz zwrotem w stronę Globalnego Południa w myśli społecznej. Publikował również na temat losu idei kreatywności w późnym kapitalizmie: *Przymus kreatywności jako źródło cierpień. Życie i praca w obliczu neoliberalnej polityki zarządzania* (2016), *Creativity as Neoliberal Self-Governance* („Creativity Studies” 14, 2021, nr 2).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6657-4662>

E-mail: j.barszczewski@uwb.edu.pl

PORZĄDKOWANIE RZECZY I LUDZI. O ZALETACH ETNOGRAFII PROCESU PROJEKTOWEGO*

Krzysztof Janas
Uniwersytet Warszawski

/// Wprowadzenie

Design, architektura, nowe media i technologie czy szeroko rozumiane sztuki użytkowe co najmniej od lat 70. XX wieku są przedmiotem wzmoczonych badań w naukach społecznych. Przez dłuższy czas na gruncie socjologii, antropologii czy filozofii koncentrowano się jednak głównie na refleksji teoretycznej, na krytycznej interpretacji „zewnętrznych” procesów i mechanizmów „stojących za” wytworami praktyk projektowych bądź na gotowych artefaktach: przedmiotach, budynkach, interfejsach, ich estetycznych właściwościach oraz funkcjonowaniu w świecie społecznym. Jak pokazują autorzy nastawieni bardziej empirycznie, kwestie te nie wyczerpują wszystkich tematów związanych z badaniem designu, szczególnie designu „gorącego”, w trakcie powstawania. Jest to widoczne między innymi w pracach etnograficznych, wśród badaczy i badaczek pracujących jako projektanci i konsultantki procesów projektowych oraz w wynikach badań psychologicznych i kognitywistycznych. Wskazuje się w nich na konieczność większego uwzględniania w społecznych analizach codziennych praktyk projektantów i projektantek ich materialnego usytuowania, warun-

* Ostateczna wersja artykułu powstała w wyniku realizacji projektu badawczego finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki w ramach konkursu „Preludium-21” (UMO-2022/45/N/HS6/00126).

kowości i przygodności technik projektowych i poznawczych oraz roli narzędzi i innych czynników pozaludzkich uczestniczących w projektowaniu.

Celem tekstu jest wpisanie się w ten kierunek badań i podkreślenie korzyści, jakie w obszarze nauk społecznych wnoszą etnograficzne badania „plemienia projektantów”. Bazując na pracach autorów wywodzących się z nurtów pragmatycznych, studiów nad nauką i technologią (STS) oraz teorii aktora-sieci (ANT), wskazuję na potencjał etnografii w badaniach nad designem, jak również w samej praktyce projektowej. W prowadzonych rozważaniach opieram się przede wszystkim na empirycznych analizach designu – etnograficznych raportach, w których badacze i badaczki próbowali zrozumieć oraz opisać, jak (i dlaczego właśnie tak) pracują designerzy, architektki czy inżynierowie. Posługuję się ponadto własnym rozpoznaniem środowiska projektowego. Korzystam przy tym – z jednej strony – z kilkuletniego doświadczenia zawodowego (między innymi ze współpracy z grafikami przy tworzeniu produktów cyfrowych, interfejsów i komunikacji wizualnej) oraz badawczo-projektowego (na przykład z realizacji projektów architektonicznych, spekulatywnych oraz wystaw z architektami i artystami). Z drugiej – z wniosków płynących ze wstępnego etapu badań jakościowych nad praktykami projektantów (między innymi przegląd literatury, analiza treści dotyczących polityk i strategii rozwojowych w kontekście architektury i designu, przebiegu konkursów architektonicznych i stosowania nowych technologii w praktykach projektowych). Nie jest to jeszcze z pewnością ugruntowana analiza na podstawie bogatego materiału empirycznego, dlatego artykuł należy traktować raczej jako eksplorację pola badawczego, jako wstępną refleksję ustawiającą design w teoretycznych i metodologicznych kontekstach oraz przygotowującą do prowadzenia szerszych badań etnograficznych.

Tekst otwiera ustawienie perspektywy badawczej poprzez odwołanie się do podejść pragmatycznych i posthumanistycznych. Nie tylko inaczej traktują one design, ale też wskazują na istotność empirycznego wglądu w konkretne praktyki projektowe, do analizy których najbardziej odpowiednie i dające nowe możliwości mogą być metody etnograficzne. Następnie przywołuję obszar studiów nad nauką i technologią oraz wywodzącą się z niego teorię aktora-sieci. Pozwala mi to umocować badania nad projektowaniem w tradycji STS oraz – bazując na przykładach – wyszczególnić korzyści stosowania tej perspektywy w studiach nad designem. W tej części rozważam także kluczowe dla ANT pojęcia (między innymi translacji i negocjacji) oraz odwołuję się do wniosków z badań etnograficznych i kognitywistycznych, co umożliwi mi potraktowanie designu jako socjo-

technicznej i usytuowanej praktyki „porządkowania rzeczy i ludzi”. Na koniec sięgam do innego pola badawczego, jakim jest antropologia praktyk medycznych, które – jak staram się pokazać – wykazuje znaczne podobieństwa z refleksjami z pola etnograficznych badań nad procesem projektowym i daje pouczające spostrzeżenia dla zmiennej ontologii designu.

/// Ustawianie perspektywy. Design w trakcie powstawania

Punktem wyjścia do przedstawienia korzyści i nowych możliwości badawczych, jakie niesie za sobą stosowanie etnografii w studiach nad designem, są dla mnie orientacje pragmatyczne i posthumanistyczne (por. Ockman 2000; Domańska 2008; Bakke 2015; Dixon 2020). Artykułuje się w nich swego rodzaju sprzeciw wobec wąskiego ujmowania tego, co społeczne, tworzenia i cyrkulacji wiedzy oraz ograniczania sprawstwa wyłącznie do aktorów ludzkich. W obszarze designu oznacza to odejście od – typowego między innymi dla podejść strukturalistycznych – koncentrowania się na obiektach i rzeczach jako finalnych produktach procesów społecznych, ekonomicznych i politycznych oraz od badania mechanizmów społecznej reprezentacji i kontroli, norm i wartości, które odzwierciedlone są w przedmiotach (w ich formie i symbolice) i które warunkują proces ich powstawania (Yaneva 2009b; Janda 2016). Kluczowe staje się to, w jaki sposób przedmioty te działają i (de)stabilizują relacje społeczne, oraz skupienie się na praktykach i rutynach ich wytwarzania, przetwarzania, używania, poznawania, nadawania znaczeń i wartości. Podejścia te koncentrują się zatem raczej na projektowaniu niż na tym, co „stoi za” gotowym projektem, na czasowniku „to design” niż na rzeczowniku „design” oraz na przedmiotach w trakcie tworzenia i używania, a więc na niepewnych, niestabilnych i kontestowanych bytach (por. Latour, Yaneva 2018; Ingold 2018).

Zasadnicze, szczególnie w ujęciu posthumanistycznym, jest przy tym zanegowanie modernistycznego podziału na to, co w designie materialne i społeczne czy polityczne, na to, co należy do dziedziny szeroko pojętej sztuki użytkowej, i to, co znajduje się na zewnątrz niej, na to, co duże (makrospołeczne), i to, co małe (mikrospołeczne). Istotne jest też odejście od redukującego wzoru uprawiania refleksji przypisującej rzeczom co najwyższą funkcję dekoracji, scenografii dla życia społecznego (Łukasiuk 2017) oraz od koncentrowania się przede wszystkim na gotowych, statycznych produktach, ich estetyce i symbolice (Awan, Schneider, Till 2011; Ferracina 2018). W zamian postuluje się prowadzenie badań z uwzględnieniem zasady symetrii, zgodnie z którą przedmioty są częścią praktyk i zjawisk,

które biorą jednocześnie udział w ich wytwarzaniu, a zatem relacje między nimi nie dają się łatwo ułożyć w hierarchie i ciągi przyczynowo-skutkowe (Mol 2002), „[s]ą raczej uporządkowane według powiązań, jak węzły połączone z innymi węzłami” (Latour 2014: 165). Oznacza to także, że sprawczości nie przypisuje się wyłącznie ludziom (projektantom, zlecniodawcom, użytkownikom) lub zewnętrznym wobec badanego zjawiska mechanizmom czy strukturze społecznej (różnica między wnętrzem a zewnątrzem jest tu zresztą problematyzowana, wymaga raczej zbadania, a nie jest zakładana *a priori*). Rozciąga się ją za to na różnego rodzaju nie-ludzkich aktorów – artefakty (rzeczy, technologie, teksty) i ekofakty (byty biologiczne, zjawiska przyrodnicze), a precyzyjniej – na relacje między nimi (Domańska 2007; Law 2014).

Ten zabieg rozszerzania sprawstwa na inne byty i rozpraszania go na połączenia pomiędzy nimi nie jest wyłącznie ruchem retorycznym, ale wiąże się z postulatem agnostycznego empiryzmu badacza (Bińczyk 2007: 146). Chcąc analizować, przykładowo, współczesną typografię, trendy w polu *user experience* czy projekty z zakresu małej architektury w przestrzeni publicznej, zgodnie z tym ujęciem kluczowe jest pozbycie się wszelkich ontologicznych podejrzeń oraz rezygnacja z zakładania z góry rezultatów badań, cech środowiska typografów, wymagań firm technologicznych odnośnie do maksymalizacji uwagi użytkowników czy inkluzyjnej (albo przeciwnie – uzasadniającej cenę, segregującej) funkcji designu w mieście. Ocenić to można, dopiero śledząc konkretne przypadki empiryczne i działania aktorów, którzy nadają te cechy.

Zainteresowanie rzeczami jako sprawczymi bytami, a nie wyłącznie finalnymi produktami niesie jednak za sobą istotne konsekwencje dla badania designu, zwłaszcza w kategoriach socjologicznych. W tym ujęciu to, co społeczne, nie stanowi bowiem sfery, w której można umieścić design lub która może pomóc w wyjaśnieniu i interpretacji tej dziedziny. Jest bardziej tym, co dopiero należy wyjaśnić – w jaki sposób projektowane przedmioty, usługi czy zaawansowane rozwiązania technologiczne są wytwarzane oraz biorą udział w wytwarzaniu innych obiektów? Jak łączą się ze sobą i oddziałują na siebie? Jak wpływają na zachowania grup i jednostek? Jak stabilizują dynamiczne i niepewne relacje – między sobą, międzyludzkie i między ludźmi a przedmiotami? Co (jacy aktorzy) powoduje, że dany projekt okazuje się sukcesem, podczas gdy inny nie dochodzi w ogóle do skutku?

Próba odpowiedzi na te pytania wymaga szczególnego przesunięcia metodologicznego, które wskazuje na istotność etnograficznych badań nad designem. Podążając za wskazówkami wymienionych tu podejść, trzeba

dostrzec, że ani wytwarzane projekty i przedmioty, ani długi i skomplikowany proces twórczy nie mogą zostać pośpiesznie wyjaśnione przy użyciu różnego rodzaju gotowych ram, teorii i zestawów interpretacji, a więc bez empirycznego wglądu w konkretne praktyki projektantów i projektantek. Mówienie o praktykach – na co uwagę zwracał Krzysztof Abriszewski (2010a: XIX) – nie pociąga bowiem za sobą tego samego co zajmowanie się usytuowanymi praktykami. Przenosząc tę refleksję na grunt designu, można za Pauliną Rojek-Adamek zauważyć, że czymś innym jest „twierdzenie, iż projektanci projektują (robiąc przy tym szkice, prototypy etc.), a czymś innym – prześledzenie sposobu działania (projektowania) konkretnych projektantów w odniesieniu do konkretnych zadań (projektów)” (2019: 11).

/// Od etnografii laboratorium do etnografii projektowania. Badania nad designem w STS i ANT

Powolne, skrupulatne badanie usytuowanych praktyk projektowych, do jakiego zachęca etnografia, zajmuje centralne miejsce między innymi w pracach autorów wywodzących się z nurtu studiów nad nauką i technologią, nazywanego także etnografią laboratorium (por. Afeltowicz 2012; Bińczyk, Derra 2014; Stasik 2019). Choć nie jest to oczywiście jedyne podejście oddające istotę stosowania metod etnograficznych w badaniach nad designem i ma ono swoje ograniczenia¹, to – mając na uwadze cele artykułu – skupię się tu na przedstawieniu tej właśnie perspektywy. Pozwoli mi to przejść w kolejnych częściach tekstu do kwestii poruszanych także w ramach STS, a rozwijanych na gruncie pragmatyzmu i teorii aktora-sieci: manualnych praktyk projektowych, rozwiązywania i kreowania problemów przez designerów, dokonywania translacji oraz przeplatania się procesów negocjowania i generowania wiedzy, referencji i reprezentacji.

Śledząc kierunki rozwoju STS, można zauważyć, że szeroko pojęty design początkowo nie był najważniejszym zagadnieniem tego nurtu. Jest to o tyle paradoksalne, że obszar ten można uznać za niemal wzorcową dziedzinę do badań w duchu antropologii nauki i technologii – jest on wszak złożoną dyscypliną, w znacznej mierze polega na procesach negocjowania, translacji i przetwarzania obiektów czy interesów oraz na tworzeniu różnego rodzaju sojuszy i powiązań pomiędzy heterogenicznymi aktorami,

¹ Odnoszą się one między innymi do kwestii dotyczących usytuowania samych badaczy czy szeroko pojętej apolityczności tego nurtu, na przykład w zakresie niedostrzegania szerszych skutków konkretnych praktyk technonaukowych, relacji władzy i grup marginalizowanych (por. Star 1990; Amsterdamska 1990).

często bardzo odległymi od wąsko pojmowanego środowiska designerów. Z kolei studia i pracownie projektowe wydają się miejscami, w których eksperymentowanie i inne materialno-społeczne interakcje są szczególnie widoczne i poznawczo interesujące (Parolin, Mattozzi 2013). Ten deficyt badań nad designem w STS mógł z jednej strony wynikać z niewdzięcznego statusu samego designu w środowisku akademickim: jako dziedziny znajdującej się gdzieś pomiędzy – między sztuką, architekturą, inżynierią i biznesem. Z drugiej – z nieco służebnej roli, do jakiej często sprowadzono nauki społeczne wobec dziedzin projektowych i użytkowych: prowadzenia badań **dla** designu czy architektury, a więc dostarczania wyników, które można zaaplikować w procesie twórczym albo posłużyć się nimi jako uzasadnieniem rozwiązań projektowych. Zdaniem Paola Volonté (2015: 6–7) ten brak pogłębionych badań nad designem w STS mógł wynikać również z tego, że przez wiele lat większe zainteresowanie badaczy wzbudzały jednak środowiska wysoce technologiczne i ich powiązanie z nauką (koncepcja technonauki).

Z tego względu pierwsi przedstawiciele STS – na czele z Karin Knorr-Cetina, Brunonem Latourem, Steve'em Woolgarem oraz Michaeliem Lynchem – koncentrowali się głównie na etnograficznej obserwacji praktyk badawczych w laboratoriach, analizie dyskursu naukowego czy sporów i kontrowersji w toku konstruowania faktów. Coraz częściej dostrzegano jednak także rolę różnego rodzaju rzeczy, artefaktów, aparatury i instrumentów laboratoryjnych, urządzeń inskrypcyjnych (to jest narzędzi pomiarowych – zarówno tych drobnych jak zegarek, ale też bardziej skomplikowanych jak aparat rentgenowski; Latour 1987: 68–69) czy organizacji przestrzeni laboratoriów i poddawano je analizom. Obejmując swoimi obserwacjami kolejne dziedziny wytwarzania wiedzy i przedmiotów, przede wszystkim inżynierię i technikę (Henderson 1999), w STS zaczęto tym samym zwracać uwagę na to, że materialne otoczenie naukowców i inżynierów – mimo iż poddawane różnego rodzaju manipulacjom i fizycznym przekształceniom w toku codziennych aktywności (por. Latour 1987; Latour, Woolgar 2020) – stanowi o usytuowaniu ich praktyk oraz jest w mniejszym lub większym stopniu **zaprojektowane** (Volonté 2015: 5–6).

W efekcie w ramach STS zaczęło się pojawiać coraz więcej prac koncentrujących się na etnograficznych badaniach projektowego zaplecza obiektów codziennego użytku (Shove i in. 2007), nowych mediów i technologii (Latour 1996; Alač, Movellan, Tanaka 2013) czy architektury i miast (Aibar, Bijker 1997; Fariás, Bender 2009). Autorzy zaczęli dostrzegać, że niezagospodarowanymi kwestiami w badaniach nad designem są między inny-

mi przeplatanie się technik projektowych i poznawczych, majsterkowanie z narzędziami i materiałami, jak również wpisywanie w finalne produkty „skryptów” działań przyszłych użytkowników (Akrich 1992). Otworzyło to pole, po pierwsze, do etnograficznych badań praktyk designerów, rozwiązywania przez nich problemów w sposób projektowy czy analizowania procesu wpisywania tych skryptów, a więc sposobów, w jakie na projekty obiektów wpływają założenia dotyczące zachowań i postaw (wywiedzione z badań lub wyobrażone przez designerów) oraz przesłanki odnoszące się do sprawności, płci czy rasy (Winner 1995; Sørensen 2006). Po drugie, do etnometodologicznego śledzenia (nie)działania produktów pracy projektowej w trakcie ich używania, przetwarzania i dostosowywania do własnych potrzeb przez użytkowników (Wilkie 2010).

Między innymi dzięki zaangażowaniu badaczy z nurtu STS punkt ciężkości w społecznych badaniach nad designem został tym samym przesunięty z obiektów jako takich, esencjonalnych bytów i strukturalnego kontekstu, w jakich powstają, na – badane etnograficznie – usytuowane praktyki ich wytwarzania i użytkowania. Następnie – na ich sprawczość, a więc na mediacyjne i pośredniczące w relacjach społecznych funkcje wytworów designu, na ich stabilizujące i destabilizujące efekty, które nie wynikają z samej istoty przedmiotów, ale z kształtujących je relacji i procesów translacyjnych, których śledzenie jest szczególnym obszarem badań studiów nad nauką i technologią czy wywodzącej się z tego podejścia teorii aktora-sieci (Latour 2010; Callon 2014).

To właśnie na gruncie ANT można w ostatnich latach dostrzec wyraźny wzrost zainteresowania badaniami nad praktyką projektową (w dziedzinie sztuki, designu, architektury, planistyki i różnego rodzaju innowacji technologicznych) – zarówno za granicą (Yaneva 2009a; Loukissas 2012; Waller 2016; Rydin, Tate 2016; Stender, Bech-Danielson, Landsverk Hagen 2021), jak i w Polsce (Rosieńska, Szydłowska 2017; Siuda, Falkowski 2020). Autorzy stosujący w tych obszarach zalecenia teorii aktora-sieci starają się przede wszystkim odzwierciedlić proces projektowy poprzez mapowanie aktorów biorących w nim udział i śledzenie dynamicznych relacji pomiędzy nimi na każdym etapie projektu, w wyniku których powstają heterogeniczne, socjotechniczne sieci „interakcji pomiędzy istotami ludzkimi oraz, równocześnie, z niekończącym się ciągiem innych materiałów” (Law 2014: 219–220).

Kluczowe w procesie formowania się tych sieci są translacje, a więc różnego rodzaju transformacje, przekształcenia, przyłączenia, przemieszczenia i delegacje interesów, celów i wartości (Abriszewski 2010b), wszelkie operacje, które „łączą urządzenia techniczne, stwierdzenia [*statements*]

i ludzkie istoty” (Callon 1995: 50, tłum. K.J.). Stosując język ANT do etnograficznego opisu praktyk projektowych, można zauważyć, że designerzy dokonują translacji, z jednej strony, gdy przekładają idee, interesy zleceniodawców, wyobrażone zachowania użytkowników czy zjawiska fizyczne na szkice, prototypy i rozwiązania projektowe czy parametry techniczne. Z drugiej – gdy zwrotnie przekładają obiekty na teksty, narracje i wartości, na przykład w toku negocjacji ze zleceniodawcą, tworząc wizualizacje, opisy i instrukcje. Pokazują to między innymi prace Bryana Lawsons (1994, 2005) oraz Anne Tomes, Caroline Oates i Petera Armstronga (1998), w których autorzy przyglądali się procesom translacyjnym w praktyce projektowej: podczas dyskusji między klientem a projektantami, przy negocjowaniu briefu czy przekładaniu języka werbalnego na wizualny i z powrotem. Do podobnych refleksji można dojść, analizując – za Alexandrossem Christodoulou, Mathew Volą i Gijsem Rikkenem (2018) oraz Nyką i innymi (2018) – proces technoprojektowania budynku *Valley* pracowni MVRDV² czy śledząc – za Albeną Yanevą (2009a) – działania architektów w biurze Office for Metropolitan Architecture (OMA). Wykorzystanie zaawansowanych technologii, algorytmów i symulacji komputerowych albo – jak w drugim przypadku – makiet i modeli z pianki służyło projektantom do „mobilizowania świata” poprzez jego reprezentacje (ukształtowanie terenu, nasłonecznienie, zachowania przyszłych użytkowników), układające się w sekwencje (kaskady) translacji (por. Callon 2014; Latour 2013), które łączą „urządzenia techniczne, stwierdzenia i ludzkie istoty”.

/// Odkrywanie (społecznej) natury projektowania

Podobnie jak w przypadku przyglądania się codziennej pracy naukowców śledzenie translacji w projektowaniu wymaga – w duchu STS i ANT – etnograficznego podążania za działającymi aktorami, którzy kształtują, przekształcają lub podtrzymują rzeczywistość społeczną. W tej perspektywie design można uznać za obszar o charakterze społecznym nawet nie dlatego, iż jest on uzależniony od społecznych sił, ma społeczne efekty lub zakłada „społeczne zaangażowanie” projektantek, ale dlatego, że jest wykonywany (*enacted*) w toku codziennych interakcji, rutyn, translacji oraz praktyk gromadzenia i łączenia różnorodnych aktorów, czynników i interesów na sposób projektowy (Ekomadayo, Riyadi 2020: 22). To, co w designie społeczne, oznacza tu zatem pewien rodzaj powiązania między rzeczami, które same

² Budynek ten jest jednym z najczęściej przywoływanych w branży architektonicznej przykładów zastosowania w projektowaniu nowych technologii z zakresu *computational automation* i *parametric design*.

w sobie społeczne nie są (Latour 2010), sieci wzajemnych relacji między ludzkimi i nie-ludzkimi aktorami (Storni 2015). Kluczowe dla tak zorientowanych socjologów i antropolożek staje się śledzenie tych socjotechnicznych praktyk wiązania ze sobą aktorów oraz bezpośrednio przyglądanie się temu, jak wytwarzane przedmioty **stają się** bytami społecznymi w pracowniach projektowych, w biurach coworkingowych, na targach i konferencjach, w laboratoriach nowych materiałów, podczas negocjacji ze zleceniodawcą, działem marketingu czy programistą oraz jacy ludzcy i nie-ludzcy aktorzy (poza projektantami) są niezbędni w tym procesie, w jaki sposób czynią różnicę (Yaneva 2009a; Alač, Movellan, Tanaka 2013).

Omawiane tu przesunięcie ma charakter tyleż metodologiczny, co epistemologiczny i ontologiczny, ponieważ w jego wyniku to, co w designie „społeczne”, nie jest dane lub postulowane, lecz jest tym, co dopiero należy wyjaśnić. Znajduje to swój szczególny wyraz w odniesieniu do dwóch problemów poznawczych, z jakimi muszą się mierzyć autorzy zajmujący się designem: czym właściwie jest design oraz jak w istocie pracują projektanci i projektantki? Wyjątkowo pomocne w zmierzeniu się z tymi pytaniami bez popadania w szybkie, gotowe wyjaśnienia są właśnie metody etnograficzne.

Po pierwsze, „design” jest dziś pojęciem niezwykle szerokim i wieloaspektowym, co utrudnia jego definicję istotową. Nie tylko wzrosło jego rozumienie (obecnie to także planowanie, obliczanie, tworzenie strategii, aranżowanie itd.), ale też rozszerzono zakres jego stosowalności. Projektowanie nie jest już przez to domeną zarezerwowaną wyłącznie dla wzornictwa, inżynierii, architektury i sztuki albo dodatkiem do działań różnego rodzaju specjalistów w gospodarce, w wyniku których na rynek trafiają przedmioty, produkty i usługi. W równej mierze dotyczy dziś również sfery tożsamości, ciała, genów, żywności, medycyny, narodów, grup społecznych, a nawet – wydawałoby się, że z definicji wolnej od projektowych wpływów – natury (Żarnecka, Michna 2020: 10). Podobnie jak sztuką – od czasów pisuaru zamienionego w „fontannę” przez Marcela Duchampa – może być właściwie wszystko, tak też design nie ma swoich granic, wszyscy jesteśmy designerami i wszystko jest designem, ponieważ wszystko można zaprojektować. A właściwie przeprojektować, gdyż w swym ontologicznym wymiarze projektowanie odnosi się do czegoś, co już w jakiejś formie istnieje – środowiska, miasta, wspólnoty politycznej, rzeczy, produktu czy problemu i w pewnym sensie wymaga określonego działania naprawczego, to jest znalezienia bardziej efektywnego, przyjaznego, korzystnego, zrównoważonego rozwiązania. „To design is always to redesign”, jak twierdził Bruno Latour (2008: 5).

To przekształcanie kształtu świata w wyniku praktyk (re)projektowych oznacza na gruncie ANT włączenie designu w obszar materii rozważań (*matter of concern*), sytuacji problemowych i interakcji między tym, co materialne i społeczne, a nie wyłącznie postrzegania go jako niewinną dziedzinę wytwarzania produktów (*matter of fact*; Latour 2008). Zaprojektowanie, przykładowo, nowego modelu samochodu elektrycznego nie jest w tym ujęciu procesem czysto designerskim i technologicznym. To heterogeniczny proces wiązania ze sobą zróżnicowanych aktorów, z których każdy ma własne interesy i zakres sprawstwa – rozsianych po świecie akcjonariuszy Tesla, Inc., złóż litu (niezbędnego do produkcji baterii) w Zimbabwie, badań na temat wpływu takiego samochodu na środowisko, firm leasingowych czy zajmujących się recyklingiem zużytych baterii, kierowców, regulacji prawnych itd. Tych aktorów, dziedziny, w jakich działają, ich interesy i żądania należy, w duchu ANT, analizować równoległe z badaniem przedmiotów designu i praktyk designerów zamiast ich rozdzielać i ustawiać naprzeciwko, przed lub obok projektowania. Rozdzielenie nauki (gromadzenie wiedzy o świecie), polityki (ustalenie i realizacja celów), ekonomii (gromadzenie i dystrybucja zasobów) i designu (projektowanie rozwiązań) nie jest w gruncie rzeczy możliwe – to co najwyżej złudna obietnica nowoczesności (Latour 2011). Nie pozwala też zmierzyć się z coraz bardziej złożonymi problemami współczesnego świata, które są równocześnie problemami naukowymi, politycznymi i projektowymi, ludzkimi i nie-ludzkimi, ekonomicznymi i etycznymi (Stasik 2019). Podejście ANT zwraca tym samym uwagę, że ograniczanie designu wyłącznie do materii faktów, uznanie, że jest neutralną dziedziną wytwarzania przedmiotów, przedwcześnie zamyka „dyskusje na temat kształtu zbiorowego życia” (Abriszewski 2010a: XXXIII).

Zgodnie z proponowanym przez Latoura ujęciem design można zatem rozumieć nie tyle jako sferę, w której projektuje się rzeczy, ile jako obszar konstruowania wzajemnych relacji między obiektami, technologiami, interfejsami a aktorami ludzkimi, zbiorowościami i środowiskiem naturalnym – od etapu ich produkcji, przez użytkowanie, eksploatację, aż po zużycie, degradację i recykling. Zastosowanie ANT do etnograficznego badania designu pozwala zarazem na przekroczenie podziału między tym, co w projektowaniu materialne, a tym, co społeczne, dzięki zauważeniu, że design jest właśnie formą ustanawiania tego, co społeczne, w toku tworzenia socjotechnicznych sieci ludzkich i nie-ludzkich aktorów, hybrydowych zbiorowości, które powstają w toku projektowania, wytwarzania i przetwarzania obiektów, w procesie łączenia heterogenicznych bytów i (re)projektowania relacji pomiędzy nimi.

/// Usytuowane praktyki projektowe

Choć istnieje wiele definicji designu w zależności od tego, kto i w jakim celu posługuje się tym pojęciem, to – jak pokazuje w swoich badaniach Rojek-Adamek (2019: 130–133) – w codzienności designerów najczęściej sprowadza się ono po prostu do projektowania, praktyki wytwarzania obiektu, narzędzia, znaku, interfejsu itd., a więc do procesu zmierzającego do zapewnienia rozwiązań funkcjonalnych i użytkowych. Dlatego drugim problemem, z jakim badacze designu muszą się mierzyć, ściśle związanym przy tym z dotychczasowymi rozważaniami, staje się zrozumienie i opis samych praktyk projektowych – tego, jak (i dlaczego właśnie tak) pracują designerzy, jak starają się „zrysować rzeczy razem” (Latour 2012).

Przez długi czas w studiach nad designem, ale i w obiegowym wyobrażeniu pracy designerów przeważało przekonanie, że projektowanie można scharakteryzować jako intencjonalną praktykę polegającą na adresowaniu określonych potrzeb zleceniodawców lub użytkowników oraz na rozwiązywaniu danych problemów (por. Jones 1970; Alexander 1971; Boudon 1992). Tymczasem, jak pokazali między innymi pragmatycznie nastawieni badacze (Schön 1983; Gedenryd 1998), jest to co najwyżej typ idealny, który ma swoje źródła nie w empirycznych obserwacjach praktyk projektantów, lecz w teorii rozwiązywania problemów (*problem-solving theory*). W rzeczywistości designerów problemy te rzadko są jednak **dane**. Już samo ich zdefiniowanie jest tak naprawdę pracą, którą wykonują projektanci – zarówno na najwcześniejszych etapach procesu projektowego, jak i w jego trakcie. I nie jest to kwestia drugorzędna, wręcz przeciwnie – najczęściej jest to najtrudniejsza część ich pracy (Gedenryd 1998: 70). Donald Schön (1983) określił tę procedurę, w kontrze do podejścia *problem-solving*, „ustawianiem problemów” (*problem setting*), co w pewnym sensie sprowadza się do ich odkrywania przez projektantów i projektantki lub – lepiej – wytwarzania, konstruowania (Gedenryd 1998: 69): co ma zostać zaprojektowane? Jak? Z kim? Przy użyciu jakich materiałów? Jakie narzędzia są do tego niezbędne? Jak przedstawić projekt zamawiającemu? Jak przygotować brief dla wykonawcy? Jak opisać projekt w portfolio? I tak dalej, przy czym każde z tych pytań w nieco inny sposób ustanawia ostateczną wersję projektu i produktu oraz dokonuje przekształcenia procesu projektowego.

„Ustawianie problemów” właściwie na każdym etapie projektowania oznacza też, że proces projektowy rzadko daje się uporządkować w trajektorię: potrzeba–problem–analiza–projektowanie–rozwiązanie, gdzie ostatni z tych etapów zakłada stworzenie finalnego projektu. W praktyce nielatwo

wyznaczyć jasny podział między analizą a syntezą, między poznawaniem problemu i poszukiwaniem możliwych rozwiązań. Więcej – efekty pracy projektantów, zamiast rozwiązywać problemy, często generują nowe, komplikują sytuację oraz wymagają dalszej iteracji działań projektowych, tworzenia kolejnych wersji szkiców, modeli i prototypów konstruowanych tylko po to, aby pozostały niedokończone (Gedenryd 1998: 175), lub nawet zaniechania rozwijania projektu.

Obserwacje te potwierdzają kolejne badania nad praktykami projektowymi wśród designerów, architektów czy inżynierów. Śledząc proces projektowy, badacze nastawieni pragmatycznie i kognitywistycznie dochodzą przykładowo do wniosku, że tradycyjna dedukcja i indukcja nie są sposobami, w jakie projektanci podchodzą do zadania. Bardziej produktywnie jest wykorzystanie podejścia abdukcyjnego (Matthews 2019: 419) i podejmowanie decyzji projektowych bez klarownego uzasadnienia tych, a nie innych ruchów i narzędzi (Parnas, Clements 1986; Yaneva 2009a; Dorst 2011). Wówczas to samo działanie, często improwizowane, projektowanie bez świadomości tego, dokąd może ono zaprowadzić, stanowi – szczególnie w sytuacji, gdy problem do rozwiązania nie jest jasno zdefiniowany – najefektywniejszą praktykę poznawczą. Pozwala też formułować określone wnioski, argumenty i propozycje oraz przechodzić (w różnych kierunkach) pomiędzy etapami procesu projektowego.

Nie oznacza to jednak, że designerzy podchodzą do projektowania bez żadnego pomysłu, wewnętrznych (mentalnych) modeli i założeń. Rzecz raczej we wzajemnej interakcji planów (schematów działań) i bieżących warunków środowiska materialnego i kulturowego (Kirsh 2001; Afeltowicz 2012). Między innymi dlatego proces ten nie daje się łatwo zamknąć w kategoriach racjonalności i teorii rozwiązywania problemów. Zarówno to, **co** i **jak** dzieje się w pracowniach, jest do pewnego stopnia niezdeterminowane i lokalnie usytuowane, zależne od afordancji, a więc możliwości działania, jakie stwarza materialne otoczenie pracy projektantów (Gibson 1979), oraz od kolektywnie budowanych rozproszonych systemów poznawczych: zasobów wiedzy, norm, procedur, praktyk, narzędzi i wytwarzanych w toku projektowania artefaktów (Norman 1993).

Przedstawiane tu podejście zakłada tym samym – i w tym miejscu spleta się z etnograficznymi badaniami designu w STS i ANT – że choć „zry-sowywanie rzeczy razem” i „ustawianie problemów” pozostaje zazwyczaj w rękach projektantów dysponujących specjalistyczną wiedzą, umiejętnościami i narzędziami, to dla skutecznego procesu projektowego kluczowe okazuje się sprawne porządkowanie (*ordering*) rzeczy i ludzi (Law 2014),

koordynacja czynników ludzkich i pozaludzkich, zasobów przestrzennych i interakcyjnych, norm i praktyk.

Podążając za metaforą Latoura (2012), można też stwierdzić, że designerzy konstruują i rozwijają projekty za pomocą rąk i oczu – procesy myślowe (poznanie) i projektowe (działanie) nie są od siebie oddzielone, lecz wzajemnie się przenikają. Jako lokalnie usytuowane praktyki pozwalają projektantom równocześnie pracować nad problemem i jego rozwiązaniem, sporządzać szkice i notatki, manipulować materiałami, tworzyć prototypy i modele, wizualizować zarówno sam projekt, jak i proces projektowy przy pomocy odpowiednich programów i narzędzi (Black 1990). Praktyki te nabierają jednak racjonalnego charakteru najczęściej dopiero wtedy, gdy konieczne jest ich opisanie, uzasadnienie konkretnych decyzji (Afeltowicz 2012: 217), skonstruowanie odpowiedniej narracji czy argumentów w negocjacjach z klientem, co – jak wskazywałem – wiąże się z koniecznością dokonania wielu dodatkowych translacji projektu.

Pytanie o to, jak w istocie pracują projektanci, jest tym samym pytaniem o design w trakcie powstawania, o to, jak wydarza się w praktykach projektowych, które mają wymiar usytuowany, niezdeterminowany i kolektywny. Przy tym kolektywność ta nie dotyczy po prostu zespołowej pracy designerów, ale różnego rodzaju zbiorowo generowanych zasobów wiedzy, mikroukładów i hybrydowych zgromadzeń. Są one tworzone przez projektantki wchodzące w interakcje z różnorodnymi aktorami, z materialnym otoczeniem, z narzędziami czy interesami w trakcie „ustawiania problemu” i prób znalezienia dla nich rozwiązania. Kluczowe dla zaadresowania tych kwestii okazują się właśnie badania etnograficzne, prowadzenie obserwacji uczestniczących w pracowniach projektowych i innych miejscach pracy designerów. Chodzi przy tym o badania powolne, wielokrotne wizyty w tych miejscach, co daje szansę doświadczenia różnych i zmiennych w czasie prędkości, trajektorii i intensywności zachodzących tam procesów projektowych i poznawczych, cyrkulacji ludzi, rzeczy, sądów i idei (Yaneva 2021: 20–21). Czerpiąca z ustaleń STS i ANT antropologia designu pozwala zarazem zmierzyć się z problemem niemożności holistycznego opisanie „kontekstowej wariacji” kompetencji, umiejętności, zadań i funkcji głównych aktorów biorących udział w projektowaniu (Rojek-Adamek 2019: 12). Daje też wgląd w proces przekształcania obiektów (przez projektantów, lecz także przez wzajemne oddziaływania czynników społecznych i technicznych) jako niepewnych, niestabilnych i kontestowanych bytów. To z kolei umożliwia lepsze zrozumienie złożoności relacji tego, co w designie materialne i społeczne, naturalne i kulturowe,

a więc „świata o zmiennej ontologii, będącej wynikiem interdefinicji aktorów” (Latour 1996: 173), co włącza design w obszar materii rozważań o kształcie wspólnego świata.

/// Czego projektanci (i badaczkę designu) mogą nauczyć się w szpitalu?

Stosowanie metod etnograficznych do badania designu pozwala nie tylko lepiej zrozumieć sam proces projektowy. Istotne jest również to, w jaki sposób projektanci i projektantki „zabierają się” do tworzenia różnych socjotechnicznych koncepcji (Latour 1992). Chodzi tu nawet nie o to, jakie zasady, reguły i mechanizmy poznawcze prowadzą designerów od zadanego problemu do jego rozwiązania i wytwarzania rzeczy. Bardziej interesujące okazuje się to, jak negocjują oni same założenia tego problemu, jak tworzą jego różnorodne warianty, **różne** problemy i ustanawiają to, co ma zostać zaprojektowane i wytworzone, a więc jaką drogę przechodzi przedmiot praktyki projektowej. Dostrzeżenie tego rodzaju rekonfiguracji, kolejnych sekwencji translacji, przekształceń i odniesień – w ANT nazywanych kaskadami ontologicznymi bądź łańcuchami krążącej referencji (Afeltowicz 2012: 93–94) – daje pouczające wnioski dla zmiennej ontologii designu i projektowych praktyk kształtowania „zbiorowego życia”.

Analiza tworzenia tych łańcuchów oraz ich łączenia się czy przecinania z innymi, konkurencyjnymi łańcuchami to jeden z głównych przedmiotów zainteresowania teorii aktora-sieci w ramach badania kontrowersji naukowych. Jak zauważyli Krzysztof Abriszewski i Łukasz Afeltowicz, „z istnieniem równoległych łańcuchów translacji mamy jednak do czynienia nie tylko w ramach kontrowersji” w nauce, gdzie dąży się do ich domknięcia. Zdarza się też tak, że różne sekwencje translacji jednego i tego samego obiektu mogą prowadzić do wytworzenia jego kilku alternatywnych, często niewspółmiernych wersji, które wcale nie muszą się unieważniać, lecz mogą funkcjonować obok siebie, wzajemnie się uzupełniać i podtrzymywać (Abriszewski, Afeltowicz 2009: 19–20). Ze zjawiskiem tym mamy do czynienia na przykład w medycynie, gdzie – jak pokazała w swoim antropologicznym studium praktyk medycznych Annemarie Mol (2002) – choroba może być diagnozowana i leczona na różne sposoby, wytwarzające jej wielorakie reprezentacje, które nie zawsze się pokrywają. Nie jest to nawet konieczne, aby lekarzom udało się złączyć je w relatywnie spójną całość, ani nie ma bezpośredniego związku ze skutecznością prowadzonej terapii. Z obserwacji tych płyną również, jak sądzę, interesu-

jące wskazówki dla etnograficznego badania praktyk projektowych. Przyj-
rzyjmy się temu bliżej, przechodząc stopniowo od antropologii medycyny
do antropologii designu.

W swoich badaniach Mol skupiła się na praktykach badawczych i me-
dycznych wokół terapii miażdżycy tętnic kończyn dolnych w jednej z klinik
uniwersyteckich w Holandii. Choć jest to dobrze przebadany i zdefinio-
wany problem medyczny, o stosunkowo dokładnej procedurze i możliwo-
ściach leczenia, to – jak pokazała holenderska socjolożka – diagnozowana
choroba i leczona choroba to – na poziomie ontologicznym – w istocie
inne, często nieprzystające do siebie obiekty. Prowadząc badania etnogra-
ficzne, Mol jak cień podążała za pacjentami, a właściwie za samą miażdży-
cą, gdyż – jak pisze – jej studium to tak naprawdę „etnografia choroby”
(2002: 152). Pozwoliło jej to ujawnić jeszcze inne rozbieżności. Okazuje
się, że w toku praktyk medycznych poszczególne przypadki miażdżycy re-
prezentowane są na wiele różnych sposobów, mogą przyjmować odmienne
wersje nie tylko w zależności od tego, w którym szpitalu się je bada, dia-
gnozuje i leczy, ale nawet w obrębie jednej kliniki. Różnice, jakie występują
pomiędzy oddziałami, specjalizacjami medycznymi i zespołami lekarzy,
dotyczą zresztą nie tylko choroby, lecz także pacjenta i jego ciała, stąd tytuł
książki: *The Body Multiple*.

Mol koncentrowała się jednak nie na chorobie i ciele pacjenta jako ta-
kich, lecz na czynnościach, zabiegach, fizycznych okolicznościach i narzę-
dziach stosowanych przez lekarzy, na sposobach, w jaki wykonują (*enact*)
przedmiot swojego zainteresowania – chorobę. W ten sposób holenderska
socjolożka śledziła, jak miażdżycza powstaje i znika wraz z praktykami, ma-
nipulacjami i translacjami, jakich dokonują lekarze, a ponieważ „przedmiot
manipulacji zwykle różni się w zależności od praktyki, rzeczywistość ule-
ga zwielokrotnieniu” (Mol 2002: 5, tłum. K.J.). Ta mnogość nie oznacza
jednocześnie rozdrobnienia miażdżycy na wiele różnych jednostek choro-
bowych. Proponując perspektywę ontologii relacyjnej, Mol stara się raczej
pokazać, jak w toku praktyk medycznych może powstawać kilka równole-
głych łańcuchów krążącej referencji, bazujących na odmiennych zasobach
wiedzy, procedurach, technikach oraz narzędziach diagnozowania i lecze-
nia. Miażdżycza nie jest w tym ujęciu jednorodnym bytem, lecz konstruowa-
na czy wykonywana jest przez różnorodne relacje, w jakich się znajduje.
W efekcie, w wyniku „różnych wariacji praktyk medycznych, w różnych
obszarach miażdżycza okazuje się być czymś nieco innym” (Abriszewski,
Afeltowicz 2009: 21). Choć ma wiele współlistniejących wersji czy też frak-
cji, to nie rozpada się na osobne byty (Law 2004: 45–67).

Dostrzeżenie frakcyjności choroby oznacza, że kluczowe z antropologicznego punktu widzenia staje się zrozumienie, w jaki sposób te różne wersje łączą się ze sobą w praktyce medycznej. W odróżnieniu od nauki, która charakteryzuje się tworzeniem stabilnych czarnych skrzynek poprzez domykanie kontrowersji i ustalanie faktów, w szpitalach mamy do czynienia z łączeniem ze sobą nieprzystających do siebie obiektów, stwierdzeń i reprezentacji. „Zasadnicze pytanie, jakie należy zadać, dotyczy tego, jak są one ze sobą skoordynowane” (Mol 2002: VII–VIII, tłum. K.J.), jak różne wersje choroby, różne praktyki i sposoby jej wykonywania łączą się ze sobą, mogą zostać dodane do siebie, a następnie przekształcone w jeden, choć niejednorodny, obiekt.

Jak spostrzeżenia Mol można przenieść do designu i co zwiokrotnienie miażdżycy kończyn dolnych w toku praktyk medycznych może powiedzieć o obiektach wytwarzanych przez projektantów i projektantki? Okazuje się, że całkiem sporo, szczególnie jeśli za punkt wyjścia przyjmiemy się nie to, co zazwyczaj dane i pozwalające na krytyczną interpretację – stabilne przedmioty, kanony estetyczne, logikę pola kulturowego w designie itd. – lecz to, co należy dopiero przeanalizować – design w trakcie powstawania. Etnograficzne badania praktyk projektowych wskazują chociażby, że zespoły projektowe pracujące nad jednym i tym samym zadaniem zazwyczaj wytwarzają równoległe łańcuchy krążącej referencji. Różnią się one między sobą w związku z odmiennym składem osobowym oraz kontekstową wariacją kompetencji i funkcji głównych aktorów, a także dlatego, iż różne zespoły w wieloraki sposób podchodzą do „ustawiania problemu” projektowego, posługują się odmiennymi narzędziami, metodologiami pracy i funkcjonują w różnym środowisku materialno-społecznym. To z kolei wpływa na usytuowanie ich praktyk – tych poznawczych, ale i projektowych – prowadzących do wytwarzania projektów i artefaktów.

Odmiennie procesy projektowe opierające się na szeregach translacji prowadzą nie tylko do rozmaitych trajektorii i dynamiki przechodzenia przez kolejne jego etapy, lecz także do przekształcenia tego, co ma zostać zaprojektowane (Janas 2022: 114).

Z przykładem takich modyfikacji można się spotkać, śledząc konkursy projektowe w dziedzinie designu, architektury czy urbanistyki. Przebieg takich konkursów wygląda zazwyczaj następująco:

1. przeprowadzenie analiz przedkonkursowych;
2. opracowanie briefu i regulaminu;
3. ogłoszenie konkursu;

4. zadawanie pytań do warunków zgłoszenia przez potencjalnych uczestników;
5. udzielenie odpowiedzi i wyjaśnień przez organizatora;
6. zgłoszenie zespołów i opublikowanie informacji o wynikach dopuszczenia do konkursu;
7. zadawanie pytań do zakresu prac konkursowych;
8. udzielenie odpowiedzi i wyjaśnień przez organizatora;
9. przygotowanie i złożenie projektu;
10. ogłoszenie wyników konkursu wraz z uzasadnieniem jury.

Na podstawie wcześniejszych rozważań można zauważyć, że z istotnymi translacjami mamy do czynienia jeszcze przed rozpoczęciem jakichkolwiek prac projektowych: w trakcie „mobilizowania świata” na etapie badań i analiz przez organizatora oraz przekładania ich wyników na wytyczne konkursowe (por. Våland 2009). Te z kolei poddawane są wstępnej interpretacji przez zespoły projektowe, które – jeszcze przy zapoznawaniu się z ogłoszeniem konkursowym – niejako przystępują do „ustawiania problemu”. Nie zderzają się wówczas z **danym** problemem, który należy rozwiązać, lecz zaczynają tworzyć różnego rodzaju scenariusze, przestrzenie problemowe oraz weryfikują, jakich zasobów będą potrzebować, aby wziąć udział w przedsięwzięciu. Porządkowanie rzeczy i ludzi dotyczy przy tym zarówno własnego środowiska pracy, jak i założeń konkursu. Zadając pytania do briefu i regulaminu, wnosząc o udostępnienie większej ilości informacji, projektanci zaczynają niejako negocjować – z organizatorem, wewnątrz zespołów, ale też z przedmiotem własnej pracy: jakie cele ma organizator? Jaka jest istota projektu? Jakie są kryteria oceny i kto jej dokonuje? Jakie przewidziano nagrody? Czy mamy wystarczające zasoby, aby zaangażować się w konkurs?

Efektom tych negocjacji jest nie tylko wyjaśnienie wątpliwości i dookreślenie zakresu prac konkursowych, lecz także modyfikacja tego, czego dotyczy projekt, jego przesłanek, specyfikacji, możliwości stosowania konkretnych rozwiązań, wymagań formalnych, materiałowych, przestrzennych czy technologicznych. Przekształca to z jednej strony sam przedmiot konkursu i jego założenia, z drugiej – proces dochodzenia do niego, metody i etapy prac, ustalenia dotyczące niezbędnych zasobów: czasu, kompetencji, ludzi, środków finansowych, narzędzi czy technologii. Wszystkie te translacje prowadzą do sytuacji, w której przedmiot konkursu, reprezentowany początkowo przez brief i regulamin, przestaje być jednorodnym obiektem, lecz ulega zwielokrotnieniu i obok siebie zaczyna funkcjonować wiele jego wariantów oraz reprezentacji (załączniki, mapy, sekcja pytań i odpowiedzi, dodatkowe materiały).

Przebieg procesu projektowego zależy więc zarówno od „ustawiania problemów” przez zespoły projektowe, negocjacji z organizatorem, sposobów interpretacji i zastosowania jego wyjaśnień, ale także od podziału pracy w ramach zespołów czy korzystania z zewnętrznych konsultantów (socjolog, specjalistka od ochrony środowiska, architektki krajobrazu, konstruktorzy), narzędzi i zasobów wiedzy osadzonej (*embedded knowledge*). To w tej sieci relacji projektowane obiekty i ich kolejne warianty powstają, są przekształcane i znikają wraz z lokalnie usytuowanymi praktykami, manipulacjami i translacjami, jakich dokonują designerzy. W konsekwencji do konkursu zgłoszone zostaje nie tylko, co oczywiste, wiele konkurencyjnych wizji (prac konkursowych), lecz w ramach jednej pracy obok siebie funkcjonują też różne wersje tego samego pojęcia (design regeneratywny, architektura zrównoważona czy projektowanie uniwersalne) oraz tego samego projektu (rzuty, przekroje, wizualizacje, modele zużycia energii, opisy itd.).

Nie tworzą one zbioru elementów, które dają się uszeregować od małych do dużych, od prostych do złożonych, od społecznych do technicznych, tak aby zbiór ten zawierał w sobie je wszystkie i prezentował **jeden** projekt. Są raczej ze sobą splecione wielorakimi praktykami, w jakich są wykonywane (Mol 2002: 159–160), a następnie oceniane. Choć zespołom projektowym zwykle udaje się je powiązać, złączyć w relatywnie spójną całość, to – w duchu obserwacji Mol – różne ujęcia projektu pociągają za sobą jego różne ontologie, ponieważ każde z nich w inny sposób traktuje to, **co** i **jak** ma zostać wytworzone (2002: 176). Projekt oczekiwany przez organizatora, opracowywany przez projektantów, a następnie oceniany przez jury to tak naprawdę inne, często nieprzystające do siebie obiekty. Kluczowym zagadnieniem staje się więc to, na co uwagę zwracała holenderska socjolożka w odniesieniu do praktyk medycznych – jak różne praktyki projektowe i wersje projektu są przekształcane, koordynowane i wykonywane, aby tworzyły jeden, choć niejednorodny, obiekt. Nie jest to jednocześnie pytanie natury teoretycznej. Przeciwnie, jak pokazała Mol, zwiokrotnienie na poziomie ontologii jest kwestią, którą można uprawiać empirycznie, a pomocne w tym są właśnie metody etnograficzne.

/// Podsumowanie

Dotychczasowe rozważania prowadzą do trzech głównych wniosków wskazujących na korzyści z prowadzenia etnograficznych badań nad designem. Po pierwsze, zwrócenie uwagi na design w trakcie wytwarzania oraz prowadzenie bezpośrednich badań projektantów w naturalnym dla nich

środowisku pozwala na głębsze zrozumienie charakterystycznych dla nich procesów, metod oraz technik poznawczych i projektowych. Dzięki obserwowaniu praktyk usytuowanych, działań opartych na lokalnych zasobach wiedzy, mikrointerakcjach designerów ze sobą nawzajem oraz z ich materialnym otoczeniem i narzędziami możliwe staje się nie tyle osadzenie konkretnego projektu w danym dla niego kontekście, ile dostrzeżenie szeregu różnorodnych aktorów wykonujących pracę kontekstualizacji, czyniących różnicę (Latour 1996: 150). Śledzenie tych aktorów, ich działań i relacji, w jakie wchodzi, daje wgląd w specyfikę procesów łączenia i negocjowania, translacji i przetwarzania obiektów czy interesów oraz w to, co w projektowaniu przemieszane, to jest równoległe materialne i społeczne, polityczne i naturalne.

Po drugie, etnografia pracowni projektowych czy „plemienia designerów” pozwala na empiryczną weryfikację teoretycznych założeń i modeli wyjaśniających specyfikę pracy projektowej, dochodzenia przez nich do projektowych rozwiązań. Jak pokazują przywoływane badania z nurtów pragmatycznych, kognitywistycznych oraz operujących STS i ANT, problemy, przed jakimi stają projektantki, w istocie nie są dane, lecz negocjowane i współwytwarzane w trakcie pracy projektowej. Przyglądanie się temu, jak designerzy „ustawiają problemy”, „porządkują rzeczy i ludzi” oraz wytwarzają rozmaite zapiski, szkice, prototypy, modele, opisy i innego rodzaju reprezentacje poszczególnych fragmentów docelowego projektu, zwraca też uwagę na kwestię zmiennej ontologii designu. W trakcie prac projektowych, czy też – za Latourem – (re)projektowych, dochodzi bowiem do zwielokrotnienia tego, **co** i **jak** ma zostać wytworzone, do wygenerowania kilku alternatywnych wersji projektowych, które nie muszą się wcale unieważniać, lecz mogą wzajemnie się uzupełniać i podtrzymywać.

Po trzecie, zaprezentowana w artykule refleksja otwiera pole do badań tego, co okazuje się w projektowaniu kluczowe: sposobów, w jakie designerzy starają się scalać to, co wielokrotne, tak aby stanowiło jeden, choć niejednorodny, obiekt. Chodzi tu z jednej strony o ich praktyki i techniki koordynacji zasobów i całego procesu projektowego, z drugiej – o dokonywane przez nich przekształcenia – tego, co „wewnątrz” projektu, jak również tego, co „na zewnątrz”. W tym miejscu uwidocznia się przewaga STS i ANT nad tradycyjnymi ujęciami tego, co społeczne, mającymi najczęściej na celu dostarczenie wyników, które można zaaplikować przy projektowaniu produktów czy innowacji. Szczególnie że – jak wskazuje Tim Ingold (2014) – także antropologia może być sposobem uprawiania projektowania, i to sposobem uwalniającym spekulatywne i eksperymentalne

możliwości nauk społecznych, proponującym nowe formy życia oraz opierającym się na głębokim, empatycznym zrozumieniu świata i składających się na niego aktorów.

Etnografia „plemienia projektantów” korzystająca ze wskazówek STS i ANT daje zatem szansę na zście projektowania z tym, co społeczne, gdyż problematyzuje podział na wewnątrz i zewnątrz (projektu czy pracowni projektowej) oraz umożliwia przekierowanie uwagi (badaczy, ale też samych projektantów) z materii faktów (przedmioty, funkcja, estetyka, parametry techniczne) na materię rozważań – na to, jak fakty te są postrzegane, rozumiane i praktykowane przez aktorów oraz jak stabilizują i destabilizują relacje społeczne. Podejście to pozwala tym samym na świadome angażowanie się w design jako praktykę kształtowania zbiorowości. Etnografię procesu projektowego można bowiem wykorzystać nie tylko do opisanie codziennych praktyk, rytuałów i stosowanych przez designerów narzędzi, lecz także do prób redefinicji i rozszerzenia tych praktyk poprzez uwzględnienie w nich (lub włączenie do nich) pomijanych dotychczas aktorów. Chodzi tu z jednej strony o przyszłych użytkowników, różnorodnych interesariuszy i grupy marginalizowane, z drugiej – o czynniki pozaludzkie (zjawiska przyrodnicze, byty biologiczne), na które dany projekt może pośrednio lub bezpośrednio oddziaływać. To z kolei włącza do praktyk badawczych i projektowych zestaw kluczowych dla designu pytań, na które starając się odpowiedzieć, projektanci mogą próbować „zrysować rzeczy razem”: jaki świat konstruujemy, wytwarzając kolejne przedmioty? Z jakimi aktorami się sprzymierzamy? Z jakimi rzeczami chcemy żyć? (Latour 2014: 168).

* * *

Za poświęcony na lekturę artykułu czas oraz dyskusję, cenne przemyślenia i komentarze do tekstu dziękuję Nicolii Cholewie.

Bibliografia:

/// Abriszewski K. 2010a. *Splatając na nowo ANT. Wstęp do „Splatając na nowo to, co społeczne”*, [w:] B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, Universitas, s. III–XXXVI.

/// Abriszewski K. 2010b. *Wszystko otwarte na nowo. Teoria Aktora-Sieci i filozofia kultury*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

/// Abriszewski K., Afeltowicz Ł. 2009. *Arterioskleroza i jej wersje. Krążąca referencja, perspektywizm i ontologiczna frakcyjność*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 3(181–182), s. 17–35.

/// Afeltowicz Ł. 2012. *Modele, artefakty, kolektywy: praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów nad nauką*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

/// Aibar E., Bijker W.E. 1997. *Constructing a City: The Cerdà Plan for the Extension of Barcelona*, „Science, Technology & Human Values” 22(1), s. 3–30.

/// Akrich M. 1992. *The De-Description of Technical Objects*, [w:] *Shaping Technology/Building Society*, red. W.E. Bijker, J. Law, MIT Press, s. 205–224.

/// Alač M., Movellan J., Tanaka F. 2013. *Jak uspołecznic robota: Organizacja przestrzenna i multimodalne interakcje semiotyczne w laboratorium robotyki społecznej*, tłum. Ł. Afeltowicz, „AVANT. Pismo Awangardy Filozoficzno-Naukowej” 4(1), s. 133–176.

/// Alexander C. 1971. *The State of the Art in Design Methods*, „DMG Newsletter” 5(3), s. 3–7.

/// Amsterdamska O. 1990. *Surely You Are Joking, Monsieur Latour!*, „Science, Technology & Human Values” 15(4), s. 495–504.

/// Awan N., Schneider T., Till J. 2011. *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture*, Routledge.

/// Bakke M. 2015. *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM.

/// Bińczyk E. 2007. *Nie ma społeczeństwa! „Nasi mniejsi bracia”, społeczne studia nad nauką oraz etyczne zaangażowanie Bruno Latoura*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 144–156.

/// Bińczyk E., Derra A., red. 2014. *Studia nad nauką i technologią. Wybór tekstów*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

/// Black A. 1990. *Visible Planning on Paper and on Screen: The Impact of Working Medium on Decision-Making by Novice Graphic Designers*, „Behaviour and Information Technology” 9(4), s. 283–296.

/// Boudon Ph. 1992. *Introduction à l'Architecturologie*, Dunod.

/// Callon M. 1995. *Four Models for the Dynamics of Science*, [w:] *Handbook of Science and Technology Studies*, red. S. Jasanoff i in., Sage Publications, s. 29–63.

/// Callon M. 2014. *Wprowadzenie do socjologii translacji. Udomowienie przegrzeb-
ków i rybacy z nad zatoki Saint-Brieuc*, tłum. M.A. Chojnacka, [w:] *Studia nad
nauką i technologią. Wybór tekstów*, red. E. Bińczyk, A. Derra, Wydawnictwo
Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 289–330.

/// Christodoulou A., Vola M., Rikken G. 2018. *Case Study for the Appli-
cation of Multidisciplinary Computational Design Assessment and Constructabi-
lity Optimisation Tools*, [w:] *Proceedings of the Symposium on Simulation for Ar-
chitecture and Urban Design*, s. 1–8. [https://www.researchgate.net/publica-
tion/329859808_Case_Study_for_the_Application_of_Multidisci-
plinary_Computational_Design_Assessment_and_Constructability_Op-
timisation_Tools](https://www.researchgate.net/publication/329859808_Case_Study_for_the_Application_of_Multidisciplinary_Computational_Design_Assessment_and_Constructability_Optimisation_Tools); dostęp: 1.03.2023.

/// Dixon B.S. 2020. *Dewey and Design: A Pragmatist Perspective for Design Re-
search*, Springer.

/// Domańska E. 2007. „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*,
„Teksty Drugie”, nr 5, s. 48–61.

/// Domańska E. 2008. *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzecz-
zami*, „Kultura Współczesna”, nr 3(57), s. 9–21.

/// Dorst K. 2011. *The Core of “Design Thinking” and Its Application*, „Design
Studies” 32, s. 521–532.

/// Ekomadyo A.S., Riyadi A. 2020. *Design in Socio-Technical Perspective: An
Actor-Network Theory Reflection on Community Project ‘Kampung Kreatif’ in Band-
ung*, „Archives of Design Research” 33(2), s. 19–36.

/// Fariás I., Bender T., red. 2009. *Urban Assemblages: How Actor-Network
Theory Changes Urban Studies*, Routledge.

/// Ferracina S. 2018. *Designing Living Bricks: The Architectural Drawing as
Conversational Platform*, „Ardeh. A magazine on the power of the project” 2,
s. 136–155.

/// Gedenryd H. 1998. *How Designers Work – Making Sense of Authentic Cogni-
tive Activities*, Lund University.

/// Gibson J.J. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton
Mifflin.

/// Henderson K. 1999. *On Line and on Paper. Visual Representations, Visual
Culture, and Computer Graphics in Design Engineering*, MIT Press.

/// Ingold T. 2014. *Design Anthropology Is Not, and Cannot Be, Ethnography*, [w:] *The Research Network for Design Anthropology*; Seminar 2: Interventionist Speculation, August 14–15 2014. https://kadm.dk/.../08_ingold_design_anthropology_network.doc; dostęp: 6.06.2022.

/// Ingold T. 2018. *Splatać otwarty świat: architektura, antropologia, design*, tłum. E. Klekot, D. Wąsik, Instytut Architektury.

/// Janas K. 2022. *Od Lubmanna do Latoura i z powrotem na przykładzie architektury zrównoważonej*, „Przegląd Socjologiczny” 71(1), s. 105–125.

/// Janda V. 2016. *The Means of Design Work. Models, Sketches and Related Objects in the Creation of New Technologies*, [w:] *Designing Technology, Work, Organization and Vice Versa*, red. A. Bruni, L.L. Parolin, C. Schubert, Vernon Press, s. 217–246.

/// Jones J.C. 1970. *Design Methods*, Van Nostrand Reinhold.

/// Kirsh D. 2001. *The Context of Work*, „Human-Computer Interaction” 16(2–4), s. 306–322.

/// Latour B. 1987. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Harvard University Press.

/// Latour B. 1992. *Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts*, [w:] *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*, red. W.E. Bijker, J. Law, MIT Press, s. 225–258.

/// Latour B. 1996. *Aramis, or the Love of Technology*, Harvard University Press.

/// Latour B. 2008. *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)*, [w:] *Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society*, red. F. Hackne, J. Glynnne, V. Minto, Universal Publishers, s. 2–10.

/// Latour B. 2010. *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas.

/// Latour B. 2011. *Nigdy nie byliśmy nowoczesni*, tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa.

/// Latour B. 2012. *Wizualizacja i poznanie: zrysonowywanie rzeczy razem*, tłum. A. Derra, M. Frąckowiak, „AVANT. Pismo Awangardy Filozoficzno-Naukowej” 3, s. 207–257.

/// Latour B. 2013. *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, tłum. K. Abriszewski i in., Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

/// Latour B. 2014. *Czekając na Gaje. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę*, tłum. A. Kowalczyk, [w:] *Ekologie*, red. A. Jach, P. Juszkowiak, A. Kowalczyk, Muzeum Sztuki w Łodzi, s. 157–174.

/// Latour B., Woolgar S. 2020. *Życie laboratoryjne. Konstruowanie faktów naukowych*, tłum. K. Abriszewski i in., Narodowe Centrum Kultury.

/// Latour B., Yaneva A. 2018. *Dajcie mi rewolwer, a poruszę wszystkie budynki. Architektura z punktu widzenia Teorii Aktora-Sieci*, tłum. E. Bińczyk, J. Guzyński, „AVANT. Pismo Awangardy Filozoficzno-Naukowej” 3, s. 15–24.

/// Law J. 2004. *After Method. Mess in Social Science Research*, Routledge.

/// Law J. 2014. *Uwagi na temat teorii aktora-sieci: wytwarzanie ładu, strategia i heterogeniczność*, tłum. K. Abriszewski, [w:] *Studia nad nauką i technologią. Wybór tekstów*, red. E. Bińczyk, A. Derra, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 215–242.

/// Lawson B. 1994. *Design in Mind*, Architectural Press.

/// Lawson B. 2005. *How Designers Think: The Design Process Demystified*, Architectural Press.

/// Loukissas Y.A. 2012. *Co-Designers: Cultures of Computer Simulation in Architecture*, Routledge.

/// Łukasiuk M. 2017. *Interakcje z architekturą. Społeczne sprawstwo zabudowy*, „Kultura Popularna” 52(2), s. 44–55.

/// Matthews A. 2019. *Design as a Discipline for Postdigital Learning and Teaching: Bricolage and Actor-Network Theory*, „Postdigital Science and Education” 1(2), s. 413–426.

/// Mol A. 2002. *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*, Duke University Press.

/// Norman D.A. 1993. *Things that Make Us Smart: Defending Human Attributes in the Age of the Machine*, Addison-Wesley.

/// Nyka L., Cudzik J., Radziszewski K., Sędzicki D. 2018. *Computation Tools for Designing Green Town Systems as a Part of the Revitalization*, „Studia Komitetu Przestrzennego Zagospodarowania Kraju PAN”, s. 407–418.

- /// Ockman J., red. 2000. *The Pragmatist Imagination. Thinking about "Things in the Making"*, Princeton Architectural Press.
- /// Parnas D.L., Clements P.C. 1986. *A Rational Design Process: How and Why to Fake It*, „IEEE Transactions on Software Engineering” 2, s. 251–257.
- /// Parolin L.L., Mattozzi A. 2013. *Sensitive Translations: Sensitive Dimension and Knowledge within Two Craftsmen's Workplaces*, „Scandinavia Journal of Management” 29(4), s. 353–366.
- /// Rojek-Adamek P. 2019. *Designery. Rola zawodowa projektanta w oglądzie socjologicznym*, Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- /// Rosińska M., Szydłowska A. 2017. *W stronę dizajnu poza paradygmatem antropocentrycznym*, „Kultura Popularna”, nr 2(52), s. 66–78.
- /// Rydin Y., Tate L. 2016. *Actor Networks of Planning*, Routledge.
- /// Schön D. 1983. *The Reflective Practitioner*, MIT Press.
- /// Shove E., Watson M., Hand M., Ingram J. 2007. *The Design of Everyday Life*, Berg.
- /// Siuda M., Falkowski M. 2020. *Narzędziownik nowej architektury*, „Autoportret” 1(68), s. 88–95.
- /// Sørensen E. 2006. *Politics of Things: The Interplay of Design and Practice in a Design Workshop with Children*, [w:] *Doing Things with Things. The Design and Use of Everyday Objects*, red. A. Costall, O. Dreier, Ashgate, s. 147–163.
- /// Star S.L. 1990. *Power, Technology and the Phenomenology of Conventions. On Being Allergic to Onions*, „The Sociological Review” 38(S1), s. 26–56.
- /// Stasik A. 2019. *Współwytwarzanie wiedzy o technologii. Gaz łupkowy jako wyzwanie dla zbiorowości*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- /// Stender M., Bech-Danielson C., Landsverk Hagen A., red. 2021. *Architectural Anthropology: Exploring Lived Space*, Routledge.
- /// Stormi C. 2015. *Notes on ANT for Designers: Ontological, Methodological and Epistemological Turn in Collaborative Design*, „CoDesign: International Journal of CoCreation in Design and the Arts” 11(3–4), s. 166–178.
- /// Tomes A., Oates C., Armstrong P. 1998. *Talking Design: Negotiating the Verbal–Visual Translation*, „Design Studies” 19(2), s. 127–142.

/// Våland S.M. 2009. *End User Participation as an Input to Shape the Brief in Architectural Competitions: A Threefold Translation Process*, „Nordic Journal of Architectural Research” 21(2/3), s. 108–122.

/// Volonté P. 2015. *Design Worlds and Science and Technology Studies*, „Tecno-scienza: Italian Journal of Science & Technology Studies” 5(2), s. 5–14.

/// Waller L. 2016. *Curating Actor-Network Theory: Testing Object-Oriented Sociology in the Science Museum*, „Museum and Society” 14(1), s. 193–206.

/// Wilkie A. 2010. *User Assemblages in Design: An Ethnographic Study*, doctoral dissertation, University of London. <https://core.ac.uk/download/pdf/40033262.pdf>; dostęp: 7.06.2022.

/// Winner L. 1995. *Do Artifacts Have Politics?*, [w:] *The Social Shaping of Technology*, red. D. MacKenzie, J. Wajcman, Open University Press, s. 28–40.

/// Yaneva A. 2009a. *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design*, 010 Publishers.

/// Yaneva A. 2009b. *The Making of a Building: A Pragmatist Approach to Architecture*, Peter Lang.

/// Yaneva A. 2021. *The Method of Architectural Anthropology*, [w:] *Architectural Anthropology: Exploring Lived Space*, red. M. Stender, C. Bech-Danielsen, A. Landsverk Hagen, Routledge, s. 13–29.

/// Żarnecka P., Michna P. 2020. *O (re)projektowaniu przyszłości w czasach pandemii (i nie tylko)*, [w:] *(Re)projektowanie przyszłości: między interwencją a spekulacją*, red. P. Żarnecka, P. Michna, A. Urbańczyk, Wiele Kropek, s. 5–20. https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/260612/zarnecka_michna_urbańczyk_re_projektowanie_przyszlosci_2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y; dostęp: 1.03.2023.

/// **Abstrakt**

Celem artykułu jest wskazanie korzyści, jakie w ramach społecznych studiów nad designem mogą wnieść etnograficzne badania procesu projektowego. Opierając się na pracach autorów wywodzących się z nurtów pragmatycznych, studiów nad nauką i technologią (STS) oraz teorii aktora-sieci (ANT), tekst analizuje design jako socjotechniczną i usytuowaną praktykę „porządkowania rzeczy i ludzi”, a tym samym negocjowania i kształtowania wspólnego świata. Rozważania sięgają z jednej strony etnograficznych

raportów, w których badacze próbowali zrozumieć oraz opisać, jak (i dlaczego właśnie tak) pracują designerzy, z drugiej – zupełnie innego pola badawczego, jakim jest antropologia praktyk medycznych w duchu ANT zaproponowana przez Annemarie Mol. Autor stara się wskazać, że wnioski z tego obszaru wykazują znaczne podobieństwa z refleksjami z etnograficznych badań nad procesem projektowym i dają pouczające spostrzeżenia dla zmiennej ontologii designu, którą można badać empirycznie.

Słowa kluczowe:

design, projektowanie, etnografia, studia nad nauką i technologią, teoria aktora-sieci, ontologia, porządkowanie

/// Abstract

Ordering Things and People: On the Advantages of an Ethnography of the Design Process

The aim of this article is to indicate the benefits that ethnographic exploration of the design process can bring to social design studies. Drawing on the work of authors writing on the basis of pragmatic approaches, science and technology studies (STS), and actor–network theory (ANT), the text analyses design as a socio-technical and situated practice of “ordering things and people” and thus also of negotiating and shaping a common world. The text considers both ethnographic reports, in which researchers have tried to understand and describe how designers work, and a completely different research area – the anthropology of medical practices (in the spirit of ANT, as proposed by Annemarie Mol). The article tries to show that the findings from this field are quite similar to the reflections of ethnographic studies on the design process and offer promising insights for a relational ontology of design that can be studied empirically.

Keywords:

design, ethnography, science and technology studies, actor–network theory, ontology, ordering

/// Krzysztof Janas – socjolog i antropolog społeczny, doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się społecznymi badaniami nad architekturą, miastem i projektowaniem w kontekście zmian klimatycznych i zrównoważonego rozwoju. Stypendysta Fulbrighta (2023–2024), m.st. Warszawy (2022–2023) oraz Fundacji

im. Stefana Kuryłowicza (2020). Publikował w czasopismach naukowych, między innymi w „Przeglądzie Socjologicznym”, „Kulturze i Społeczeństwie”, „Pracach Kulturoznawczych”, oraz popularnonaukowych i branżowych, jak „Rzut. Kwartalnik Architektoniczny” czy „Notes na 6 Tygodni”. Laureat nagrody głównej w konkursach „Teoria” i „Praktyka” 2019 za pracę *Wieżland, czyli miejska fantazja kryta strzechą* (2020).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6765-7275>

E-mail: k.janas@uw.edu.pl

„PROCES PROJEKTOWY” – O PODZIELANIU DOŚWIADCZENIA SPOŁECZNEGO

Ewa Klekot
SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny

„Choć oczywiście nie możemy doświadczyć świata z perspektywy innych, możemy jednak dzielić ich doświadczenie społeczne” – napisała w książce *Droga do antropologii* duńska antropolożka Kirsten Hastrup (2008: 65). To dzielenie doświadczenia społecznego oznacza, jak pisze dalej badaczka, że antropolożka staje się częścią wydarzeń, a „właśnie to miejsce daje nam zupełnie wyjątkowy klucz do zrozumienia światów i tego, jak się je konstruuje i przekształca [...] powinniśmy zdać sobie sprawę z własnego uwikłania w świat i twórczo je wykorzystać. Rzeczywistość nie staje się mniej rzeczywista dlatego, że jesteśmy jej częścią” (Hastrup 2008: 65).

Jako antropolożka i etnografka łączę działalność badawczą z pracą dydaktyczną na uczelni kształcącej projektantów. Na różne sposoby współpracowałam i współpracuję z projektantami: przy prowadzeniu zajęć, w projektach badawczych, przy wystawach ich prac. Z tych pragmatycznych powodów usiłuję znaleźć język pozwalający opisać procesy, których jestem częścią, próbując zrozumieć metody ich pracy. Staram się też proponować narzędzia refleksji, które mogą się okazać pomocne dla projektantów i studentów pracujących nad swoimi projektami. Z perspektywy własnej obecności w polu projektowania, która wiąże się z dzieleniem doświadczenia społecznego projektantów i studentów wzornictwa na różne sposoby, chciałabym zaproponować fenomenologiczną refleksję nad „procesem projektowym”. Społeczność doświadczenia rozumiem zgodnie

z teorią aktora-sieci, natomiast „proces projektowy” to pojęcie stosowane przez samych projektantów, którego sens jest w tym społecznym doświadczeniu określany.

W artykule chciałabym się więc odnieść do specyficznego charakteru wiedzy projektanta, a następnie do sposobów przekazu tej wiedzy. W obu tych obszarach będę starała się osadzić własne doświadczenia i wynikającą z nich refleksję w kontekście ujęć tych zagadnień w obrębie badań nad dizajnem, odnosząc się także w pewnym zakresie do teoretyzacji proponowanych w naukach humanistycznych i społecznych. Spróbuję ponadto spojrzeć na proces projektowy z perspektywy różnych sposobów uczestnictwa we wspólnocie praktyki w rozumieniu Jean Lave i Étienne’a Wengera (Lave, Wenger 1991; Wenger 1998), poddając refleksji własne doświadczenie uczestnictwa w tej wspólnocie.

/// „Projektanckie sposoby wiedzenia”

Nigel Cross, brytyjski uczony i projektant, który przez kilka dziesięcioleci zajmował się badaniem poznawczych wymiarów projektowania, zatytułował swój programowy artykuł na ten temat *Designerly Ways of Knowing* (1982); wiele lat później przedrukowano go w książce pod takim samym tytułem (2006). Z perspektywy badaczki piszącej po polsku tytuł ten stanowi poważne wyzwanie translatorskie. Dosłownie oznacza bowiem „projektanckie sposoby wiedzenia” – czasownik *to know* występuje po angielsku w formie ciągłej, która jest zarazem formą rzeczownikową, oznaczającą czynność określaną przez ten czasownik. Polskie czasowniki *wiedzieć* i *znać* takiej formy nie mają – nie można od nich utworzyć rzeczowników odsłownych w sposób właściwy czasownikom określającym czynności: *pisać* – *pisanie*, *czytać* – *czytanie* itd. Wiedza jako czynność (*knowing*), a nie przedmiot (*knowledge*), który się posiada lub zdobywa – taka wiedza jest gramatycznie możliwa po angielsku, ale nie po polsku. *Knowing* to czynność wiedzenia; polskie *wiedzieć* to bycie w stanie wiedzy. Wygląda na to, że po polsku wiedza nie może być czynnością; procesualny, czynnościowy charakter może mieć nabywanie wiedzy: *dowiadywanie się* czy *poznawanie* – proces przechodzenia od stanu niewiedzy do stanu wiedzy. Jednak *knowing*, czyli *wiedzenie*, to nie stan, lecz proces, w którym wiedzę się równocześnie nabywa, przetwarza, usuwa i generuje. Taka też jest wiedza projektanta: procesualna, czynnościowa, w ciągłym ruchu.

Zdaniem Crossa (1982: 224) cechą działalności projektanta jest dążenie do szybkiego uzyskania zadowalających rozwiązań, a nie długotrwałe

i szczegółowe analizowanie problemu, potencjalnie prowadzące do jednego, hipotetycznie optymalnego, rozwiązania. Przekład *Projektanckie sposoby poznania*, choć poprawny po polsku, nadal jest zdracą wobec oryginału. Polskie *poznanie* jest bowiem czynnością jednorazową, a nie procesem – znowu nie ma ruchu i wielorakości. I nie chodzi mi tutaj o językowy puryzm czy ćwiczenia z translatoryki, ale o ustalenia Wittgensteina. Jeżeli bowiem po polsku wiedza jest stanem, a nie procesem, to *designerly ways of knowing* projektantów myślących po polsku siłą rzeczy są jeszcze bardziej milczące niż wiedza ich anglojęzycznych kolegów, bo po prostu nie mieszczą się w granicach świata.

Próby ujęcia specyfiki wiedzy projektanta formułowane w obrębie badań nad projektowaniem¹ od początku kształtowania się tej dyscypliny podkreślały zarówno odrębność metod poznawania właściwych szeroko rozumianemu projektowaniu, jak i – co najmniej od publikacji programowego tekstu Bruce’a Archera *Design as a Discipline* [Projektowanie jako dyscyplina] (1979) w pierwszym numerze czasopisma „Design Studies” – odrębność jego narzędzi konceptualizacyjnych i strategii poznawczych. We wspomnianym tekście Archer proponował rozumienie projektowania jako trzeciego wielkiego obszaru wiedzy i edukacji, obok nauk przyrodniczych i humanistycznych. Jego zdaniem mamy bowiem do czynienia z

istnieniem podejścia do wiedzy oraz sposobu poznania, które różni się od tych właściwych nauce [*science*] i humanistyce [*humanities*]. Podczas gdy nauka to zasób wiedzy teoretycznej opartej na obserwacji, pomiarach, hipotezach i ich testowaniu, a humanistyka jest zasobem wiedzy interpretacyjnej opartej na rozmyślaniu, krytyce, ocenie i dyskursie, trzeci obszar oznacza zasób wiedzy praktycznej opartej na wrażliwości zmysłów, wynalazczości, weryfikacji i zastosowaniu. (Archer 1979: 20)²

Specyficzna dla projektowania świadomość, którą adept dyscypliny zyskuje w procesie edukacji, umożliwia „rozumienie i operowanie tymi ideami, które wyrażają się za pomocą medium robienia i wytwarzania” (Archer 1979: 20). W schemacie graficznym, który ilustruje tekst Archera, projektowanie jest jednym z wierzchołków równobocznego trójkąta. Na boku łączącym go z wierzchołkiem „humanistyka” mieszczą się sztuki – najbliższej projektowania ulokowane są sztuki piękne, a najbliższej humanistyki

¹ Tak tłumaczę *design studies*; jak mam nadzieję, z dalszej części tekstu wynika dlaczego.

² Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia z języka angielskiego dokonała E. Klekot.

– sztuka literacka; natomiast środek boku łączącego projektowanie z „nauką” wyznacza technologia, podczas gdy przy samym projektowaniu znalazły się sztuki użyteczne. „W projektowaniu – pisze Archer w zakończeniu tekstu – skarbnicą wiedzy jest nie tylko kultura materialna i zawartość muzeów, lecz także umiejętności wykonawcze twórcy i wytwórcy” (1979: 20).

Koncepcja Archera wpisuje się w osadzone w filozoficznym pragmatyzmie powątpiewanie o słuszności dualistycznej, nowoczesnej koncepcji ludzkiego poznania, osadzonej w kartezjańskim oddzieleniu „substancji, która myśli” od „substancji, która zajmuje przestrzeń”³. Konsekwencją kartezjańskiego przekonania, że źródłem wiedzy pewnej może być tylko bezcielesny umysł, jest potocznie do dzisiaj przyjmowany dualistyczny podział ludzkiej wiedzy na obiektywną i subiektywną. Hierarchizacja tych dwóch rodzajów wiedzy tworzy fundamentalną dialektykę nowoczesności, na której opiera się konstrukcja zaufania. Degeneracja kartezjańskiego modelu do postaci wiedzy jako zasobu podlegającego biurokratycznej kontroli za pomocą egzaminu testowego potwierdza i replikuje sztywny dualizm wiedzy, człowieka i świata. Badania nad projektowaniem od początku swego istnienia kwestionowały ten dualizm, postulując wprowadzenie trzeciego elementu.

We wspomnianym już, opublikowanym trzy lata później, artykule o projektanckich sposobach poznania Cross krytycznie omówił i rozwinął koncepcję Archera. Zachowując wprowadzony przez niego trójpodział, przypisał każdemu z wierzchołków trójkąta również odmienny przedmiot wiedzy: w nauce jest to świat przyrody, w humanistyce – doświadczenie człowieka, a w projektowaniu – świat przez człowieka wytworzony (Cross 1982: 221). Badacz proponuje również, choć z pewnym wahaniem, by trzecim wierzchołkiem uczynić raczej „technologię” niż „projektowanie”, bo obejmuje ona zarówno działalność projektanta, jak i twórcy oraz wytwórcy (Cross 1982: 222). Crossa interesują też raczej związki projektowania z nauką niż ze sztuką i – powołując się na dane z eksperymentów psychologicznych – stawia on tezę, że naukowe podejście do problemu oznacza poszukiwanie rozwiązań w drodze analizy, a projektowe – w drodze syntezy. Cross zwraca ponadto uwagę, że wiedza projektantów ma w większości charakter wiedzy milczącej, czyli mają oni trudności z jej eksternalizacją, ponieważ wiedzą, jak rozwiązywać problemy projektowe: „w taki sam sposób, jak człowiek biegły w jakiejś umiejętności «wie», jak ją

³ Takie właśnie tłumaczenie kartezjańskich pojęć, które w łacińskiej wersji *Medytacji* brzmią *res cogitans* i *res extensa*, proponuje Jan Hartman w przekładzie *Medytacji o filozofii pierwszej*, dokonanym z francuskiej wersji dzieła (Descartes 2001). W dokonanym z łaciny przekładzie Marii i Kazimierza Ajdukiewiczów (Descartes 1958) zostały one oddane jako „rzecz myśląca” i „rzecz rozciągła”.

wykonywać. [...] Sposoby poznania projektantów są ucieleśnione w **procesach** projektowania” (Cross 1982: 222).

Warto też pamiętać, że Cross, który przez trzy kolejne dekady zajmował się badaniami projektowania i publikował na ich temat (por. Cross 2006, 2011), używał określenia „projektant” w bardzo szerokim rozumieniu, zgodnie zresztą z angielskim znaczeniem słowa *designer*, które odnosi się u Crossa zarówno do projektantów zajmujących się wzornictwem, jak i architektów, urbanistów i inżynierów. *Designer* to nie dbający o stylowość dizajner, ale przedstawiciel odrębnego, potężnego pola wiedzy, której przedmiotem są byty o ontologii całkowicie zaniedbanej przez zachodnią filozofię – te, które powstają nie siłami natury, lecz siłami techniki (Stiegler 1998).

Publikowane w pierwszych latach istnienia czasopisma „Design Studies” artykuły autorstwa najbardziej znaczących badaczy i praktyków projektowania składały się na cykl, który miał w założeniu stworzyć podstawy teoretyczne uzasadniające uznanie badań nad projektowaniem (*design studies*) za odrębną, samodzielną dyscyplinę. Stworzyły w ten sposób ramy, w których również projektanckie sposoby poznawania stały się wyzwaniem poznawczym i przedmiotem badań. Sam Cross, odnosząc się do niedyskursywnego charakteru „projektanckich sposobów”, używał pojemnego i niejednoznacznego, lecz przemawiającego do wyobraźni określenia „wiedza milcząca” (*tacit knowledge*), które wprowadził Michael Polanyi (2009 [1966]; por. Zmysłony 2012). Często też, wskazując na niedyskursywność wiedzy projektanckiej, konceptualizowano ją, odwołując się do podziału na *knowing-how* i *knowing-that*, wprowadzonego przez brytyjskiego filozofa Gilberta Ryle’a (2000 [1949]: 25–61). Choć Ryle zakwestionował kartezjańską konstrukcję dychotomii ciała i umysłu, co z perspektywy rozważań nad wiedzą projektancką było użyteczne, to zwracając uwagę na niedyskursywne przejawy inteligencji i nadając *knowing-how* status wiedzy, utrwał jednak równie dychotomiczny – aczkolwiek u niego niehierarchiczny – podział na teorię i praktykę, podczas gdy projektanckie sposoby wiedzenia wydają się zaprzeczeniem takiej dychotomii.

Na ten aspekt wiedzy zawodowej wysoko kwalifikowanych specjalistów zwracał uwagę Donald A. Schön w książce *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action* (1983). Wskazywał on na nieadekwatność ujmowania specjalistycznej wiedzy profesjonalnej w kategoriach racjonalności technicznej, opierającej się na założeniu, że działalność zawodowa specjalistów – od projektantów po psychiatrów – polega na rozwiązywaniu problemów w drodze zastosowania teorii naukowych w praktyce dzięki umiejętnościom technicznym (Schön 1983: 21). Schön wprowadza natomiast pojęcie wiedzy-

-w-działaniu (*knowing-in-action*) oraz podkreśla jej relacyjny i niehierarchiczny charakter – nie ma podziału na teorię, która determinuje praktykę, ani praktyki, która jest aplikacją teorii. W opisie Schöna wiedza projektanta jest procesem iteracyjnej, wieloetapowej negocjacji z konkretną rzeczywistością, której skutkiem jest wprowadzenie jakiejś materialnej zmiany.

/// Wiedza-w-działaniu, czyli proces projektowy

Termin „wiedza-w-działaniu” podkreślał dynamikę i procesualność tego rodzaju strategii poznawczych. Projektanci – socjalizowani do potocznego, dualistycznego rozumienia ludzkiej wiedzy – oddawali (i nadal oddają) szczególny charakter własnego doświadczenia wiedzy za pomocą określenia „proces projektowy”. Pozwalało ono na ominięcie modelu racjonalności technicznej, opartego na złożeniu, że projektowanie – jak każda specjalistyczna działalność zawodowa – polega na realizacji w praktyce wcześniej ustalonych wytycznych opartych na stanowiącej jej podstawę wiedzy, która podlega standaryzacji i formułuje uogólnienia (Schön 1983: 21–37). Proces projektowy, który oznacza dochodzenie do rozwiązania problemu projektowego, ma charakter iteracyjny i wykorzystuje różne rodzaje wiedzy na wszystkich etapach (Cross wskazuje trzy takie etapy: projektowanie koncepcji, projektowanie rozwinięć koncepcji, projektowanie szczegółów wybranego rozwinięcia; Cross 2000), podczas gdy dobór narzędzi wydaje się bardziej powiązany z poszczególnymi etapami (Self, Dalke, Evans 2013).

Taki sposób konceptualizacji własnego działania pozwala projektantom na ominięcie lub przynajmniej osłabienie nowoczesnego dualizmu i osadzonej w nim hierarchizacji wiedzy teoretycznej i praktycznej. Zasadnicze znaczenie ma wypracowywanie klarownej definicji problemu. Ważną rolę odgrywa tu budowanie wiedzy o problemie, w którym wykorzystuje się wyniki badań (technologicznych, społecznych, przyrodniczych), fenomenologiczne doświadczenia projektanta podczas wizji lokalnych czy bezpośredniego kontaktu z sytuacją społeczną, na którą ma odpowiedzieć (przy uwzględnieniu ludzkich i nie-ludzkich aktorów), oraz inne informacje bardzo różnego rodzaju, pozyskiwane z różnych źródeł, czyli efekt zanurzenia projektanta w heterogenicznym środowisku wiedzy potocznej. Podobny charakter ma poszukiwanie inspiracji do rozwiązań, a następnie formułowanie odpowiedzi na problem oraz uszczegółowianie wybranych koncepcji – każdy z tych etapów oznacza iterację wymienionych działań budujących wiedzę, choć za każdym razem mają one inaczej sformułowany cel szczegółowy.

Na wszystkich etapach projektant wykorzystuje zarówno różne narzędzia wizualne, służące do myślenia formą wizualną oraz dwuwymiarowych wizualizacji form trójwymiarowych, jak i modele, których znaczenie w myśleniu projektowym tak mocno podkreślał Archer (1979). Trójwymiarowe modele i makiety czy funkcjonalne prototypy nie są wizualizacjami, lecz narzędziami przestrzennego i dynamiczno-funkcjonalnego myślenia. Model nie tyle realizuje formę istniejącą gdzieś „w umyśle”, ile ucieleśnia odczucie adekwatnej formy w ciele projektanta – jest jego myślą, a nie jej wizualizacją. Z tego też względu na etapie poszukiwania rozwiązań projektanci przeważnie pracują analogowo, wskazując, że uzyskanie drobnej zmiany formy za pomocą narzędzi cyfrowych (programy CAD, Rhino) wymaga zbyt długotrwałego zmieniania parametrów, nie mówiąc o czasie „wypiekania” całego renderu (Self, Dalke, Evans 2013). Współcześnie definicyjne dopracowanie problemu projektowego oznacza nie tylko rozwiązanie kwestii formy i funkcjonalności oraz określenie potrzeb odbiorcy, na które projekt ma odpowiedzieć; powinno też brać pod uwagę ekologiczność i etyczność jego wytwarzania, użytkowania i utylizacji oraz koszty wszystkich etapów jego istnienia (por. McDonough, Braungart 2009). „Nasze pokolenie doszło do wniosku, że zrównoważenie to integralny element twórczego myślenia. Już nie jest jakąś oddzielną kwestią, lecz stanowi część całego procesu” (cyt. za: Treggiden 2020: 87) – deklarują projektanci urodzeni w latach 80. XX wieku: Nicholas Gardner (ur. 1988) i Saša Štucin (ur. 1984).

Z perspektywy projektowania odpowiadającego na wyzwania antropocenu znajomość materiałów i ich potencjału transformacji jest jedną z oczywistych podstaw wiedzy projektanta, a materiałowy eksperyment staje się coraz ważniejszym elementem procesu projektowego. Jednak mimo że materiały stanowią jeden z najważniejszych konkretów rzeczywistości podlegającej zmianie w efekcie działań projektanta, do niedawna badania wiedzy projektantów stosunkowo rzadko koncentrowały się na projektanckich sposobach wiedzenia w kontekście materiałów, choć poświęcały uwagę znajomości i wykorzystaniu różnych narzędzi projektowych. Zmianę przyniosły teksty opublikowane w tomie *The Social Life of Materials* (Drazin, Kuchler 2015), w którym po raz pierwszy chyba naznaczeni „zwrotem materialnym” przedstawiciele nauk społecznych nie odwoływali się do „materialności” czy równie abstrakcyjnej „materii” (por. Ingold 2018: 5–34), lecz do konkretnych materiałów, będących aktorami procesów społecznych.

Nierozpoznana w badaniach rola materiałów wynikała, jak się wydaje, z wszechobecności – zarówno wśród projektantów, jak i badaczy projektowania – kulturowo uwarunkowanego przekonania o hylemorficznym cha-

rakterze relacji (wy)twórcy z materiałem, na który zwracał uwagę brytyjski antropolog Tim Ingold. Hylemorfizm, wynikający z Arystotelejskiego założenia, że tworzenie i wytwarzanie polega na połączeniu formy (*morphe*) z materią (*hyle*), nie tylko zdominował zachodnie myślenie o procesie tworzenia, ale też

stawal się coraz bardziej niezrównoważony. Formę zaczęto postrzegać jako narzuconą przez jakiegoś zewnętrznego sprawcę, w którego umyśle istnieje określony projekt, podczas gdy materia, pojmowana jako bierna i bezwładna, stała się tym, na co projekt ów był narzucany. (Ingold 2018: 123)

Tymczasem, jak pisze Ingold, „nie tyle chodzi o narzucanie bezwładnej materii wymyślonych wcześniej form, ile o interweniowanie w pola sił i prądy materiału, w których rodzą się formy”, a umiejętność praktyków polega na tym, że „potrafią znaleźć słoje przyrostu świata i podążać za nimi, naginając je do swojego ewoluującego celu” (2018: 123).

Perspektywa, którą reprezentuje Ingold, wynika z dobrze ugruntowanych w antropologii badań wytwórczości poza-nowoczesnych, w których działania projektowe i wykonawcze łączą się w osobie tego samego praktyka. „Jakimś szaleństwem wydaje mi się próba odizolowania procesu projektowania od procesu produkcji” – pisał Ian J. Ewart (2013: 85) w artykule zamieszczonym w książce *Design Anthropology: Theory and Practice* (Gunn, Otto, Smith 2013). Niemniej nowoczesne rozumienie „dizajnu”, na przykład w ujęciu Dona Normana (2018), opiera się na oddzieleniu projektowania od produkcji i użytkowania, a proces projektowy kończy w chwili przekazania projektu do realizacji.

W praktyce jednak projektant bardzo często jest uczestnikiem procesu wdrażania do produkcji i bywa, że także na tym etapie wprowadza zmiany, a co za tym idzie – proces projektowy nadal trwa. Zarówno współcześni projektanci produktów wykonywanych w technologiach przemysłowych, jak i projektanci interakcji człowiek–technologia mają świadomość specyfiki własnych materiałów⁴. Konieczność rzemieślniczego obeznania z materiałami i procesem wytwarzania rzeczy to temat stale powracający w dyskusjach o edukacji projektantów, choć z różną intensywnością. W związku z tym rzemieślnicza wiedza o pracy z materiałem jest ważnym elementem kognitywnego wyposażenia projektanta, a wraz z nią świadomością złożoności zachodzących podczas wytwarzania zmian.

⁴ O materialności sztucznej inteligencji zob. Crawford 2021; por. Pink, Ardèvol, Lanzeni 2016.

Taką lokalną i całkowicie nieabstrakcyjną postać osadzonej w ciele wiedzy, którą określam grecką nazwą *mētis* i którą badałam zarówno przez obserwację, jak i w drodze fenomenologicznego doświadczenia (Klekot 2018, 2021), najwyraźniej widać u tych, którzy sami realizują swoje projekty, poruszając się na pograniczu sztuki, wzornictwa i rzemiosła. *Mētis* to wiedza całkowicie odporna na abstrakcję i nabywana wyłącznie w bezpośrednim kontakcie z materialną rzeczywistością. Jest osadzona w złożoności doświadczenia ciała w konkretnym spotkaniu ze światem, co sprawia, że ulega nieustannym zmianom, ponieważ każde spotkanie jest inne i każde pozostawia jakiś ślad – „spotkania nas zanieczyszczają” (Tsing 2015: 27). Konkretność *mētis* jest zarówno jej siłą, jak i ograniczeniem, ponieważ uniemożliwia abstrakcję wiedzy z wiedzącego ciała. Abstrahowanie od konkretnego spotkania oznacza zdradę jego złożoności. Chodzi bowiem o coś więcej niż odrzucenie *res extensa* jako niewiarygodnego źródła poznania prawdy – „abstrahować to nie tyle porzucać ciało, ile rozdzierać je na strzępy” (Serres 2016: 26). Im większe znaczenie przywiązują projektanci do nieabstrahowalnej części swej zawodowej wiedzy, tym bardziej istotna okazuje się wspólnota praktyki jako środowisko jej nabywania.

/// Wiedza projektancka we wspólnocie praktyki

Niedyskursywność wiedzy projektanckiej oraz jej usytuowany charakter determinują sposoby jej przekazywania. Usytuowaną, niedyskursywną wiedzę najczęściej nabywa się w warunkach, które Jean Lave i Étienne Wenger nazywają „peryferyjnym uczestnictwem uprawnionym”, określającym takie zaangażowanie w jakąś praktykę społeczną, które w nierozzerwalny sposób łączy się z nauką, lecz samo jest „dla nowicjuszy czymś o wiele więcej niż procesem uczenia się. Jest opartą na wzajemności relacją między osobami a praktyką” (Lave, Wenger 1991: 116).

„Peryferyjność” uczestnictwa odnosi się do intensywności zaangażowania, a nie umiejscowienia w przestrzeni w odniesieniu do jakiegoś zakładanego centrum wspólnoty praktyki; jej przeciwieństwem jest „pełne uczestnictwo”. Określenie „peryferyjność» sugeruje otwarcie, sposób uzyskiwania dostępu do źródeł wiedzy dzięki coraz większemu zaangażowaniu” (Lave, Wenger 1991: 37). Przechodzenie od uczestnictwa peryferyjnego ku uczestniczeniu w pełni wiąże się z podejmowaniem odpowiedzialności i ryzyka. Sytuację tego rodzaju najczęściej kojarzymy z nauczaniem rzemiosła, zarówno w systemie cechowym i relacją mistrz–czeladnik–uczeń, jak i szkolnictwem zawodowym w placówkach wyposażonych

w warsztaty i pracownie. Podobnie jednak przekazywane są specjalistyczne umiejętności zawodowe w wypadku chirurgów czy architektów. Peryferyjne uczestnictwo we wspólnocie praktyki wiąże się nie tylko z nabywaniem ucieleśnionej wiedzy ciała, ale też obejmuje milczącą i jawną wiedzę dotyczącą samej wspólnoty i rządzących nią zasad. Dlatego też staże i praktyki są niezwykle istotnymi elementami edukacji projektantów, zarówno przed wykonaniem projektu dyplomowego, jak i bezpośrednio po zakończeniu formalnej edukacji na uczelni.

Wśród projektanckich sposobów poznania niedyskursywna wiedza ciała ma bardzo duże znaczenie, zarówno przy odręcznym szkicowaniu i rysowaniu, konstruowaniu makiet i modeli, jak i w opanowywaniu narzędzi cyfrowych. Niedyskursywny charakter tych wiedz nie oznacza oczywiście braku komunikacji werbalnej w procesie ich przekazywania. Brytyjski antropolog Trevor Marchand, który badał zdobywanie kompetencji rzemieślniczych i przekaz wiedzy między instruktorem a uczniem, wskazywał, że „sama praktyka jest przekazem”, ponieważ działania biegłego praktyka można analitycznie dzielić na mniejsze całości, podobnie jak zdania w języku, po czym „uczyć się ich jako umysłowych reprezentacji ruchowych”. Takie reprezentacje „można ze sobą łączyć, naśladując praktyka, albo zestawiać w formie improwizowanych ekspresji opartej na praktyce wiedzy [...]. Analityczne rozbijanie ruchu na mniejsze części opiera się na jego obserwacji” (Marchand 2008: 263).

Traktowanie języka jako modelu strukturalnego komunikacji niewerbalnej zachodzącej w procesie przekazywania umiejętności i wiedzy niedyskursywnej, jak czyni to Marchand, może być mylące, zwłaszcza jeżeli zgodzić się z antropologiem Thorstenem Gieserem, który zauważa, że „zwykle postrzegamy nie tyle ruchy, ile działania, czyli ruch plus intencję” (2008: 313). Marchand zdaje sobie jednak sprawę z potencjalnych nieporozumień, które mogą być konsekwencją użycia modelu językowego w odniesieniu do praktyk niewerbalnych i wiedzy ciała. „Interpretacja kinestetyczna – pisze – nie jest semantycznym odwzorowaniem tego, co praktyka **znaczy**, lecz odwzorowaniem ruchowym, które oddaje **sens** jej realizacji i jej **poczucie**” (Marchand 2008: 264). We wspólnocie praktyki komunikacja werbalna służy zarówno wydawaniu instrukcji i poprawek, jak i narratywizowaniu znaczących doświadczeń, jednak wiedza jest komunikowana, rozumiana i przyswajana w większości bez słów, na podstawie demonstracji, obserwacji i naśladowania.

Na podstawie podzielanego doświadczenia społecznego projektantów i studentów projektowania przez uczestnictwo w kilku różnych wspólno-

tach praktyki (uczelnia, projekt badawczy, pracownia) chciałabym zaproponować fenomenologiczny opis procesu projektowego. Nie zamierzam kwestionować jego proceduralnej charakterystyki w ujęciu Crossa (2000), lecz przedstawić ów proces jako rzeczywistość przeżywaną, której dzieje się inicjuje zadanie projektowe, przedstawiane w postaci briefu. Definiowaniu problemu często towarzyszy postawa, która jest mi dobrze znana z metodyki uprawiania antropologii we własnym domu – od-znajomienie. „Od-znajomienie” polega na spojrzeniu na obszar zadania „świeżym okiem”, czyli tak, jakby się nic o nim nie wiedziało – tylko taka postawa pozwala na maksymalnie szeroki obszar badań oraz odczucie ciekawości i zadziwienia, które zawsze są u początku rozwiązań uznawanych za dobre, trafione i ciekawe. Materiał pomagający w od-znajomieniu, który antropolożka może na tym etapie zaproponować projektantce, służy relatywizacji istniejących rozwiązań przez zwrócenie uwagi na ich kulturowo-społeczną lokalność, co pomaga zarówno w doprecyzowaniu adresata projektu, jak i problemu, który ma on rozwiązywać.

Początek procesu projektowego, także w wypadku doświadczonych projektantów, wymaga odejścia od rutyny. Oczywiście w wypadku projektowania kolejnego produktu z serii ten etap bywa pomijany i wykorzystuje się istniejące definicje problemu i koncepcje. Od-znajomiony obszar zadania wymaga od projektanta bardzo wrażliwej uwagi – definiowanie problemu jest *de facto* wytwarzaniem sensu całego zadania. Na tym etapie projektant sięga do różnych źródeł informacji, bada rozmaite obszary wiedzy, zarówno ucieleśnionej – na przykład „szkicując, żeby zrozumieć, o co chodzi” – jak i przekazywanej w języku naturalnym i innych symbolicznych sposobach ludzkiej komunikacji. Dzięki wiedzy, którą w tym procesie konstruuje o od-znajomionym obszarze, projektant zaczyna zauważać pewne wzorce, z których wylaniają się problemy.

Do-definiowanie problemu najczęściej wymaga określenia aktorów współtworzących te wzorce oraz empatycznego spojrzenia na problem z perspektywy każdego z nich. Do-definiowanie problemu wymaga dobrego zrozumienia tych perspektyw i ich potencjalnych konfliktów. Formułowanie koncepcji rozwiązania problemu łączy się z iteratywnym powrotem do badania różnych obszarów wiedzy i ich poszerzania – w tym jednak wypadku poszukiwania są nakierowane bardziej punktowo na problem, choć on sam też często okazuje się obszarem określanym przez wiele zmiennych. Na tym etapie chodzi o różnorodność proponowanych rozwiązań – w wielości pomysłów na poradzenie sobie z zadaniem leży sens tych działań. Koncepcyjne propozycje są formułowane w sposób umożliwiający

samemu projektantowi potraktowanie ich jako zewnętrznych: szkicowane, modelowane, opisywane – i dopiero w tej postaci poddawane są one testowaniu w wyobraźni za pomocą konstruowanych scenariuszy.

Dzieje się tak, nawet jeżeli projektant pracuje sam, nie w zespole i nie ma konieczności zakomunikowania koncepcji innemu uczestnikowi procesu projektowego. Koncepcje formułowane są tak, by w polu zadania stanowiły oddzielnych aktorów, których pozycję projektant może zająć w wyobraźniowym procesie testowania. Po wyborze koncepcji rozwiązania dopracowywanie szczegółów wymaga ponownie iteratywnego powrotu do badań nakierowanych na zdefiniowany już problem, choć zdarza się, że diabeł tkwi w szczegółach i w odniesieniu do jakiegoś pomniejszego – wydawałoby się – elementu rozwiązania projektowego trzeba powtórzyć cały proces do-definiowywania problemu, poczynając od od-znajomienia.

Ponieważ proces projektowy zawsze jest nakierowany na uzyskanie rozwiązań przeznaczonych do realizacji, w całym procesie duże znaczenie odgrywa czas. Projektanci to ludzie, którzy „walczą z czasem” i działają „pod presją czasu”. Czas jest więc w doświadczeniu procesu projektowego konstruowany jako przeciwnik, z którym projektant się zмага. Równocześnie jednak za każdym razem, gdy iteratywnie powraca się do konstruowania wiedzy i poszukiwania wzorców, czas w doświadczeniu projektanta często ulega zawieszeniu, a jego presja przestaje być odczuwalna. Również bezpośrednia praca z materiałem wymaga zmiany podejścia do czasu, bo człowiek musi się dostosować do czasowości materiału. Wspólnota praktyki jest zatem także miejscem, w którym „peryferyjne uczestnictwo” polega na uczeniu się czasowości procesu projektowego, „dowożenia w terminie” i brania odpowiedzialności za czas – a raczej za społeczne konstruowanie jego doświadczenia.

Podzielanie społecznego doświadczenia, jakim jest praca nad realizacją konkretnego projektu oraz edukacja przyszłych projektantów prowadzona wspólnie z nauczycielem-projektantem, samo w sobie stanowi dla zaangażowanej w ten proces badaczki społecznej⁵ zadanie projektowe. Współinicjowanie, a potem dotrzymywanie kroku dynamicznie powstającym projektom studenckim wymaga uważności i empatii jak przy badaniach terenowych, lecz łączy się z innego rodzaju odpowiedzialnością, ponieważ celem jest wprowadzenie zmiany, a nie tylko obserwacja. Nie jest badaniem, a współtowarzyszeniem w rozumieniu i realizacji poszczególnych

⁵ W School of Form zajęcia są współprowadzone przez badaczy i badaczki takich dyscyplin jak filozofia, psychologia, kulturoznawstwo, socjologia i antropologia (używam nazw rozpoznawalnych środowiskowo, a nie znajdujących się obecnie w ministerialnym wykazie dyscyplin).

etapów procesu projektowego. Antropolożka czyni użytek ze swych terenowych umiejętności, także budując relację z projektantką, z którą podziela współodpowiedzialność za powodzenie projektu. Równocześnie jednak wynikiem ich wspólnego działania nie jest etnografia, lecz rozwiązanie projektowe, które w najlepszym wypadku wykorzystuje płynącą z etnografii wiedzę, a przede wszystkim czerpie z potencjału od-znajomienia, które ma tak istotne znaczenie na wczesnych etapach procesu projektowego. Ślad obecności antropolożki w projekcie często bywa dla innych projektantów niemal przezroczysty – jak ślad katalizatora; dopiero zaangażowanie w projekt sprawia, że projektantka dołączająca na kolejnym etapie realizacji, która dotąd dostrzegała w nim tylko rękę innego projektanta, powie antropolożce: „Nie wiedziałam, że jest tak dużo ciebie w tym projekcie...”.

Bibliografia:

/// Archer B. 1979. *Design as a Discipline*, „Design Studies” 1, nr 1, s. 17–20.

/// Crawford K. 2021. *Atlas of AI. Power, Politics and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*, Yale University Press.

/// Cross N. 1982. *Designerly Ways of Knowing*, „Design Studies” 3, nr 4, s. 221–227.

/// Cross N. 2000. *Engineering Design Methods. Strategies for Product Design*, John Wiley & Sons.

/// Cross N. 2006. *Designerly Ways of Knowing*, Springer.

/// Cross N. 2011. *Design Thinking*, Berg.

/// Descartes R. 1958. *Medytacje o filozofii pierwszej*, tłum. M. i K. Ajdukiewiczowie, PWN.

/// Descartes R. 2001. *Medytacje o filozofii pierwszej*, tłum. J. Hartman, Aureus.

/// Drazin A., Küchler S. 2015. *The Social Life of Materials. Studies in Materials and Society*, Bloomsbury.

/// Ewart I.J. 2013. *Designing by Doing: Building Bridges in the Highlands of Borneo*, [w:] *Design Anthropology: Theory and Practice*, red. W. Gunn, T. Otto, R.Ch. Smith, Bloomsbury, s. 85–99.

- /// Gieser T. 2008. *Embodiment, Emotion and Empathy: A Phenomenological Approach to Apprenticeship Learning*, „Anthropological Theory” 8(3), s. 299–318.
- /// Gunn W., Otto T., Smith R.Ch., red. 2013. *Design Anthropology: Theory and Practice*, Bloomsbury.
- /// Hastrup K. 2008. *Droga do antropologii*, tłum. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- /// Howes D. 2015. *The Science of Sensory Evaluation: An Ethnographic Critique*, [w:] *The Social Life of Materials*, red. A. Drazin, S. Küchler, Bloomsbury, s. 130–147.
- /// Ingold T. 2018. *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, Instytut Architektury.
- /// Klekot E. 2018. *Mētis – wiedza asystemowa*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 79–90.
- /// Klekot E. 2021. *Acquiring Metis in Ceramic Production: Patterned Changes and Peripheral Participation*, [w:] *Peripheral Methodologies: Unlearning, Not-Knowing and Ethnographic Limits*, red. F. Martinez, L. Di Puppò, M. Demant Frederiksen, Routledge, s. 81–93.
- /// Lave J., Wenger É. 1991. *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge University Press.
- /// Marchand T.H.J. 2008. *Muscles, Morals and Mind: Craft Apprenticeship and the Formation of Person*, „British Journal of Educational Studies” 56(3), s. 245–271.
- /// McDonough W., Braungart M. 2009. *Cradle to Cradle, Remaking the Way We Make Things*, Vintage Books.
- /// Norman D. 2018. *Dizajn na co dzień*, tłum. D. Malina, Karakter.
- /// Pink S., Ardèvol E., Lanzeni D., red. 2016. *Digital Materialities. Design and Anthropology*, Bloomsbury.
- /// Polanyi M. 2009. *The Tacit Dimension*, The University of Chicago Press.
- /// Ryle G. 2000. *The Concept of Mind*, The University of Chicago Press.
- /// Schön D.A. 1983. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, Basic Books.

/// Self J., Dalke H., Evans M. 2013. *Designerly Ways of Knowing and Doing: Design Embodiment and Experiential Design Knowledge*, EKSIG 2013 – Knowing Inside Out – Experiential Knowledge, Expertise and Connoisseurship, conference paper. <https://www.researchgate.net/publication/261987823>; dostęp: 15.05.2022.

/// Serres M. 2016. *The Five Senses. A Philosophy of Mingled Bodies*, tłum. M. Sankey, P. Cowley, Bloomsbury.

/// Stiegler B. 1998. *Technics and Time*, t. 1: *The Fault of Epimetheus*, tłum. R. Beardsworth, G. Collins, Stanford University Press.

/// Treggiden K. 2020. *Wasted. When Trash Becomes Treasure*, Ludion.

/// Tsing A. 2015. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press.

/// Wenger É. 1998. *Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity*, Cambridge University Press.

/// Zmysłony I. 2012. *Kłopoty z wiedzą niejawną (tacit knowledge) w poglądach Michaela Polanyiiego*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 1(191), s. 49–65.

/// **Abstrakt**

„Nie możemy doświadczyć świata z perspektywy innych, możemy jednak dzielić ich doświadczenie społeczne” – napisała duńska antropolożka Kirsten Hastrup. Z perspektywy własnej obecności w polu dizajnu, która wiąże się z dzieleniem doświadczenia społecznego projektantów na różne sposoby, chciałabym zaproponować fenomenologiczną refleksję nad „procesem projektowym”.

Jako antropolożka i etnografka łączę działalność badawczą z pracą dydaktyczną na uczelni kształcącej projektantów. W różny sposób współpracuję i współpracowałam z projektantami: przy prowadzeniu zajęć, w projektach badawczych, przy wystawach i wspólnych publikacjach. Z tych pragmatycznych powodów usiłuję znaleźć język pozwalający opisać procesy, których jestem częścią, jednocześnie próbując zrozumieć metody pracy z materia w różnorodnej formie. Staram się też proponować narzędzia refleksji, które mogą się okazać pomocne dla projektanta i studentów pracujących nad swoimi projektami.

„Proces projektowy” to pojęcie stosowane przez samych projektantów, którego sens starali się uchwycić wszyscy najważniejsi piszący o pro-

jektowaniu autorzy. Chciałabym poddać je refleksji przez pryzmat takich jego właściwości jak nie-hylemorficzne rozumienie kreatywności oraz relacja z tworzywem, ujmowana w Ingoldowskich kategoriach „podążania za materiałem”.

Słowa kluczowe:

dizajn, proces projektowy, wiedza projektanta, doświadczenie społeczne, antropologia dizajnu

/// Abstract

“Design Process”: On the Sharing of Social Experience

Danish anthropologist Kirsten Hastrup has declared that if “We cannot experience the world from the perspective of others, we can still share their social experience.” My own perspective in the field of design – which involves sharing the social experience of anthropologists in a number of ways – encourages me to offer a phenomenological reflection on the “design process.” My position as an anthropologist and ethnographer combining her research with teaching at a design school has resulted in collaboration with designers in co-taught courses, research projects, exhibitions, and publications. The different pragmatics of ethnography and education have encouraged me to develop tools for a discursive rendering of the processes in which I partake: both for my own research purposes and for designers and design students to use in reflecting on their own activities while working on their projects. “Design process” is an emic, designerly expression, defined by the most prominent writers on the topic. I attempt to reflect on its non-hylemorphic understanding of creativity and its contextualisation within the Ingoldian sense of following the material.

Keywords:

design process, designerly ways of knowing, social experience, design anthropology

/// Ewa Klekot – antropolożka, tłumaczka, kuratorka. Adiunktka w Instytucie Projektowania Uniwersytetu SWPS; wykłada w School of Form i na Uniwersytecie Warszawskim. Interesuje się interdyscyplinarnym łączeniem humanistyki i nauk społecznych z projektowaniem i działaniami artystycznymi, zarówno w badaniach, jak i edukacji. Absolwentka archeologii i etnologii, doktora nauk o sztuce. Aktualny obszar badań to antropologia

wytwarzania oraz związane z nią poznanie i wiedza: umiejętności, wiedza ciała, materiały i procesy; tradycje wytwarzania a dziedzictwo niematerialne. Zajmuje się też antropologiczną refleksją nad sztuką, zwłaszcza społecznym konstruowaniem sztuki ludowej i prymitywnej, a także materialnością i wartościowaniem rzeczy uznawanych za dizajn, sztukę, zabytek oraz eksponat muzealny.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3472-5168>

E-mail: eklekot@sof.edu.pl

EDUKACJA PROJEKTOWA

JAK NIE-PROJEKTANTÓW UCZYĆ PROJEKTOWANIA

Mariusz Wszolek
SWPS Uniwersytet Humanistycznospoleczny

Krzysztof Moszczyński
SWPS Uniwersytet Humanistycznospoleczny

Thomas Lewe
Volda University College

/// Wstęp

Design można zdefiniować jako proces, w którym następuje odseparowanie ról projektującego i realizującego. Taką separację umożliwia efektywna komunikacja (na przykład w postaci szkicu, planu czy notatek). Początki tak szeroko definiowanego designu można wyznaczać dość wcześnie – na przykład w formie unifikacji strzał łuczniczych przez pierwszego cesarza Chin około 200 roku p.n.e. (Rawsthorn 2013). Co więcej, dopuszczając w kryterium komunikacji nie tylko udział medium, lecz także przekaz bezpośredni, przedstawiona właśnie definicja może uwzględniać większość artefaktów kultury materialnej. Dlatego też w praktyce historycy wiążą początki współczesnego projektowania z zasadniczymi przemianami społecznymi, czyli rewolucją przemysłową i masową produkcją (Lees-Maffei, Houze 2010).

Umiejscowienie designu w nowej praktyce wytwarzania, realizowanej w fabrykach, a nie – jak odbywało się to wcześniej – na przykład w manufakturach i warsztatach, może sugerować, że pierwotne zaplecze intelektual-

ne współczesnego designu było związane z fuzją rzemiosła i sztuki. Analiza profili kluczowych szkół projektowych wskazuje jednak, że od początku programy kształcenia designu nie koncentrowały się na doskonaleniu produktu masowego, ale sięgały zdecydowanie dalej – aż po animację i obsługę różnych zmian społecznych. Jedne z najstarszych szkół: New York School of Design for Women, Cooper Union for Advancement of Science and Art czy Glasgow School of Art wprowadzały progresywne koncepcje emancypacji i wzmocnienia roli kobiet poprzez otwartość i inkluzję (Davis 2017). Z kolei Parsons School of Design promowała równość i elitarność za pomocą redukcji hierarchii (The Parsons New School 1977), a Bauhaus koncentrował się na demokratyzacji poprzez dostępne rozwiązania (Droste 2006). Hochschule für Gestaltung Ulm promowała odpowiedzialność społeczną, która miała szczególnie kontekst, między innymi przeciwdziałania takim zjawiskom jak nazizm (Aicher 1994), podczas gdy Malmö Höögskola, K3 proponowała głębszy kontekst projektowania zorientowanego na człowieka, łącząc wartości demokratyczne z projektowaniem do społeczeństwa. Kod został przez te placówki zdefiniowany nie tylko jako podstawowe tworzywo produktu cyfrowego, ale – co ciekawe – wręcz jako nośnik wartości etycznych (Ehn 1998).

Mimo że większość wymienionych szkół inspirowała się dorobkiem poprzednich, to aby zachować własną tożsamość, każda z nich definiowała nieco inaczej sposób myślenia o designie. Co jednak interesujące, między tymi instytucjami można znaleźć kilka zasadniczych podobieństw w kwestii sposobu nauczania designu:

1. interdyscyplinarność i jej odwzorowanie w kadrze (poza wybitnymi projektantami z „kanonicznych” dziedzin designu można wymienić między innymi: Hannah Arendt, Ericha Fromma, Karen Horney i Margaret Mead);
2. otwartość (orientacja na różne perspektywy);
3. zainteresowanie szerokim spektrum obszarów społecznych;
4. kooperacja między studentami zamiast konkurencji;
5. partnerstwo w relacjach z prowadzącymi;
6. priorytet ciekawości i eksperymentu (Ghajargar, Bardzell 2019).

Wskazane atrybuty są najważniejszymi składowymi liberalnej i progresywnej pedagogiki, operującej na zasadach kultury prefiguratywnej, w której głównym celem jest adaptacja do zmian (Burke, Könings 2016). Warto podkreślić, że kluczową rolę w procesie animowania zmiany zawsze odgrywają młodsze pokolenia, które jakby z definicji muszą kwestionować zastany porządek.

Trudno odmówić zalet stosowania takiej pedagogiki dla dydaktyki *sensu lato*. Czy design może mieć podobne, a może nawet szersze zastosowanie? Pomysł na uczenie designu nie-projektantów nie jest nowy, sięga chociażby Government School of Design (później: Royal College of Art), gdzie realizowano program kształcenia nauczycieli sztuki i projektowania (Cunliffe-Charlesworth 1991). Potencjał moderacji procesów społecznych z wykorzystaniem narzędzi designu znajduje zastosowanie w wielu dziedzinach (Brown, Katz 2009), a także prowadzi do wyodrębniania nowych, na przykład projektowania partycypacyjnego (Taylor 1998), *social design* (Manzini 2014) czy *legal design* (Hagan 2020). Ów mechanizm „zapożyczeń” narzędzi/metod z domeny designu wynika z ich skuteczności, która z kolei jest rezultatem stosowania refleksji i pogłębionej analizy, na przykład problemu framingu (Rittel, Webber 1973) lub redefiniowania problemów (Schön 1991). Dlatego też design staje się obiecującą ramą w podejmowaniu złożonych problemów społecznych, dla których nauka, ekonomia czy polityka nie znalazły satysfakcjonujących rozwiązań. Naturalnym postulatem jest więc włączenie kształcenia designu do podstawy edukacji niezwiązanej w ogóle z designem. Jednak mimo istotnego historycznego dorobku aktualny stan edukacji designu budzi wątpliwości nawet w samym jego środowisku. Dlatego też przed odpowiedzią na pytanie, w jaki sposób integrować kształcenie designu z systemem edukacji, warto poddać analizie zastane rozwiązania.

/// Sytuacja zastana w zakresie edukacji projektowania

Współcześnie system edukacji projektowej staje przed wyzwaniem redefinicji zakresów, możliwości i sposobów kształcenia przyszłych projektantów (Meyer, Norman 2020) – złożoność otaczającego nas świata, zarówno w wymiarze technologicznym, jak i geopolitycznym, a także zadania związane z ochroną klimatu i zdrowiem publicznym stawiają zupełnie nowe wyzwania dla praktyki projektowania. „Martwimy się, że edukacja projektowa nie nadąży za nowymi wymaganiami XXI wieku” (Meyer, Norman 2020: 14)¹.

Konieczność redefinicji edukacji projektowania postuluje między innymi Hartmut Esslinger, pisząc że: „większość dzisiejszych programów edukacyjnych lepiej radzi sobie z nauczaniem kreatywnych studentów – zawsze jest ich zbyt mało – jak pogłębiać problemy naszych czasów, zamiast je rozwiązywać” (2012: 31). Esslinger zauważa w systemie edukacji bezrefleksyjną koncentrację na procesie twórczym zamiast na wyzwaniach projektowych,

¹ Jeśli nie podano inaczej, tłum. M. Wszolek.

w których ten proces może animować zmianę społeczną. Potrzebę zawarcia nowej umowy społecznej dla zmiany przez design widzi również Tim Brown, który postuluje przede wszystkim odejście od rozumienia praktyki projektowania przez pryzmat opozycji (kupujący–sprzedający): „Tkwimy w tym razem” (Brown, Katz 2009: 138). Brown wskazuje, że sam system edukacji wymaga zasadniczych zmian, opisując to na przykładzie D-School, gdzie program studiów jest ciągłym eksperymentem na zasadzie iteracyjnego procesu projektowego, w którym celem jest sama droga.

Wyróżniającym się – w sensie krytycznym – głosem na temat edukacji projektowania jest projekt „Future of Design Education”, zainicjowany przez głośny tekst Donalda Normana i Paula A. Kirschnera, zatytułowany *The Teaching and Learning of Design* (2021). Autorzy zauważają w nim zasadniczy deficyt w wykształceniu projektantów w zakresie ich przystawalności do tak zwanej współczesności: jej złożoności i wyzwań za tą złożonością stojących. Ponadto zwracają uwagę na brak interdyscyplinarnego środowiska wiedzy, kompetencji i umiejętności w procesie kształcenia przyszłych projektantów.

Inicjatywa „Future of Design Education” stanowi otwarte forum wymiany myśli i doświadczeń w zakresie uczenia projektowania – jej celem jest podjęcie wysiłku przemyślenia i przeprojektowania edukacji projektowania. Już samo pojawienie się takiej inicjatywy pozwala wysnuć dwa wnioski:

1. środowisko projektowe zauważa deficyty w systemie edukacji;
2. środowisko projektowe jest autorefleksyjne, jeśli chodzi o podjęcie próby zmiany przez projektowanie.

Zdecydowana większość programów projektowania uczelni nadal koncentruje się na wyglądzie powierzchni artefaktów pomimo spadku zatrudnienia w tego typu praktykach. Te warunki wywołały inicjatywę ponownego przemyślenia edukacji projektowej na miarę XXI wieku. Jednym z priorytetów inicjatywy jest zapewnienie dogłębnych, opartych na dowodach naukowych podstaw decyzji projektowych. Drugim priorytetem jest pomoc projektantom w stawaniu się orędownikami odpowiedzialności społecznej i środowiskowej. (Future of Design Education 2022)

Ramą teoretyczną projektu przyszłości edukacji w zakresie projektowania jest tekst Michaela Myera i Donalda Normana (2020), w którym autorzy już we wstępie stawiają dwie bardzo ważne tezy: po pierwsze – rośnie po-

ziom złożoności praktyki projektowania, nie rozwija się zaś w tym zakresie edukacja projektowania; po drugie – deficyty wykształcenia projektantów są uzupełniane przez szeroko rozumiany biznes, który w perspektywie ma możliwość zastąpienia systemu edukacji, o czym będzie mowa dalej.

Ciekawą, bo dziennikarsko-empiryczną perspektywę na temat edukacji projektowania przynosi Jorge Frascara (2020), który przeprowadził wywiady między innymi z Richardem Buchananem, Donaldem Normanem i Eziem Mazzininim – wydaje się, że wylaniający się z nich obraz projektowania przypomina sytuację, w której system edukacji zrobił sobie przerwę, podczas kiedy świat poszedł dalej. „Zbyt wiele szkół wierzy we własną reklamę” (Frascara 2020: 111). Trudno się zgodzić z tak jednoznaczną konstatacją, czego dowodzi wnioskowanie Eny Voûte z Delft University of Technology:

Edukacja w zakresie projektowania szybko zmienia się pod względem treści, pedagogiki, studentów [...] obecnie projektanci współpracują, a coraz częściej z wieloma innymi grupami zawodowymi, w celu rozwiązania problemów społecznych, takich jak otyłość, starzenie się i globalne ocieplenie. Każdy składnik został poszerzony i pogłębiony. (Voûte i in. 2020: 51)

Projektowanie zmieniło się z projektowania zorientowanego na cel w projektowanie zorientowane na kryterium (Voûte i in. 2020) – przedmiotem projektowania nie jest już obiekt, ale jego użyteczność, dostępność lub przystępność obsługi. W projektowaniu kluczowy staje się kontekst produktów, usług czy komunikacji – współczesna edukacja w zakresie projektowania powinna zatem koncentrować się na holistycznym ujęciu metodologii projektowania, uzupełniając wykształcenie o kontekst społeczny, techniczny, ekonomiczny i środowiskowy. „Bardziej niż wcześniej studenci projektowania muszą zdobyć solidne, krytyczne zrozumienie metodologii projektowania w miejsce używania kilku narzędzi do określonej aplikacji” (Voûte i in. 2020: 59). Koncentracja na umiejętnym stosowaniu narzędzi projektowych nie przygotowuje bowiem projektanta na wyzwania tak zwanej współczesności (Friedman, Yongqi, Jin 2020).

Zakres edukacji projektowania znacznie szerzej postrzega Buchanan, według którego składają się nań: komunikacja – w zakresie kompetencji komunikacyjnej, kreatywność – w zakresie jej znaczenia i rozumienia oraz etyka – w znaczeniu świadomości roli projektanta i projektowania, a także społecznej i środowiskowej odpowiedzialności (Frascara 2020).

Aktualna dyskusja środowiska projektowego nad przeprojektowaniem edukacji projektowania wydaje się kluczowa, lecz w naszym odczuciu zamknięta na zewnętrzną perspektywę – interdyscyplinarność jest podkreślana na każdym kroku w sensie teoretycznym, choć nie jest powszechnie stosowana w toczącej się dyskusji.

/// Postawienie problemu

Krytyczne spojrzenie na system edukacji projektowej bierze się w głównej mierze z obserwacji jego konsekwencji, czyli z kondycji rynku usług projektowych – to tam w sensie systemowym zauważamy deficyty edukacji projektowej w postaci konkretnych manifestacji: odtwórczego, bezrefleksyjnego, zorientowanego na zysk (a nie na użytkownika) i moc obliczeniową projektowania. Koncentracja systemu edukacji projektowej na odpowiadaniu na wymagania i wyzwania rynku rodzi niebezpieczeństwo służebnej roli edukacji wobec wielkiego biznesu, czego nie omieszkiał skomentować między innymi Paul Rand, pisząc że: „Nie jest tajemnicą, że realny świat, w którym funkcjonuje projektant, to nie świat sztuki, ale świat kupna i sprzedaży” (2014: 14). W naszym przekonaniu dynamiczny i temporalny charakter rynku nie powinien być adekwatną ramą interpretacji dla systemu edukacji projektowej – wręcz przeciwnie, system edukacji powinien stać w opozycji do rynku, zapewniając jednocześnie kreatywne napięcie, na kanwie którego rodzą się postęp i refleksja. Niestety „w wielu przypadkach pracodawcy opowiadają się za umiejętnościami o tymczasowym znaczeniu” (Rand 2020: 114).

Uczenie projektowania to uczenie krytycznego myślenia, nie zaś zachwyty nad kolejnymi zastosowaniami **myślenia projektowego** w praktyce. Służebna postawa systemu edukacji projektowania powoduje zrozumiale niezainteresowanie rynku systemem edukacji – system, który naśladuje inny, nie jest wszak systemem wartym zainteresowania. W tej sytuacji dochodzi do autonomizacji rynku, czyli instytucjonalizacji wewnątrzrynkowego sposobu kształcenia, czego efektem są zorientowane na krótką perspektywę i konkretne, wąskie specjalizacje inicjatywy edukacyjnej, na przykład Google University czy LinkedIn Learning. Właśnie te inkarnacje biznesowo zorientowanych produktów pod hasłem innowacji w biznesie są dla nas dobrym przykładem oderwania się rynku projektowego od systemu edukacji projektowej – „nie potrzebujesz studiów projektowych”; niezbędna jest praktyka i zaznajomienie się z nowymi narzędziami, gdyż za chwilę nowe zostanie zastąpione przez nowsze

(Sudjic 2009). Powstaje przez to pytanie: dlaczego system edukacji projektowej nie stanowi atrakcyjnej referencji dla szeroko rozumianego rynku usług projektowych?

Wewnątrzrynkowy system szkoleń, certyfikacji, dyplomowania, poświadczeń kompetencji itd. reprezentują od XI wieku cechy rzemieślnicze (Davis 2017). Proces powstawania tak zwanych gildii dał w tym czasie początek również uniwersytetom; kilka wieków później powstają uczelnie skoncentrowane na sztukach wyzwolonych (Rashdall 1895). Co ciekawe, niezależny od praktyki wytwarzania/produkcji system kształcenia poświęcony projektowaniu wyodrębnił się dość późno. Na początku XIX wieku fundowane są przez państwa lub instytucje prywatne szkoły projektowe w UK, później w USA i Europie (Davis 2017). Przełom XIX i XX wieku przynosi rozkwit licznych szkół projektowych, których program nie tylko jest w stanie sprostać skali zmian społecznych, ale co ważniejsze, często nadaje tym zmianom kierunek. Poparciem tej tezy jest na przykład dominacja przez większość XX wieku modernizmu, który był rezultatem obecnego w licznych szkołach funkcjonalizmu czy też racjonalizmu. Warto podkreślić, że poza racjonalizmem do kluczowych dla projektowania epistemologii zaliczane są również fenomenologia oraz pragmatyzm (Ghajargar, Bardzell 2019).

Być może to właśnie opacznie rozumiany pragmatyzm (na przykład w wypadku europejskiego systemu regulowany tak zwanym procesem bolońskim obowiązek opiniowania przez otoczenie gospodarcze powstających ofert edukacyjnych) przyczynił się do zasadniczej zmiany. Wiele aktualnych programów kształcenia projektowania jest skoncentrowanych na jego wybitnie praktycznych (czytaj: rynkowych) aspektach (jak technika, narzędzia), pozbawionych głębszej refleksji o społeczno-cywilizacyjnym znaczeniu designu. Stąd też wynika dla nas wiodąca teza, że system edukacji projektowej w niedalekiej perspektywie przestanie być jakimkolwiek punktem odniesienia dla rynku projektowania, który co prawda jeszcze czerpie z efektów procesu edukacji, między innymi w postaci nowych zatrudnień, jednak dzieje się to z uwagi na wciąż niewystarczającą ofertę edukacyjną w ramach własnych struktur poszczególnych przedsiębiorstw.

Brak kreatywnego napięcia (ang. *creative tension*) między systemem edukacji projektowej a rynkiem usług projektowych prowadzi do obniżenia jakości obu tych systemów – paradoksalnie konkurencyjność może być tutaj *modus operandi* innowacji. W modelowym ujęciu rynek usług projektowych mógłby szukać w systemie edukacji inspiracji i zasobów dla refleksyjnego stosowania praktyki projektowej, podczas gdy w praktyce system edukacji

projektowej – zarówno w sensie formalnym, jak i merytorycznym² – pełni funkcję służebną w stosunku do rynku usług projektowych, ten zaś dokonuje wyłącznie operacji wewnątrzsystemowych – jest sam dla siebie punktem odniesienia, a co za tym idzie staje się samowystarczalnym systemem w pozyskiwaniu zasobów do utrzymania się. W sytuacji, w której to rynek jest wiodącą referencją dla systemu edukacji projektowania, innowacyjność staje się produktem wyłącznie rynku, a system edukacji czerpie z tejże inspirację – w praktyce polega to na utrzymywaniu bezrefleksyjnego wyścigu w generowaniu coraz to nowszych metod czy narzędzi, które w narracji biznesowej mają przyczynić się do autonomizacji usług projektowych oferentów, natomiast w praktyce przyczyniają się do wydłużenia życia produktu oferowanego przez daną firmę – co w konsekwencji przekłada się na wzrost kosztu usługi dla końcowego użytkownika w społecznej roli konsumenta. Z punktu widzenia relacji systemu edukacji i rynku dochodzi do sytuacji, w której tylko rynek może oferować adekwatny komponent edukacyjny w zakresie wytworzonego przez siebie produktu, usługi lub narzędzia.

Jednym z wielu przykładów bezrefleksyjnego wyścigu w generowaniu coraz to nowszych metod czy narzędzi było wyodrębnienie się na gruncie zorientowanych marketingowo obszarów projektowania komunikacji namingu jako **procesu strategicznego** tworzenia nazw dla firm, produktów i usług. W naszym przekonaniu *naming* jako rynkowo zorientowana działalność nie wyodrębnił się z potrzeb rynku, konsumenta czy profesjonalizacji dyscypliny, ale właśnie z możliwości budowania określonych narracji rynku – w końcu nazwy wielu organizacji to nierzadko splot wielu przypadków – co ciekawe, dopiero w następstwie rynkowej oferty w systemie edukacji pojawiają się całe grupy przedmiotów dotyczące namingu – sytuacja ta tylko pokazuje, jak wtórny jest system edukacji w stosunku do rynku usług projektowych.

Innych przykładów dostarczają wszelkiego rodzaju rozwiązania IT z obszaru zrównoważonego projektowania opakowań (MMU, Indexes, REStar, DFE, RONDA itp.), w których wykorzystuje się algorytmy typu *machine learning* i *deep learning*. Stosowanie tych rozwiązań w praktyce biznesowej w zasadzie wyklucza ich powszechność w systemie edukacji projektowania (nie są to też rozwiązania typu *open access*); dopiero rynkowa praktyka pozwala na ich uczenie się i stosowanie. Autonomizacja usług projektowych w postaci rynkowych narzędzi iteracyjnych inkarnacji metod

² W polskim systemie szkolnictwa kierunki praktyczne wymagają wskazania związku między programem kształcenia a obecnym zapotrzebowaniem rynku pracy, co w gruncie rzeczy wyklucza innowacyjność.

myślenia projektowego (design safari, A420, IDEO's Method card itp.) jest kolejnym objawem braku referencji rynku i systemu edukacji – trudno to sobie wyobrazić, ale projektowanie, jako szeroki zestaw wiedzy, kompetencji i umiejętności, może zostać sprowadzone do posługiwania się zestawem kolorowych kart czy wyklejania ścian kolorowymi karteczkami. Edukacja projektowa w obecnym wymiarze staje się zbędnym i nazbyt czasochłonnym komponentem budowania kariery projektowej.

Niemniej choć kondycja merytoryczna rynku usług projektowych pozostawia wiele do życzenia, to jednak zmiana nie jest konieczna w tym miejscu – zmienić musi się system edukacji projektowej, żeby na nowo stać się atrakcyjnym zasobem wiedzy, kompetencji i umiejętności dla rynku, który w głównej mierze odpowiada za tak zwane wyzwania współczesności w postaci społeczno-ekonomicznego rozwarstwienia, niezrównoważonego rozwoju, desemantyzacji całych konstruktów i konceptów komunikacji (zob. Wszolek 2021), wykluczenia czy ekspansywnej moderny.

/// Nowa edukacja projektowania

W ramach wspólnego działania Volda University College i Uniwersytetu SWPS inicjujemy projekt, którego celem jest zmiana myślenia o sposobie uczenia projektantów i projektantek, co mogłoby się przełożyć na nowy, refleksyjny paradygmat projektowania. Żeby jednak zmiana paradygmatu w projektowaniu była możliwa i – co ważniejsze – zorientowana na tak zwany świadomy rozwój (ang. *lean development*), niezbędna jest zmiana w sposobie kształcenia przyszłych projektantów i projektantek. Paradoksem nauczania projektowania jest między innymi to, że przez wszystkie możliwe przypadki i instancje kontroli jakości kształcenia przewija się termin „interdyscyplinarność”, podczas gdy kierunki studiów przypisywane są do dziedzin i dyscyplin, co zapewnia jasny, klarowny i wolny od sprzeczności profil wiodący dziedziny/dyscypliny, do której przypisany jest kierunek. To właśnie na kanwie tego paradoksu pojawiają się hybrydy programów studiów, na których studenci w miejsce interdyscyplinarnego towarzystwa wiedzy, kompetencji, umiejętności i osobowości otrzymują różnorodne spojrzenia na zagadnienie, i to nie z perspektywy procesu, ale z perspektywy zamkniętych jednostek dydaktycznych.

Na podobny problem zwraca uwagę Hartmut Esslinger (2012), postulujący nową dyscyplinę o nazwie *creative science*. Badacz widzi konieczność budowania studiów projektowych wykorzystujących dokonania nauk społecznych, ekonomicznych i ekologicznych, tworzących program

z uwzględnieniem wyzwań cywilizacyjnych. Potrzebny jest program studiów uwzględniających kwestię interdyscyplinarności na zasadzie syntezy ugruntowanych naukowo doktryn projektowych – projektowania zorientowanego na człowieka, projektowania partycypacyjnego, projektowania uniwersalnego, projektowania zrównoważonego czy zorientowanego na wyzwania stawiane przez środowisko naturalne. W takim ujęciu interdyscyplinarność nie może być jedynie tematem do akademickich rozmów czy spektakularnym hasłem wiodącym wykładów o projektowaniu – niezbędne jest umożliwienie tworzenia interdyscyplinarnego środowiska wiedzy, kompetencji i umiejętności. Takie działanie jest skazane na porażkę w szkołach projektowych, głównie ze względu na funkcję samego projektowania, które powinno się sprowadzić do animacji i moderacji w interdyscyplinarnym otoczeniu. Niezbędna jest systemowa zmiana w myśleniu o projektowaniu, w którym szkoły projektowe stanowią wsparcie dla innych dziedzin/dyscyplin, wyposażając je w konkretne kompetencje, sposób myślenia i technologię radzenia sobie z problemami projektowymi. W naszym przekonaniu interdyscyplinarność jest kluczem, ale interdyscyplinarność w rozumieniu jej praktycznego stosowania.

Krytyczne spojrzenie na aktualną praktykę edukacyjną szkół projektowych w żadnym wypadku nie przekreśla ich społecznego znaczenia – wręcz przeciwnie; szkoły projektowe mają niebywałą okazję wyodrębnić zupełnie nowy obszar dydaktyki, zorientowany na kształcenie moderatorów i animatorów procesów projektowych. Nie przeczy to w żadnym razie specjalistycznym obszarom z zakresu projektowania produktów, grafik czy mody. Paradoksalnie nasza propozycja nie ogranicza studiów projektowych, ale rozszerza ich zakres obowiązywania o to, co w szkołach pedagogicznych nierzadko stanowi ich siłę: jak uczyć uczenia (projektowania). Rozwijanie studiów nad projektowaniem w nieprojektowych dziedzinach/dyscyplinach ma w rezultacie bardzo poważny potencjał naukowy w postaci tworzenia środowiska kreatywnego napięcia w drodze do postępu – edukatorzy designu nie tylko mogą wyposażać studentów w kompetencje myślenia projektowego, ale również – a może przede wszystkim – mogą być kołem zamachowym dla całych zespołów badawczych, w których umiejętne stosowanie metod projektowych typu *outside the box* może zapewnić specyficzny typ kreatywnego myślenia w drodze do innowacji/postępu.

Na kanwie tej koncepcji chcielibyśmy zaproponować podejście do kształcenia nie-projektantów w zakresie projektowania. Chodzi więc o stworzenie kompletnego komponentu dydaktycznego w postaci modelu projektowania

refleksyjnego, w którego centrum zainteresowania stawiamy doktryny projektowania koncentrujące się na kwestiach indywidualnych (*human centered design*), społecznych (*universal design*) i środowiskowych (*transformation design*) w formie *learning by doing*. Podstawą kształcenia jest więc tutaj interdyscyplinarny proces, który można wykorzystać w dowolnym obszarze rynku, z uwzględnieniem jego specyfiki i zakresu. Wizja zmiany designu przez design i jego upowszechnienia w postaci myślenia projektowego polega na stworzeniu otwartej usługi dydaktycznej dla tych grup, które w swojej codzienności akademickiej lub aktywności zawodowej dotychczas nie wykorzystywały designu jako takiego. Nie chodzi o to, żeby narzucać komukolwiek określony sposób myślenia i tryb pracy, ale o to, żeby oferować wsparcie metodologiczne, kulturowe i narzędziowe w zakresie rozwiązywania problemów. Projektowania bowiem nie można się nauczyć, lecz można się go uczyć przez jego stosowanie.

Myślenie projektowe (*design thinking*) pozwala w tym kontekście zobaczyć proces, swoje miejsce w procesie i różne grupy interesariuszy procesu. Taka perspektywa znacząco ułatwia działanie w warunkach, w których powodzenie przedsięwzięcia zależy od relacji społecznych. Takie kursy powszechnie funkcjonują pod nazwą *short courses* z zakresu *design thinking* i są realizowane na całym świecie. Znaczącym ograniczeniem tych usług jest koncentracja na uczeniu narzędzia, a nie na jego usytuowaniu w kontekście danej dziedziny/dyscypliny z całym bagażem jej możliwości i ograniczeń.

Tego typu kursy, choć pozwalają pozyskać wiedzę z zakresu zastosowania narzędzia, nie dają interfejsu wdrożenia i używania w konkretnych ramach rynkowych czy akademickich. Dlatego też głównym postulatem jest mówienie nie o *design thinking*, ale o jego wykorzystaniu w sektorach, które takiego wsparcia mogą potrzebować do lepszego zrozumienia problemu, kontekstu i odbiorcy. W tym ujęciu można i należy budować takie komponenty edukacyjne, jak: *legal design, education design, medical design, media design* – wszędzie tam, gdzie podstawą funkcjonowania są relacje społeczne, a codziennością dynamika zmiany, można wypracować relevantny zakres kształcenia w sposób partycypacyjny i interdyscyplinarny. Proponujemy tutaj ideę uczenia, którego celem jest uzupełnienie deficytów nieprojektowej dziedziny/dyscypliny o specyficzny sposób myślenia o rzeczywistości (rozwiązywanie problemów), wrażliwość społeczną (empatia i postawa kreatywna) oraz perspektywę obserwatora (nieoceniająca obserwacja). Pojawia się więc zupełnie nowa rola refleksyjnego projektanta, który w swojej pracy koncentruje się na procesach integracji, pracy, współpracy i koordynacji

w odniesieniu do takich terminów jak na przykład *social innovation* lub *wicked problems* (por. Kunz, Rittel 1972: 95–98) czy wprost do wyzwań cywilizacyjnych, nad którymi praca wymaga długofalowych działań zorientowanych na uświadamianie, uwrażliwianie i uwiarygodnianie³.

Animacja i moderacja sprowadzają się do oddania pewnego sprawstwa w projektowaniu adresatowi rozwiązań. Projektant wspiera proces w taki sposób, by za zmianę bezpośrednio odpowiadali jej beneficjenci. Wtedy idea Papanka (Papanek, Buckminster Fuller 1972), że wszyscy jesteśmy projektantami, nabiera sensu – przedstawiciele nieprojektowej dziedziny/dyscypliny mogą być projektantami nie dlatego, że znają narzędzia, ale przede wszystkim dlatego, że wiedzą, jak ich używać w sposób świadomy i refleksyjny. Sam proces kształcenia jest możliwy do realizacji w przypadku spełnienia trzech kryteriów, które wywodzą się ze studiów projektowych.

Pierwszym kryterium jest wypracowanie pewnego typu wrażliwości, kluczowej w praktyce projektowania, głównie po to, żeby umiejętnie transportować informację na pole kognitywne użytkownika końcowego. Informacji nie można przekazać, można ją negocjować, mając na uwadze, że rezultat negocjacji jest zawsze przypisany do indywidualium. Mówiąc konkretniej, po pierwsze chodzi tu o wrażliwość na kwestię problemu projektowego. To jeden z niewielu terminów, co do którego znaczenia teoretycy projektowania są zgodni – pojęcie problemu jest punktem wyjściowym praktyki projektowej w niemal każdej doktrynie projektowej. Problem projektowy jest celem diagnozy, a generalnym celem projektowania jest jego sprawne rozwiązanie i dostarczenie adekwatnych wdrożeń. W procesie kształcenia istotne staje się więc wypracowanie umiejętności obserwowania problemów (symptomów), diagnozowania problemów projektowych (przyczyn) i trafnego rozwiązywania tychże.

Po drugie, chodzi o uwrażliwienie nie-projektantów na kwestię partycypacji, i to zarówno w zakresie kultury pracy, jak i procesu projektowego, w ramach którego dąży się do niwelowania hierarchicznych struktur relacji społecznych i włączania na partnerskich zasadach beneficjentów zmiany. Wreszcie, po trzecie, chodzi o uwrażliwienie na kwestię rozwiązań, którą można – za Dieterem Ramsem – scharakteryzować krótko: „dobry design to tak mało designu, jak to tylko możliwe” (cyt. za: Spee, McCormick 2012). Zwraca to uwagę na konsekwencje projektowe, które – z reguły przyjmu-

³ Brak powyższych kompetencji, włączając w to brak wizji społecznej, powoduje jawny konflikt między rynkiem a interesem społecznym. Na przykład Cambridge Analytica, dzięki wykorzystaniu fałszywych kont w mediach społecznościowych i wyrafinowanych metod automatyzacji, odegrała istotną rolę w osiągnięciu „zamierzonych” wyników wyborów czy referendum w kilku krajach (Kleinman 2018).

jąc formę rozwiązań problemów projektowych – tworzą kolejne problemy. Myślenie systemowe pozwala obserwować i modelować konkretne scenariusze zmiany oraz estymować koszty.

Drugim kryterium jest zwrócenie uwagi na „atmosferyczność komunikacji” (Wszolek 2021), czyli to, co Peter Drucker (2012) postulował jako najważniejszą charakterystykę komunikacji – w komunikacji najistotniejsze jest to, co nie zostało powiedziane. To bardzo trudna do operacjonalizacji kwestia, ponieważ wymaga nie tyle wiedzy, ile jej umiejętnego wykorzystania w codziennej praktyce komunikacyjnej. Dla przykładu „chodzi o to, żeby nie nazywać siebie profesjonalistą, ale udowadniać to w swoich wypowiedziach”. Na atmosferyczność komunikacji, czyli na to, jak się komunikuje, mają wpływ takie elementy jak sytuacja komunikacyjna, scenariusz komunikacyjny i posiadane kompetencje komunikacyjne (Wszolek 2021). Dwa pierwsze elementy trzeba nauczyć się rozpoznawać, natomiast kompetencje komunikacyjne należy trenować.

Dobrym przykładem manipulowania atmosferycznością komunikacji jest reklama, w której kluczowe jest nie to, co przedstawia płótno reklamowe, ale to, co chce się za pośrednictwem wykorzystanych środków zakomunikować – z reguły komunikat nie jest podawany wprost, przyjmuje jakby formę didaskaliów – opowieści między wierszami. W wypadku projektowania praca nad atmosferycznością pozwala na sprawne budowanie i zarządzanie komunikacją, co w kontekście refleksyjnego, społecznie zorientowanego projektowania ma znaczenie fundamentalne, niezależnie od tego, czy mówimy o bezpośredniej (na przykład rozmowa), czy zapośredniczonej (na przykład pisemna umowa) formie komunikacji.

Trzecie kryterium to umiejętności i kompetencje organizowania i zarządzania iteracyjną formą procesu projektowego, zarówno z perspektywy następujących po sobie działań, jak i ról społecznych oraz zasobów niezbędnych do sprawnego przeprowadzenia danego zadania projektowego. W podejściu systemowym proces projektowy wykazuje strukturę samoreferencyjną – niezależnie od tego, czy to działanie intencjonalne, czy przypadkowe. Każdy koniec projektu, rozumiany w kategoriach konkretnego produktu, stają się podstawą operacjonalizacji kolejnych działań projektowych, które wychodzą od problemu projektowego (Wszolek 2021).

W kontekście trzeciego kryterium nie mniej istotne jest kształcenie narzędziowe, które w gruncie rzeczy ma wypracować umiejętność nie tyle stosowania konkretnych narzędzi projektowych, ile rozumienia możliwości i ograniczeń w relacji ze specjalistą w danym obszarze. Nie mniej ważne jest tutaj wypracowanie *creative confidence* (Kelley, Kelley 2013), która

pozwała na poszukiwanie i tworzenie nieoczywistych rozwiązań poprzez myślenie typu *outside the box*.

Zestawienie tych trzech kryteriów, czyli wrażliwości projektowej, świadomości atmosferyczności komunikacji i niezbędnych umiejętności procesu projektowego, pozwala na przyjęcie postawy kreatywnej w kontekście wyzwań stawianych przez daną nieprojektową dziedzinę/dyscyplinę. Edukator projektowania w nieprojektowym otoczeniu ma dostarczyć ramę działań, w której może się rozwijać innowacja. Refleksyjny projektant to osoba, którą można scharakteryzować za pomocą metafory osoby T-kształtnej (Johnston 1978), u której specjalistyczna wiedza (trzon litery „T”) dotyczy zagadnień specjalistycznych, a szeroka rama kompetencji społecznych (ramię litery „T”) opiera się na wrażliwości, estetyce i komunikacji.

/// Wnioski

Naszym zdaniem uczyć nie-projektantów projektowania to przede wszystkim przekonywać przedstawicieli sektorów nieprojektowych do innego sposobu myślenia o swojej profesji, czyli nakłaniać do koncentracji procesów twórczych, wytwórczych i transakcyjnych na ich odbiorcę w wielu wymiarach: konstruowania przyjaznych i społecznie wrażliwych usług, oferowania transparentnej i przyjaznej informacji na temat produktów, społecznej edukacji, tworzenia nowych form pracy i współpracy. W perspektywie krótkofalowej zauważamy możliwość tworzenia uniwersyteckich komponentów dydaktycznych poświęconych konkretnym dyscyplinom. Przykładem takiego zastosowania mogą być studia z zakresu *legal design* dla przedstawicieli sektora prawniczego; w tym sensie projektowanie jako temat edukacji nie-projektantów musi być dostosowany do wymogów systemu prawa – nie odwrotnie.

Długofalowo jednak zauważamy konieczność myślenia o kształceniu edukatorów w zakresie projektowania, którzy mogliby rozwijać centra kształcenia kompetencji projektowych w nieprojektowych instytucjach edukacyjnych. Skoro na wielu kierunkach niepedagogicznych kształcą się w zakresie pedagogiki, gdyż w rezultacie duża część studentów zostaje nauczycielami, to równie dobrze można na kierunkach nieprojektowych kształcić w zakresie projektowania, które pozwala na umiejętne zarządzanie złożonością w drodze do rozwiązywania problemów. Myślenie o przyszłości edukacji projektowania nie może się sprowadzać tylko do rekonfiguracji programów i podejść szkół projektowych – projektowanie to

podstawowa kompetencja i umiejętność, ale – co ważniejsze – to klucz do zrozumienia społeczeństwa w drodze do zrównoważenia. „Wszyscy jesteśmy projektantami” – trzeba nas tylko do tego przekonać, choć wydaje się, że samo środowisko jest do tego wystarczająco przekonane:

Now it is time for today’s community of design educators to follow in the transformational spirit of the early Bauhaus to modify design pedagogy to accommodate the many different styles and goals of 21st century design. (Meyer, Norman 2020: 22)

Bibliografia:

/// Aicher O. 1994. *The World as Design*, red. A. Menges, Ernst & Sohn.

/// Brown T., Katz B. 2009. *Change by Design: How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation*, Harper Business.

/// Burke C., Könings K.D. 2016. *Recovering Lost Histories of Educational Design: A Case Study in Contemporary Participatory Strategies*, „Oxford Review of Education” 42, nr 6, s. 721–732, <https://doi.org/10.1080/03054985.2016.1232244>.

/// Cunliffe-Charlesworth H. 1991. *The Royal College of Art : Its Influence on Education, Art and Design 1900–1950*, Sheffield City Polytechnic. <http://shura.shu.ac.uk/3144/>; dostęp: 8.01.2022.

/// Davis M. 2017. *Teaching Design: A Guide to Curriculum and Pedagogy for College Design Faculty and Teachers Who Use Design in Their Classrooms*, Allworth.

/// Droste M. 2006. *Bauhaus*, Taschen. <https://www.alibris.com/search/books/isbn/9783822850022>; dostęp: 8.01.2022.

/// Drucker P.F. 2012. *The Practice of Management*, Routledge. <https://www.scribd.com/book/163567585/The-Practice-of-Management>; dostęp: 8.01.2022.

/// Ehn P. 1998. *Manifesto for a Digital Bauhaus*, „Digital Creativity” 9, nr 4, s. 207–217, <https://doi.org/10.1080/14626269808567128>.

/// Esslinger H. 2012. *Design Forward: Creative Strategies for Sustainable Change*, Arnoldsche.

/// Frascara J. 2020. *Design Education, Training, and the Broad Picture: Eight Experts Respond to a Few Questions*, „She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation” 6, nr 1, s. 106–117, <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2019.12.003>.

/// Friedman K, Yongqi L., Jin M. 2020. „*She Ji*: The Next Five Years”, „She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation” 6, nr 1, s. 1–4, <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2020.02.002>.

/// Future of Design Education. 2022. *The Future of Design Education Initiative*. <https://www.futureofdesigneducation.org/about>; dostę: 8.01.2022.

/// Ghajargar M., Bardzell J. 2019. *What Design Education Tells Us about Design Theory: A Pedagogical Genealogy*, „Digital Creativity” 30, nr 4, s. 277–299, <https://doi.org/10.1080/14626268.2019.1677723>.

/// Hagan M. 2020. *Legal Design as a Thing: A Theory of Change and a Set of Methods to Craft a Human-Centered Legal System*, „Design Issues” 36, nr 3, s. 3–15, https://doi.org/10.1162/desi_a_00600.

/// Johnston D.L. 1978. *Scientists Become Managers – the ‘T’-shaped man*, „IEEE Engineering Management Review” 6, nr 3, s. 67–68.

/// Kelley T., Kelley D. 2013. *Creative Confidence: Unleashing the Creative Potential within Us All*, Currency.

/// Kirschner P.A., Norman D. 2018. *Promoting Argumentation Competence: Extending from First- to Second-Order Scaffolding Through Adaptive Fading*, „Educational Psychology Review” 30, nr 1, s. 153–176, <https://doi.org/10.1007/s10648-017-9400-z>.

/// Kleinman Z. 2018. *Cambridge Analytica: The Story So Far*, „BBC News” 21.03, sekcja *Technology*. <https://www.bbc.com/news/technology-43465968>; dostę: 8.01.2022.

/// Kunz W., Rittel H.W. 1972. *Information Science: On the Structure of Its Problems*, „Information Storage and Retrieval” 8, nr 2, s. 95–98.

/// Lees-Maffei G., Houze R., red. 2010. *The Design History Reader*, Berg Publishers.

/// Manzini E. 2014. *Making Things Happen: Social Innovation and Design*, „Design Issues” 30, nr 1, s. 57–66, https://doi.org/10.1162/DESI_a_00248.

/// Meyer M.W., Norman D. 2020. *Changing Design Education for the 21st Century*, „She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation” 6, nr 1, s. 13–49, <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2019.12.002>.

/// Norman D., Kirschner P.A. 2021. *The Teaching and Learning of Design*. <https://www.kirschnered.nl/2021/04/18/the-teaching-and-learning-of-design/>; dostę: 8.01.2022.

/// Papanek V., Buckminster Fuller R. 1972. *Design for the Real World*, Thames and Hudson.

/// The Parsons New School. 1977. *The Parsons New School. 1976*, t. 34. *The Parsons New School Bulletin*, The New School.

/// Rand P. 2014. *Thoughts on Design*, Chronicle Books.

/// Rashdall H. 1895. *The Universities of Europe in the Middle Ages*, The Clarendon Press. <http://archive.org/details/universitieseur01unkngoog>; dostę: 8.01.2022.

/// Rawsthorn A. 2013. *Hello World: Where Design Meets Life*, Hamish Hamilton UK.

/// Rittel H.W.J., Webber M.M. 1973. *Dilemmas in a General Theory of Planning*, „Policy Sciences” 4, nr 2, s. 155–169, <https://doi.org/10.1007/BF01405730>.

/// Schön D.A. 1991. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. <https://www.routledge.com/The-Reflective-Practitioner-How-Professionals-Think-in-Action/Schon/p/book/9781857423198>; dostę: 8.01.2022.

/// Spee J., McCormick D. 2012. *The Design Ethos of Dieter Rams and Its Implications for Organizations and Management Education*, „Academy of Management Proceedings”, lipiec, art. 12772, <https://doi.org/10.5465/AMBPP.2012.12772abstract>.

/// Sudjic D. 2009. *The Language of Things: [Design, Luxury, Fashion, Art: How We Are Seduced by the Objects around Us]*, Penguin.

/// Taylor N. 1998. *Urban Planning Theory Since 1945*, Sage, <https://doi.org/10.4135/9781446218648>.

/// Voûte E., Stappers P.J., Giaccardi E., Mooij S., Boeijen A. van. 2020. *Innovating a Large Design Education Program at a University of Technology*, „She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation” 6, nr 1, s. 50–66, <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2019.12.001>.

/// Wszolek M. 2021. *Teoria i praktyka projektowania (komunikacji)*, Wydawnictwo Libron.

/// Wszolek M., Pluchowska D. 2021. *To Teach Legal Design – Change Design By Design*, „International Journal of English and Cultural Studies” 4, nr 1, s. 45–49.

/// **Abstrakt**

Współcześnie system edukacji projektowej staje przed wyzwaniem redefinicji zakresów, możliwości i sposobów kształcenia przyszłych projektantów – złożoność otaczającego nas świata, zarówno w wymiarze technologicznym, jak i geopolitycznym, a także zadania związane z ochroną klimatu i zdrowiem publicznym stawiają bowiem zupełnie nowe wyzwania dla praktyki projektowania. Wyróżniającym się – w sensie krytycznym – głosem na temat edukacji projektowania jest projekt „Future of Design Education”, zainicjowany przez głośny tekst Donalda Normana i Paula A. Kirschnera, zatytułowany *The Teaching and Learning of Design*. Autorzy zauważają w nim zasadniczy deficyt w wykształceniu projektantów w zakresie ich przystawalności do tak zwanej współczesności: jej złożoności i wyzwań za tą złożonością stojących. Ponadto zwracają uwagę na brak interdyscyplinarnego środowiska wiedzy, kompetencji i umiejętności w procesie kształcenia przyszłych projektantów.

Inicjatywa „Future of Design Education” stanowi otwarte forum wymiany myśli i doświadczeń w zakresie uczenia projektowania – jej celem jest podjęcie wysiłku przemyślenia i przeprojektowania edukacji projektowania. Już samo pojawienie się takiej inicjatywy pozwala wysnuć dwa wnioski: (1) środowisko projektowe zauważa deficyty w systemie edukacji; (2) środowisko projektowe jest autorefleksyjne, jeśli chodzi o podjęcie próby zmiany przez projektowanie. Projektowanie zmieniło się z projektowania zorientowanego na cel w stronę projektowania zorientowanego na kryterium – przedmiotem projektowania nie jest już obiekt, ale jego użyteczność, dostępność lub przystępność obsługi. W projektowaniu kluczowy staje się kontekst produktów, usług czy komunikacji – współczesna edukacja w zakresie projektowania powinna zatem koncentrować się na holistycznym ujęciu metodologii projektowania, uzupełniając wykształcenie o kontekst społeczny, techniczny, ekonomiczny i środowiskowy.

Aktualna dyskusja środowiska projektowego nad przeprojektowaniem edukacji projektowania wydaje się kluczowa, lecz w naszym odczuciu zamknięta na zewnętrzną perspektywę – interdyscyplinarność jest podkre-

ślana na każdym kroku w sensie teoretycznym, choć nie jest powszechnie stosowana w toczącej się dyskusji. W tekście podjęto zagadnienie jeszcze szersze, jakim jest uczenie projektowania nie-projektantów, myśląc o projektowaniu jako nadrzędnej kompetencji rozwiązywania problemów oraz widząc w tym projektantów jako moderatorów i animatorów zmiany społecznej. W końcu do dyspozycji mamy dwa rozwiązania: zmianę przez design lub zmianę przez katastrofę.

Słowa kluczowe:

projektowanie, edukacja projektowania, historia projektowania, zmiana w projektowaniu

/// Abstract

Why People Who Are Not Designers Should Be Taught Design and How

Currently, the system of design education faces the challenge of redefining the possible scope and ways of educating future designers. The complexity of the world around us, both in the technological and geopolitical dimensions, as well as tasks related to climate protection and public health, pose entirely new challenges to the practice of design. A distinctive voice in regard to criticism of design education is the “Future of Design Education” project, which was strengthened by Donald Norman and Paul A. Kirschner’s famous text titled “The Teaching and Learning of Design.” Norman and Kirschner noticed a fundamental deficit in the education of designers in regard to their compatibility with so-called modernity: its complexity and challenges. In addition, the authors pointed to the lack of an interdisciplinary environment of knowledge, competence, and skills in educating future designers. The “Future of Design Education” initiative is an open forum for the exchange of ideas and experiences in design education – its goal is to try to rethink and redesign design education. The mere appearance of such an initiative allows us to draw two conclusions: (1) the design community has noticed deficits in the education system; (2) the design environment is self-reflective when attempting change through design. Design has changed from being goal-oriented to being criterion-oriented – the object of design is no longer the object but its usability, accessibility, or serviceability. In design, the context of products, services, or communication becomes crucial – contemporary education in the field of design should therefore focus on a holistic approach to design methodology and should

supplement education with social, technical, economic, and environmental contexts. The design community's current discussion on redesigning design education seems crucial. However, it is closed to the external perspective – interdisciplinarity, which is emphasised at every step in the theoretical sense, although it is not commonly used in ongoing discussions. The text addresses an even broader issue: teaching design to non-designers, thinking about design as a superior problem-solving competence and seeing designers as moderators and animators of social change.

Keywords:

design, design education, history of design, change by design

/// Mariusz Wszolek – doktor habilitowany, prof. Uniwersytetu SWPS, Kierownik Katedry Grafiki, Prodziekan do spraw Studenckich Wydziału Prawa i Komunikacji Społecznej we Wrocławiu oraz zastępca dyrektora Instytutu Projektowania Uniwersytetu SWPS. Jego zainteresowania badawcze obejmują: projektowanie komunikacji, teorię projektowania i alternatywne doktryny projektowe. Ostatnio opublikował artykuły *Manipulacja kształtem opakowania a jego kognitywny obraz – wyniki badań*, „Media i społeczeństwo” 16, 2022 oraz *Empiricism in Design*, „The International Journal of Design Education” 16, 2022, nr 2, a także monografię *Teoria i praktyka projektowania (komunikacji)* (2021).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8830-189X>

E-mail: mwszolek@swps.edu.pl

/// Thomas Lewé – wykładowca akademicki na Volda University College w Norwegii, członek National Professional Body for Design. Jego zainteresowania badawcze oscylują wokół projektowania graficznego oraz *strategic design* i *design thinking*. W 2017 i 2018 roku wraz z K.V. Øie wygłosił referat konferencyjny zatytułowany *Creative Communication Design: Communicating the Holocaust to Younger Generations*.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9340-1756>

E-mail: thomas.lewe@hivolda.no

/// Krzysztof Moszczyński – adiunkt w Katedrze Grafiki Uniwersytetu SWPS, koordynator kierunku grafika na Uniwersytecie SWPS. Interesuje się identyfikacją wizualną i projektowaniem komunikacji. Z jego ostatnich

publikacji należy wskazać artykuły: *Wpływ barwy i etykiety opakowań na postrzeganie produktu – wyniki badań empirycznych* (wspólnie z Mariuszem Wszółkiem i Pawłem Mackiewiczem) oraz *Algorytmizacja procesów projektowych* (wspólnie z Mariuszem Wszółkiem), oba opublikowane w opracowaniu *Communication Design: badanie i projektowanie komunikacji* (t. 4 i 6).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4876-3627>

E-mail: kmoszczynski@swps.edu.pl

PARTNERSTWO Z ROZSĄDKU. ROLA I MIEJSCE NAUK SPOŁECZNYCH WE WSPÓŁCZESNYM PROJEKTOWANIU

Tomasz Bierkowski
Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Andrzej Pawłowski, prekursor systemowego kształcenia projektowania w Polsce, twierdził, że głównym celem projektanta jest opracowywanie stosunków „między określoną przyczyną a skutkiem. Co więcej, [projektowanie jest] racjonalną działalnością, której wynikiem ma być konkretny skutek. Skutek ten zostaje w procesie projektowania zaplanowany przez projektanta, natomiast plan jest realizowany przez społeczeństwo. Dlatego możemy mówić, że projektowanie jest działalnością społeczną” (Pawłowski 2001a: 56). Przywołana wypowiedź pochodzi sprzed prawie pół wieku, a mimo to nie traci na aktualności¹. Musiało jednak minąć wiele lat – przede wszystkim musiały się zmienić uwarunkowania społeczne, ekonomiczne i polityczne (na przykład w krajach byłego bloku sowieckiego) – żeby wyrażona w tym duchu myśl wyszła poza jedną specjalizację projektową i trafiła do świadomości szerszych grup, zajmujących się różnymi dziedzinami projektowania.

Publiczna dyskusja i upowszechnianie idei projektowania zorientowanego na generowanie skutecznych odpowiedzi na realne potrzeby jednostek lub społeczności coraz powszechniej wpływa na zmianę postaw, a w konsekwencji – na praktykę i rozwój teorii. Między innymi określono rolę dyscypliny projektowania i zadania jej przedstawicieli w społeczeństwie,

¹ Por. ze znaczeniami terminu „design” – między innymi: cel lub intencja, zmierzanie w określonym kierunku, planowanie rezultatu. Zob. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/design> (dostęp: 9.02.2023).

zmieniono podejście do wykorzystywania wiedzy z innych obszarów nauki i metod badawczych, a przede wszystkim wskazano na prymarną funkcję procesu projektowego. Zagadnienia te nie tyle zostały zdefiniowane lub uległy redefinicji, ile są stale dyskutowane, aktualizowane i – lepiej lub gorzej – dostosowywane do potrzeb zmieniającego się świata. Inną kwestią jest natomiast to, czy działania te – w odniesieniu do funkcji społecznych projektowania, beneficjentów projektów oraz przestrzeni ich funkcjonowania – są wystarczające; czy w większości wypadków nie pozostają ostatecznie w fazie teorii i nie mają jednak bardziej charakteru deklaracyjnego niż faktycznego.

Dzięki debacie na temat społecznej roli dizajnu, rozpoczętej w drugiej połowie XIX wieku, kontynuowanej i rozwijanej przez kolejne dziesięciolecia – między innymi przez Kena Garlanda (2011: 329), Victora Papanka, Andrzeja Pawłowskiego, Jorge Frascarę, Stevena Hellera, Katherine McCoy, Tima Browna czy Johna Thackarę – stylizacja i nadawanie estetycznej formy przez wiele współczesnych dizajnerów zaczęły być traktowane jako środki, a nie cele, do których się dąży. Różnorodność wskazanych osób nie jest przypadkowa. Ma zwracać uwagę na wspólne wartości i podejście niezależnie od wykształcenia, specjalizacji, wieku, kraju pochodzenia czy zakresu i rodzaju aktywności. Powszechniej niż kilkanaście lat temu dla wielu projektantek i projektantów priorytetem wynikającym ze świadomości realnych potrzeb stało się – jakkolwiek nie zabrzmiało to patetycznie – czynienie świata lepszym poprzez wpływanie na funkcjonowanie społeczeństwa i gospodarki z poszanowaniem środowiska naturalnego.

Jest sprawą oczywistą, choć dopiero stopniowo szerzej uświadamianą, że taka postawa nie przełoży się na skuteczne działania bez ścisłego aliansu projektowania z innymi dyscyplinami, przede wszystkim z naukami społecznymi². Sukcesywnie w określonych obszarach tematycznych lub przy rozwiązywaniu szczególnych problemów projektowych ma miejsce – i stało się normą – przenikanie się wiedzy i doświadczeń oraz korzystanie z dorobku różnych specjalizacji, między innymi w postaci wykorzystywania metodyk specyficznych dla innych dyscyplin. Zatrudnianie, włączanie socjologów i psychologów do procesów projektowych zarówno przez duże firmy, jak i mniejsze studia projektowe to od kilku lat powszechna praktyka. Część przedstawicielek i przedstawicieli nauk społecznych przebrano- wilo się lub wyspecjalizowało. Korzystając ze swojej wiedzy i doświadczeń, prowadzą szkolenia dla projektantów, kierują zespołami, realizują bada-

² Uwagę na tę kwestię zwracał już pod koniec lat 90. Jorge Frascara (1996).

nia potrzebne do tworzenia i wdrażania projektów, usprawniają procesy projektowe, a także organizują warsztaty dla klientów. Ich umiejętności są pożytkowane między innymi w projektowaniu interakcji, projektowaniu usług, projektowaniu partycypacyjnym, badaniu konkurencji czy tworzeniu audytów wzorniczych i szkoleń. Wreszcie przedstawicielki i przedstawiciele nauk społecznych trafiają do szkół wyższych uczących projektowania i niezwykle pozytywnie wpływają nie tylko na jakość kształcenia, ale i zrozumienie faktycznej roli dizajnu.

Za symboliczny dowód zasygnalizowanych zmian może posłużyć anachroniczne nazewnictwo specjalizacji nie tylko na polskich uczelniach: „projektowanie graficzne”, „projektowanie form przemysłowych” czy „wzornictwo przemysłowe”. W kontekście redefinicji dyscypliny i profesji projektantki oraz projektanta i związanego z tym wdrażania wiedzy i metod badawczych z innych dyscyplin dotychczasowe nazwy wydziałów, kierunków czy specjalizacji kształcących osoby projektujące tworzą znamienne *signum temporis*. Na szczęście trwa proces zmian na lepsze programów kształcenia, które mimo to ukrywają się za anachronicznymi szyldami, dezorientując tym samym kandydatki i kandydatów na studia oraz osoby niezwiązane z projektowaniem (takich jak na przykład potencjalne partnerki i partnerzy biznesowi lub naukowci uczelni).

Tworzenie innowacyjnych – odpowiadających realnym potrzebom użytkowników oraz dopasowanych do szerokich kontekstów – rozwiązań wymaga korzystania z adekwatnych do problemu projektowego metod badawczych. Chodzi przede wszystkim o te pochodzące z obszaru nauk społecznych, którym dizajn nie poświęcał właściwej uwagi i które dopiero od niedawna zaczynają być kształcone na uczelniach projektowych oraz są stosowane przez studia projektowe. Wywodzące się z nauk społecznych i wykorzystywane w projektowaniu metody badawcze umożliwiają nie tyle rozwiązywanie problemów projektowych (budowanie relacji między przyczyną a skutkiem w procesie projektowym), ile poznanie w ogóle, w tym „ustawiczne rozróżnianie między tym, co z konieczności wiem, a czego z konieczności nie wiem” (Jaspers 2017: 54).

Jeśli chcemy zmieniać (czytaj: poprawiać) rzeczywistość, konieczna jest umiejętność jej poznawania za pośrednictwem analizy i jej racjonalnej interpretacji. Musimy umieć rozpoznawać i rozumieć czynniki, które ją tworzą lub determinują, eksplorować możliwie szerokie konteksty. Sama znajomość niezbędnych do realizacji projektu faktów, ich analiza i logiczne wnioskowanie mogą się okazać niewystarczające. W przeciwnym razie wartości kryjące się za takimi pojęciami jak chociażby *human*

center design, user centered design, universal design, inclusive design są pustosłowiem lub myśleniem życzeniowym, które w najlepszym wypadku przerażają się w naiwne i nieporadne próby naprawiania świata lub też są zwykłym chwytym marketingowym.

Szersze spojrzenie przez projektantki i projektantów na rzeczywistości i jej poznanie jest szczególnie ważne w kontekście stosunkowo nowej globalnej tendencji zwanej „rozkładem prawdy”. Charakteryzuje się ona tym, że współczesny człowiek boryka się z problemem przekłamywania, ignorowania lub odrzucania wybranych faktów. Według badań opracowanych przez RAND Corporation na „rozkład prawdy” składają się cztery powody:

1. rosnąca niezgoda wobec faktów i interpretacji faktów oraz danych;
2. rozmycie granicy między faktem a opinią;
3. rosnąca przewaga opinii nad faktami;
4. malejące zaufanie do dotychczas respektowanych źródeł informacji (por. Markowski 2019: 342).

Przywołane źródła „rozkładu prawdy” mają charakter uniwersalny – nie są zasadniczo zależne od wieku, rodzaju profesji, poziomu wykształcenia, pochodzenia społecznego czy kultury. Warto jednak zwrócić uwagę, że wskazane przez RAND Corporation czynniki – przez to, że dotyczą każdego z nas – mogą skutkować problemami projektantów z miarodajną analizą danych oraz umiejętnością właściwego, a więc rzetelnego i uprawnionego, wnioskowania. Ta ostatnia kwestia, dotycząca znajomości i uwzględniania szerszych kontekstów, jest o tyle istotna, iż stoi u progu procesu projektowego i w konsekwencji ma doprowadzić do odpowiadającego potrzebie rozwiązania. Projektantki i projektanci nie tylko muszą być tego świadomi, przede wszystkim w odniesieniu do badawczego etapu procesu projektowego. Powinni wręcz wiedzieć, jak sobie z tym problemem radzić i gdzie szukać pomocy. I w tym wypadku *remedium* znajduje się w naukach społecznych.

Kolejnym ważnym dla projektujących obszarem wiedzy z dziedziny psychologii koniecznej do tworzenia użytecznych rozwiązań jest podstawowa znajomość przebiegu procesu poznawczego człowieka. Przede wszystkim znajomość tego, w jaki sposób przyjmowana jest przez niego informacja i co wpływa na jej interpretację, jak może się to przekładać na powstawanie wiedzy i dalej – na działanie. Te zagadnienia są istotne niezależnie od dziedziny projektowania, na co zwracają uwagę specjalistki i specjaliści reprezentujący różne jej dyscypliny (na przykład psychologia, projektowanie informacji wizualnej, typografia, komunikologia, teoria di-

zajnu, mediozawstwo)³. Na przykład w projektowaniu komunikacji wizualnej (mylnie zwanej projektowaniem graficznym) celem jest zaprojektowanie i osiągnięcie pożądanego rezultatu komunikacyjnego za pośrednictwem komunikatu wizualnego. Komunikat wbrew pozorom nie jest celem, a jedynie środkiem, który ma do niego zaprowadzić. Nie inaczej jest w dziedzinie projektowania produktu. Jak napisał Pawłowski w 1975 roku (!): „projektant powinien uznać, że projektowane przez nich urządzenia nie są celem samym w sobie. Tworzą jedynie elementy inicjujące skomplikowane procesy społeczne, których autorami są wszyscy biorący w nich udział, a więc zarówno organizatorzy, jak i realizatorzy” (2001b: 144).

Żeby **skomplikowane procesy społeczne** pracowały na rzecz oczekiwanego i zaplanowanego rezultatu, nieodzowna jest z jednej strony znajomość wyników wybranych badań naukowych, a z drugiej – umiejętność tworzenia własnych racjonalnych metod badawczych, opierając się na wiedzy wywodzącej się z nauk społecznych. Dlatego też konieczne jest wsparcie się w praktyce projektowej wiedzą z obszarów psychologii, socjologii i antropologii, a także innych dyscyplin, na przykład medioznawstwa. Przy tym wsparcie wiedzą i doświadczeniem pochodzącymi z innych dyscyplin nie oznacza wyłącznie angażowania ich przedstawicieli. Interdyscyplinarność to nie tylko współpraca z reprezentantami innych gałęzi wiedzy, ale również korzystanie z dorobku wybranych nauk⁴. Można zatem postawić tezę, że nauki społeczne, a przynajmniej wybrane z nich zagadnienia – już od momentu uświadomienia sobie faktycznej roli projektowania w społeczeństwie i ukucia terminu „użytkownik” – stają się kluczowe zarówno w kształceniu, jak i profesjonalnym funkcjonowaniu osób zajmujących się projektowaniem.

Postulaty dotyczące wykorzystania w projektowaniu wiedzy z innych dyscyplin czy wręcz łączenia ich wbrew pozorom nie są niczym nowym. Na przykład w tak wąskiej dziedzinie projektowania, jaką jest typografia, na początku XXI wieku Robert Haslam i Phil Baines postulowali, aby w kontekście zadań, przed którymi stoi, typografię „umieścić w sercu współczesnego projektowania komunikacji” (por. Haslam, Baines 2005: 10)⁵. W odniesieniu do kształcenia tej sztuki autorzy pisali:

³ Spośród wielu autorek i autorów opracowań pośrednio lub bezpośrednio kierowanych do projektantek i projektantów na uwagę zasługują: Donald Norman, Daniel Kahneman, Krzysztof Lenk, Otl Aicher, Halszka Ogińska, Michael Fleischer, Mariusz Wszolek, Tomasz Piekot, Gerard Unger, Paul Stiff, Sue Walker, Miles Tinker, Bror Zachrisson oraz Nicholas Carr.

⁴ Por. <https://sjp.pwn.pl/szukaj/interdyscyplinarno%C5%9B%C4%87.html> (dostęp: 20.06.2022).

⁵ Nie przypadkiem powołuję się na to samo opracowanie, lecz sięgam do dwóch źródeł: oryginału (przyp. 8) oraz tłumaczenia (przyp. 9). Według mnie zdanie z przypisu 8 nie zostało dobrze przetłumaczone; w oryginale jest: „modern communication design”, a w wersji polskiej: „współczesny model komunikacji”.

to szczególna anomalia w systemie edukacji, że nauczany przedmiot – język – i system opracowany do jego zapisywania – typografia – są wykładane w niepowiązanych ze sobą uczelniach. Antropologia, lingwistyka, historia języka, języki obce i literatura są wykładane na uniwersytetach, podczas gdy typografię naucza się w akademiach sztuk pięknych. A przecież typografia jest dla języka tym, czym mapy dla geografii, nuty dla muzyki, a algebra dla matematyki. (Haslam, Baines 2010: 10)

W kontekście toczących się dyskusji poświęconych zależnościom i związkom między projektowaniem a naukami społecznymi oraz obecności i roli badań w procesie projektowania warto doprecyzować, na których jego etapach szeroko pojęte prace badawcze są szczególnie istotne. Na wstępie należy zaznaczyć, że różnice między naukami społecznymi a projektowaniem są na tyle duże, że ich alians może wydawać się niemożliwy. Przed wszystkim nauki społeczne zajmują się tym, co jest – zjawiskami i procesami społecznymi. W dużym uproszczeniu – mają charakter raportujący. Dla odmiany zadaniem projektowania jest generowanie pozytywnych zmian poprzez budowanie relacji między przyczyną a skutkiem – przez przejście od pomysłu na lepszą rzeczywistość do jej realizacji. Jest to różnica zasadnicza. Jednakże przeciwieństwo celów dyscyplin nie jest przeszkodą, natomiast ma ono charakter komplementarny. Nauki społeczne nie dają bowiem gotowego rozwiązania, za to – opierając się na logicznej analizie – rozpoznają i wyjaśniają projektującym fenomeny społeczne, pomagają je zrozumieć, a także dostrzec prawidłowości i powiązania. Nauki społeczne dają więc teoretyczną, konieczną podstawę praktycznych działań dizajnu.

Jeżeli przyjąć, że proces projektowy to budowanie relacji między przyczyną a skutkiem, można założyć, że prace badawcze najmocniej wspierają proces projektowy na jego początku i końcu. Wiedza i metody badawcze wyrosłe z nauk społecznych stają się niezbędne dla projektantek i projektantów przede wszystkim do określenia celu, ale chyba najbardziej w ocenie rezultatu. Na przykład jeden z ważniejszych, lecz nie zawsze docenianych etapów procesu projektowego – przewidywanie skutku (również nieoczekiwanego i/lub niepożądanego) – niejednokrotnie nie jest możliwy bez prac badawczych lub wykorzystania wiedzy wynikającej wprost z innych dyscyplin naukowych. Tym samym badania odgrywają istotną rolę zwłaszcza na pierwszym i ostatnim etapie procesu projektowego. Dzięki naukom społecznym – wyniesionej z nich wiedzy teoretycznej, w tym opierającej się na badaniach interdyscyplinarnych – osoby projektujące są w stanie doko-

nać na początku procesu projektowego znaczących rozróżnień: oczekiwania od potrzeb, a także realnych potrzeb od tych wygenerowanych. Bazując na metodach umożliwiających pogłębione rozpoznanie, są w stanie zdefiniować potrzebę, dostrzec ją i nazwać.

Potrzeba zaś to deficyt czegoś istotnego dla funkcjonowania i/lub życia jednostki, grupy, społeczności lub społeczeństwa. Można mówić o realnej potrzebie, kiedy mamy do czynienia z sytuacją, gdy coś nie funkcjonuje tak, jak powinno. Wtedy zadaniem osób zaangażowanych w projekt jest opracowanie „sposobów postępowania mających na celu zmianę sytuacji istniejącej na pożądaną” (Herbert A. Simon za: Thackara 2010: 18). Dlatego też właściwie zdiagnozowana potrzeba jest punktem wyjścia do dalszych prac projektowych.

Niestety nie zawsze zespoły projektowe – szczególnie składające się wyłącznie z dizajnerek i dizajnerów – są tych dwóch kwestii świadome. Nawet jeśli tak, to miewają kłopoty z rozpoznaniem lub nazwaniem potrzeby w wyniku nieznamości odpowiednich metod, którymi posługują się w tym celu inne dyscypliny. Odpowiedzą na ten problem jest – po raz kolejny – sojusz dizajnu z naukami społecznymi. Dowodzi tego między innymi Agata Urbanik z Pogotowia Facylitacyjnego, która nie będąc wykształconą projektantką, a socjolożką zajmującą się między innymi projektowaniem i prowadzeniem procesów partycypacyjnych i facylitacyjnych, w prywatnej korespondencji z autorem niniejszego artykułu pisze: „diagnoza potrzeb to badanie społeczne szyte na miarę. Dzięki niej poznasz lepiej dany kontekst i ludzi, którzy w nim żyją, pracują, działają. Możesz dzięki niej lepiej zaprojektować działania, usługi i oferowane produkty”⁶.

Skoro więc diagnoza potrzeb jest badaniem społecznym, a projektowanie zajmuje się opracowywaniem odpowiedzi na potrzeby, to integralność obu dyscyplin w pewnych obszarach wydaje oczywista. W tym miejscu warto nadmienić, że zdiagnozowana i nazwana potrzeba stojąca na początku procesu projektowego jest dla dizajnerek i dizajnerów wciąż przesłanką⁷. Można ją jednak zweryfikować, a następnie określić dalszy kierunek działań projektowych między innymi za pośrednictwem metody badawczo-projektowej, polegającej na znalezieniu odpowiedzi na sześć pytań:

1. Co jest potrzebą?
2. Z czego ona wynika? (Ustalenie problemu – jakie jest źródło problemu?)

⁶ Agata Urbanik w prywatnej korespondencji z autorem z dnia 7 maja 2017 roku.

⁷ Według *Słownika PWN* „przesłanka” to ‘1. okoliczność sprzyjająca realizacji pewnych zamiarów; 2. zdanie stanowiące punkt wyjścia wniosku; zob. <https://sjp.pwn.pl/sjp/;2511169> (dostęp: 10.08.2022).

3. Jakie inne problemy mogą wynikać?
4. Kogo ten problem dotyczy?
5. Jak tego problemu uniknąć?
6. Jakie były próby rozwiązania problemu?

Rola dizajnerek i dizajnerów może polegać na wypracowaniu praktycznych rozwiązań na podstawie odpowiedzi na każde ze wskazanych pytań. Przede wszystkim mogą one pomóc w zweryfikowaniu, doprecyzowaniu i nazwaniu kwestii, którym jesteśmy w stanie (lub nie) zaradzić, oraz w zdefiniowaniu problemu projektowego. Często bowiem zlikwidowanie **przyczyny** problemu leży poza możliwościami projektowania (pkt 2), jednak może ono na przykład: **przeciwdziałać skutkom** (pkt 1), **przeciwdziałać** kolejnym **problemom** wynikającym z pierwotnego problemu (pkt 3), **pomóc** w uniknięciu skutków problemu (pkt 5) lub też **usprawnić** dotychczasowe rozwiązania przeciwdziałające problemowi (pkt 6).

W zarysowanym kontekście interesujące wydaje się spostrzeżenie psycholożki, projektantki usług, współzałożycielki studio TENKA – Natalii Kacprzyk. Zwraca ona uwagę, że:

proces projektowy jest trudny emocjonalnie (ocena pracy przez inne osoby, niepewność, jaki będzie efekt i czy jest już wystarczająco dobry, niepewność, czy rozwiązanie, które tworzymy, jest adekwatne do odbiorców), to jeden z powodów, przez który chodzimy na skróty, przez co obniżamy skuteczność naszych działań. W sytuacji tak wysokiej niepewności potrzebujemy znaleźć coś pewnego/stabilnego. To jest moment, w którym potrzebujemy ograniczyć bodźce, a w efekcie rezygnujemy z badań, bo nas przeciążają, w dodatku mogą podważać poczucie własnej wartości. Łatwiej jest zredukować ten stres, nie włączając kolejnych osób w proces, które mogą mieć inne zdanie, może im się coś nie podobać. Łatwiej jest czerpać z własnych doświadczeń i coś założyć. Jak nie uciekać i odważyć się na badania? Planować je jak najwcześniej w procesie (zawsze można powiedzieć sobie, że to tylko weryfikowanie hipotez) + wypracować sobie własne sposoby radzenia sobie ze stresem i świadomie nim zarządzać⁸.

Opisane pokrótce metody również dowodzą przenikania się dyscyplin i wskazują, jak ważna jest umiejętność szerszego spojrzenia i analizy możliwie wielu kontekstów. Jak, gdzie i kiedy postulowane umiejętności i wiedza mają

⁸ Natalia Kacprzyk w prywatnej korespondencji z autorem z dnia 9 listopada 2021 roku.

być nabywane i czerpane przez dizajnerki i dizajnerów? Odpowiedź jest banalna: profesjonaliści nabędą ją w ramach – tak istotnej dla projektantów – ustawicznej edukacji i procesu poszerzania kompetencji, a adepci na uczelniach.

Komunikolog Mariusz Wszolek, opierając się między innymi na **pojęciu pierwotnej woli wiedzy**, skonstruowanym przez Karla Jaspersa, słusznie wywodzi, iż „projektowanie wymaga «chłodnej głowy i gorącego serca», czyli balansu między postawą naukową a postawą kreatywną” (Wszolek 2021). Jak wyjaśnia autor, pierwsza oznacza gotowość do rozwiązywania problemów, z kolei druga – ciekawość i chęć odkrywania nowych faktów.

Polskie uczelnie kształcące projektantki i projektantów nie mają problemu z wykuwaniem **gorących serc**, natomiast wciąż istnieje trudność z uzyskaniem **chłodnych głów**. Nie oznacza to, że w szkołach tych nie ma miejsca na współpracę i wsparcie ze strony przedstawicieli nauk społecznych; są one jednak niewystarczające. Chodzi przede wszystkim o nadanie właściwej rangi wiedzy oraz istotnym w odniesieniu do specyfiki procesu projektowego metodom badawczym z obszaru psychologii, socjologii i antropologii w procesie kształcenia projektantek i projektantów. Ponadto takie umiejętności akademickie jak:

- umiejętność ukierunkowanego wyszukiwania wiarygodnych źródeł informacji;
- umiejętność poszukiwania nowych informacji lub analizy istniejących rozwiązań w nowym kontekście;
- umiejętność czytania (przyjęcia i zrozumienia tekstu) oraz analiza tekstów naukowych, w tym danych i wyników badań;
- w końcu umiejętność logicznego wnioskowania i przekładania wskazanych już sprawności na praktykę projektową

są równie ważne, a niejednokrotnie ważniejsze niż umiejętności nabywane w modelarniach czy laboratoriach cyfrowych.

Dlatego też wprowadzenie na stałe do programów nauczania na kierunkach projektowych wybranych zagadnień z psychologii, socjologii i antropologii oraz ich równoważność z innymi przedmiotami projektowymi musi stać się rozwiązaniem systemowym. Angażowanie do stałej współpracy psychologów, socjologów i antropologów pracujących na co dzień w uniwersytetach, studiach lub zespołach projektowych ma już miejsce na niektórych publicznych i prywatnych uczelniach kształcących dizajnerów w Polsce. Tam, gdzie ma to miejsce, taka praktyka przynosi doskonale rezultaty: absolwenci są lepiej przygotowani do zawodu, podnosi się jakość badań naukowych oraz jakość kształcenia, rozwija się również współpraca interdyscyplinarna na polu projektowym.

Przykładów rezultatów ścisłego współdziałania psycholożki (Natalia Kacprzyk) oraz projektanta komunikacji wizualnej (Tomasz Bierkowski) dostarcza program przedmiotu „metody projektowe: projektowanie społeczne”, opracowanego dla studiujących na I roku studiów magisterskich na Wydziale Projektowym ASP w Katowicach. Jego celem jest zrozumienie roli nauk społecznych w projektowaniu oraz poznanie wybranych metod badawczych. Wiedza i umiejętności z obszaru prac badawczych są kształcone w ścisłej relacji do procesu projektowego, którego najbardziej reprezentatywne modele są również omawiane. Studentki i studenci kierunków projektowanie graficzne i wzornictwo poznają też znaczenie metodologicznego aspektu badań, podstawowe różnice między stosowanymi w projektowaniu badaniami oraz specyfikę innych dyscyplin najczęściej współpracujących z dizajnem (psychologia, socjologia, antropologia). Studentki i studenci nabywają lub pogłębiają także umiejętności społeczne. Współpracują w grupach, których członkinie i członkowie są dobierani pod względem zróżnicowania specjalizacji, wieku, doświadczeń, wykształcenia (studujący reprezentują różne dyscypliny, nie tylko projektowe, na przykład architekturę).

Każde z zajęć – prowadzonych w formie warsztatów – składa się z wykładów, ćwiczenia praktycznego, omówienia jego rezultatów oraz dyskusji. Nie bez znaczenia jest ponadto przeprowadzana na koniec każdego z czterech zajęć ewaluacja. Pozwala to prowadzącym na bieżąco kontrolować jakość swojej pracy (sprawdzać, na ile zostały osiągnięte cele dydaktyczne), reagować na potrzeby oraz oczekiwania studentek i studentów, modyfikować formy, a nawet wybrane treści kształcenia. W końcu wyciągać wnioski na kolejny rok akademicki. Po cyklu zajęć studenci i studentki wykorzystują oraz pogłębiają nabytą wiedzę i doświadczenia w praktyce na innych przedmiotach projektowych. Korzyści wykształconej wiedzy i umiejętności wyniesionych z interdyscyplinarnego przedmiotu są dostrzegane zarówno przez wykładowców, jak i studiujących oraz podnoszą jakość praktycznych prac dyplomowych.

W ASP w Katowicach przedstawicielki i przedstawiciele nauk społecznych również prowadzą na studiach magisterskich seminaria dyplomowe. Jest to ważne, ponieważ z zasady teoretyczne prace dyplomowe – w przypadku Wydziału Projektowego – mają ścisły związek z pracami praktycznymi. W ten sposób osoby studiujące nie tylko nabywają kompetencje akademickie, ale przede wszystkim pogłębiają swoją wiedzę w interesującym je obszarze, poszerzają zagadnienia, uczą się logicznego wnioskowania i krytycznego myślenia. Dodatkową wartością tego systemu jest to, że doświad-

czenie i wiedza wynoszone ze współpracy z promotorką lub promotorem pracy teoretycznej są przekładane na praktyczną pracę dyplomową.

Katowicka uczelnia w zakresie równoprawnego włączania wiedzy z dziedzin nauk społecznych do nauki projektowania nie jest wyjątkiem. Podobnie, choć z różną dynamiką i ulokowaniem w programach studiów, dzieje się to w innych ośrodkach w Polsce (między innymi PJATK, WFP ASP w Krakowie, SWPS). Ścisła współpraca na przykład w postaci tworzenia wspólnego, zintegrowanego programu kształcenia ma też miejsce na Wyższej Szkole Europejskiej im. Tischnera w Krakowie już na I roku studiów licencjackich.

Chyba jeszcze nigdy społeczna rola dizajnu, wiążąca się z tym odpowiedzialność projektantek i projektantów, a także powiązania projektowania z innymi dyscyplinami nie były dyskutowane przez osoby mniej lub bardziej bezpośrednio zajmujące się dizajnem tak szeroko, powszechnie i na wielu obszarach. Zarazem jednak rzeczywistość niejednokrotnie mówi „Sprawdzam!” naszym przekonaniom i egzaminuje nas, by zobaczyć, w jaki sposób wdramamy nasze najświatlejsze wartości. Dowodami tego są chociażby katastrofa klimatyczna, obecna sytuacja społeczno-polityczna w Polsce czy najazd Rosji na Ukrainę.

Wydaje się, że mimo pochwały interdyscyplinarności dizajnu, w tym rozumienia w niej roli nauk społecznych, wsparcia pochodzącej z nich wiedzy czy tworzenia kolejnych wcieleń tego samego podejścia do projektowania (na przykład w postaci subdyscyplin, takich jak *human centered design*, *inclusive design*, *participation design*, *result-oriented design*), jesteśmy w obliczu tych dramatów nieskuteczni lub „tylko” niekonsekwentni. Warto zastanowić się nad przyczyną tego stanu rozbieżności między deklaracjami a rzeczywistymi działaniami i ich skutecznością. Może po prostu nie analizujemy wystarczająco wnikliwie, a w konsekwencji nie wiemy, jaka powinna być odpowiedź projektowania z uwzględnieniem istniejącej wiedzy na jak najbardziej realne problemy lub ich konsekwencje?

80% zawodowych projektantów współpracuje z branżą reklamową, lecz przygotowanie nawołującego do działania plakatu lub kampanii medialnej nie jest tym samym co pomaganie konkretnym ludziom w konkretnych miejscach i prowadzenie wyjątkowej walki z ich wymagającą głębokich przemian rzeczywistością. (Thackara 2010: 161)

Mimo upływu kilkunastu lat od napisania tych słów przez Johna Thackarę nie straciły one na aktualności. Oczywiście zdarzają się spektakularne

wyjątki, czego przykładem może być słynny plakat Luki Rayskiego *Konstytucja*. Do jego stworzenia autor nie zastosował żadnych strategii i praktyk badawczo-projektowych, a jednak plakat wykonał – w stopniu nieprzewidywanym przez samego twórcę – doskonałą pracę w odniesieniu do budowania i poczucia tożsamości oraz wspólnotowości znacznej części polskiego społeczeństwa.

Nawiązując do słów Thackary, należałoby przyznać, że zamiast dobrze zaprojektowanych usług rozwiązujących, przynajmniej po części, problemy uchodźczyń i uchodźców mamy wysyp memów, projektów plakatów i wystaw plakatów poświęconych wojnie w Ukrainie. Są one – w odróżnieniu od osób niosących pomoc ukraińskim uchodźcom lub syryjskim i czeczeńskim uchodźcom na Podlasiu – mało skuteczne, a przede wszystkim budują fałszywe poczucie sprawczości i szczerze uczucie samozadowolenia. Wkład niektórych polskich dizajnerek i dizajnerów w poprawę dramatycznej sytuacji ukraińskich uchodźców lub tych znajdujących się na polsko-białoruskiej granicy, bynajmniej niewynikający z jakichkolwiek strategii i praktyk badawczo-projektowych, jest nieporównywalnie większy od najlepszego od strony wizualnej plakatu lub innych podobnych form reagowania przez twórców na sytuacje ekstremalne. Poświęcenie części polskich projektantek i projektantów, ich trudne wybory w postaci zaangażowania własnych środków i czasu zamiast tworzenia skutecznych rozwiązań projektowych może dowodzić – z jednej strony – zwycięstwa postawy stawiającej na wartości ogólnoludzkie, a z drugiej – częściowej porażki dizajnu w zakresie kreatywnego i skutecznego wykorzystywania wiedzy pochodzącej z innych dyscyplin. To bezprecedensowe doświadczenie powinno skłaniać do refleksji i przełożyć się na praktyczne wnioski.

Być może mamy do czynienia z kryzysem projektowania, skoro nieporównywalnie bardziej skuteczne okazują się takie działania jak wyjazd na granicę, zbiórka darów czy zorganizowanie pobytu w Polsce uchodźcom, wynikające ze zwykłej solidarności i empatii, a nie przemyślanych rozwiązań projektowych? Borykamy się nie z kryzysem wartości, ale z problemem wykorzystania naszej profesjonalnej wiedzy i umiejętności w odniesieniu do jasnych, niebudzących wątpliwości potrzeb. Co z tego, że ogólnoludzkie wartości są wielu z nas bliskie, skoro nie potrafimy ich zaadaptować poprzez wykorzystanie metod badawczo-projektowych w odniesieniu do konkretnych potrzeb konkretnych ludzi? Zdajemy egzamin z człowieczeństwa jako zwykli obywatele, ale jako projektanci ponosimy porażkę. To powinno również skłaniać do refleksji. Nie odnośnie do wartości w projektowaniu, lecz ich skutecznego adaptowania w odniesieniu do specyfiki

problemu, ludzi, których on dotyczy, i szerokich kontekstów. Najwyraźniej wciąż nie potrafimy nie tylko wdrażać tych wartości, przekładać na praktykę postaw, które postulujemy w dyskusji o roli i celach dizajnu, ani wykorzystywać istniejącej wiedzy, którą oferują nauki społeczne. Może my, dizajnerki i dizajnerzy, jesteśmy jeszcze – wbrew deklaracjom – zbyt mało otwarci na współpracę interdyscyplinarną i uwięzieni w zawężonym rozumieniu swoich sposobów działania, specjalizacji oraz roli i miejsca nauk społecznych w dyscyplinach projektowych? A być może problem leży zupełnie gdzie indziej? Dyscyplina, jaką jest projektowanie, zwyczajnie nie jest w stanie rozwiązywać problemów społecznych, do czego pretenduje. Może po prostu nie jest do tego zdolna, a wszyscy, którzy wierzą w sprawczość dizajnu, przeszacowali jego możliwości? Może też wpadli w pułapkę – czasami patetycznego i protekcyjnego w tonie – myślenia życzeniowego „projektowanie jako droga do zmiany świata na lepsze”? Wydaje się, że nie posiadamy wystarczających danych, żeby wyciągnąć ostateczne wnioski i jednoznacznie odpowiedzieć, czy mamy do czynienia z kryzysem dyscypliny, czy też jej nieuświadomionymi ograniczeniami. I chociażby z tego powodu konieczna jest ścisła, oparta na partnerstwie, współpraca – a może nawet integracja w pewnych obszarach – dyscyplin: projektowania i nauk społecznych. Wręcz superwizja!

W tym kontekście może trzeba spuścić z tonu i starać się pozytywnie wpływać na rzeczywistość w mniejszym zakresie, metodą małych kroków. „Nasze działania powinny charakteryzować się świadomością kontekstu, różnorodnych powiązań i możliwych konsekwencji” (Thackara 2010: 169). Znajomość kontekstu może również oznaczać świadomość ograniczeń projektowania w odniesieniu do konkretnego problemu. Nie sposób tego osiągnąć bez ścisłego współdziałania projektowania z naukami społecznymi. Nie tyle czerpania z nich, ile właśnie współdziałania.

Możliwości, a przede wszystkim percepcja projektowania zmieniły się od czasu stwierdzenia przez Milтона Glasera – *good design is good citizenship* (za: Heller 2003: IX). Żeby dzisiaj być dobrym projektantem-obywatelem, alians nauk społecznych i dizajnu wydaje się jedynym sensownym rozwiązaniem, jeśli w ogóle poważnie myślimy o wprowadzaniu pozytywnych zmian albo nawet próbie ich dokonywania. Nie ma sensu opowiadanie o odpowiedzialności i społecznych celach dizajnu oraz wykorzystywaniu w tym kontekście prac badawczych, skoro nawet znając rzeczywistość, nie potrafimy lub nie próbujemy zmienić jej najbardziej dramatycznych aspektów. Zamiast tego skupiamy się na tworzeniu lub usprawnianiu kolejnych produktów i usług poprawiających komfort życia sytych i tylko pozornie – jak się okazało 24 lu-

tego 2022 roku – bezpiecznych społeczeństw. Tak jak nie ma miejsca na dizajn niepracujący na rzecz zrównoważonego rozwoju, tak też nie ma projektowania bez interdyscyplinarnej wiedzy, która pozwalałaby go osiągnąć.

Projektowanie powinno możliwie szybko reagować na zmiany, które zachodzą tu i teraz; nie tyle podążać za nimi, ile przede wszystkim przewidywać – naturalnie, na ile to możliwe – ich konsekwencje. W tym kontekście rola nauk społecznych w dizajnie jawi się jako oczywistość.

Zwiększenie naszej świadomości o różnorodności i niejednoznaczności świata pozwala nam projektować skuteczniejsze rozwiązania; [nauki społeczne] pozwalają być bliżej kontekstu wykorzystania i dopasowywać się zamiast narzucać wizję; pozwalają zobaczyć rzeczywistość i jej problemy z lotu ptaka (ogromny przywilej w tworzeniu codzienności)⁹.

Koniecznością, ale i wciąż wyzwaniem dla osób zawodowo angażujących się w procesy projektowe jest włączanie wiedzy, doświadczeń i metod pochodziących z nauk społecznych do prowadzonych prac badawczych i uczynienie z nich codziennej, niewarunkowanej budżetem praktyki. Wychodzące się z uniwersytetów umiejętności akademickie oraz działania badawczo-projektowe powinny się stać nieodzownym elementem rzemiosła projektantki i projektanta. Z kolei w programach nauczania uczelni projektowych psychologia, socjologia i antropologia muszą – w określonym zakresie, ale wysoko w hierarchii ważności przedmiotów – zagościć na stałe. Chcąc zmieniać na lepsze rzeczywistość, a przynajmniej jej nie szkodzić naszymi decyzjami projektowymi, musimy umieć ją właściwie analizować i wyciągać uzasadnione, praktyczne wnioski, dlatego też odpowiedzialne projektowanie nie ma przyszłości bez tworzenia ścisłych powiązań z naukami społecznymi. Jedno jest pewne – tam, gdzie projektowanie jakkolwiek spotyka się z naukami społecznymi, zawsze jest bliżej do rozwiązania problemu.

Bibliografia:

/// Frascara J. 1996. *Graphic Design. The Art or Social Science*, [w:] *The Idea of Design*, red. V. Margolin, G.R. Buchanan, MIT Press, s. 44–55.

/// Garland K. 2011. *Najpierw rzeczy pierwsze*, [w:] J. Mrowczyk, P. Dębowski, *Widzieć/wiedzieć*, Karakter, s. 335–336.

⁹ Natalia Kacprzyk w prywatnej korespondencji z autorem z dnia 9 listopada 2021 roku.

/// Haslam R., Baines P. 2005. *Type and Typography*, Laurence King Publishing.

/// Haslam R., Baines P. 2010. *Pismo i typografia*, [tłum. D. Dziewońska], Wydawnictwo Naukowe PWN.

/// Heller S. 2003. *Citizen Designer. Perspectives on Design Responsibility*, Altworth Press.

/// Jaspers K. 2017. *Idea uniwersytetu*, tłum. W. Kunicki, Narodowe Centrum Kultury.

/// Markowski M.P. 2019. *Wojny nowoczesnych plemion*, Karakter.

/// Pawłowski A. 2001a. *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*, Wydział Form Przemysłowych ASP w Krakowie.

/// Pawłowski A. 2001b. *Projektowanie aktywizujące*, [w:] *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*, Wydział Form Przemysłowych ASP w Krakowie, s. 139–144.

/// Thackara J. 2010. *Na grzbiecie fali*, tłum. Ł. Kotyński, A. Ronzewska-Kotyńska, Wydawnictwo SWPS „Academica”.

/// Wszolek M. 2021. *Empiria w projektowaniu (komunikacji)*. <https://formy.xyz/artukul/empiria-w-projektowaniu-komunikacji/>; dostęp: 10.08.2022.

/// **Tomasz Bierkowski** – profesor doktor habilitowany w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach na Wydziale Projektowania i Szkole Wyższej Psychologii Społecznej we Wrocławiu, kierunek grafika. Projektant, badacz, trener oraz krytyk dizajnu. Zajmuje się metodologią procesu projektowego oraz użytecznością komunikacji wizualnej. Autor książek: *O typografii* (2008), *Solidaryca – fenomen komunikacyjny* (2018), *Typografia dla humanistów* (2018, współautorka: Ewa Repucho), *Teksty nie tylko o typografii* (2020), *Six Lessons in Typography at RISD* (2021, współautor: Krzysztof Lenk). Autor licznych artykułów naukowych, które ukazały się między innymi w „Designum”, „Acta Poligraphica”, „Formy.xyz”, „Sztuka edycji” czy „2+3D”.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3419-7103>

E-mail: tomasz.bierkowski@aspkat.edu.pl

ZOBACZYĆ I DOŚWIADCZYĆ

O EDUKACJI WIZUALNEJ ARTYSTÓW I PROJEKTANTÓW ROZMAWIAJĄ ANNA BARLIK I JAN BUCZEK

/// Kształtowanie profesji

Jan Buczek: Porozmawiajmy o artystach i projektantach, o ich kształtowaniu i o spojrzeniu na te osoby z dwóch różnych perspektyw: jako twórców sztuki i jako profesjonalistów w obszarze projektowania. Oczywiście to rozróżnienie się zaciera, bo wielu absolwentów wydziałów projektowych zajmuje się czymś na pograniczu sztuki, a mnóstwo osób z wydziałów artystycznych para się *stricte* projektowaniem. Wspólnym mianownikiem jest bez wątpienia to, że są to studia kierunkowe, które mają na celu przede wszystkim otwieranie głowy: mają kształtować osoby kreatywne, zadające sobie pytania, myślące i rozwiązujące otaczające nas problemy.

Anna Barlik: Trudno dzielić absolwentki i absolwentów naszych uczelni na artystów, grafików zajmujących się projektowaniem graficznym, typografią czy wzornictwem przemysłowym. Z jednej strony nie wszyscy będą się zajmować projektowaniem mebli, z drugiej doświadczony projektant może sobie pozwolić na unikatowe przedsięwzięcia artystyczne, niezorientowane na rynek. Samo projektowanie stało się tak wielowątkowe, że nielato jednoznacznie powiedzieć, kim jest dzisiaj projektant. Został on specjalistą od rzeczy płaskich, od brył i układów przestrzennych, a także od procesów, które są w ogóle nienamacalne. Tak naprawdę nie wiemy, kim jeszcze może się stać.

JB: Dla mnie dużym wyzwaniem, z którym się mierzę co roku, jest to, że biorę udział w kształtowaniu projektanta, który za 15 lat – jako dojrzały profesjonalista – być może, a w zasadzie na pewno, będzie zajmował się

rzeczami, które dzisiaj jeszcze nie istnieją. Z tego względu jest dla mnie kluczowe, żeby dać mu nie tylko techniki, które kiedyś były uważane za klasyczne (na przykład jak trzymać pędzel czy w jaki sposób rysuje się czajnik), ale też narzędzia kreatywne, którymi w przyszłości będzie w stanie dowolnie żonglować. Dzięki krytycznemu patrzeniu na świat będzie mógł wykorzystać to narzędzie, które okaże się najbardziej przydatne w danym momencie, a przy wyborze będzie się opierał na myśleniu, postrzeganiu i analizowaniu świata oraz pojawiających się problemów (zob. Wróblewski 2012: 15–61).

AB: Dlatego powinniśmy przekazać studentkom i studentom konkretne podstawy. Tak, żeby potrafili się adaptować do nowej rzeczywistości, przy czym nawet przysłowiowe „wrzucenie na głęboką wodę” bywa dobrą metodą. Czasem warto podkreślić, że nie wiemy, jak coś ma być zrobione. Warto wspólnie stawać przed zagadnieniami i pozwalać samodzielnie pracować studentom; szczególnie osoby bezpośrednio po maturze są przyzwyczajone do uzyskiwania od nauczyciela czy wykładowcy gotowych odpowiedzi na pytania zamiast podjąć próbę zadania ich sobie samym. Tego warto wcześniej się nauczyć.

JB: Nawet początkujący projektanci powinni być włączani w proces kreatywny. Projektanci nie tylko bowiem decydują o tym, jak wygląda pojedynczy produkt, a w coraz większym stopniu uczestniczą w procesie kreowania scenariuszy użytkowych oraz rzeczywistości, w której żyjemy. Są włączani w procesy i kształtowanie otaczającego nas świata. Muszą więc dobrze rozumieć przemiany cywilizacyjne i społeczne. Szkolimy nie tylko plastyków, ale przede wszystkim ludzi, którzy rozumieją otaczający ich świat. To, co robimy jako ich nauczyciele i wykładowcy, ma im w tym pomóc. Metody analityczne z kolei ułatwiają uporządkowanie tego wszystkiego (zob. Archer 1987: 5–26).

AB: To bardzo ważne spostrzeżenie, że projektant nie powinien być osobą, która wyłącznie coś odtwarza lub wytwarza. Powinna to być jednostka świadomie myśląca i przetwarzająca rzeczywistość, która nas otacza. Nie bez powodu rozmawiamy o kształceniu i kształtowaniu samodzielnych twórców, którzy są zdolni do krytycznej refleksji w konkretnej dziedzinie. Samodzielność jest istotna przy wyciąganiu wniosków, komentowaniu i krytykowaniu rzeczywistości. To umiejętności, które nie były wcześniej przekazywane na studiach w naszych uczelniach. Dlatego następuje ciągła ewolucja systemu kształcenia artystycznego w Polsce i na świecie, a my staramy się – w miarę możliwości – oddziaływać na te zmiany. Dowodem jest stale rosnąca liczba publikacji o perspektywach zawodowych absolwentów

studiów artystycznych czy projektowych z ciekawymi sugestiami uzupełnień programowych (zob. Bhandari, Melber 2009).

/// O znaczeniu pytań

AB: Co roku spotykam się z tą samą sytuacją – wierzę, że gdy ktoś wybiera studia artystyczne, ma też jakiś rodzaj słownictwa, którym operujemy na co dzień. I za każdym razem na początku października uświadamiam sobie, że studentów i studentki trzeba nauczyć podstaw, na przykład relacji, że coś jest ciężkie albo lekkie, coś jest równoważne, dominujące czy dynamiczne (Arnheim 2004: 434–465). Z tego względu zaczynam wprowadzać podczas zajęć takie relacje w przestrzeni dwuwymiarowej (na płaszczyźnie). Najchętniej robiłabym to w trójwymiarze, ale wymagałoby to dłuższego kursu. To podstawy warsztatu, o którym rozmawiamy, ale też baza kreatywnego myślenia dla przyszłych artystów i projektantów.

Nie wiadomo przecież, gdzie trafia i co będą robili po studiach. Część pójdzie do branży filmowej, do marketingu i reklamy, niektórzy będą projektowali urządzenia, przedmioty, produkty i opakowania, inni zajmą się projektowaniem doświadczenia (czyli UX – *User Experience*), stronami internetowymi, mediami społecznościowymi, drukiem, książkami bądź projektami interdyscyplinarnymi. Tymczasem program jest jeden, a dróg wejścia w życie zawodowe zapewne tyle, ile studentek i studentów.

JB: Powiedziałaś, że do Ciebie przychodzą studenci, o których myślisz, że będziesz mogła podjąć z nimi dialog, bo mają jakiś aparat pojęciowy, by opisać świat, który znamy i podobnie interpretujemy. Inny problem pojawia się, gdy zderzamy się z ludźmi, którzy mają problem z logicznym myśleniem, bo przeszli przez system edukacji (szkołę podstawową, liceum czy gimnazjum), który jest teraz dość specyficzny, nazwałbym go systemem „pod klucz” (czyli zawierającym gotowe i ostateczne rozwiązania). Na studiach spotykam się z osobami, które oczekują, że edukacja dalej będzie prowadzona w oparciu na tym kluczu, i są zdziwione, że zadaje się im pytania, przy których mają wiele możliwości odpowiedzi. Tymczasem to oni są odpowiedzialni za wybór odpowiedzi, a nie są w stanie go dokonać, bo boją się błędu i ryzyka związanego z wybraniem złej drogi, co oznacza, że tak naprawę nie są gotowi na porażkę.

Warto też dodać, że ten brak kompetencji i zdolności podejmowania decyzji, który prezentują zazwyczaj studenci pierwszego i drugiego roku, jest przez nich nieuświadomiony. Zwykle mają przekonanie, że są w stanie sprawnie działać, podejmować decyzje projektowe i proponować rozwią-

zania adekwatne do sytuacji (co niekoniecznie znajduje odzwierciedlenie w realiach). Z mojego punktu widzenia największy problem to zdemontowanie i rozbijanie schematów myślowych studentów na mniejsze elementy. Chodzi o złożenie ich na nowo, pokazanie innych możliwości w tym zakresie i – przez małe zadania – nabywanie istotnych, elementarnych kompetencji. W późniejszej edukacji (po pierwszym albo drugim roku) studenci powinni porządkować te elementy i zacząć je sprawnie przetwarzać w procesie projektowym.

Projektowanie nawet zwykłego przedmiotu – szklanki, półki czy wazonika – jest wielowątkowe, skomplikowane i przynosi masę pytań. Na początku jest to nie do ogarnięcia. Dzielimy więc te zadania w taki sposób, że skupiamy się wyłącznie na pojedynczych zagadnieniach, umiejętnościach i próbujemy nad nimi pracować. Dopiero później składamy wszystko w całość. Na tym polega projektowanie (zob. Jang, Thaler, Frederick 2020).

AB: Podobne refleksje mam przy okazji pierwszych zajęć i podczas dorocznej aktualizacji sylabusów. Studenci często zastanawiają się, dlaczego otrzymują zupełnie abstrakcyjne zadania. Gdy pytają: „Jak to ma wyglądać?“, mówię: „To wy macie to pokazać, a nie ja”. Tak, jak mówisz – oczekują ode mnie gotowych rozwiązań, jak w systemie szkolnym, z którego wyszli. Często im powtarzam, że jeżeli chcą mnie zapytać: „Czy mogę coś zrobić?“, to na początku powinni zadać sobie samym to pytanie. Twórcy, projektanci powinni zadawać sobie dużo pytań i kwestionować rzeczywistość.

JB: Jak Twoje kursy mają się do innych przedmiotów projektowych na uczelni? Czy jest jakaś korelacja pomiędzy tym, co robisz u siebie w pracowni, a tym, co dzieje się u innych? U nas nie tylko rozmawiamy o programie, ale go – w dużej mierze – wspólnie budujemy. Kilka lat temu przyjęliśmy na wydziale taką zasadę, że pracujemy na trzech filarach: jednym jest projektowanie, drugim sztuka, a trzecim teoria. Teoria jest uzupełnieniem tego, co się dzieje na przedmiocie projektowym i przedmiotach artystycznych. Projektowanie i sztuka w dużej mierze próbują się zgrać, uzupełniać się. Ustawiamy zadania projektowe w takiej sekwencji, żeby korelowały z zadaniami w pracowniach artystycznych. Czyli jeżeli wiem, że pod koniec semestru będę realizował zadanie związane z projektowaniem formy i skupione na kształtowaniu elementów przestrzennych, to studenci są wcześniej w pracowni artystycznej przygotowywani i wyposażani w adekwatny aparat pojęciowy.

AB: U nas jest nieco inaczej ze względu na to, że to jest sztuka nowych mediów. Na wydziale, którego sama nazwa jest tak pojemna, trudno wyodrębnić przedmioty czy działy, bo wszystkie przenikają się wzajemnie. Jest

rysunek, malarstwo, rzeźba, grafika czy przedmioty projektowe, ale też dużo multimediów, zagadnień informatycznych i semiotyki. Program jest mocno skondensowany, żeby studenci uzyskali szerokie możliwości twórcze. Trochę tak, jakby mieli masę małych pigulek z umiejętnościami. Wiemy, co się dzieje w innych pracowniach, ale wszyscy działamy w miarę niezależnie.

Chyba najbardziej lubię prowadzić dyplomy, ale cenię też pierwszy rok, bo to znakomity punkt wyjścia dla studentów, aby rozwinęli skrzydła w trakcie programu. Zajmuję się przede wszystkim kompozycją i percepcją, a praca z pierwszym rokiem jest pokazywaniem im nowego świata. W tym semestrze uczę języka wizualnego i podstaw komunikacji. Studenci muszą wiedzieć, co komunikują widzowi, dlatego konfrontują swoje komunikaty z osobami z grupy. Uważam, że bardzo ważny jest dialog między nimi, bo w ten sposób uczą się otwartego dyskusowania o swoich pracach.

Wykonujemy zadania dotyczące relacji w dwuwymiarowych przestrzeniach czy wizualizacje hasła: każdy dostaje inne słowo i musi je zwizualizować w taki sposób, żeby było czytelne, a reszta grupy ma odebrać ten komunikat. Przy innym zadaniu wszyscy losują różne kryteria opisujące system abstrakcyjnych znaków i reszta grupy ma odczytać, jakie kryteria dominują w formach wizualnych, na przykład zamknięte, sylwetowe, otwarte, delikatne, ostre czy ażurowe. To jest dla mnie nadrzędne, żeby komunikować formą w świadomy sposób.

/// Rozprawa o metodzie

AB: Powiedziałaś wcześniej, że w procesie kreatywnym dajesz studentom i studentkom okazję, aby się zgubili, bo potem mogą odnaleźć swoją drogę. Skojarzyło mi się to z trzema metodami wychowawczymi, które można porównać do zajęć na uczelniach wyższych. Występuje w nich wyraźna analogia do sposobów prowadzenia studentów, o których opowiadałaś. Pierwsza to metoda mistrzowska, czyli mam autorytet, słuchasz wyłącznie mnie i naśladujesz moje postępowanie i prace. Według mnie jest to podejście tradycyjne, przestarzałe, paternalistyczne, które produkuje naśladowców i epigonów, a nie samodzielnych twórców. Druga to metoda uczestnicząca (albo harcerska), która zasadza się na wspólnym zdobywaniu kompetencji, z rolą nauczyciela raczej jako przewodnika i współuczestnika eksperymentów (niekoniecznie udanych) niż jako eksperta i autorytetu, do którego zawsze można się odwołać w razie problemów. W tej formule dopuszczalne są błędy, a usprawiedliwieniem dla nich jest ich wspólne wypełnianie przez studentów i wykładowców. Lubię tę formułę pracy, choć

sądzę, że niedostatecznie buduje samodzielność intelektualną, życiową i twórczą studentów. Wreszcie trzecia metoda, coachingowa, sprowadza się do nauki zadawania sobie pytań i do trafnego rozpoznawania istniejących problemów (w tym przypadku związanych z zadaniami artystycznymi lub projektowymi). I chyba ta metoda jest mi najbliższa, aczkolwiek cenię narzędzia partycypacyjne i stale wciąganie studentów do dialogu.

Dla młodych twórców istotne jest, żeby rozumieli tematykę swoich prac, znali relacje między ich częściami składowymi, umieli stosować nomenklaturę fachową i byli świadomi swoich celów. Z tego powodu na seminarium dyplomowym słyszę, że to, co robiliśmy na pierwszym roku, owocuje w ich pracy twórczej i projektowej: „Nie wiedzieliśmy, po co to robimy, a teraz, kiedy projektujemy coś większego, zaczynamy między sobą rozmawiać tym językiem, określamy, czy formy są otwarte, czy zamknięte, co jest dominujące, co jest równoważne, a to jest za ciężkie, to ma za dużo światła”.

JB: Istnieje ogromna obawa przed porażką. Zachęcam do popelniania błędów, żeby zniwelować lęk przed ocenianiem. Mogę powiedzieć: „Słuchajcie, nie wiem, ale sprawdzimy to razem”. Często dochodzi do takiej sytuacji, kiedy zadają dużo pytań, a studenci czują się zagubieni, bo oczekują odpowiedzi, a ja mówię, że też nie wiem. Mówię wtedy: „Sprawdźmy to po prostu. Nie dowiecie się, jeżeli nie spróbujecie”. Stawiam się w roli starszego kolegi, a nie alfy i omegi. W dyskusji ze studentami unikam chociażby insynuowania, że wiem wszystko. Nie chcę tego robić, bo czuję, że odeszliśmy od systemu mistrzowskiego, chociaż nie do końca. Ten system trwa głównie w pracowniach artystycznych, gdzie zetknąłem się z relacją uczeń–mistrz. Natomiast w pracowniach projektowych – ze względu na to, że projektowanie uczy mieć wątpliwości, stawiać pytania i szukać odpowiedzi – jest po prostu inaczej. Tutaj liczy się nie tyle doświadczenie i nawyk, ile samo projektowanie, które zmusza do patrzenia w inny sposób.

AB: Lubię pracować na emocjach. Dobrze, żeby studenci mieli świadomość samych siebie. Jeżeli dobrze siebie poznają, to będą wiedzieli, dokąd chcą zmierzać. Wielu z nich ma poczucie wstydu, mówiąc o sobie na forum. To mnie nauczyło bardzo wrażliwej pracy z nimi, żeby czuli się usłyszani, otoczeni troską i „zaopiekowani”. Często wracamy do trudnych tematów w relacji jeden na jeden, w kontekście, który studenci nie zawsze poruszają na forum. Taka relacja buduje też odwagę i – w pewnym momencie – pozwala na konfrontowanie się nie tylko ze mną, ale też z innymi osobami. Lubię się przyznać, że czasem czegoś nie wiem, bo to odczarowanie wykładowcy postrzeganego jako mistrza. Ważne, żeby studentki i studenci także wiedzieli, że mogą sobie zadawać pytania i że nie zawsze wszystko wiedzą.

JB: Inna sprawa to poczucie wstydu. Trafiają do nas przecież osoby z różnych miejsc. Czasami studenci, którzy dopiero przenieśli się do Warszawy, nie lubią opowiadać, skąd pochodzą, a to jest istotny składnik ich tożsamości. Na początku nie znają się, wchodzą w nowe miejsce, nowe relacje, nowe środowisko. Mamy takie zadanie dotyczące rodzinnych stron studentów, miejsca, z którego pochodzą – nazywamy je *Regionalizmem*. To proste ćwiczenie, które ma nauczyć analizowania i wyszukiwania informacji, zwłaszcza niestandardowych, o miejscu, z którego pochodzą. Każdy ma wyszukać informacje, które są dostępne tylko po dogłębnej analizie tego miejsca. Czasem to tak przekonujące, że zdarzyło mi się pojechać na ciastka do Kielc, bo studentka z taką pasją opowiedziała o tamtejszej rzemieślniczej cukierni prowadzonej nieprzerwanie od 60 lat przez tego samego cukiernika. Poza tym, że poznają siebie nawzajem, to uczą się analizowania miejsc, przestrzeni i kontekstów lokalnych – ważnych w pracy projektanta.

AB: Tożsamość lokalna jest bardzo ważna w procesie nauczania projektantów – to odnajdywanie siebie. Bez świadomości „Skąd przyszedliśmy? Kim jesteśmy? Dokąd idziemy?” (zob. Białostocki 2021) nie powstanie twórca. To są pytania, które istnieją od setek lat i zawsze będą towarzyszyły filozofom, twórcom i projektantom czy artystom. Jako artyści i projektanci musimy wiedzieć, kim jesteśmy i co chcemy zrobić.

JB: Pewnie masz rację. Nigdy o tym nie myślałem jako o wpisywaniu się w historię. Przy okazji, jak wyjaśnisz, dlaczego tak doskonała szkoła projektowania jak Bauhaus – kolebka nowatorskich metod z ogromem doskonałych dydaktyków – przestała istnieć po 14 latach?

AB: Czy przestała istnieć? Przecież 100 lat później wciąż korzystamy z metod Bauhausu. Osobiście wracam do zabaw z kolorem Ittena (2020). Mówię studentom o medytacji i robię rzeczy, które kiedyś były alternatywne i wciąż są postrzegane jako nowatorskie. Studenci nie zawsze są gotowi na dydaktyka, który im powie, że muszą głęboko oddychać, żeby znaleźć pomysł do projektu lub że czasem wystarczy pójść na spacer do lasu. Zasady, zadania i pomysły, które powstały w Bauhausie, to podwaliny amerykańskiej edukacji artystycznej. Bauhaus wciąż przekłada się też na edukację artystyczną w Europie (Powers 2019).

W pracy dydaktycznej najczęściej zadaję pytania. Taki dialog to podstawa do kwestionowania i pogłębiania projektów i rozwiązań. Nawet w pracy twórczej potrzebuję takiej stymulacji i tu z pomocą przychodzi kurator lub krytyk, a czasem ktoś z przyjaciół, kto zadaje mi to konkretne pytanie, do którego nie doszłam w swojej analizie – dopiero wtedy jestem w stanie pogłębić myśl. Lubię taki proces: kurator, z którym współpracuję od ponad 10

lat, ma taką umiejętność, żeby zadać jedno pytanie, którym mnie zaskoczy na chwilę, ale to stymuluje do wzmożonej pracy. Robię to samo ze studentami, żeby myśleli wielopłaszczyznowo. Bardzo ważny jest dialog z kimś jeszcze i z tego powodu proponuję, żeby studenci rozmawiali między sobą, zadawali sobie pytania. Dialog i umiejętność opowiadania o swoich pracach i zadawania pytań to podstawy twórczości.

Wracając do Bauhausu, muszę przyznać, że oni byli wiecznie w dialogu. Indywidualni twórcy i studenci funkcjonowali tak przez lata. Czy ten dialog się skończył? Czy ktoś go zdominował? Czy ten dialog po prostu nie miał dłużej racji bytu? To pytania wciąż otwarte. Wiem natomiast, że ta tradycja nauczyła nas, że mamy zadawać sobie pytania i rozmawiać. Bliżej mi do tego podejścia niż do systemu mistrzowskiego.

/// Narzędzia dla artysty i projektanta

JB: Jestem zwolennikiem pracy manualnej i sądzę, że rysunek to wciąż podstawa. Często mówię studentom, że nie wszystko zrobią na komputerze, i proszę, by po prostu rysowali. Podaję konkretny przykład, mówiąc: „Poszłicie zaprezentować projekt zarządowi firmy i wysiadł prąd, nie działa komputer i Internet, co robicie, jeśli mieliście to pokazać w takim momencie? Nie ma wyjścia, musicie rysować to ręcznie”. Zresztą w ogóle odradzam swoim studentom używanie komputera na pierwszym roku. Przynajmniej na zajęciach z projektowania, które prowadzę z millenialsami, a nawet z pokoleniem Z. Te generacje są bardzo aktywne cyfrowo, są osadzone w cyfrowych narzędziach i multimediami. Uważam, że powinni się wypiąć z tych cyfrowych mediów, żeby wrócić do klasycznego doświadczenia fizyczności papieru: darcia, gięcia, zapachu, rysowania, rozlewających się plam farby czy ołówka, który zostawił po sobie jakiś ślad. Takie fizyczne doświadczenie – co wiem z obserwacji – jest dla studentów pierwszego roku największą frajdą i odkrywaniem na nowo elementu ludzkiego, zabawowego w twórczości. Wszechobecność technologii stanowi pułapkę, w którą wpadliśmy – i w naszym pokoleniu, i w młodszym – przez co zapomnieliśmy o motywach zabawy w naszej dziedzinie.

AB: Nawet taka prosta rzecz jak rzeźbienie z plasteliny na zajęciach z rzeźby sprawia, że studenci często zaczynają wracać do dziecka, które mają w sobie, i to jest bardzo odkrywczе. Słyszę od nich: „Ostatnio lepił się z plasteliny w przedszkolu” i przy tym zawsze pojawia się wyraz nostalgii i refleksji u bardzo młodych osób. Narzędzie, które pamiętamy

z dzieciństwa, możemy poznać od nowa i używać w innym kontekście jako ludzie dorośli.

Na pierwszym roku na strukturach wizualnych studenci wszystko muszą robić na papierze: wycinanki, wydzieranki itp. Wtedy zawsze pojawia się pytanie, czy mogą robić to samo na komputerze. Tymczasem w praktyce praca oka wymaga namacalności, a nie światła oddanego multimedialnie. Mózg działa inaczej, kiedy patrzymy i operujemy ręką jednocześnie. Podstawą jest wrażliwe twórcze oko i proste ćwiczenia wzroku, które się wykonuje przy wadach wzroku. Zachęcam studentki i studentów, by odchodzili od dzieła czy projektu, tak aby zadziałała akomodacja oka – na zasadzie: patrzymy blisko–daleko. Mówię im: „Popatrz na projekt, odejdz trzy kroki dalej, żeby twoje oko złapało inną akomodację, ponieważ mózg inaczej przetwarza sygnały. Nie wystarczy, że na komputerze czy iPadzie przyciśniesz «jabłko-minus» czy «jabłko-plus»”. Dlatego również proszę o robienie szkiców na papierze, żeby wzmocnić i podkreślić wartość umiejętności manualnych.

JB: Niebawem przydatną umiejętnością jest rysowanie na żywo. Przychodzisz na spotkanie i w sekundę jesteś w stanie zilustrować na kartce to, o czym rozmawiacie. Ludzie o różnych kompetencjach: inżynierowie, marketingowcy, sprzedawcy, księgowi mogą to zobaczyć i zrozumieć. Umiejętność rysunkowego tłumaczenia świata jest wciąż bardzo ważna – można pokazać działanie jakichś elementów, przybliżyć, z czego składa się węzeł konstrukcyjny, czy to jest wciśnięte, skręcone, czy leży jedno na drugim. To odróżnia projektantów od innych osób biorących udział w procesie projektowym. To kompetencja, której nie ma inżynier i raczej nie ma jej członek zarządu. To też jest szybsze niż modelowanie: wymodelowanie butelki na wodę w programie 3D zajmuje godzinę albo dwie, a jej narysowanie to 30 sekund.

Jesteś poza tym w stanie oddać ducha i napięcia, jeżeli masz swoje ulubione narzędzia. Jak ktoś jest zgrany ze swoim narzędziem, to praca idzie sprawnie i szybko. My zawodowo umiemy takie rzeczy robić, uczyliśmy też na studiach, czym najwygodniej pracować. Każdy z nas ma swoje ulubione narzędzia i to pewien rodzaj fetyszu. Mam dwa rodzaje ulubionych narzędzi do rysowania: japoński cedrowy ołówek mitsubishi oraz cienki czarny cienkopis. Na pierwszym roku studiów jeden profesor nam poradził, by kupić sobie dobry nóż introligatorski, suwmiarke i przyzwycząić rękę do pracy z tymi narzędziami. Jest też kość introligatorska, z którą się nie rozstaję, i zmuszam studentów, żeby jej próbowali w pracowni. Robimy teraz

dużo mechaniki papierowej, bo studenci od kilku lat mają coraz większy problem z prostą mechaniką. Jakość samego narzędzia ma przy tym bardzo duże znaczenie dla sposobu pracy i w ogóle dla procesu.

AB: Sama też mam narzędzia, które są zawsze obecne w moim procesie twórczym: ten sam typ papieru, te same cienkopisy z japońskiego sklepu. Kiedyś pojechałam na rezydencję na Islandię i zabrałam swoje japońskie gadzety do rysowania. Tam spotkałam chłopaka z San Francisco, który miał dokładnie taki sam zestaw przyborów tych samych japońskich marek. Kupowaliśmy te same rzeczy na dwóch końcach świata, a spotkaliśmy się na Islandii, gdzie dzieliliśmy pracownię i dom.

JB: Przy okazji zwrócę uwagę na ograniczenia związane z dwuwymiarowym spojrzeniem na projektowanie. Jeżeli wykonujemy ze studentami na przykład projekt naczynia, to pierwszy impuls kieruje ich do szkicowania ołówkiem na kartce. Wtedy pytam: „Czemu wpisujesz przestrzenną rzecz na płaskim papierze i nie próbujesz opisać jej w przestrzeni, nawet z użyciem tej samej kartki?”. Studenci są zdziwieni, że tak można, a wiele osób ma problem, żeby wyjść z tego płaskiego myślenia. Czasem gdy widzę, że ktoś rysuje ołówkiem na kartce, to zabieram mu ołówek, a zostawiam tylko kartkę, noże i nożyczki, ewentualnie taśmę klejącą.

/// Doświadczenia edukacji online

JB: Czas covidowy był trudny dla nas jako dydaktyków zajmujących się podstawami projektowania. Tłumaczenie komuś podstaw pracy z przestrzennym obiektem przez płaski ekran jest naprawdę skomplikowane.

AB: Prowadziłam zajęcia z rzeźby przez cały *lockdown* – to było naprawdę wyzwaniem!

JB: Z tej perspektywy zacząłem zauważać, że pewne elementy wprowadzone w pandemii się sprawdziły i teraz możemy je wykorzystywać. W klasycznym nauczaniu twarzą w twarz namawiam obecnie studentów, jeżeli mają problem z przedstawieniem jakiegoś obiektu, żeby go opisali słowami, tak jakby rozmawiali ze mną przez telefon. Choćby filiżankę: jak wygląda, jaki ma kształt, proszę o nazwanie jej elementów składowych, układów przestrzennych i ich definiowania, w skrócie – do zastosowania aparatu pojęciowego, opartego na odczuwaniu, postrzeganiu i intuicji. Nigdy nie nazywali i nie opisywali przedmiotów w taki sposób. Na początku ich to przeraża, później widzę, jaką mają z tego frajdę, bo nagle okazuje się, ile rzeczy zauważyli w tym obiekcie, których nie widzieli. Wcześniej była to zwykła filiżanka.

Podobne patrzenie miał Walter Gropius, który twierdził, że „Oprócz szkolenia z zakresu techniki i rzemiosła projektant musi opanować specjalny język kształtów, który pozwoli mu na wizualną ekspresję pomysłów” (2014: 32).

AB: W pandemii nauczyłam się przede wszystkim organizacji pracy. Lubię mieć wszystko usystematyzowane; także doświadczeni artyści czy projektanci gubią się, są rozproszeni. Dlatego ze studentami tworzymy foldery w MS Teams lub Google Drive z zawartością z całego semestru. Zamiast szkiców w teczkach, skrawków papieru wrzuconych luzem (które się gubią) proszę, żeby studentki i studenci robili zdjęcia wszystkiego i wrzucali do folderów. Pod koniec semestru widać postęp na podstawie prac i zmianę zachodzącą w tym czasie.

JB: Sam do swoich zajęć wprowadziłem proste rozwiązanie ze świata biznesu – zarządzanie projektami poprzez wykres Gantta. Planujemy zadania w kalendarzu, prognozując na podstawie ich wyobrażenia, moich doświadczeń, i ustalamy, co i kiedy będzie się działo w danym projekcie. Każda korekta zaczyna się od tego, że weryfikujemy wykres i sprawdzamy, w którym momencie jesteś i ile czasu coś zajęło. Studentów na początku to przeraża i przez jakiś czas nie są w stanie docenić tego narzędzia, ale później zaczynają to uznawać. To jest jak brudnopis: wpisujemy zadanie planowane na cztery godziny, które w rzeczywistości zajęło osiem godzin, i to jest doświadczenie. Studenci widzą, że muszą nad tym aspektem popracować i w przyszłości zaplanować więcej czasu na to przedsięwzięcie. Jak jestem mniej sprawny manualnie, to dłużej zajmie mi zrobienie makiety czy przygotowanie prototypu, a żeby skutecznie coś polakierować, muszę uwzględnić, że lakier musi wyschnąć. To są kolejne doświadczenia związane z zarządzaniem własnym czasem pracy.

Dzięki pandemii pojawiło się kilka dobrych rozwiązań. Zmusiliśmy wszystkich studentów do ładowania bieżącego materiału pod koniec dnia do własnego folderu. To ich mobilizuje, żeby się rozliczyli z tego, co robili. Pozwala także w każdym momencie cofnąć się do danej korekty i wskazać, że na przykład trzy dni temu rozmawialiśmy o konkretnym szkicu. Przy okazji wyrabiam studentom nawyk podpisywania kartek (imię, nazwisko i data). Przy bardziej złożonych projektach tych podpisanych i datowanych kart jest 100–150 i wtedy można wrócić do konkretnej strony, żeby odnaleźć coś ważnego na danym etapie.

/// Kreatywność i przyszłość

JB: Myślę o kulturze technicznej i o relacjach społecznych, których dynamika jest ogromna. Wcześniej świat był bardziej przewidywalny, a od 20 lat tempo zmian stale przyspiesza. Pokolenie naszych dziadków odchodzi w rzeczywistości, której nie są w stanie zrozumieć. Zero-jedynkowe komunikaty są przesyłane z jednego końca świata na drugi w ułamku sekundy. Narzędzia i strategie cyfrowe w sztuce i projektowaniu stały się codziennością (zob. Wróblewski 2012: 25).

AB: Rzeczywistość rozszerzona, która jeszcze parę lat temu na studiach nie była postrzegana poważnie, obecnie jest już wszechobecna. U nas na wydziale nowych mediów doświadczenie cyfrowe jest totalne. W PJATK to naturalne – innowacyjność w technologii cyfrowej jest domeną uczelni. Na pewno wiadomo, że nie wiemy, co będzie dalej. Wiemy też, że się nie zatrzymamy w miejscu, bo byłoby to równoznaczne z cofnięciem się. Odpowiedzią na nieznaną przyszłość i związaną z nią niepewność może być jedynie wzrost kreatywności, także w obszarze sztuki i projektowania. Kreatywność to wszak nie tylko adaptowanie się do sytuacji nieznanych, ale też podejmowanie ryzyka. Dlatego jeżeli nie nauczymy młodych artystów i projektantów mierzyć się z nowymi wyzwaniem, będą wyłącznie odtwórcami. O potrzebie kreatywności coraz częściej mówią również przedsiębiorcy, działacze społeczni, ekonomiści, pedagodzy, politycy czy światowi przywódcy, którzy na światowym forum ekonomicznym w Davos uznali kreatywność za jedną z kluczowych kompetencji przyszłości.

JB: To prawda, że nie wiemy, co będzie dalej. Uczymy projektantów, przygotowujemy ich do życia zawodowego, o którym nie wiemy, jak będzie wyglądało. Doświadczenie ostatnich lat pokazuje, że następuje gigantyczne przyspieszenie. Wprowadzamy w świat projektowania ludzi, którzy będą projektować zupełnie inny świat niż ten, który znamy. Ważne jest, żeby dać młodym twórcom narzędzia, które pozwolą im umiejętnie oceniać rzeczywistość, zobaczyć świat.

Ponadto to, co w mojej ocenie jest chyba najważniejsze w procesie dydaktyki, to zbudowanie w młodych projektantach postawy zgodnej z tym, co kiedyś powiedział profesor Bauhausu, László Moholy-Nagy: „Man, not the product, is the end in view”, czyli nie produkt, lecz człowiek jest celem.

AB: Nie możemy młodym twórcom niczego narzucać, bo nie nauczą się myśleć kreatywnie. Jeżeli im powiemy, jak mają postępować, to będą powtarzać stare schematy. Jeżeli zaś rzeczywistość szybko się zmienia, to twórcy mogą się do niej adaptować, tylko codziennie wchodząc w nieznaną. To podstawa twórczości!



Ilustracje 1–2. Autorzy podczas rozmowy; fot. dzięki uprzejmości rozmówców

Bibliografia:

/// Archer B.L. 1987. *Systematyczna metoda projektowania przemysłowego*, tłum. A. Grochulska, seria „Biblioteka Wzornictwa”, t. 7, Instytut Wzornictwa Przemysłowego.

/// Arnheim R. 2004. *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Wydawnictwo Officyna.

/// Arnheim R. 2011. *Myslenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Słowo/obraz terytoria.

/// Bhandari H.D., Melber J. 2009. *Art/Work. Everything You Need to Know (And Do) as You Pursue Your Art Career*, Free Press.

/// Białostocki J. 2021. *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Wydawnictwo Naukowe PWN.

/// Davis R., Tilley A. 2016. *What They Didn't Teach You in Art School*, ILEX.

/// Dorst K. 2006. *Understanding Design*, BIS Publishers.

/// Elam K. 2021. *Wprowadzenie do projektowania przestrzennego. Zasady, procesy i projekty*, tłum. M. Komorowska, Wydawnictwo D2D.pl.

/// Frutiger A. 2015. *Człowiek i jego znaki*, tłum. C. Tomaszewska, Wydawnictwo d2d.pl.

/// Gropius W. 2014. *Pełnia architektury*, tłum. K. Koczyńska, Wydawnictwo Karakter.

/// Itten J. 2020. *Sztuka barwy. Subiektywne przeżycie i obiektywne rozumienie jako drogi prowadzące do sztuki*, tłum. S. Lisiecka, Wydawnictwo d2d.pl.

/// Jang S., Thaler M., Frederick M. 2020. *101 Things I Learned in Product Design School*, Crown.

/// Jun'ichiro T. 2016. *Pochwała cienia*, tłum. H. Lipszyc, Wydawnictwo Karakter.

/// Norman D.A. 2015. *Wzornictwo i emocje. Dlaczego kochamy lub nienawidzimy rzeczy powszednie*, tłum. D. Skalska-Stefańska, Wydawnictwo Arkady.

/// Powers A. 2019. *Bauhaus Goes West. Modern Art and Design in Britain and America*, Thames & Hudson.

/// Salazar S. 2016, *A Portrait of The Artists as Young Adults: A Longitudinal Study of Art College Graduates*. http://www.academia.edu/29689658/A_Portrait_of_the_Artists_as_Young_Adults_A_Longitudinal_Study_of_Art_College_Graduates; dostęp: 10.05.2022.

/// Sudjic D. 2013. *Język rzeczy*, tłum. A. Puchejda, Wydawnictwo Karakter.

/// Wróblewski A.J. 2012. *Sztuka widzenia*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

/// **Anna Barlik** – doktora, adiunktka na Wydziale Sztuki Nowych Mediów Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych. Artystka wizualna badająca przestrzenne zależności między człowiekiem a otaczającą go rzeczywistością. Zajmuje się rzeźbą, instalacjami *site-specific*, rysunkiem i kompozycją. W 2023 roku będzie prezentowała projekt „Datement” w Pawilonie Polskim na Biennale Architektury w Wenecji. Ostatnio uczestniczyła w Sympozjum Rzeźby Współczesnej w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Brała udział w wielu wystawach w Polsce i zagranicą; jej prace znajdują się między innymi w kolekcji sztuki współczesnej hotelu Raffles Europejski, hotelu Puro i u prywatnych kolekcjonerów. Więcej na stronie: www.annabarlik.com.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7894-9764>

E-mail: annabarlik@pjwstk.edu.pl

/// **Jan Buczek** – doktor, wykładowca Wydziału Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; kierownik Katedry Podstaw Projektowania; prowadzi zajęcia ze studentami w ramach Pracowni Podstaw Projektowania. W ramach dysertacji doktorskiej zajmował się badaniem wpływu czynnika ludzkiego oraz zagadnienia błędu ludzkiego na projektowanie produktów. Od 2010 roku prowadzi w Warszawie własne studio projektowe NOODI DESIGN, w ramach którego realizuje projekty z zakresu wzornictwa przemysłowego dla polskich i zagranicznych firm. Zdobywca wyróżnienia honorowego na London Design Biennale (2018), laureat programu stypendialnego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Młoda Polska” (2013) oraz zdobywca Nagrody Dobry Wzór (IWP) za projekt kolekcji mebli biurowych ASKE (2020). Więcej na stronie: www.noodi.pl.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2685-9406>

E-mail: jan.buczek@asp.waw.pl

MODELE W SKALI

PRZESTRZENIE WYTWARZANIA I WYTWARZANIE PRZESTRZENI

Jacek Gądecki
AGH w Krakowie

Przestrzenie kreatywno-warsztatowe są najbardziej widocznym przejawem szerszego fenomenu tak zwanej kultury wytwórców¹, upowszechniającej się również w Polsce. Warsztaty, kawiarenki naprawcze, maker- i hacker-space'y to łatwo dostępne przestrzenie oferujące możliwość spotkania i korzystania z różnego typu zasobów do pracy nad własnymi projektami. Dodatkowo przestrzenie wytwórcze typu *makerspace*, początkowo związane z uniwersyteckimi kampusami, można współcześnie odnaleźć w bardzo zróżnicowanych kontekstach przestrzennych i społecznych. Niniejszy artykuł prezentuje wstępne wyniki badań nad obecną i potencjalną rolą tego typu przestrzeni w kształtowaniu społeczności i miast.

W tekście wprowadzam i definiuję dwa kluczowe pojęcia: przestrzeni kreatywno-warsztatowych oraz rodzimej kreatywności. Pierwsze z nich pozwala uwzględnić napotkane w toku badań różnorodne formy organizacji warsztatów. Drugi termin, do którego odwołuję się w tekście, to pojęcie rodzimej kreatywności, zapożyczone od Tima Edensora. Używam go, by objąć wielość realizowanych w nich działań, a także wskazać na rolę, jaką te przestrzenie odgrywają już dzisiaj oraz jaką potencjalnie będą odgrywać w przyszłości miast.

Opracowanie składa się z trzech części. W pierwszej, metodologicznej, prezentuję krótko metodologię projektu wraz z podstawowymi kategoriami, które wylaniają się z analiz. W części drugiej odnoszę się do potencjału przestrzeni kreatywno-warsztatowych jako miejsc trzecich. Wskazuje,

¹ Kultura wytwórców może być traktowana jako element kultury *do it yourself* (DIY).

że niezależnie od swojego formalnego statusu i często „klubowego” charakteru przestrzenie te spełniają kryteria przypisywane miejscom trzecim oraz niwelują różnice między użytkownikami. W części trzeciej i ostatniej odwołuję się do pojęcia rodzimej kreatywności, wskazując na przestrzenie kreatywno-warsztatowe jako miejsca służące budzeniu nieskrępowanej kreatywności odbiegającej od kreatywności charakterystycznej dla neoliberalnych wizji współczesnych przestrzeni miejskich.

/// Metodologia badań

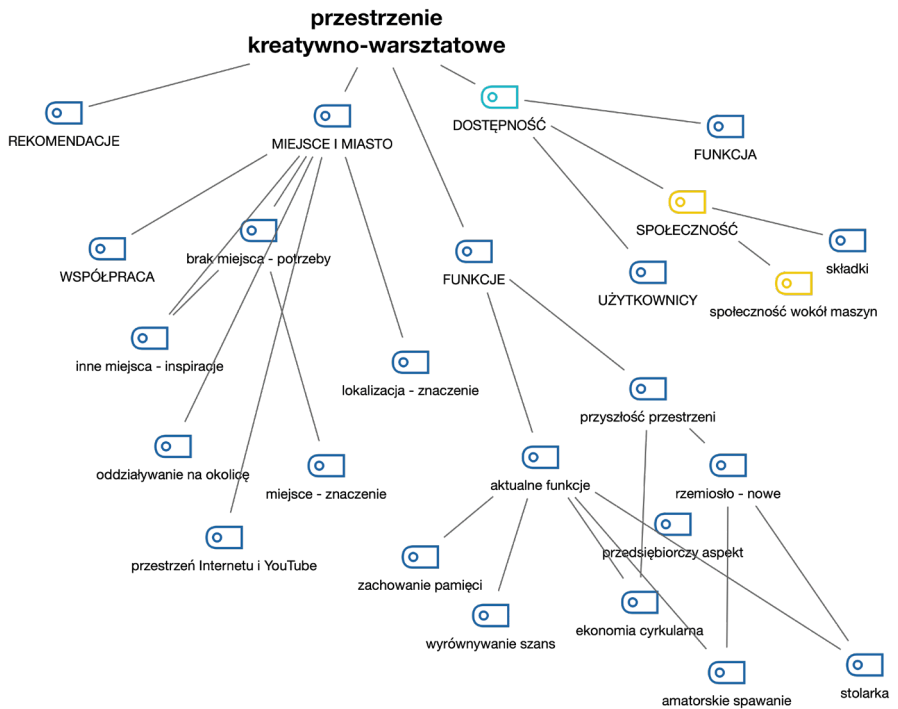
Ustalenia prezentowane w tekście opierają się na badaniach, które przeprowadziłem wraz z zespołem IRMIR w 2022 roku². Zrealizowano je przy użyciu kwestionariusza ankiety internetowej, skierowanego do osób zarządzających przestrzeniami kreatywno-warsztatowymi, które zidentyfikowano w Polsce. Metodę ankietową uzupełniono o wywiady swobodne, przeprowadzone z liderkami i liderami tych warsztatów (sześć osób) oraz z dwiema osobami – ekspertami pełniącymi istotną funkcję w animowaniu ruchu wytwórczego, które miały liczne i wieloletnie doświadczenia w powoływaniu przestrzeni tego typu.

Kwestionariusz był rozbudowany i składał się z siedmiu bloków odpowiadających zasadniczym pytaniom badawczym sformułowanym w projekcie. W ramach kwestionariusza ankiety online znalazły się między innymi kwestie lokalizacji przestrzeni, w tym roli przestrzeni fizycznej (I), kwestie dostępności do przestrzeni osób z zewnątrz (II) oraz podejmowanych w nich działań i zasobów, jakimi dysponują (III i IV). Pytania koncentrowały się także wokół osób użytkujących przestrzenie kreatywno-warsztatowe (VI) oraz wątków społeczności, jakie wykształcają się wokół nich (VII).

Rozmówczynie i rozmówcy zostali dobrani tak, aby reprezentowali możliwie różne formy przestrzeni kreatywno-warsztatowych. Równolegle w badaniach wykorzystano metodę kuli śnieżnej poprzez korzystanie z kontaktów rozmówców w środowisku wytwórczym. Ze względu na nieliczną pulę wywiadów podjąłem decyzję o ich zróżnicowaniu. Mając świadomość, że trudno znaleźć dwie podobne przestrzenie kreatywno-warsztatowe, uznałem, że wywiady pogłębione muszą obejmować więcej niż jeden typ przestrzeni warsztatowej, aby udokumentować podstawowe elementy i zasady ich funkcjonowania, profile działalności, typ użytkowników czy sposoby zarządzania. Wywiady były prowadzone online i zwykle trwały od 40 minut do 1 godziny.

² Tekst powstał w ramach projektu „Dzielnice innowacji? Przemysły kreatywne i zmiany miejskie”, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (SONATA BIS 6, ID: 2016/22/E/HS6/00144).

Wywiady pogłębione po transkrypcji zostały przeanalizowane przy zastosowaniu programu Maxqda. Kodowanie miało charakter abdukcyjny – zakładało podejście mieszane: zostało oparte na ustalonych wcześniej czterech zasadniczych rodzinach kodów związanych z pytaniami badawczymi. Rodziny kodów definiują jako „szerokie jednostki informacji, które składają się z kilku kodów połączonych w jedną wspólną ideę” (Creswell 2013: 186). To w ramach czterech tematów, a więc dostępności, funkcji, miejsca i miasta oraz rekomendacji, zakodowano w toku prac analitycznych kilkanaście istotnych kodów, których uproszczoną mapę zawarłem na rysunku 1.



Rysunek 1. Drzewo kodów na podstawie wywiadów pogłębionych (IDI) z lider(k)ami badanych przestrzeni kreatywno-warsztatowych

/// Przestrzeń kreatywno-warsztatowa a potencjał miejsca trzeciego

Przestrzenie kreatywno-warsztatowe mogą w ten sposób realizować funkcję niwelatorów społecznych, to jest miejsc, w których można znaleźć za-

równy stałych bywalców, jak i nowych znajomych, przy bardzo niskim progu wejścia. Możemy taką przestrzeń analizować jako przykład „miejsca spotkań o niskiej intensywności” (Audunson 2005). Istotą tego typu miejsc jest to, że w przestrzeni spotkania jego uczestnicy i uczestniczki konfrontują się z „Innymi”, definiowanymi w kategoriach osób o odmiennym statusie społecznym, ale także reprezentującymi inne wartości czy inne interesy, odmienne od tych, które bliskie są danemu użytkownikowi.

Współcześnie stosunkowo niewiele miejsc i organizacji ma możliwości i potencjał, aby zyskać status miejsca spotkań dla wszystkich grup w społeczeństwie. Dawniej „w miejscowym klubie sportowym, chórze czy klubie osiedlowym można było spotkać przekrój całej społeczności. W obecnej, o wiele bardziej złożonej sytuacji, trudno tego oczekiwać, a wiele osób nie ma gdzie spotkać sąsiadów czy członków własnej osiedlowej społeczności” (Audunson 2005: 434, tłum. J.G.).

W artykule proponuję własny termin, określając te przestrzenie o charakterze warsztatowym jako „przestrzenie kreatywno-warsztatowe” (por. Gądecki, Pizak 2022). Bogactwo terminów określających różne przestrzenie kreatywno-warsztatowe ilustruje tylko część z różnorodnych przestrzeni o odmiennych strukturach, aranżacjach, celach i działaniach, wśród których znajdziemy między innymi makerspace’y, fab laby, hackerspace’y czy techshopy (zob. tabela 1).

Tabela 1. Podstawowe typy przestrzeni warsztatowych; opracowanie własne na podstawie Rosa, Guimarães Pereira, Ferretti 2018

<i>Makerspace</i>	Odnosi się do dowolnej ogólnej przestrzeni promującej aktywne uczestnictwo, dzielenie się wiedzą i współpracę wśród użytkowników poprzez otwartą eksplorację i kreatywne wykorzystanie narzędzi oraz technologii. Pierwotnie, przynajmniej w USA, pojęcie to było kojarzone z magazynem „MAKE” w kontekście tworzenia przestrzeni do majsterkowania. <i>Makerspace</i> z czasem stał się terminem używanym przez praktyków do każdego rodzaju przestrzeni (także fab labów i hackerspace’ów) promującej aktywne zaangażowanie, dzielenie się wiedzą, współpracę pomiędzy jednostkami za sprawą otwartej eksploracji i kreatywnego wykorzystania technologii. Makerspace’y nie wymagają zdefiniowanej struktury czy zestawu narzędzi, koncentrują się na publicznie dostępnej przestrzeni kreatywnej i różnorodnych praktykach majsterkowania.
-------------------	---

<i>Fab lab</i>	Skrót od <i>Fabrication Laboratories</i> lub <i>Fabulous Laboratories</i> . To przestrzenie, w których ludzie spotykają się, wymieniają pomysły i współpracują nad projektowaniem oraz cyfrowym wytwarzaniem. FabLabs to sieć przestrzeni zapoczątkowana przez Neila Gershenfelda z Center for Bits and Atoms w MIT's Media Lab około 2005 roku, zainspirowana kursem MIT <i>How to Make (Almost Everything)</i> . Fab laby mają zdefiniowany podstawowy zestaw narzędzi (w tym podstawowy sprzęt elektroniczny), który umożliwia pracę użytkownikom. Fab laby mają także określony zestaw wymagań przestrzennych i program nauczania, ponadto mogą być traktowane jako rodzaj franczyzy (choć MIT zachowuje niewielką lub żadną kontrolę nad działaniami lokalnych przestrzeni). Fab laby muszą być otwarte dla publiczności za niewielką opłatą lub bezkosztowo. Cechą wyróżniającą fab labów jest to, że muszą być zgodne z „Kartą Fab” — są one zakładane przez różne instytucje, ale wspierane przez globalne stowarzyszenie FabLab.
<i>Hackerspace</i>	Zazwyczaj jest konfigurowany w ramach społeczności dla społeczności, co oznacza, że przestrzenie finansowane i zarządzane są przez społeczność. Nie ma tu ograniczeń dotyczących fizycznej przestrzeni, w której mogą się spotykać osoby zainteresowane programowaniem i majsterkowaniem przy technologii. Powszechna definicja przestrzeni hakerskich to: „przestrzeń robocza obsługiwana przez społeczność, w której ludzie o wspólnych zainteresowaniach, często w obszarze technologii komputerowych, technologii, nauki i sztuki cyfrowej, mogą się spotykać towarzysko i współpracować”. Przestrzenie tego typu szybko zyskały na popularności, wykraczając poza działania oparte na programowaniu i rozszerzając je na działania obejmujące prototypowanie fizyczne i elektronikę. Hackerspace'y zapewniają środowisko uczenia się i niezbędne wsparcie dla pojedynczych osób w rozwijaniu projektów w oparciu na własnych zainteresowaniach użytkowników. Starają się walczyć z negatywnymi opiniami i powszechnym rozumieniem terminu <i>hacking</i> , prezentowanym w mediach głównego nurtu.
<i>Techshop</i>	Podobnie jak FabLab jest znakiem towarowym. TechShop to nazwa sieci <i>for profit</i> założonej w 2006 roku w Menlo Park w Kalifornii. TechShop oferuje publiczny dostęp do wysokiej klasy sprzętu produkcyjnego w zamian za składki członkowskie. Jednocześnie TechShop stawia sobie za cel zapewnienie publicznego dostępu do różnorodnych rzemiosł wraz z obsługą oraz infrastrukturą sprzętową; wszystkie punkty w sieci zajmują się obróbką drewna, obróbką i skrawaniem, spawaniem, szyciem i produkcją CNC.

Termin „przestrzenie kreatywno-warsztatowe” pozwala ująć zjawisko warsztatów szeroko i potraktować je jako „otwarte przestrzenie z różnorodnymi narzędziami i wyposażeniem, z którego użytkownicy mogą samodzielnie korzystać, by wykonywać różne rzeczy” (por. Sleight, Stewart, Stokes 2015, tłum. J.G.). Miejsca te są modelowymi przestrzeniami współdzielenia, w których wytwórcy amatorzy oraz wytwórcy profesjonalści wymieniają się zasobami.

W związku z tym w artykule proponuję własny termin, określając te przestrzenie mianem „przestrzeni kreatywno-warsztatowych”, odnosząc się do ważnych aspektów i charakterystyk tych miejsc. Przestrzenie kreatywno-warsztatowe to:

1. Przestrzenie oferujące relatywnie łatwy dostęp do sprzętu i narzędzi (tutaj nie rozróżniam technologii wysokich i niskich). Dostęp do technologii często ma znaczenie dla przestrzeni kreatywno-warsztatowych, chociaż wiele z nich prowadzi działalność niezwiązaną z wysokimi technologiami, koncentrując się na sztuce i rzemiośle lub opierając swoje działanie na podstawowych narzędziach warsztatowych.
2. Przestrzenie o różnych celach i podejściach. Część z nich skupia się na wspieraniu innowacji (w tym tych o charakterze innowacji społecznych), uczeniu się przez całe życie, kreatywności w obszarach sztuki i kultury; inne są przestrzeniami spotkań, prowadzą warsztaty dla dzieci, część rozwija nowe kompetencje, w tym cyfrowe, inżynieryjne czy z zakresu przedsiębiorczości, ale także wzmacnia pozycję pewnych grup, w tym kobiet i młodzieży.
3. Przestrzenie tego typu opierają się na pracy nad indywidualnymi projektami, ale jednocześnie – a może przede wszystkim – w odróżnieniu od majsterkowania we własnym garażu zachęcają do współpracy. To dzięki niej budują społeczność wytwórców, którą można określić „społecznością wokół maszyn” (zob. rysunek 1). Są miejscami wymiany pomysłów i rozwiązań, w których można się uczyć i rozwijać nowe umiejętności. Z tej perspektywy kluczową ideą przestrzeni kreatywno-warsztatowej jest to, aby każdy mógł do niej przyjść i pracować nad swoim lub cudzym projektem, dzieląc się doświadczeniami i wiedzą.

Podsumowując, proponuję, by przestrzeń kreatywno-warsztatową definiować jako **miejsce, w którym ludzie mogą się swobodnie spotykać, aby tworzyć, naprawiać lub wymyślać nowe rzeczy, wykorzystując tradycyjne rzemiosło lub nowe technologie w indywidualnych lub**

wspólnych działaniach. Podkreślam jednocześnie znaczenie pojęcia społeczności wokół maszyn, wskazujące na społeczno-materialny wymiar przestrzeni kreatywno-warsztatowych. Te, jak wskazują liderzy i liderki, nie mogą istnieć ani bez wspólnoty, ani bez narzędzi.

Lider jednej z przestrzeni o charakterze oddolnym wskazał ponadto na konieczność technicznego zaplecza:

to musi być jedno i drugie [społeczność + narzędzia — J.G.], nie ma tak, że jedno będzie ważniejsze niż drugie. To jest konieczne, żeby jeśli ktoś faktycznie jest tym zainteresowany, to będzie to realizował tam, gdzie są maszyny, a jak nie będzie maszyn, to sobie pójdzie gdzieś indziej i zabierze „swoje zabawki” do domu... (idi_e_5)

Zarazem jednak same narzędzia okazują się niewystarczające, gdy brakuje grupy użytkowników zainteresowanych ich wykorzystaniem.

Największym problemem jest zaangażowanie społeczności, czyli tych osób, które ostatecznie korzystają z tych przedmiotów, osób, które na co dzień przebywają tam, korzystają z tego wszystkiego, bo to oni tworzą wartość całej przestrzeni, wszystkich tych narzędzi. No nawet najbardziej skomplikowane narzędzie bez odpowiedniego użytkownika, ono będzie na koniec dnia nic niewarte (idi_e_1)

W czasach dominacji przekazów dotyczących upadku więzi społecznych i sąsiedzkich, a wiele społeczności doświadcza braku wspólnych przestrzeni służących realizacji działań społecznych (Gehl 2013), przestrzenie kreatywno-warsztatowe mogą skutecznie odgrywać rolę miejsc trzecich. Idea miejsca trzeciego zyskuje na znaczeniu w przypadku silnie zurbanizowanych społeczności, w których tradycyjne więzi między sąsiadami stają się raczej osłabione. Idea miejsc trzecich, zaproponowana przez Reya Oldenburga, określa je jako neutralne miejsca publiczne, w których mieszkańcy z sąsiedztwa wchodzi w nieformalne interakcje po to, by budować kapitał społeczny oraz poczucie wspólnoty.

Miejsca trzecie charakteryzuje między innymi: otwartość, inkluzywność oraz przypadkowy charakter interakcji społecznych, nieskrępowanych wymogami formalnego członkostwa (Oldenburg 1996/1997). Przykłady miejsc trzecich wskazywane przez Oldenburga obejmują zarówno miejsca publiczne, na przykład parki i place, jak i miejsca o charakterze komercyjnym, między innymi kawiarnie i puby (zob. m.in. Oldenburg,

Brissett 1982). Koncepcja miejsc trzecich została wykorzystana także w badaniach lokalnych targowisk czy bibliotek, również przeze mnie (Gądec-ki 2018), a ostatnio też w kontekście przestrzeni wirtualnych kreowanych w mediach społecznościowych (Williams, Kim 2019).

Dostępność, jak wskazałem przy okazji prezentacji metodologii badań, jest jedną z zasadniczych kategorii służących opisowi przestrzeni kreatyw-
no-warsztatowych. W ich przypadku tak zwany próg wejścia wydaje się sto-
sunkowo niski: opiera się głównie na podzielanych wartościach. Niezależnie
od charakteru prowadzonej działalności możemy mówić o dużej otwartości
warsztatów na nowych członków i ich dostępności. Dotyczy ona zarówno
nastawionego głównie na swoich członków hackerspace'u, jak i zlokalizo-
wanego w centrum miasta warsztatu, w praktyce otwartego na dowolne
osoby czy społeczności. Analizując zebrany materiał, można zauważyć, że
w przypadku przestrzeni kreatywno-warsztatowych mamy do czynienia
z dwoma typami przestrzeni, które można określić jako: (1) „przestrzenie
społecznościowe” oraz (2) „przestrzenie społeczności” (zob. tabela 2).

Tabela 2. Typologia przestrzeni kreatywno-warsztatowych ze względu na ich
dostępność (por. Wang, Dunn, Coulton 2015)

	Przestrzeń społecznościowa	Przestrzeń dla społeczności
Charakter społeczności	jedna, określona społeczność	wiele społeczności
Łatwy dostęp do przestrzeni	warunek niekonieczny	warunek konieczny
Źródła finansowania	składki członkowskie	inne źródła

W wypadku przestrzeni warsztatowych, służących określonej społecz-
ności (przestrzeń społecznościowa), przestrzeń warsztatu przeznaczona
jest głównie dla członków. Jednak nawet wtedy próg wejścia pozostaje ni-
ski. Społeczność jednego z badanych hackerspace'ów, który można uznać
za reprezentujący ten typ przestrzeni, zadbała o dostępność do przestrzeni
jedynie dla swoich członków. Jak zaznaczyli, jednym z pierwszych działań,
jakie podjęli, było zaprojektowanie i stworzenie elektronicznego zamka:

U nas jest na tej zasadzie, że jeżeli ktoś płaci składki, to może
wejść o dowolnej porze. No i to był dosłownie pierwszy projekt,
tam przynajmniej jeden z naprawdę pierwszych, elektryczny za-
mek. Kolega usiadł, zrobił i okazało się, że to jest coś, co rozwią-

zuje problem dostępu tak, że nie musimy teraz dorabiać kluczy i wymieniać zamka za każdym razem, kiedy ktoś przestaje płacić składki. Więc to działa i to jest super. Szybko pojawiły się projekty w stylu: „Kto jest w space’ie?”, czyli na przykład wiemy, że ktoś przyszedł, i chcielibyśmy wiedzieć, [...] na przykład dlatego, że wolelibyśmy być sami, unikać tej osoby albo że akurat tę osobę lubimy i chcemy z nią spędzać więcej czasu, przyjść akurat wtedy, kiedy ta osoba jest. Albo po prostu nie chcemy być sami. I pojawił się po prostu pomysł bota, który na naszym czacie informuje: „Hej, ktoś jest w space’ie! Jeżeli chcesz sprawdzić kto, to wejdź na stronę”. (idi_w_5)

Jednocześnie mamy do czynienia z maksymalnie inkluzywnymi przestrzeniami, które można określić mianem „przestrzeni dla społeczności”. Takie przestrzenie integrują społeczność wytwórców, promują wartościowe interakcje między użytkownikami oraz członkami szerszej lokalnej społeczności. Ludzie mogą gromadzić się w przestrzeni na wydarzeniach, takich jak warsztaty, spotkania i hackatony, albo po prostu żeby ze sobą rozmawiać:

Teraz, jak już mamy miejsce, mam wrażenie, że znowu jakoś to otworzyło nam nową ścieżkę [...]. No i teraz już jest faktycznie tak, że przychodzą do nas ludzie, bo chcą coś konkretnego zrobić, albo przychodzą do nas ludzie, bo chcą po prostu porozmawiać. To są takie dwa tropy. Wczoraj do nas przyszedł gość, który powiedział, że zaleciła mu to pani psycholog. Ja mówię: „Okej, ale zaleciła, żeby przyjść do jakiejś organizacji, do takiego miejsca, pobyc z ludźmi? Czy zaleciła, że do Warsztatu Miejskiego?”. A on mówi: „Nie, do Warsztatu Miejskiego, tak, konkretnie do Warsztatu Miejskiego”. To jest w ogóle [...] ciekawa historia, trochę mi się nie chce w to wierzyć, ale rzeczywiście tak, z tego, co mówi, to tak było, że tę konkretną organizację ktoś wskazał. (idi_e_2)

Niezależnie od charakteru prowadzonej działalności możemy mówić o dużej otwartości warsztatów na nowych członków i ich dostępności. Te dwie wartości były podkreślane we wszystkich wywiadach, zostały także odzwierciedlone w badaniach ankietowych.

Zasadniczo każda osoba może w równym stopniu uczestniczyć w dowolnym projekcie – tu barierą jest po prostu zainteresowanie i chęć zaan-

gażowania się. Stopień otwartości różni się ze względu na typ przestrzeni, ale zależy przede wszystkim od woli użytkownika, na przykład od zaangażowania się w dodatkowe świadczenia czy w dobrowolne wsparcie finansowe. Składki mają w ich przypadku raczej symboliczny charakter. Można stwierdzić, że mimo iż formalnie przestrzeniom tym towarzyszy „kultura klubu”, to jednak faktycznie spełniają one kryteria miejsc trzecich.

/// Przestrzeń kreatywno-warsztatowa a szerokie ujęcie kreatywności

Spojrzenie na przestrzeń kreatywno-warsztatowe otwiera nas na inne, mniej wykluczające, definicje kreatywności. Wydaje się to szczególnie istotne w kontekście tematyki numeru, a więc tytułowej **kultury designu**. W moim przekonaniu pojęcie rodzimej kreatywności jest kluczem do zrozumienia aktualnej, a nade wszystko potencjalnej roli, jaką przestrzenie kreatywno-warsztatowe odgrywają w miastach, w praktykach i sposobach rozumienia projektowania.

„Kreatywność” jest słowem-kluczem do rozumienia rzeczywistości miejskiej i nadziei związanych z miastami XXI wieku. W rzeczywistości poprzemysłowej zyskała ona status imperatywu rozwojowego oraz zaczęła odgrywać rolę niemal zbawczej siły. Na pierwszy plan wysuwają one zdecydowanie profesjonalne praktyki miejskie związane z rewitalizacją.

Jak pokazują zresztą badania nad przestrzeniami makerspace’ów realizowane w Chinach, są tam one świadomie włączane w procesy gentryfikacyjne i budowę wizerunku innowacyjnego miasta – uzupełniają portfolio kreatywnych przestrzeni miejskich i napędzają zmiany w strukturze społecznej przestrzeni miejskiej. Jak wskazują badacze chińskiego ruchu makerskiego, na przykład w Szanzen powołano ponad 20 kreatywnych klastrów zorientowanych na przyciąganie wytwórców i branż pokrewnych. Sam termin „wytwórca” jest mocno obecny w miejskim brandingu i sprzedaży śródmiejskich nieruchomości. Makerspace’y tworzą istotne zaplecze infrastruktury komunalnej, choć występują też przestrzenie warsztatowe wspierane bezpośrednio przez firmy, które otworzyły makerspace’y, traktując je jako formę inwestycji spekulacyjnej (Fu 2021).

Tymczasem oddolny ruch wytwórców realizuje postulaty „prawa do miasta”, sformułowane przez Henriego Lefebvra’a w latach 60. XX wieku, i może rzeczywiście przyczynić się do licznych horyzontalnych eksperymentów służących przedefiniowaniu zbiorowości, obywatelstwa, solidarności i partycypacji. Mimo że:

spuścizna tego i innych, podobnych ruchów może nie jest jeszcze szczególnie imponująca, gdy mowa o bezpośrednim, namacalnym wpływie na materialne aspekty miasta, eksperymenty urbanistyczne na małą skalę z powodzeniem zdefiniowały inny wszechświat [...]. Zamiast być obywatelami możemy stać się aktywnymi podmiotami, wytwórcami miast, zbuntowanymi architektami. (Travlou, Antoniadis, Anastasopoulos 2018: 3, tłum. J.G.)

W świetle badań nad polskimi przestrzeniami kreatywno-warsztatowymi oraz ich potencjałem warto zwrócić uwagę na bardziej codzienne, społecznościowe i przyziemne praktyki, często określane mianem kreatywności rodzimej (ang. *vernacular creativity*) (Edensor 2009), oraz odnieść się do oddolnych praktyk tworzenia miejsc (Foth 2017).

Takie szersze spojrzenie na kreatywność wykracza poza narracje o mieście kreatywnym czy o polityce miejskiej odnowy, a więc poza opowieści, do których przywykliśmy w kontekście miejskim. Podkreślam, że w przypadku ruchu wytwórczego mamy do czynienia zarówno z szerokim spektrum działań wytwórczych, jak i miejsc takich działań. Obejmują one indywidualne i zbiorowe aktywności spod znaku lifehacków, kreatywnej zabawy i działań rekreacyjnych, związanych z wytwarzaniem i przetwarzaniem nie tylko w przestrzeniach warsztatowych, ale też plenerowych, w miastach i poza nimi.

Wszelkie próby redukcji kreatywności do konkretnych typów działań (artystycznych) czy zbiorowości kreatywnych (jak klasy kreatywne) są, jak twierdzą zwolennicy rodzimej kreatywności, wręcz skazane na niepowodzenie. Kreatywność jest wszechobecna w codziennym życiu i zwykłych przestrzeniach. Z całą pewnością nie powinna być ograniczana wyłącznie do przedsiębiorców czy artystów albo konkretnych dzielnic miejskich czy samych miast jako takich. Jak podkreślają zwolennicy szerokiego podejścia do kreatywności, jest ona obecna w różnorodnych praktykach – od domowych po rekreacyjne (Hackney 2013).

Wydaje się jednak, że właśnie przestrzenie warsztatowe są środowiskiem, gdzie tego typu nieskrępowaną kreatywność można obserwować i podsycać. W ich przypadku nie jest ona wyrazem indywidualnych dyspozycji, ale atmosfery miejsca, tworzonej przez zbiorowość. Myślę tu o atmosferze otwartości, zabawy czy radosnego eksperymentowania. W działaniach ruchu wytwórców współlistnieje kreatywności uzupełniona dodatkowo szerszym kontekstem, jakim pozostaje podejście rzemieślnicze (Sennett 2008; Ingold 2018) – podejście z gruntu demokratyczne. Demokratyzacja

nie dotyczy tutaj wyłącznie innowacyjności (von Hippel 2005), lecz także technologii, rozumianej jako zaplecze i sposób wytwarzania rzeczy.

Spoleczność wytwórców, dzięki Internetowi oraz coraz bardziej przystępnym technikom projektowania i produkcji, rozrasta się i obejmuje coraz większą liczbę „profesjonalnych amatorów”. Ruch wytwórców nie dotyczy przy tym samej technologii, ale też ludzi, którzy mają odmienne podejście do różnych technik i stosują je w nowy sposób w swoich projektach. Inwencja nie ogranicza się do aspektów technicznych, lecz polega także na nawiązywaniu nowych relacji. Rekonfiguruje tradycyjne układy i zmienia to, co kto robi, a także to, gdzie i jak to robi. Ta swoboda w postrzeganiu i używaniu technologii przynosi sporo przyjemności w kontakcie z narzędziami, technikami obróbki i samym materiałem. Można wskazać trzy grupy motywacji, którymi kierują się wytwórcy. Chodzi im o: (1) przyjemność, (2) użyteczność oraz (3) potrzebę ekspresji, przy czym ostatecznie to każdy z wytwórców czy grupa wytwórców decyduje o tym, w jakich proporcjach czynniki te mają dla nich znaczenie (por. Tanenbaum i in. 2013: 2607)³.

Szerokie podejście do kreatywności pozwala uznać, że działania kreatywne mogą tworzyć inne, pozaekonomiczne wartości: kreatywność rodzima ma potencjał niezbędny, by przekształcić przestrzeń i codzienne życie zwykłych ludzi, „ujawniając i rozjaśniając to, co przyziemne, jako miejsce pewności, oporu, uczucia i możliwości. To coś, czego nie można zmierzyć czy porównać w prostych kategoriach ekonomicznych, może na przykład oferować podstawę postawy obywatelskiej, poczucia spójności osobistej czy wysokiej samooceny” (Edensor i in. 2009: 10, tłum. J.G.). W przypadku przestrzeni kreatywno-warsztatowych kreatywność zyskuje więc nowe znaczenie. W kontekście warsztatów miejskich należy traktować ją szerzej niż tylko jako narzędzie polityki neoliberalnej albo wręcz jako zaprzeczenie tej neoliberalnej logiki kreatywności.

/// Zakończenie

Podsumowując zaprezentowane tu ustalenia badawcze, warto podkreślić, że fenomen przestrzeni warsztatowych otwiera nas na nowe rozumienie kreatywności i wytwórczości. Przestrzenie kreatywno-warsztatowe są płat-

³ Pamiętajmy jednak, że w kontekście współczesnych społeczności wytwórców nie mamy do czynienia z długotrwałym, formalnym nabywaniem umiejętności rzemieślniczych w czasie nauki zawodu czy terminowania, charakterystycznych dla tradycyjnego rzemiosła. Współczesnych wytwórców nie charakteryzuje formalna, cechowa przynależność, ale ogólne podejście do tworzenia i dzielenia się wiedzą, wedle którego tworzyć może każdy, kto ma dostęp do odpowiednich narzędzi i zasobów oraz wyraża gotowość do dążenia do profesjonalnego podejścia.

formami do eksperymentowania i współuczestnictwa obywateli, a także ich potencjalnej współpracy na rzecz rozwoju miasta. Praktyki hobbystyczne, które niegdyś były bardziej zindywidualizowane i kojarzone raczej z majsterkowaniem w przydomowym garażu, przekształcają się obecnie w ruch wytwórców i mogą realnie przyczyniać się do zmiany rzeczywistości nie tylko jednostek, ale i wspólnot.

Jak wskazałem w tekście, przestrzenie kreatywno-warsztatowe to w zasadzie przestrzenie ogólnodostępne. Oferują możliwość korzystania z zasobów i pozwalają na swobodną produkcję własną w duchu DIY. Przestrzenie tego typu radykalnie obniżają bariery wejścia, umożliwiając niemal każdej osobie tworzenie własnych rozwiązań, tworzenie produktów, relacji i miejsc.

Ujmując ten fenomen szerzej, można powiedzieć, że przestrzenie kreatywno-warsztatowe tworzą nowe relacje i możliwości. Mogą prowadzić do nowych form solidarności i współpracy pomiędzy mieszkańcami. Potencjał tych miejsc pozwala na tworzenie sieci komunikacji pomiędzy zróżnicowanymi grupami mieszkańców i mieszkańek, ale potencjalnie jest także platformą dla nowych działań ekonomicznych, politycznych i społecznych. Warto zwrócić przy tym uwagę na potrzebę dalszych badań służących zrozumieniu rzeczywistości przestrzeni kreatywno-warsztatowych w kategoriach różnorodnych praktyk społecznych, budowania relacji między samymi wytwórcami, a także zrozumienia roli materialnych aranżacji i przestrzennych uwarunkowań, w których prowadzona jest działalność wytwórcza.

Bibliografia:

/// Audunson R. 2005. *The Public Library as a Meeting-Place in a Multicultural and Digital Context: The Necessity of Low-Intensive Meeting-Places*, „Journal of Documentation” 61(3), s. 429–441.

/// Creswell J.W. 2013. *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing among Five Approaches*, Sage.

/// Diez T., red. 2018. *Fab City. The Mass Distribution of (Almost) Everything*, IAAC. <https://issuu.com/iaac/docs/fabcitymassdistribution>; dostęp: 10.04.2022.

/// Edensor T. 2009. *Spaces of Vernacular Creativity. Rethinking the Cultural Economy*, Routledge.

/// Foth M. 2017. *Lessons from Urban Guerrilla Placemaking for Smart City Commons*, [w:] *Proceedings of the 8th International Conference on Communities and Technologies*, Association for Computing Machinery, s. 32–35.

/// Fu P. 2021. *From Bottom-Up to Top-Down: Governance, Institutionalization, and Innovation in Chinese Makerspaces*, „Technology Analysis & Strategic Management” 33(10), s. 1226–1241.

/// Gądecki J. 2018. *Biblioteki miejskie jako „miejsca trzecie” a deglomeracja kultury. Wnioski z badania sieci bibliotek miejskich w Krakowie*, „Kultura i Społeczeństwo” 62(3), s. 47–62.

/// Gądecki J., Pizak B. 2022. *Przestrzenie kreatywno-warsztatowe. Makerspace’y, fab laby i warsztaty w przestrzeniach polskich miast*, Instytut Rozwoju Miast i Regionów.

/// Gehl J. 2013. *Życie między budynkami: użytkowanie przestrzeni publicznych*, tłum. M. Urbańska, RAM.

/// Hackney F. 2013. *Quiet Activism and the New Amateur: The Power of Home and Hobby Crafts*, „Design and Culture: The Journal of the Design Studies Forum” 5(2), s. 169–193.

/// Hippel E. von. 2005. *Democratizing Innovation*, MIT Press.

/// Ingold T. 2018. *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, tłum. E. Klekot, D. Wąsik, Instytut Architektury.

/// Mould O. 2014. *Tactical Urbanism. The New Vernacular of the Creative City*, „Geography Compass” 8(8), s. 529–539.

/// Oldenburg R. 1996/1997. *Our Vanishing “Third Places”*, „Planning Commissioners Journal” 25, s. 6–10.

/// Oldenburg R.I., Brissett D. 1982. *The Third Place*, „Qualitative Sociology” 5(4), s. 265–284.

/// Purdue D. i in. 1997. *DIY Culture and Extended Milieux. LETS, Veggie Boxes and Festivals*, „The Sociological Review” 45(4), s. 645–667.

/// Rosa P., Guimarães Pereira A., Ferretti F. 2018. *Futures of Work: Perspectives from the Maker Movement*, JRC Science for Policy Report. <https://publications.jrc.ec.europa.eu/repository/handle/JRC110999>; dostęp: 10.04.2022.

/// Sennett R. 2008. *The Craftsman*, Penguin Books.

/// Sleigh A., Stewart H., Stokes K. 2015. *Open Dataset of UK Makerspaces. A User's Guide*, Nesta. <https://www.nesta.org.uk/report/open-dataset-of-uk-makerspaces-a-users-guide/>; dostęp: 4.04.2022.

/// Tanenbaum T.J. i in. 2013. *Democratizing Technology. Pleasure, Utility and Expressiveness in DIY and Maker Practice*, [w:] *CHI '13: Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Association for Computing Machinery, s. 2603–2612.

/// Travlou P., Antoniadis P., Anastasopoulos N. 2018. *Peer Production in the Hybrid City: Editorial Notes for the JOPP Issue on City*, „Journal of Peer Production” 11, s. 1–5.

/// Wang, D., Dunn N., Coulton P. 2015. *Grassroots Maker Spaces: A Recipe for Innovation?*, [w:] *The Value of Design Research. 11th European Academy of Design Conference*. <https://ead.yasar.edu.tr/wp-content/uploads/2017/02/EAD-11-full-paper.pdf>; dostęp: 10.04.2022.

/// Williams D., Kim D.O. 2019. *Third Places in the Ether Around Us. Layers on the Real World*, [w:] *Rethinking Third Places. Informal Public Spaces and Community Building*, red. J. Dolley, C. Bosman, Edward Elgar Publishers, s. 158–173.

/// **Abstrakt**

Tekst dotyczy polskich przestrzeni kreatywno-warsztatowych typu *makerspace*. Celem artykułu jest odpowiedź na pytanie, czy mogą one skutecznie pełnić funkcję miejsc trzecich, czyli przestrzeni społecznych oddzielonych od domu i miejsca pracy. Jednocześnie chciałbym wskazać, że – będąc przestrzeniami wytwarzania – same mogą współtworzyć miasto. Dodatkowym celem opracowania jest redefinicja pojęcia kreatywności w świetle badań nad przestrzeniami warsztatowymi. To istotne zwłaszcza w kontekście studiów miejskich i promowania przedsiębiorczego podejścia do miast. Tekst opiera się na wynikach ilościowo-jakościowego projektu badawczego realizowanego w wybranych makerspace'ach, fab labach i hakerspace'ach w Polsce.

Słowa kluczowe:

przestrzenie kreatywno-warsztatowe, *makerspace*, miejsca trzecie, kreatywność, urbanizm DIY

///**Abstract**

Spaces of Production and the Production of Space

This paper deals with Polish creative-workshop spaces. Its aim is to consider whether they can effectively function as third places, that is, as social spaces separated from the home and workplace. At the same time, it is also indicated that – being makerspaces – they themselves co-create the city. An additional goal of the paper is to redefine the concept of creativity in light of research on workshop spaces. This is important especially in the context of urban studies and the promotion of an entrepreneurial approach to cities. The text is based on the results of a quantitative-qualitative research project conducted in selected makerspaces, fab labs, and hackerspaces in Poland.

Keywords:

creative-workshop spaces, makerspace, third places, creativity, DIY urbanism

///**Jacek Gądecki** – socjolog i antropolog społeczno-kulturowy. Pracuje w Katedrze Studiów nad Społeczeństwem i Technologią Wydziału Humanistycznego Akademii Górniczo-Hutniczej im. Stanisława Staszica w Krakowie. Jego zainteresowania badawcze obejmują: *urban studies* oraz badania na styku nauki, technologii i społeczeństwa (STS). Realizował badania między innymi w Bauhaus Dessau Foundation i na CUNY w Nowym Jorku. Obecnie jest zaangażowany badawczo w zagadnienia związane z inteligentnym miastem, przestrzeniami innowacji (projekt „Dzielnice innowacji?”) oraz przestrzeniami pracy (projekt „Tu się pracuje! Socjologiczne studium pracy zawodowej prowadzonej w domu na zasadach telepracy”).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1954-9605>

E-mail: jgadecki@agh.edu.pl

SELLING THE SCANDINAVIAN ETHOS: PRINCIPAL MARKETING STRATEGIES OF NORDIC DESIGN BRANDS

Anna Wiśnicka

Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw

Scandinavian design, which derives from Denmark, Sweden, Finland, and to a slightly lesser extent, Norway and Iceland, is an artistic and cultural phenomenon whose origins date back to the early twentieth century. In the global discourse on the subject – in literature, academic journals, the popular press, blogs, and social media – there is a leading tendency to portray it as an entity functioning beyond political and national divisions (Halén & Wickman 2003). Despite clear information about the origin of given designers/objects/companies, it is customary to emphasise that they belong to the sphere of Scandinavian design, or less frequently, Northern or Nordic design. In the introduction to her book, Elizabeth Wilhide (Wilhide 2016: 6–15) writes about the system of unwritten rules and similarities defining Scandinavian design, which she accurately calls the “Scandinavian ethos.” High-quality materials, simplicity, and versatility define a design which arose in response to the natural resources available and to unfavourable climate conditions. The similarities, which are far more emphasised in the literature than the characteristics of each country’s own design style, have become the foundation for the phenomenon of Scandinavian design (Fallan et al. 2012: 13–33). How does this fact affect the promotion of Scandinavian companies (when marketing revolves around the idea of belonging)? Is the marketing an effect, or is it perhaps a cause, developed by copywriters from the North? The aim of this paper is to describe and

analyse the leading strategies of Danish, Swedish, and Finnish companies in promoting Scandinavian design and to determine what marketing statements are characteristic of Scandinavian design brands.

The methodology used in this paper is based on several case studies, which were selected to show the wide variety of marketing strategies utilised by leading Scandinavian/Nordic brands. The analysis intends to present the most significant of the diverse tools used to build the image of Northern design. The companies selected are internationally recognisable but vary in terms of their background, target audience, retail price point, and overall aesthetics. The model provided here thus reaches beyond one category and can be seen to represent a global tendency.

For clarity, the following were the main strategies used in the paper:

- use of onomastics; geographical connections as part of branding;
- use of Scandinavian terms;
- cross-branding and image collaboration between brands;
- design-related commercial and non-commercial events, that is, fairs, exhibitions, etc.;
- digital marketing (including social media presence, content marketing, product placement);
- the Royal Warrant of Appointment title used by royal purveyors;
- design immersion – design in film, television, and public spaces;
- promoting design in the context of Scandinavian culture in the broader sense (*hygge*, *lagom*);
- efforts of national tourism boards to present design as part of the cultural experience of the country.

As a preface to the main topic, the set of features that are identified as the core of Scandinavian design and are common to Swedish, Danish, and Finnish design in the global perception should be emphasised, as these features often appear in the branding of major companies. Although rooted in history and tradition, the current marketing-generated image has become synonymous with a variety of different design models advertised within the spectrum of Scandinavian design. They can be divided into several categories:

- simplicity, lack of ornament, functionalism (Teilmann-Lock 2022: 307–309);
- natural materials, eco-consciousness, use of wood (Fallan 2022: 61–96);
- innovation, utopias, and radical design (Garner 2008: 54–62);

- tradition and quality, in opposition to “cheap copies” which “undermine the value chains of original design” (Teilmann-Lock 2022: 320);
- versatility and longevity (Korvenmaa 2010: 159–170);
- a democratic and participatory approach (Gregory 2003: 62–74).

To begin with, whether Nordic or Scandinavian, most companies consistently use “Scandinavian” to describe their products, because in contrast to the broader term “Nordic,” it connotes exclusivity. “Scandinavian” is also the predominant adjective applied to Denmark, Sweden, and Norway in both academic and popular literature. With respect to Finland, “Scandinavian” appears as a matter of cultural rather than geopolitical affiliation; however, most scholars specialising in the culture and history of the Nordic countries liberally apply the term “Scandinavian” to Finland (Derry 2000: 220–248). In comparing Google search results over the period of May 2021 to May 2022 it was evident that the tendency to refer to Northern design as Scandinavian was the most common. The phrase “Nordic design” was less popular than search results for “Danish design” and “Finnish design” (Fig. 1). The enormous disproportion in the search results of Google Trends clearly demonstrates that the term “Scandinavian design” is in general use and has been popularised by the mass media, design companies, and commercial establishments. This tendency has been bolstered by such popular publications as *Scandinavian Design* (Fiell & Fiell 2002) and *Scandinavia Dreaming: Nordic Homes, Interiors and Design* (Trinidad 2016). Their international reach has allowed the term to spread and become the most commonly used in the discourse. Moreover, on the commercial side, the majority of authorised online distributors of Nordic design products use the term “Scandinavian,” for instance, Scandinavian Designs, Scandinavian Living, Skandium, and Scandinavian Design Center. Online articles encouraging potential customers to purchase goods may reach a broad international audience, for instance, as in a text published on *Elle Decor*: “Online Shopping: 5 Websites Dedicated to Scandinavian Design. A Selection of E-Commerce Platforms where to Browse the Best of Nordic Design Directly from Home” (sic) (Antonini 2016).

Recognising and promoting the term “Scandinavian” in opposition to “Nordic” has resulted in a different kind of overall marketing and branding, which in turn influenced the creation of new trends based on the primary idea. Even though the satellite trends of Scandi-chic and Japandi are based on the original design features of the Nordic classics, and even

though the promotion of the product design of the North as a whole succeeded, these names prove that the concept that gained international recognition is related to Scandinavia rather than to the Nordic countries. The Japandi style was created from the austere similarities of product design from Japan and Finland, but the name shows how a marketing strategy altered the principal message (which might otherwise have referred to the Nordic countries or directly to Finland, which had long been present on the Japanese market) (Serita & Pöntiskoski 2009: 66–88).

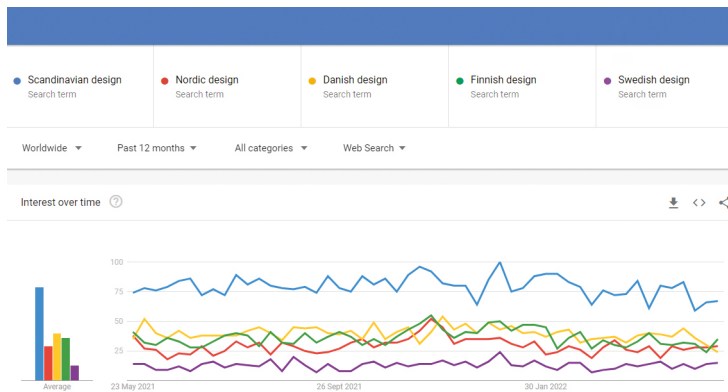


Figure 1. Interest over time – Google Trends search engine. Comparison of global search volumes for “Scandinavian design,” “Nordic design,” “Danish design,” “Finnish design,” and “Swedish design,” May 2022

One frequently applied marketing strategy is the use of place names in company names. This practice, both in its full and abbreviated forms, has become popular in Scandinavian countries. The place name may be complementary to the main name and may emphasise a strong tie between the company and its place of origin (or the place the company wishes to be associated with), as can be observed in the case of brands such as Normann Copenhagen, Ivana Helsinki, Vita Copenhagen (now Umage), Design House Stockholm, and by Lassen Copenhagen (Fig. 2). In this way, the customer directly identifies the brand with the Scandinavian market, which in the global discourse has become synonymous with quality and the ennoblement of simple design. The first formative moment of global recognition for the new design from the North can be directly linked with the 1939 New York World’s Fair. The Finnish Pavilion, which was designed by Alvar Aalto and was called “his crowning achievement” (Quantrill 1995: 63–80), presented a new approach to modernism, based on organic forms and natural materi-

als. Finland's participation was discussed in the press, and the uniqueness of both the pavilion and the pieces inside were emphasised. *The New York Times* remarked on the use of typically Finnish materials as the Pavilion's leading theme: "Finland's exhibit in the Hall of Nations at the World's Fair will be notable for the decorative use of many woods taken from the republic's forests" ("Finland to Stress Its Woods at Fair": 16). The distinctive character of the Finnish presentation at the Fair drew significant international attention to the features of Nordic modernism for the first time. Praise of Scandinavian design and, in the broader perspective, of the entire region, had a renaissance in the international press in the 1960s. This was closely related to the Design from Scandinavia travelling exhibition and the establishment of the Design Within Reach shop (Lange & Thompson 2010: 7–115), which broadly promoted goods manufactured by Nordic brands. The former in particular contributed to the international perception of Scandinavian design as an entity existing far beyond national stylistics and trends (Guldborg 2011: 41–58). Moreover, the somewhat reductive image of Scandinavian design as based on unity – rather than on national differences defining aesthetics and production ethos – is often considered to be a result of the 1960s exhibition (Marklund & Petersen 2013: 245–257). Today a similar tone can be found in the international press (O'Neill 2018) and in books (Williams 2015). The aim is to create an extensive term – undoubtedly with the desired set of connotations.



Figure 2. Logotypes of Scandinavian design brands – Normann Copenhagen, By Lassen Copenhagen, Skandinavisk

Source: <https://brandfetch.com/skandinavisk.com>; <https://brandfetch.com/normann-copenhagen.com>; <https://bylassen.presscloud.com/nr/#/frontpage>, accessed 25.07.2023.

Another naming variant referring directly to Scandinavia is the use of lexical forms taken from the Swedish, Danish, and Finnish languages; such forms undoubtedly evoke the expected association. This type of naming is used by the companies Swedese and Skandinavisk. One of the young Danish brands, Muuto New Nordic, has adopted a similar strategy. “Muuto” derives from the Finnish word for “new perspective” (*muutos*), so the name strongly refers to the modernist Finnish tradition, and thus emphasises the company’s branding. “New Nordic” in the name accentuates the contemporary character of the designs and their affiliation with the Nordic countries. An equally popular solution, highlighting a company’s Scandinavian connections from the very beginning, is the use of a city name as a company name. This indicates strong bonds with a definite place, which in a way becomes synonymous with the brand, allowing the company to be geolocated and evoking unquestionable associations with a specific region. For instance, this is the case with the Finnish brand Fiskars or the Danish brands Skagerak and Skagen. This type of geo-connotation can be found in the subtle form of an acronym: for instance, the name of the Swedish furniture giant IKEA is an abbreviation of the name of its founder, Ingvar Kamprad, the name of the town where he grew up, Elmtaryd, and the name of his hometown Agunnaryd (Ferrell & Hartline 2008: 513). This method, however, does not provide direct links to specific places, especially since the places are not commonly associated with Scandinavian design in the global consciousness. Nevertheless, the company makes widespread use of the Swedish flag or its colours to evoke associations with Sweden.

Furthermore, the names of IKEA’s products mostly derive from Scandinavian geographical names. This type of nomenclature forms a pattern through geo-marketing that contributes to the strong identification of Scandinavian locations with design. All things referring to Scandinavia or the capital cities of Scandinavian countries are automatically associated with brands that have been on the market since the beginning of the twentieth century. Combined with other promotional techniques, this creates a cross-marketing mechanism for local companies in the North (Power & Jansson 2011: 158–162). It should also be mentioned that the use of place names in the logos of companies has additional promotional value (Kolb 2006: 219) and allows them to be identified with the design legacy of a given country.

Another marketing strategy used by Scandinavian design manufacturers is image collaboration, which accentuates the core values of Scandinavian design. The main narrative within the discourse is to ensure that the image associated with the products is coherent with the global idea of time-

lessness, quality, and sophisticated simplicity. There are several techniques used by Scandinavian brands, depending on their product assortment, production profile, image, and retail position. The majority of companies, however, are focused on forwarding the message that they belong to the universe of Scandinavian cultural heritage, by accentuating the simplicity of their products as well as their functionality and the democratic values behind their production (Roncha 2008: 21–29).

Well-known companies with a certain position on the market willingly present their products along with those of other companies of equally high calibre. The idea is that these are brands that do not operate in the same sector, so they are not in direct competition. An example of such practices is the media image of a leading producer of lighting, Louis Poulsen, which design their products to accord with the classics of Danish furniture manufactured by companies such as Carl Hansen & Søn or Republic of Fritz Hansen.¹ More often, however, this technique is adopted by emerging design companies in launching their products. Designing items to match design-icon goods is intended to emphasise a company's membership in Scandinavia's design elite and thus to suggest a guarantee of quality. This procedure can take place at the level of social media and in the visual layer. In the latter context, a good example is the Danish company Umage. This young brand, which specialises in lighting, presents its products in interiors fully equipped with renowned Danish design elements, thus nobilitating its own products. When it introduced its own furniture collection in 2018, it replaced the products of its competitors, which it had previously presented.² Another way of achieving the same goal is through product launches accompanied by lectures on Scandinavian design, in order to accentuate the newly established company's direct links to the design legacy.³ This type of activity has also been undertaken by the Swedish furniture giant IKEA, which invites well-known design companies to create joint collections. One such collaboration, for instance, resulted in the Ypperlig series designed by the Danish company HAY.⁴ The initiative known as IKEA PS, launched in Milan in 1995 under the theme of Democratic Design,⁵ initially promoted slow design and craftsmanship at an affordable price point.

¹ See www.instagram.com/louispoulsen, accessed: 22.05.2022.

² See www.instagram.com/umagedesign, accessed: 22.05.2022.

³ An example of such activities is the lecture and presentation given by the Danish brand Muuto in combination with an exhibition at the Northern Living Festival in Warsaw, February 2011.

⁴ The official press communication regarding the collaboration between IKEA and Mette and Rolf Hay, www.ikea.com/gb/en/doc/ikea-download-pdf-16.6-mb__1364392461711.pdf, accessed: 20.05.2022.

⁵ See www.ikeamuseum.com/en/digital/the-story-of-ikea/ikea-ps-collection, accessed: 5.02.2023.

Over time it became a means of promoting international designers among pro-Scandinavian circles. Ezra Shales, who highlighted the neo-colonial approach of the company and the reductiveness of thinking of design as synonymous with modernism, demonstrated that this has not always been a successful endeavour. The case of the Sámi designer Maria Vinka, whose PS project “Gullholmen” was launched in 2003, revealed a lack of understanding on IKEA’s side regarding the ethnicity and origins of both the product and its designer (Shales 2020: 15–20).

Touching upon this question leads to a much deeper and more integral problem of the Swedish design industry, namely various forms of nationalism. The issue is particularly visible in regard to its leading manufacturer, IKEA, which accentuates national values while disregarding basic rules of transparency. The criticism relates to the anonymity of the non-Scandinavian designers who work for IKEA and the lack of clarity about all the production hubs involved in building the brand. Even the annual print catalogues, which were discontinued in 2021, did not always mention all the names behind the products advertised. The idyllic portrayal of the company based on an idea of Swedishness led to a highly distorted image. Ursula Lindqvist proved that

the act of endowing IKEA’s home furnishing products with Nordic names, accordingly, erases their non-Nordic history prior to the moment of naming – that is, erases the labor of thousands of people in non-Nordic countries. Although IKEA does not explicitly deny the work of its non-Nordic suppliers, subcontractors, and distributors (and in fact carries out much praised development programs in many of these countries), these workers’ labor is erased from the Showroom floor and from IKEA’s organized and progressive archival narrative of ingenious Swedish labor, inscribed via Nordic names. (Lindqvist 2009: 43–62)

In trying to open the closed circle of the Scandinavian narrative, which has often been a point of critique, Finnish design has regularly been aesthetically and philosophically linked to Japanese artistic sensitivity (Leikos & Villberg 2009: 55–60), as is visible in an ongoing history of collaborations between Finnish brands and Japanese designers. A vivid example of these practices was the 2019 ARTEK collection FIN/JPN launched at Salone del Mobile in Milan. The launch celebrated 100 years of diplomatic relations between the countries and focused on the similarities and creative differences

between them.⁶ Moreover, companies such as Iittala⁷ or Nikari collaborate with Japanese and international designers,⁸ bringing a fresh approach to product design while still being in line with their iconic aesthetics. Certainly, this does not completely eliminate the elitist image of Scandinavian design, but it is a starting point and shows the possibility of further changes.

Another promotion method is collaboration with brands that have no connection with Scandinavian design but have international recognition and a different target audience. This enables the Scandinavian brands to expand their popularity and influence among consumers who are not their target audience. The Finnish textile brand Marimekko has been at the forefront in this respect, having worked with major companies such as Adidas, Converse, and Clinique. The popularity of these companies and their global marketing reach allows Marimekko to access a wide audience. The 2018 Marimekko x Clinique campaign was reflected in both social media and the daily press, which due to the wave of growing interest, devoted space in their pages to the Finnish company (Cochrane 2018).

Commercial events such as fairs and accompanying exhibitions are a very important mechanism for promoting Nordic design. All Nordic countries are, to a greater or lesser extent, involved in their organisation, but Denmark, Sweden, and Finland remain the leaders in this respect. Trade fairs combine the commercial sphere with conferences, meetings with designers, and exhibitions. Most companies present their products in arranged interiors, which makes the perception of design more attractive. Over the years, Finland has promoted its famous Habitare event and Helsinki Design Week (similar design weeks are held annually in all Nordic capitals). Habitare alone, held in September, attracts more than half a million visitors (Ahola 2007: 45). Norway organises design fairs under the banner of the Oslo Design Fair – Nordic Living; Sweden hosts the Stockholm Furniture and Lighting Fair (Fig. 3), and Denmark has been promoting design through Formland since 1987. These are only selected examples of commercial exhibition activities on the map of the North's design promotion. Their activities have a very wide reach and not only through hundreds of thousands of visitors – the large group of journalists, bloggers, and influencers who are invited to the fair by individual companies should not be overlooked. This group's coverage of the events and of product placement have a huge impact on the recognition of Scandinavian design.

⁶ See www.artek.fi/en/collections/fin-jpn-friendship-collection, accessed: 5.02.2023.

⁷ See www.iittala.com/en-pl/about-us/designers, accessed: 5.02.2023.

⁸ See www.nikari.fi/designers, accessed: 5.02.2023.



Figure 3. Stockholm Furniture and Light Fair 2019, photograph by Gustav Kaiser
Source: <https://ifdm.design/2020/01/22/la-stockholm-furniture-light-fair-a-quota-70/>,
accessed 25.07.2023.

Social media plays a very important role in the promotion of Scandinavian design. The enduring popularity of design from the North can be attributed to several factors. First, most of the companies' social media accounts are run with great care and commitment. Their content includes not only current products but often aims to educate the audience by popularising questions regarding design history, production methods, and applied craftsmanship. This type of narration accentuates the long tradition of the brand and its commitment to preserving the shared values of Scandinavian design. On the contemporary level, the leading firms are careful to update their visual content constantly; they interact with their audience, tag customers, and try to maintain relationships with their peers. Moreover, to broaden their scope and impact they are very keen to share photos of customers who have uploaded private content containing branded products.

However, the largest role in promotion is played by interior design bloggers, whose accounts show Scandinavian companies' products in the context of real-life household interiors. The posts contain links to the websites of the companies whose products appear in the photos. This is often

the result of collaboration with a particular brand, as is usually indicated. The products may be sent as a PR gift or are purchased by the blogger according to the 2019 rules of radical transparency, which in many countries have become mandatory practice within the sphere of digital marketing.⁹ Most of the blogs that focus on Scandinavian design seamlessly combine products from Danish, Swedish, and Finnish brands. This presents potential customers with a huge spectrum of interior decorating possibilities using Scandinavian products. With each blogger representing a distinct style and different cultural background it has become possible to emphasise the universal nature of Nordic design items. The most influential domains,¹⁰ which present both public and private spaces, include the Canadian website Nordic Design,¹¹ the British-Swedish blog My Scandinavian Home,¹² and the oldest Swedish design blog, Trendsetter.¹³ Despite content diversity, all of these focus on the simplicity and versatility of the items featured and link them to the overall idea of a Nordic interior. It is worth mentioning that in the age of smartphones, the blogosphere is increasingly in decline. Studies reveal that most content creators and companies use Instagram as their main digital marketing tool. Initially there was some doubt as to whether other social media platforms could become the substitute of blogs as “tools such as Twitter or Instagram do not offer the key benefits that blogging allows” (Jacobsen & Barnes 2016: 9). Eventually, thanks to adaptive algorithms, so-called micro-blogging was able to target the most likely group of potential customers (Agung & Darma 2019: 743–747) and has become one of the most widely used means of digital marketing. Among the most popular accounts presenting pieces of Scandinavian design (not including the sub-profiles of the above-mentioned blogs) are SHNordic,¹⁴

⁹ Competition and Market Authority Rules on Social Media Endorsement, www.gov.uk/government/publications/social-media-endorsements-guide-for-influencers/social-media-endorsements-being-transparent-with-your-followers, accessed: 15.05.2022.

¹⁰ The selection serves to present the marketing strategy used by many Nordic design firms. More domains operating within the sphere of Scandinavian interior design can be found in compilations prepared by Rebecca Thandi Norman for the trendsetting website Scandinavia Standard, see: www.scandinaviastandard.com/scandi-six-swedish-interior-design-blogs, www.scandinaviastandard.com/scandi-six-danish-interior-design-blogs, accessed: 3.02.2023.

¹¹ Since 2010, founder Catherine Lazure-Guinard, self-proclaimed traffic details: 325,000 followers on social media and over 1 million unique visitors a year, www.nordicdesign.ca, accessed: 3.02.2023.

¹² Since 2011, founder Niki Brantmark, self-proclaimed traffic details: half a million page-views per month, www.myscandinavianhome.com, accessed: 3.02.2023.

¹³ Since 2005, founder Frida Ramstedt, self-proclaimed traffic details: over 250,000 followers across Facebook, Instagram and Pinterest, www.trendenser.se, accessed: 3.02.2023.

¹⁴ 703K followers, www.instagram.com/shnordic, accessed: 3.02.2023.

Scandinavian Interior,¹⁵ Alexander Paar,¹⁶ Seventeen-and-Five,¹⁷ My Full House,¹⁸ and Cate St. Hill.¹⁹

The promotion of Scandinavian brands through broadcast media, including TV series and films, must not be overlooked. In recent years, Scandinavian design has appeared in several high-budget films and series aimed at different age groups. This kind of promotion is not a classic marketing strategy but rather results from the popularity already achieved by a company, which leads to its wider presence. However, given the large viewership of many productions, the furniture and accessories depicted may become popular among people who were not previously interested in Scandinavian design. As a form of non-verbal communication, Scandinavian design pieces may also transmit various subliminal messages. In *Quantum of Solace*, Louis Poulsen pieces were used to evoke elegance and cold sophistication. In *Maggie's Plan* (Republic of Fritz Hansen) they were used to accentuate the protagonist's Danish ancestry, while in *The Orville* (Knoll) and in *Avengers: Endgame*, the Louis Poulsen pieces produced a retro-futuristic look that is gaining in popularity. However, when the same Louis Poulsen pieces were used in the set design of *Paddington*, they related to the 1960s concept of playful and colourful pieces addressed to a younger audience.

In TV commercials, Nordic-looking interiors are often styled to be both timeless and distinctive, and synonymous with an aspirational yet accessible life model. For Scandinavian design, an important role is played by a specific type of advertising that, apart from the product, sells a particular lifestyle to the viewer (Stothard 2012). It may be globally Scandinavian-oriented or more national-centred, underlining Danishness, Finnishness, or Swedishness – Volvo and IKEA visibly use the latter in their campaigns (Röcklinsberg 2018: 221–241). An example that includes all the elements identifiable with Scandinavia is the Carlsberg beer commercial launched in 2019 by the creative agency Fold7. In the commercial, the popular Danish actor Mads Mikkelsen rides the Danes' favourite means of transport – a bicycle – through the picturesque backstreets of Copenhagen. He rides past his compatriots, who are immersed in *hygge* activities, and enters a house whose interior is entirely furnished with classics of Danish design (Fig. 4). All the elements of the world presented in the ad

¹⁵ 391K followers, www.instagram.com/scandinavian.interior, accessed: 3.02.2023.

¹⁶ 138K followers, www.instagram.com/alexanderpaar, accessed: 3.02.2023.

¹⁷ 134K followers, www.instagram.com/seventeenandfive, accessed: 3.02.2023.

¹⁸ 110K followers, www.instagram.com/my_full_house, accessed: 3.02.2023.

¹⁹ 72.8K followers, www.instagram.com/catesthill, accessed: 3.02.2023.

are icons emphasising cultural belonging, and their accumulation in a short advertisement functions to overwhelm the potential consumer with stimuli, which function in the recipient's consciousness as conditions necessary to achieve the desired state of Danish bliss. This kind of message, accentuating the overall well-being that can be achieved through acquiring various goods, is indeed a very universal message. For this reason, the campaign has been broadcast both internationally and locally; it underlines the factors contributing to create the Scandinavian lifestyle, including design (Nielsen 2021: 295–313).



Figure 4. Still from Carlsberg beer advertisement, Fold7 agency 2019

Source: <https://www.youtube.com/watch?v=jEKLwFdntPs>, accessed 25.07.2023.

It is also worth considering what role accentuation of a Royal Warrant of Appointment plays in the promotion and identification of Scandinavian brands, especially premium ones. Currently, the warrant is granted to companies that have been supplying products (both permanently available items and special, customised orders) to the royal court for many years. It should be stated that the firms receive remuneration for their services and the privilege does not entail a monopoly on a particular product. Typically, the status of royal purveyor is given for a period of several years, with the decision to renew being made by the court through the Lord Chamberlain. Depending on the royal house, only the reigning monarch (as in Denmark), or the monarch and his designees, can grant the warrant. Companies and institutions holding the warrant can display the coat of arms connected with the member of the royal family to whom they owe the privilege.

In Scandinavia, the tradition of warrant-holding purveyors is cultivated by the courts of Denmark, Sweden, and Norway, and of these only Denmark and Sweden have warrant-holding design companies. Originally there was a division between the king's or queen's purveyors and the court's purveyors, but this no longer exists today. Given the very progressive nature of the Danish and Swedish monarchies and the design traditions in these countries, it is not surprising that among the more than 100 warrant-holding Danish companies a prominent place is occupied by leading manufacturers of furniture, lighting, and accessories, for instance, Carl Hansen & Søn, Bang & Olufsen, Kaj Bojesen, and Le Klint, and the jewellery designers A. Dragsted, A. Michelsen, A. Kösner, Georg Jensen, and Ole Lynggaard. In Sweden, warrant-holding companies include Bukowskis auction house, Volvo, IKEA, and Fjällräven. Among purveyors to the reigning house, only Ole Lynggaard fully accentuates the historical privilege by using the coat of arms in its logo.²⁰

The monarchy, with its cultural connotations, can be perceived as a vital marketing factor. As Balmer's research team proved in their study, a monarchy is

a corporate brand that has accommodated and embraced change. It is a brand that still adds value and gives meaning to its key constituencies, an element that is for us a core tenet of branding. And it is a corporate brand with considerable financial value in terms of benefits to the country's businesses and general public. It is a brand that has remained a symbol of nationhood and people. (Balmer et al. 2005: 5–6)

This image is particularly strong in the case of the progressive, Scandinavian monarchies, who enjoy a very high level of social trust and approval – a positive rating among 70% of citizens in Sweden, for instance (Balmer et al. 2005: 4–5). Therefore, incorporating evidence of the royal household's approval in marketing has a positive impact by reinforcing the idea of the product's quality and the company's traditional values.

Even though choosing to emphasise the royal stamp of approval in branding might seem an obvious thing to do, most Scandinavian companies do not make prominent display of the fact of holding a warrant either on their website or social media channels, or in their official catalogues and brochures. This is a completely different approach than that of the British

²⁰ See www.olelynggaard.com, accessed: 5.06.2022.

market, where the privilege is strongly accentuated as an integral part of branding, as it conveys an element of exclusiveness, which is often desired by brands. The opposite approach of Scandinavian firms could be linked to the fact that Scandinavian design has grown out of an egalitarian, humble design tradition, and ideas of equality and the bridging of class differences are part of the culture. In such a situation, emphasising the elitism of products through monarchical messaging would somehow contradict the values with which Scandinavian companies want to be identified. Although they are often premium brands, their marketing is based on suggesting that their products' high prices are due to quality rather than to links to the ruling house.

Another aspect that is worth mentioning in the context of promoting design is the connection of design with the culture of Scandinavian countries in the broad sense. Currently, a lot of attention is being paid to the unwritten values that are part of the so-called national DNA of Danes, Swedes, and Finns. Characteristics that until recently were an integral part of the national lifestyle have been promoted as global trends. Although Scandinavian values are supposed to be the contrary of ubiquitous consumerism, these values are often used as marketing strategies by design companies. The main cultural phenomena are identified by the terms *hygge*, *fika*, and *lagom*. The first term in Danish means “comfort, bliss” and is associated with a philosophy of life consisting of celebrating small pleasures in the company of loved ones in an appropriate atmosphere; the second term refers to the Swedish celebration of an afternoon coffee; and the third literally means “the appropriate amount” and refers to a philosophy of harmony and moderation. A *hygge* atmosphere is created by softly lit interiors that provide a feeling of comfort. The right accessories are needed to achieve it: lamps, candlesticks, blankets, cushions, and so forth. Danish (or generally Scandinavian) design is not promoted literally, but such domestic design is strongly emphasised as a perfect complement to *hygge* interiors. The use of Le Klint and Louis Poulsen lighting, shown as design classics in the illustrations of Meik Wiking's book *The Little Book of Hygge* (Wiking 2017: 10), is an example. This juxtaposition sends a visual message: the simplest way to achieve a blissful atmosphere is through Danish lamps. Design and its role are mentioned in many of the popular Scandinavian publications (Kingsley 2014: 54–74) that focus on the theme of happiness in Scandinavia (Partanen 2016: 16–24); these publications mention specific brands and designs, and undoubtedly contribute to the popularisation of Scandinavian design (Russel 2015: 4–35). Moreover, “Visit Denmark also associates hygge with more easily graspable elements such as apple

slices, candles, interior design, restaurants, and accommodation, but do, to a larger extent than Visit Sweden, refer to the warm feeling of cosiness, which is the ‘core’ of *hygge*. [...] Simplification is necessary in the processes of re-presenting the destination in its branding campaigns” (Caprioli et al. 2021: 353–354). Often used to promote tourism, cultural traditions are shown as part of the Scandinavian lifestyle being advertised and play an important part in design recognition. As M. Breuning and S. Kallestrup observe, *hygge*’s significance on both the national and international level has grown due to its comprehensive promotion and advertisement. “Applied cosiness” has grown beyond a psychological perception of mood and has become strictly product-related. Moreover, “marketing it as a utopian, national, Danish concept, cleverly linked to aspirational happiness, has allowed it to become, rather like Scandinavian Design, a global brand underpinned by mythologies” (Breuning & Kallestrup 2020: 161–163).

The marketing and popularisation of this cultural phenomenon (Scandinavian design), as a simplified idea, was vastly furthered by national tourism boards, whose efforts to promote it are yet another factor contributing to the process of design recognition. The tight bond linking design to the global idea of tourism ensures its constant presence in the global discourse. As noticed by Therkelsen and Halkier,

[a] design theme may also entail a certain degree of distinction from other destinations, though other Scandinavian places can boast similar design traditions, and as Scandinavian countries are often lumped together by basically all non-Scandinavians, a promotional strategy focusing on this element may turn out [to be] problematic. The positive side to the Scandinavian design theme is, on the other hand, that it may be recognisable and create further associations in the minds of potential tourists. (Therkelsen & Halkier 2004: 19)

Promoting design as an integral part of national heritage has become standard in Scandinavia and allows a direct connection between culture and retail business to be created. Every country has its own unique way of achieving this end. The general idea, though, is to incorporate the design image in different contexts in order to reach the broadest audience possible. Such so-called umbrella branding plays an important role in increasing design recognition (Therkelsen & Halkier 2008: 159–175) and also directly

influences a company's reach by providing retail possibilities in the most tourist-dense locations, such as airports and museums.

The question of the kind of Scandinavian design branding that aims at the recognition of that design as part of the cultural heritage of Scandinavia calls for an additional explanation. The majority of the above-mentioned brands promote themselves both globally, under the umbrella term of Scandinavian/Nordic design, and are equally focused on national values. Sweden, Denmark, and Finland have dedicated institutions that support design promotion and recognition as part of national cultural policies. Interestingly, some of the branding techniques strongly accentuate the national design heritage. For example, Finland has popularised the "Design from Finland" certificate. It marks "native Finnish products of impeccable quality and serves as a consumer guideline. The same means of promotion is often used by Finnish design companies, which use various iconic pieces of national design to underline their own inclusion in the design heritage" (Wiśnicka 2019: 277–278). Despite a seemingly narrowing perspective, such endeavours reassure the potential customer of the company's Scandinavian roots and induce a sense of belonging.

The above marketing strategies have focused on emphasising Scandinavian identity, quality, and timelessness. However, it is equally important to mention that some of the Scandinavian design brands needed to establish a new type of narration to face negative publicity from stories revealed by independent journalists. The two most significant cases concern Swedish design leaders – IKEA and Volvo. In 2011 the former, a well-established corporation based on transparency and the personal values of its founder Ingvar Kamprad, had to face the uncovering of Kamprad's dark past by the Swedish author Elisabeth Åsbrink. Kamprad's ties to the Swedish fascist party became a news story worldwide. Although the company did not seem to shy away from difficult questions, and Kamprad offered official apologies (Falkheimer & Heide 2023: 410–411), the topic was raised again in 2016, when IKEA opened its museum in Älmhult. The controversy did not go unnoticed by the press, which underlined the part of the exhibition dedicated to the IKEA founder's infamous youth. *The Straits Times* noticed that the explanation of the company's history (closely connected to Ingvar Kamprad's life) included "a small section titled 'Learning from mistakes.' The museum also addresses some of the controversies surrounding Ikea, including Mr Kamprad's ties to the Swedish Nazi party."²¹ The BBC also

²¹ www.straitstimes.com/lifestyle/home-design/ikea-museum-opens-addresses-founders-nazi-past, accessed: 31.01.2023.

mentioned the story in a piece regarding the opening of the IKEA museum²² and *The Times of Israel* emphasised “that the museum displayed a copy of a handwritten letter by Kamprad to ‘the Ikea family’ detailing what he called his ‘biggest fiasco’ and outlining his links to Swedish fascist Per Engdahl.”²³ A *New York Times* piece by Älmhult, after Kamprad’s death, revisited this dark past and accentuated a lack of repentance and thus reconciliation. “Ingvar Kamprad’s image and Sweden’s continue to reflect each other: without shadows, without disgrace, and without any ambition to come to terms with their past” (Älmhult 2018).

As far as the 2011 news regarding Kamprad is concerned, IKEA’s marketing strategy was based on avoiding the topic. After the official letter was published, the company’s spokespeople underlined the link between Kamprad’s errors of youth and his grown-up understanding of the past. The advertisements directly following the revelations about the Nazi/fascist sympathies of IKEA’s founder continued to promote the previous model of easy living; however, the 2012 “Battery Icons” campaign by the creative studio Ogilvy indirectly referred to the question. The campaign’s advertising posters showed batteries with pictures of famous leaders and dictators in place of the plus/minus sign. One of the pairs included Adolf Hitler (as the negative) in opposition to Nelson Mandela. Moreover, the company became more sensitive to the content of websites where it advertised its products. In 2013, IKEA “removed ads from a Swedish anti-Semitic blog,” Gothic team, and announced a thorough review of its advertising environment (“Ikea Pulls Ad from Swedish Anti-Semitic Blog”). In addition, IKEA has focused on equality and the proper representation of sexual, ethnic, and societal groups in their campaigns. One vivid example is Forsman & Bodenfors ad film “What If?,” directed by Knucklehead’s Maceo Frost.

A very similar issue was experienced by the Swedish automobile leader Volvo, whose false claims regarding diesel engine emissions – a scandal commonly known as Dieselgate and involving other companies – put them in a fraudulent position in terms of eco-consciousness and sustainability. The scandal, which affected both the new and used car market (Campos et al. 2022: 4–5), was publicised to the extent that it created a worldwide lack of confidence in regard to any environmental claims the company might make in its advertising. It should be noted that from the marketing standpoint the impact of a scandal depends on the substitutability of the product,

²² www.bbc.com/news/world-europe-36671489, accessed: 31.01.2023.

²³ www.timesofisrael.com/decades-of-design-on-display-as-ikea-opens-museum, accessed: 31.01.2023.

that is, the larger the number of substitutes for a product, the more costly a scandal will be for a firm (Campos et al. 2019: 28). Despite the global impact that Dieselgate had on the market, the only noticeable advertising change, beginning with the 2015 campaign, was the focus on questions of safety, including of children and elderly people (Única, 2015) and on air-quality control (Grey London, 2015), based on a strict connection with nature.

In conclusion, the promotion of Scandinavian brands in the design sector is guided by its own principles, which have been developed since the 1950s in order to create the mythologisation of Northern design that continues to this day (Davies 2003: 101–110). There is an unquestionable tendency to emphasise cultural belonging to the Scandinavian design legacy, which is associated with high-quality products accessible to a wide audience. Despite the frequency with which a product's national or local roots may be highlighted (either in the name or in descriptions), care is taken to stress the Nordic (or more often Scandinavian) character of the design and its place on the map of trends. The advertising of Scandinavian design contains an idea of inclusivity, which manifests itself in the presentation of products in simple surroundings, expressing their universality and lack of snobbery. For this reason, the title of royal purveyor, which is so eagerly displayed on British brands, is only sporadically used to promote Nordic companies. Egalitarianism is very much accentuated in design in the context of happiness and moderation – *hygge* and *lagom* – which are very popular notions on the international stage. In addition, continuous activities in the sphere of new media and the organisation of commercial and cultural events are conducive to the popularisation of Scandinavian design among a growing audience.

Bibliography:

/// Agung N.F.A., Darma G.S. 2019. “Opportunities and Challenges of Instagram Algorithm in Improving Competitive Advantage,” *International Journal of Innovative Science and Research Technology*, vol. 4(1), pp. 743–747.

/// Ahola E. 2007. *Producing Experience in Marketplace Encounters: A Study of Consumption Experiences in Art Exhibitions and Trade Fairs*, Helsinki School of Economics Press.

/// Älmhult E. 2018. “The Fascist Sympathizer who Founded Ikea,” *The New York Times*, 29.01.2018, <https://www.nytimes.com/2018/01/29/opinion/ingvar-kamprad-ikea-fascist.html>, accessed: 29.01.2023.

/// Antonini M.C. 2016. "Online Shopping: 5 Websites Dedicated to Scandinavian Design. A Selection of E-Commerce Platforms where to Browse the Best of Nordic Design Directly from Home," *Elle Decor*, 1.07.2016, online issue.

/// Balmer J., Greyser S., Urde M. 2005. "Monarchical Perspectives on Corporate Brand Management," *Bradford University School of Management Working Paper Series*, vol. 5(42).

/// Breunig M., Kallestrup S. 2020. "Translating Hygge: A Danish Design Myth and Its Anglophone Appropriation," *Journal of Design History*, vol. 33, pp. 158–174.

/// Campos J., Jiménez J., Perdiguero J., Andina-Díaz A. 2019. "Better Be Quiet: Strategic Advertising after the Dieslegate," Research Gate, https://www.researchgate.net/publication/358702093_Strategic_advertising_in_the_aftermath_of_a_corporate_scandal, accessed: 5.02.2023.

/// Campos J., Jiménez J., Perdiguero J., Andina-Díaz A. 2022. "Strategic Advertising in the Aftermath of a Corporate Scandal," Research Gate, https://www.researchgate.net/publication/358702093_Strategic_advertising_in_the_aftermath_of_a_corporate_scandal, accessed: 5.02.2023.

/// Caprioli L., Larson M., Ek R., Ooi C.-S. 2021. "The Inevitability of Essentializing Culture in Destination Branding: The Cases of Fika and Hygge," *Journal of Place Management and Development*, vol. 14(3), pp. 346–361.

/// Cochrane L. 2018. "A Uniform for Intellectuals?: The Fashion Legacy of Marimekko," *The Guardian*, 14.03.2018, www.theguardian.com/fashion/2018/mar/14/uniform-intellectuals-fashion-legacy-marimekko-1950s-colour-postwar-finnish-uniqlo-collaboration, accessed: 25.04.2022.

/// Davies K.M. 2003. "Marketing Ploy or Democratic Ideal? On the Mythology of Scandinavian Design," [in:] *Scandinavian Design Beyond the Myth: Fifty Years of Design from the Nordic Countries*, eds. W. Halén, K. Wickman, Arvinius Förlag, pp. 101–110.

/// Derry T.K. 2000. *A History of Scandinavia: Norway, Sweden, Denmark, Finland, and Iceland*, University of Minnesota Press.

/// Falkheimer J., Heide M. 2023. "Strategic Improvisation in Crisis Communication," [in:] *The Handbook of Crisis Communication: Second Edition*, eds. W.T. Coombs, S.J. Holladay, John Wiley & Sons, pp. 405–420.

- /// Fallan K. 2022. *Ecological by Design: A History from Scandinavia*, MIT Press.
- /// Fallan K., Munch A.V., Korvenmaa P., Johnsen E., Kristoffersson S., Zetterlund C., 2012. "A Historiography of Scandinavian Design," [in:] *Scandinavian Design: Alternative Histories*, ed. K. Fallan, Bloomsbury, pp. 13–34.
- /// Ferrell O.C., Hartline M.D. 2008. *Marketing Strategies*, Thomson South-Western.
- /// Fiell C., Fiell P. 2002. *Scandinavian Design*, Taschen.
- /// "Finland to Stress Its Woods at Fair," *The New York Times*, 9.03.1939, p. 16.
- /// Garner P. 2008. *Sixties Design*, Taschen.
- /// Gregory J. 2003. "Scandinavian Approaches to Participatory Design," *International Journal of Engineering Education*, vol. 19(1), pp. 62–74.
- /// Guldberg J. 2011. "'Scandinavian Design' as Discourse: The Exhibition Design in Scandinavia, 1954–57," *Design Issues*, vol. 27(2), pp. 41–58.
- /// Halén W., Wickman K. 2003. *Scandinavian Design Beyond the Myth*, Arvinius Förlag.
- /// Heald T. 1989. *By Appointment: 150 Years of the Royal Warrant and Its Holders*, Queen Anne Press.
- /// Heald T. 2002. *A Peerage for Trade: A History of the Royal Warrant*, Sinclair Stevenson.
- /// "Ikea Pulls Ad from Swedish Anti-Semitic Blog," *The Times of Israel*, 22.04.2013, <https://www.timesofisrael.com/ikea-pulls-ad-from-swedish-anti-semitic-blog/>, accessed: 1.02.2023.
- /// Jacobsen S., Barnes N.G. 2016. "The Unfortunate Decline of Blogging among the Fortune 500: The Downside of Adopting Substitute Innovations," *Journal of Strategic Innovation & Sustainability*, vol. 11(2), pp. 9–17.
- /// Kingsley P. 2014. *How to Be Danish: A Journey to the Cultural Heart of Denmark*, Marble Arch Press.
- /// Kolb B. 2006. *Tourism Marketing for Cities and Towns: Using Branding and Events to Attract Tourists*, Butterworth-Heinemann.
- /// Korvenmaa P. 2010. *Finnish Design: A Concise History*, Aalto University Press.

/// Lange A., Thompson J. 2010. *Design Research: The Store that Brought Modern Living to American Homes*, Chronicle Books.

/// Leikos V., Villberg K. 2009. "Design and Finnishness in Japanese Consumer Culture," [in:] *Marketing Finnish Design in Japan*, eds. V. Serita, E. Pöntiskoski, Helsinki School of Business Press, pp. 37–65.

/// Lindqvist U. 2009. "The Cultural Archive of the IKEA Store," *Space and Culture*, vol. 12(1), 43–62.

/// Marklund C., Petersen K. 2013. "Return to Sender: American Images of the Nordic Welfare States and Nordic Welfare State Branding," *European Journal of Scandinavian Studies*, vol. 43(2), pp. 245–257.

/// Mordhorst M. 2022. "The Creation of a Regional Brand Scandinavian Design," [in:] *The Making and Circulation of Nordic Models, Ideas and Images*, eds. H. Byrkjeflot, L. Mjøset, M. Mordhorst, K. Petersen, Routledge, pp. 251–270.

/// Nielsen M. 2021. "The Danish Way: Eine Carlsberg-Kampagne, die Grenzen überschreitet," [in:] *Mobilität – Wirtschaft – Kommunikation. Europäische Kulturen in der Wirtschaftskommunikation*, vol. 33, eds. S. Matrisciano, E. Hoffmann, E. Peters, Springer VS, pp. 295–313.

/// O'Neill M. 2018. "How Scandinavian Modern Design Took the World by Storm," *Architectural Digest*, 23.10.2018, www.architecturaldigest.com/story/how-scandinavian-modern-design-took-the-world-by-storm, accessed: 25.04.2022.

/// Partanen A. 2016. *The Nordic Theory of Everything: In Search of a Better Life*, HarperCollins.

/// Power D., Jansson J. 2011. "Constructing Brands from the Outside? Brand Channels, Cyclical Cluster and Global Circuits," [in:] *Brands and Branding Geographies*, ed. A. Pike, Edward Elgar, pp. 150–165.

/// Quantrill M. 1995. *Finnish Architecture and the Modernist Tradition*, Taylor & Francis.

/// Röcklinsberg C. 2018. "Made by Sweden?: Zu nationalkulturellen Stereotypen am Beispiel der Volvo- und IKEA-Werbung," [in:] *Emotionen. Beiträge zur 12. Arbeitstagung schwedischer Germanistinnen und Germanisten "Text im Kontext" in Visby 2016*, eds. F.T. Grub, D. Stoeva-Holm, Peter Lang, pp. 221–241.

- /// Roncha A. 2008. “Nordic Brands towards a Design-Oriented Concept,” *Journal of Brand Management*, vol. 16, pp. 21–29.
- /// Russel H. 2015. *The Year of Living Danishly: Uncovering the Secrets of the World's Happiest Country*, Icon Books.
- /// Serita V., Pöntiskoski E. 2009. *Marketing Finnish Design in Japan*, Helsinki School of Economics.
- /// Shales E. 2020. “Sámi Heritage and IKEA Fusion: Maria Vinka’s Denationalized Design, Neocolonial Craft and Material Imaginaries Somewhere In Between,” *PARSE Journal*, vol. 11, pp. 1–20, www.parsejournal.com/article/sami-heritage-and-ikea-fusion, accessed: 13.07.2023.
- /// Stothard M. 2012. “A Taste for All Things Nordic,” *Financial Times*, 27.06.2012, www.ft.com/content/007ebcc6-b466-11e1-bb68-00144feabdc0, accessed: 25.04.2022.
- /// Teilmann-Lock S. 2022. “History and Current Status of Design in Scandinavia,” [in:] *History of Design and Design Law: An International and Interdisciplinary Perspective*, eds. R. Aso, C. Rademacher, J. Dobinson, Springer, pp. 305–322.
- /// Therkelsen A., Halkier H. 2004. *Umbrella Place Branding: A Study of Friendly Exoticism and Exotic Friendliness in Coordinated National Tourism and Investment Promotion*, Aalborg Spirit.
- /// Therkelsen A., Halkier H. 2008. “Contemplating Place Branding Umbrellas: The Case of Coordinated National Tourism and Business Promotion in Denmark,” *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, vol. 8(2), pp. 159–175.
- /// Trinidad A. 2016. *Scandinavia Dreaming: Nordic Homes, Interiors and Design*, Gestalten.
- /// Wiking M. 2017. *The Little Book of Hygge: Danish Secrets to Happy Living*, HarperCollins.
- /// Wilhide E. 2016. *Scandinavian Home: A Comprehensive Guide to Mid Century Modern Scandinavian Designers*, Quadrille Publishing.
- /// Williams N. 2015. *The Kinfolk Home: Interiors for Slow Living*, Artisan.
- /// Wiśnicka A. 2019. “Simple yet Effective: Remarks on Finnish Approach to Design Promotion,” *Załącznik Kulturoznawczy*, vol. 6, pp. 263–284.

/// Abstract

This text presents and analyses the principal marketing strategies used by Danish, Swedish, and Finnish companies and describes the set of marketing messages characteristic of Scandinavian design brands. The most popular strategies involve geo-recognition, with sociolinguistic mechanisms that influence the names of companies and products and the self-description of brands. The contradictory issues of nobilitation and egalitarianism, which have a pivotal role in the advertising of specific products for different groups of recipients, are addressed. Co-branding, including image collaborations between brands operating in different sectors, and mass media influence (the leading tool of advertisement, through films, series, and TV commercials), are other strategies. Connections are established between design promotion and widely recognisable cultural phenomena, such as *hygge* or *lagom*. Analysis reveals that the main marketing strategies characteristic of the design brands of the North revolve around a multitude of connections to Scandinavian heritage and culture.

Keywords:

design, promotion, Scandinavian design, Nordic design, marketing, branding

/// **Anna Wiśnicka** – art and design historian specialising in Nordic design and the cultural and commercial connotations of design. Author of a book on Finnish design, *Simo Heikkilä: Designer's Life and Work*, and numerous scientific articles. Currently an assistant professor in the Department of Humanities of the UKSW University in Warsaw and an associate editor of the annual journal *Cultural Studies Appendix*.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6821-529X>

E-mail: a.wisnicka@uksw.edu.pl

PROTOTYPY

PRZYKŁAD IMPLEMENTACJI PROJEKTOWANIA PARTYCYPACYJNEGO W PROJEKCIE TECHNOLOGICZNYM Z OBSZARU ZDROWIA

O TYM, CZY PACJENCKA PARTYCYPACYJNA GRUPA PROJEKTOWA SPEŁNIAŁA PRYNCYPIA PROJEKTOWANIA PARTYCYPACYJNEGO I JAKIE ISTOTNE WĄTKI DLA METODY WYKAZAŁA

Robert Statkiewicz
Fundacja Ludzie i Medycyna

W kwietniu 2021 roku powstała aplikacja Pacjenci Pacjentom – efekt jednego z projektów Fundacji Ludzie i Medycyna. Sam proces tworzenia aplikacji – od wstępnego pomysłu, przez badania eksploracyjne, po prototypowanie i testowanie oraz wdrażanie – rozpoczął się w marcu 2020 roku. Celem aplikacji jest umożliwienie znalezienia osobom z chorobami przewlekłymi¹ osób z podobnymi doświadczeniami, aby móc udzielać sobie wsparcia społeczno-emocjonalnego zgodnie z nurtem *peer-support* (model wzajemnego wsparcia udzielanego przez osoby o podobnym doświadcze-

¹ Jeżeli to możliwe, staram się stosować w artykule formy neutralne płciowo ze względu na bardzo zróżnicowane grono zarówno osób tworzących i działających w nurcie PP, jak i działania Grupy Projektowej. W tym celu wykorzystuję osobatywy – jedną z zaproponowanych gramatycznie form do grupowego uwzględniania osób niezależnie od ich identyfikacji płciowej; zob. <http://zaimki.pl/osobatywy> (dostęp: 14.06.2022).

niu). Badania sugerują, że takie wsparcie wpływa pozytywnie na motywację i samopoczucie osób chorych (Dale i in. 2008; Shilling i in. 2013).

Od samego początku tworzenia aplikacji zespół wykorzystywał metody i praktyki z nurtu *human centred design* (projektowanie zorientowane na człowieka), nawet zanim do szerszego grona trafiła wersja MVP² – 1.0 aplikacji. Zgodnie z nurtem zespół stawiał na ciągły kontakt z osobami, do których w przyszłości miała być skierowana aplikacja mobilna, dzięki czemu możliwe było włączanie ich opinii i potrzeb w tworzony produkt. Co ważne, osoby z doświadczeniem choroby tworzące zespół projektowy mogły zderzyć swoje doświadczenia z doświadczeniami innych osób. W dalszym etapie rozwoju aplikacji zespół postanowił ponownie zwrócić się do grona odbiorczego produktu, jednak już w nieco innej formie – wykorzystując w pełni potencjał projektowania partycypacyjnego (dalej: PP). Do projektu włączono więc osoby niezwiązane z projektowaniem czy wytwarzaniem oprogramowania, zapraszając do procesu twórczego i decyzyjnego nowej przestrzeni w aplikacji. W założeniu ma ona służyć osobom użytkującym aplikację w nabywaniu nowych umiejętności (moduł samoedukacyjny). W ten sposób powstała Pacjencka Partycypacyjna Grupa Projektowa (dalej: PPGP), zwana później przez osoby ją tworzące po prostu Grupą Projektową (dalej: GP)³.

W artykule staram się sprawdzić, czy przeprowadzony przez nas projekt rzeczywiście spełnił kryteria PP i jakie wnioski dla tej metody wnosi. Chociaż tekstów opisujących różnego rodzaju implementacje PP w obszarze zdrowia jest wiele, tylko nieliczne zawierają bardziej szczegółowy opis działań, umożliwiając faktyczne zweryfikowanie spełnienia kryteriów PP, co zostanie także poruszone w tym opracowaniu⁴ (Tritter, McCallum 2006; Bowen i in. 2010, 2013; Vandekerckhove i in. 2020: 10). Kolejne sekcje artykułu będą starały się odpowiedzieć na następujące pytania:

- Jakie są założenia projektowania partycypacyjnego?
- Czy projektowanie partycypacyjne jest odpowiednią metodą dla projektów w opiece zdrowotnej?

² *Minimum Viable Product*, czyli produkt, który zawiera niezbędne minimum, aby dostarczać wartość osobie użytkującej bez generowania zbędnych kosztów (na przykład funkcji lub opcji, co do których nie wiadomo, na ile są niezbędne). Na podstawie dalszych obserwacji i analiz MVP jest następnie rozwijane. Więcej w: Gothelf, Seiden 2013: 55–72.

³ Działania PP opracowano w ramach projektu „Rozwijamy aplikację Pacjenci Pacjentom z Tobą”, realizowanego z dotacji programu Aktywni Obywatele – Fundusz Krajowy, finansowany przez Islandię, Liechtenstein i Norwegię w ramach funduszy EOG.

⁴ Dlatego też uważam za istotne umieszczenie chociaż skrótego opisu działań GP w celu umożliwienia śledzenia postępu metody osobom zajmującym się zarówno praktycznym, jak i teoretycznym wymiarem PP.

- Jaki jest stan dotychczas przeprowadzonych projektów PP w obszarze opieki zdrowotnej?
- Jak wyglądał przeprowadzony proces PP w PPGP?
- Czy tak przeprowadzony proces spełnił kryteria PP, w szczególności: czy doświadczenie PP emancypuje osoby w nie zaangażowane? Jakie obszary wymagają współcześnie uwagi przy planowaniu podobnych działań?

Aby odpowiedzieć na te pytania, będę korzystać z dostępnej literatury przedmiotu, a także przeprowadzonych przez Fundację własnych badań ewaluacyjnych w trakcie i po zakończeniu trwania prac PPGP.

/// Początki projektowania partycypacyjnego i waga projektu UTOPIA

Początków PP upatruje się w latach 70. ubiegłego wieku w projektach prowadzonych w Szwecji (Robertson, Simonsen 2013: 1; Kensing, Greenbaum 2013: 21–22). Projekty te często czerpały z założeń *action research*, dążąc do aktywnego angażowania odbiorców w procesy wytwórcze, odpowiadając tym samym na ówczesne demokratyczne potrzeby społeczeństw zachodnich do współdecydowania (Robertson, Simonsen 2011: 2). PP było zaangażowane politycznie, gdyż umożliwiało zabranie głosu i współdecydowanie grupom pozbawionym decyzyjności i sprawczości, jak robotnicy czy mieszkańcy miast (Spinuzzi 2005: 163–164; Kensing, Greenbaum 2013: 22–23). Z tych powodów Bannon i Ehn doszukują się początków PP już w nurcie designu Bauhaus, w którym liczyła się przede wszystkim użyteczność i funkcjonalność przedmiotów, a także sposób ich wytwarzania, opierający się na kooperacji i demokratyczności (2013: 38–39).

Chociaż między początkiem Bauhausu a pierwszymi odnotowanymi projektami PP jest różnica prawie 60 lat, można dojrzeć podobieństwa w pryncypiach leżących u podstawach tych nurtów projektowych. Metodologie popularne we wczesnych latach 70. i 80., takie jak *action research* czy *co-operativa design*, chętnie wykorzystywano w unowocześniających się miejscach pracy, dokonując tym samym zmian w dotychczasowych relacjach władzy wewnątrz organizacji (Kensing, Greenbaum 2013: 26; Brandt, Binder, Sanders 2013: 149–150). Szczególnie *action research* było tubą, która umożliwiała ludziom zabranie głosu i rozumienie wiedzy produkowanej w ich otoczeniu, jednak wciąż nie dopuszczało ich do tworzenia i implementacji ostatecznych rozwiązań – te były opracowywane później przez osoby badawcze, projektujące i zarządcze (Kensing, Greenbaum 2013: 25–26).

Wiele zmieniło się wraz z projektem UTOPIA (1981–1984), w którym osoby badawcze, pracownicze i projektujące współtworzyły i współdecydowały o metodologii wytwarzania oprogramowania i narzędziach projektowych skierowanych do przemysłu prasowego (Kensing, Greenbaum 2013: 28). Grupę projektu UTOPIA tworzył multidyscyplinarny zespół badawczy z Center of Working Life in Stockholm, DAIMIN z Darhaust University i NADA oraz osoby przedstawicielskie Nordic Graphic Union (Sundblad 2011: 178). Prace tej grupy opierały się na wzajemnej wymianie wiedzy i dociekaniu mającym na celu opracowanie optymalnego procesu tworzenia urządzeń projektowych (Sundblad 2011: 180). Należy przy tym zauważyć, że metody i narzędzia stworzone przez projekt UTOPIA, takie jak wykorzystywanie niskobudżetowych makiet, *paper-prototyping* czy testy użyteczności (Brandt, Binder, Sanders 2013: 146–151), dały podwaliny pod współczesne zasady działania takich dziedzin jak projektowanie interakcji oraz *user experience design* (Gothelf, Seiden 2013: 75–94; Mościchowska, Rogoś-Turek 2015: 212–224) czy interakcję człowiek–komputer (Kensing, Greenbaum 2013: 27; Bannon, Ehn 2013: 38).

Można zatem uznać, że projekt UTOPIA był nie tylko pionierski dla nurtu PP, ale uczynił też kolejny krok w namyśle nad udziałem osób odbiorczych w nurcie *user centered design* (UCD; projektowanie zorientowane na osobę użytkującą), w którym osoba projektująca ma nie tylko myśleć o docelowych osobach użytkujących, ale też angażować je w proces wytwarzania, walidując swoje założenia i hipotezy dotyczące finalnego produktu (Bannon, Ehn 2013: 47).

Na uwagę zasługuje również bardzo podobny, siostrzany projekt – Florence (1984–1987), który zakładał współpracę osób badawczych, projektujących i pielęgniarskich w wytwarzaniu oprogramowania wspierającego funkcjonowanie szpitala, wnosząc ówczesnie pomijaną perspektywę personelu pielęgniarskiego (Kensing, Greenbaum 2013: 30). W odróżnieniu od UTOPII grupa projektowa projektu Florence działała i współpracowała w przestrzeni, w której ostatecznie miało być wykorzystywane tworzone rozwiązanie (Kensing, Greenbaum 2013: 28–30). Jest to główna różnica pomiędzy tymi dwoma projektami, a uwzględnienie miejsca użycia oprogramowania okazało się znaczącym udoskonaleniem dotychczasowego procesu PP.

Chociaż same projekty dotyczyły technologii i oprogramowania, wytworzyły proces i narzędzia, które do dziś stosuje się także w innych obszarach, takich jak kultura (DiSalvo, Clement, Pipek 2013), architektura (Barłkowski 2014) czy właśnie opieka zdrowotna – jak w projekcie Florence. Projekt Florence szczególnie uwidocznia, jak ważny dla powstania całej

metody był również nurt feministyczny lat 60., zwracający uwagę na relacje władzy i waloryzacje różnych systemów wiedzy i perspektyw w społeczeństwach rozwijających się (Kensing, Greenbaum 2013: 32–33).

W tym kontekście dla samego PP, ale i dalszej części artykułu wyjątkowo pomocne w zrozumieniu założeń partycypacji będzie przybliżenie klasycznej koncepcji drabiny partycypacji Sherry Arnstein (2011 [1969]). W swoim artykule badaczka klasyfikuje różnego rodzaju relacje między władzą a lokalnymi społecznościami. W ten sposób ukazuje różnice pomiędzy różnymi formami działań w powszechnym rozumieniu utożsamianymi z partycypacją (Arnstein 2011 [1969]: 240–241). Według koncepcji Arnstein jedynie trzy górne szczeble tej drabiny (z ośmiu możliwych) można uznać za właściwą partycypację, gdyż umożliwiają one realną redystrybucję władzy w systemie (czyli partnerstwo, delegacja władzy i rządy mieszkańców; Arnstein 2011 [1969]: 240–241, 247–250). Pozostałe poziomy zostały przez badaczkę zakwalifikowane jako nie-partycypacja (org. *Nonparticipation*; poziomy 1 i 2 – nazwane kolejno manipulacją i terapią; Arnstein 2011 [1969]: 241–244) oraz tokenizm, czyli symboliczne działania rządzących do włączania grup marginalizowanych w struktury tworzone wyłącznie przez grupy dominujące (poziomy 3–5 – nazwane kolejno informowaniem, konsultacją i załagodzeniem; Arnstein 2011 [1969]: 244–250).

Chociaż koncepcja doczekała się przemodelowań i krytyki (Connor 1988; Tritter, McCallum 2006: 157) i może się wydawać przestarzała, w prosty sposób przedstawia charakterystykę partycypacji, umożliwiając odróżnienie jej od działań, które mogą być z nią pozornie utożsamiane (Carpentier, Melo, Ribeiro 2019: 22). Sama znajomość koncepcji drabiny partycypacji (która tak samo jak przywołane wcześniej przykłady PP z krajów skandynawskich mocno podkreśla redystrybucję władzy) pozwoli nam lepiej zrozumieć opisane w kolejnej części relacje istniejące w opiece zdrowotnej, a konkretniej relacje między osobami pacjenckimi, systemem i personelem medycznym.

/// Problematyka „kultury opieki zdrowotnej”

Nie mówię [innym], że jestem chory. Sytuacja jest taka, [...] że odbiór społeczny ludzi, którzy są chorzy, [...] jest niekorzystny. W pierwszym momencie jest jakby współczucie, ale później chętnie się odsuwają od osób, które są w jakiś sposób upośledzone. Choroba [...] stanowi upośledzenie [...] – po co z takim zdechłym się zadawać? (Zbyszek, 65 lat)

To jedno z wielu świadectw, jakie padło podczas badań towarzyszących tworzeniu aplikacji Pacjenci Pacjentom⁵. Nie jest to świadectwo osamotnione w swoim brzmieniu wykluczania. Historie osób, z którymi zespół Fundacji rozmawiał, znajdują wytlumaczenie w literaturze naukowej, a ich zrozumienie jest możliwe dzięki klasycznej triadzie wymiarów choroby: *disease*, *sickness* i *illness*. Podział ten jest istotny w takich dziedzinach jak antropologia medyczna czy socjologia i psychologia (Kleinman, Eisenberg, Good 2006 [1978]: 141). Terminów tych nie da się niestety łatwo przetłumaczyć na polski, gdyż wszystkie oznaczają **chorobę**. Na potrzeby artykułu będę stosować oryginalne angielskie nazwy.

Disease w triadzie opisującej chorobę przedstawia biomedyczny wymiar tego fenomenu. Choroba jest tutaj opisywana za pomocą języka medycznego, starając się ująć i opisywać wszelkie zmiany w ciele (i umyśle), ustawiając tym samym standardy i limity dla biomedycznych norm znaczenia choroby. W ten sposób konstruowana jest współczesna wiedza biomedyczna (Kleinman, Eisenberg, Good 2006 [1978]: 141–142; Boyd 2000: 9–10).

Sickness jest natomiast społecznym wymiarem choroby – reprezentuje to, jak kulturowo postrzega się chorobę, jakie postawy przyjmuje społeczeństwo w stosunku do osoby chorej czy danej choroby, a także jak definiuje się tę chorobę (Kleinman, Eisenberg, Good 2006 [1978]: 142; Boyd 2000: 10).

Illness zaś jest wymiarem, który reprezentuje pierwszoosobową relację z chorobą. To często osobiste refleksje, uczucia oraz wiedza ucieleśniona, wynikająca z doświadczania choroby (Kleinman, Eisenberg, Good 1978: 142; Boyd 2000: 10). Problematyczna w zakwalifikowaniu okazuje się perspektywa drugoosobowa – najczęściej reprezentowana przez osoby towarzyszące w chorobie. Chociaż Kleinman, Eisenberg i Good przypisują tę perspektywę raczej do sfery *sickness* (1978: 142), współczesne badania jakościowe utożsamiają ją bardziej z perspektywą *illness* (Parchomiuk 2010: 63–64).

W systemach opieki zdrowotnej najczęściej uwzględnia się wyłącznie perspektywę *disease* i *sickness*. Według nich, podążając za myślą Joyce Lee, osoby chorujące (pacjenckie) są wykluczane z „kultury opieki zdrowotnej”, ponieważ w jej założeniu osoby te nie mogą tworzyć, nie mogą pomagać i nie mogą wytwarzać wiedzy w tym obszarze:

[A]by przejść do przyszłości, musimy przewyciężyć obecną kulturę opieki zdrowotnej, która twierdzi, że tylko lekarze są eksperata-

⁵ Badania własne w grupie 25 pacjentów chorujących przewlekle, między innymi na cukrzycę, zespół jelita drażliwego, chłoniaki; w wieku 22–65 lat; przeprowadzane w okresie marzec–listopad 2020 roku.

mi, a nie pacjenci. I że tylko pewni dyplomowani specjaliści mogą tworzyć [to, co uważają za] zdrowie, a kultura opieki zdrowotnej wspiera jednotorowy system wytwarzania zdrowia: od lekarzy do pacjentów. (Lee 2015: 6:38–6:58)⁶

Chociaż słowa Joyce Lee mogą się wydawać zbyt uproszczeniem, odnajdują odzwierciedlenie także w literaturze opisującej dyskurs wokół osób z doświadczeniem choroby i niepełnosprawności. Pacjenci żyjący z chorobami przewlekłymi są grupą narażoną na różne formy wykluczenia społecznego, takie jak: dystansowanie się, dewaluacja, stereotypizacja, delegitymizacja czy segregacja (Prochomiuk 2010: 56–57; Krakus 2015: 56, 61; Dubin i in. 2017: 906–907). Inną oznaką wykluczenia społecznego jest widoczna w badaniu przeprowadzonym przez Ruth Dubin i jej zespół (2017) stygmatyzacja osób chorych w środowiskach, które mają służyć ich wspieraniu. W badaniu tym stosunkowo niewiele osób studiujących kierunki medyczne – maksymalnie 26% odpowiedzi – wskazywało możliwość bycia szczęśliwymi, żyjąc z różnymi formami niepełnosprawności (choroby przewlekłe uzyskiwały podobny wskaźnik co na przykład bieda; Dubin i in. 2017: 907). Wyniki te przybliżają do twierdzenia zespołu badawczego, że choroba wciąż jest postrzegana jako kara za swoje czyny. W podobny sposób o stygmatyzacji osób z HCV i WZW typu C przez personel medyczny pisze Klaudia Krakus, wykorzystując do tego wypowiedzi swoich rozmówców (2015: 63).

Zbliżonym przykładem może być izolowanie osób chorych, tworzenie swoistego rodzaju „rezerwatów”, które chociaż powstają, by ich wspierać, przewrotnie mogą prowadzić do odczuwania względem nich litości, odebrania im głosu w przestrzeni publicznej i pozbawienia ich sprawstwa (Michalak 2009: 97). Takie działania wraz z narzucaniem pomocy są uważane za sygnały stygmatyzacji (Parchomiuk 2010: 56). Najczęściej są one przejawami społecznej perspektywy choroby (*sickness*) i są widoczne w modelu działań niektórych fundacji czy stowarzyszeń, które „wiedzą lepiej”, czego potrzebują osoby chore, jak im pomagać, przez co marginalizują ich potrzeby oraz wpływ w kształtowanie działań takich placówek.

Chociaż w Polsce istnieje około 5300 organizacji działających w obszarze ochrony zdrowotnej, tylko blisko 10% prowadzi działania samorzecz-

⁶ Oryginal: „[T]o get to that future, we have to overcome the whole culture of healthcare which says that doctors are experts, not patients. And says that only certain certified health professionals should create health. And there has a system that really support the one-way system of creating health – doctor to patient”. Jeśli nie podano inaczej, tłum. R.S.

nicze⁷ (Charycka 2017: 10, 25). Z niedawno opublikowanego raportu dotyczącego sytuacji osób żyjących z przewlekłymi chorobami skóry (atopowe zapalenie skóry, łuszczyca itp.) w Polsce wynika, że 68% respondentów unika kontaktów z innymi osobami w obawie przed odrzuceniem i stygmatą. Ten sam raport wskazuje, że 56% badanych twierdzi, że ich choroba brzydzi lub wzbudza dyskomfort wśród najbliższych (Gałązka-Sobotka, Samselska 2020: 30–31).

Doświadczamy znaczących zmian w obszarze opieki zdrowotnej – jednak częściej dotyczą one ewolucji w kwestii formy praktyk (e-wizyty, teleporady) niż zmian paradygmatu myślenia o osobach pacjenckich i ich roli w systemie czy o chorobie jako mającej także wymiar społeczno-psychologiczny. Dla przykładu według szacunków około 44% osób żyjących z chorobą przewlekłą skóry potrzebuje wsparcia psychologicznego, jednak większość (blisko 80%) nigdy nie została poinformowana o możliwości uzyskania takiego wsparcia (Gałązka-Sobotka, Samselska 2020: 23, 28, 37).

Ostatni aspekt jest szczególnie widoczny w pandemii COVID-19. Wielu pacjentów ze względu na obecność w grupie ryzyka i „przymusową izolację” doświadczyło jej negatywnego wpływu na dobrostan umysłowy i społeczny. Publicyści i naukowcy zwracają uwagę, jak sam sposób mówienia o pandemii negatywnie wpływa na osoby z niepełnosprawnościami i chorobami przewlekłymi, a także na ich obraz w społeczeństwie, wzmacniając ich wykluczanie (za: Grzelka 2020).

Projektowanie partycypacyjne od początku było stosowane w drodze emancypacji grup nieuprzywilejowanych (Kensing, Greenbaum 2013: 30–32), podobnie jak same działania partycypacyjne mające zrównać relacje władzy (Arnstein 2011 [1969]: 240–241). Przytaczając przykłady i zaplecze teoretyczne antropologii medycznej, można więc stwierdzić, że w obszarze medycyny i opieki zdrowotnej to właśnie osoby pacjenckie są grupami nieuprzywilejowanymi w wielu płaszczyznach funkcjonowania tego systemu. Zastosowanie projektów PP w tym obszarze powinno zatem być zasadne. W kolejnej części zostanie nakreślony obraz współczesnych projektów z obszaru PP, aby lepiej zrozumieć, jak odpowiadają one na problemy grupy marginalizowanej.

⁷ Nie wiadomo również dokładnie, jak te działania są przeprowadzane i jak włączają pacjentów. Raport sugeruje, że są one prowadzone przez zarządy i członków fundacji jako rzeczników w relacjach z ministerstwami.

/// Projektowanie partycypacyjne w medycynie

W literaturze można się natknąć na wiele różnych procesów, które określa się mianem PP, co-designu, a coraz częściej także *experience based co-design* (EBCD; Bowen i in. 2013: 232). Najczęściej metody te traktuje się synonimiczne (Elizarova, Dowd 2017; Langley, Wolstenholme, Cooke 2018: 5). Chociaż faktycznie działania te dzielą podobne wartości, po wnikliwej lekturze zdaje się, że nie są one tymi samymi procesami. Częściowo może to wynikać z różnorodności metod, którymi dysponuje projektowanie partycypacyjne (Vandekerckhove i in. 2020), jednak po lekturze przebiegu procesów można zauważyć więcej metodologicznych niespójności.

Wpływ na to ma z całą pewnością powierzchowne rozumienie partycypacji samej w sobie, i nadużywanie tego słowa do wszelkiego rodzaju „relacji z odbiorcą” (Arnstein 2011 [1969]: 240; Carpentier, Melo, Ribeiro 2019: 25, 30–31). Często projekty te ograniczają się do partycypacyjnego badania, w którym osoby z grup docelowych uczestniczą w warsztatach *co-creation* (Elizarova, Dowd 2017; Bowen i in. 2013). Takie projekty aktywnie angażują społeczność docelową do konsultowania i tworzenia pomysłów, jednak ich dalszy wpływ na implementację konkretnego rozwiązania jest nieznany, znikomy lub żaden (a zatem zgodny z opisem czwartego szczebla drabiny partycypacji Arnstein – konsultacja; zob. Arnstein 2011 [1969]: 241, 244). Jest to teza, która rozwinę po przedstawieniu kilku przykładów.

Simon Bowen wraz z zespołem zwracają uwagę, jak niewiele procesów ewaluacji projektowania partycypacyjnego jest dostępne (2013: 231–232). W tym celu opisali wyniki ewaluacji procesu, który prowadzili razem ze szpitalem w Sheffield w celu poprawy jakości usług dostarczanych osobom pacjenckim w ramach projektu „Better Outpatients Services for Older People”. Zespół był tworzony przez osoby reprezentujące zarówno personel szpitalny, jak i osoby pacjenckie oraz wspierające (Bowen i in. 2010: 1–2). W swoim procesie badacze skupiają się przede wszystkim na metodzie EBD (*experience based design*), która opiera się na dzieleniu się osobistymi historiami osób tworzących sztab projektowy. Ze względu na wysokopoziomowy opis trudno jednak prześledzić przeprowadzony proces w pełni. Z fragmentarycznych charakterystyk wynika natomiast, że personel i osoby pacjenckie byli bardziej zaangażowani na etapie dzielenia się swoimi doświadczeniami niż tworzenia i implementacji rozwiązań (Bowen i in. 2010: 3). Przymuszenie to znajduje odzwierciedlenie w przeprowadzonej ewaluacji – osoby pacjenckie nie czuły, że mają faktyczny wpływ na tworzenie rozwiązania, czując się bardziej osobami konsultującymi pomysły

(Bowen i in. 2013: 236). Niektórzy z nich traktowali to jako ciekawe, in-spirujące doznanie bazujące na wymianie wiedzy, inni zaś wyrażali swoje obawy co do trwonienia i tak ograniczonych zasobów w opiece zdrowotnej (Bowen i in. 2013: 236-237).

Dzięki opisowi projektowania partycypacyjnego przeprowadzonego przez Olga Elizarovę i Kimberly Dowd (2017) można stwierdzić, że w ich wypadku było ono dwudniowym warsztatem co-kreacyjnym, mającym na celu wypracowanie rozwiązań dotyczących personalizacji ubezpieczeń medycznych. Z artykułu jasno wynika, że uzyskane artefakty po warsztatach z co-designu służyły jedynie informowanej strategii produktu i były ćwiczeniem, które pozwoliło osobom zarządzającym i projektującym lepiej zrozumieć perspektywę grupy odbiorczej.

Natomiast Pieter Vandekerckhove wraz z zespołem (2020), analizując literaturę przedmiotu, zauważają, że wśród opisywanych projektów badawczych, które przeszły do finalnej fazy analizy (69 z ponad 3000 artykułów, opisujących 65 unikatowych projektów *e-health* z lat 2006–2019), tylko nie-liczne charakteryzowały się czterema paradygmatami projektowania partycypacyjnego wyznaczonymi przez zespół⁸. Są to (za: Vandekerckhove i in. 2020: 2):

1. Demokratyczność – włączenie osób nieprojektujących (i możliwe, że korzystających w przyszłości z rozwiązania) w proces decyzyjny i projektowy. Osoby użytkujące stają się osobami eksperckimi przez doświadczenie w zespole projektowym, dzięki czemu wzrasta poziom różnorodnych perspektyw osób tworzących projekt.
2. Wspólna nauka – osoby tworzące zespół projektowy uczą się od siebie nawzajem, ale też podejmując indywidualne refleksje w wyniku wykonywanych działań.
3. Wiedza cicha lub ukryta (*tacit or latent knowledge*) – paradygmat ten zakłada wykorzystywanie wiedzy nabytej w trakcie projektowania lub obcowania w życiu codziennym. Wiedza ta jest często niewypowiadalna i odnajduje różne odzwierciedlenie w procesie.

⁸ Nie jest to jedyny zbiór paradygmatów. Kensing i Greenbaum wymieniają ich sześć, część zbliżonych: wyrównanie relacji władzy, praktyki demokratyzujące, działania odnoszące się do konkretnych sytuacji (*situation-based actions*), wspólne uczenie się, stosowanie narzędzi i technik pracy oraz alternatywne wizje dotyczące wytwarzanej technologii (2013: 33). Z kolei Blomber i Karasti wymieniają: szacunek dla wiedzy różnego rodzaju, okazje do wspólnej nauki, wspólne definiowanie celu oraz narzędzia i procesy facylitujące projektowanie (2013: 88). Na potrzeby niniejszego artykułu posługuję się pryncypiami zaproponowanymi przez Pietra Vandekerckhove z zespołem (2020) ze względu na ich aktualność, zbliżone brzmienie do przedstawionych w przypisie i nakierowanie na projekty z obszaru *e-health*.

4. Kolektywna kreatywność (*co-design*) – członkowie zespołu inspirują siebie wzajemnie i są inspirowani przez cały proces projektowy, włączając w to nabyte umiejętności i wiedzę.

W swoim przeglądzie Vandekerckhove i zespół zauważają, że przeprowadzenie systematycznego przeglądu literatury i oceny analizowanych projektów według kryteriów projektowania partycypacyjnego jest utrudnione, ponieważ niewiele artykułów zawiera szczegółowe opisy stosowanego procesu, a skupia się bardziej na opisie stosowanych narzędzi i teoretycznym opisywaniu metody (2020: 10). Zespół badawczy doszukuje się przyczyny tego zjawiska w równoległym implementowaniu i rozwoju metody w różnych dziedzinach, na przykład projektowaniu i naukach społecznych (Vandekerckhove i in. 2020: 12). Jednocześnie jednak zwraca uwagę, że szczególnie w obszarze rozwiązań *e-health* rzadko rozpatruje się metodologiczne założenia i podstawy metody. Tym samym może to prowadzić do uproszczeń i utożsamiania *co-designu* z projektowaniem partycypacyjnym (Carpentier, Melo, Ribeiro 2019: 25, 30–31).

Jak zauważają w swoim artykule Tone Bratteteig i jej zespół, czym innym jest *having a voice* (prawo do wyrażenia opinii), a czym innym *having a say* (prawo do współdecydowania) (2013: 129–130). W ten sposób należy podkreślić, że *co-design (having a voice)* jest czymś innym niż podejmowanie decyzji w implementacji projektowania partycypacyjnego (*having a say*). Jak zauważają dalej osoby autorskie:

Umożliwienie zabrania równorzędnego głosu w jakiejś sprawie z różnym rodzajem wiedzy – i w tym samym czasie szanowanie tych perspektyw i światopoglądów – nie jest proste. W swojej teorii dotyczącej „modelu władzy” Braten (1973) argumentuje, że nasze światopoglądy i rozumienie są podstawą nabywania wiedzy i podejmowania decyzji. Nasz sposób rozumienia, na przykład nasze modele świata, konstytuuje to, jak możemy wykorzystać zdobyte informacje. (Bratteteig i in. 2013: 129)

Na tej podstawie można zaproponować dodatkowe dwa paradygmaty PP:

1. Dobrowolność – osoby biorące udział w procesie mogą wystąpić z niego w dowolnym momencie lub wstrzymać się od działań na danym etapie, na przykład głosowania. Mogą także do niego powrócić. Jest to szczególnie istotne w przypadku projektów realizowanych w opiece zdrowotnej (ze względu na pracę personelu medycznego,

kondycję osób chorujących), ale nie tylko (na przykład w projektach dotyczących kultury czy architektury wiele osób udziela się w projekcie wolontaryjnie, po godzinach pracy zawodowej).

2. (Informowane) współdecydowanie – osoby biorące udział w projektowaniu partycypacyjnym są zaproszone do podejmowania decyzji (na drodze demokratyczności, opisanej w punkcie pierwszym), na podstawie zdobytej wspólnie wiedzy, jednak interpretowanej i wyrażonej indywidualnie. Współdecydowanie wykracza także poza samą część conceptualną projektowania i odnosi się również do części wykonawczej, gdy przychodzi do implementacji rozwiązania.

Analizując i przyglądając się opisom różnych procesów, należy zwrócić uwagę, na ile osoby zaangażowane w projekt miały rzeczywiście możliwość wspólnej analizy wiedzy i podejmowania późniejszych decyzji, a na ile był to etap zarezerwowany jedynie dla osób projektujących, zarządzających i badawczych. Działania te są też kluczowe dla rozumienia działań jako prawdziwie partycypacyjnych (Arnstein 2011 [1969]: 241, 247). Jest to szczególnie istotne w opisanym dyskursie medycznym – chociaż projekty *co-designu* i *action researchu* zwracają się do osób wykluczonych w systemie, pozornie przywracając im sprawczość, w rezultacie traktują odbiorców zgodnie z obecnie przyjętymi standardami. Uzyskane artefakty z warsztatów i procesów są wykorzystywane jako dane do późniejszej analizy i procesu decyzyjnego z pominięciem wiedzy i perspektywy osób, które dały swój wkład na etapie *researchu*. Tym samym pacjentów traktuje się znów bardziej jako informatorów niż jako członków zespołu czy decydentów (Kensing, Greenbaum 2013: 27). Takie podejście znajduje odzwierciedlenie w drabinie partycypacji zaproponowanej przez Sherry Arnstein, gdzie – często rozumiane jako partycypacja – w rzeczywistości jest formą tokenizmu (konkretnie: czwarty szczebel – konsultacje) (2011 [1969]: 241, 244).

Z przywołanych przykładów wynika, że chociaż *co-design*, EBCD i projektowanie partycypacyjne są często utożsamiane, nie mogą być uznane za tożsame procesy. Projektowanie partycypacyjne może zawierać w sobie fazę *co-designu*, jednak samo użycie *co-designu* nie jest tożsame z możliwością współdecydowania o przyszłości powstałych artefaktów przez osoby reprezentujące grono odbiorcze. Jednocześnie chociaż z całą pewnością nurty te można przypisać do wspólnej rodziny metod *user-empowerment* (Kensing, Greenbaum 2013: 27), nie można ich utożsamiać z aktywnym podejmowaniem decyzji przez beneficjentów tychże rozwiązań (Bratteteig i in. 2013: 130). W ten sposób stają się one metodami *having a voice*, o których pisała Bratteteig z zespołem.

Należy przy tym przyznać, że sieć zależności i relacji władzy w takich miejscach jak szpitale jest subtelna i skomplikowana. Już we wspomnianym wcześniej projekcie Florence pojawiły się głosy sprzeciwu od osób reprezentujących inne, marginalizowane zawody medyczne (między innymi personel fizjoterapeutyczny) co do faworyzowania jednej grupy (personel pielęgniarstwa) kosztem innych (Kensing, Greenbaum 2013: 30). Dodatkowo – co niezwykle istotne w projektach PP – do realizacji całego procesu niezbędna jest przychylność osoby, która w danym środowisku skupia władzę i decyzyjność, co w zhierarchizowanym świecie biurokracji nie jest proste do osiągnięcia (Bratteteig i in. 2013: 125).

Ponadto Jonathan Q. Tritter i Alison McCallum (2006) wyrażają krytykę wobec koncepcji Arnstein, przyglądając się jej z perspektywy projektów medycznych. W swoim artykule zaznaczają, że koncepcja wskazanej badaczki nie odpowiada na realia współczesnej opieki zdrowotnej w krajach dobrze rozwiniętych (takich jak Kanada czy kraje skandynawskie). Podnoszą, że koncepcja nadto podkreśla i faworyzuje zwracanie władzy grupom marginalizowanym (Tritter, McCallum 2006: 157–158) zamiast przedstawiać procesy, opisy osiągania skutecznej współpracy między grupami czy sposoby podejmowania decyzji (Tritter, McCallum 2006: 161–165). Zarzut ten uznają za zasadny, ponieważ w obszarze opieki zdrowotnej podejmowane są decyzje, od których będzie zależało życie zdecydowanie większej liczby ludzi, a nie wyłącznie komfort małej społeczności (Tritter, McCallum 2006: 163).

Z kolei Sofie Pilemalm i Toomas Timpka zauważają, że implementowanie projektowania partycypacyjnego w projektach informatycznych dużych organizacji jest szczególnie trudne i być może niewykonalne do wprowadzenia w swojej pierwotnej „skandynawskiej formie” (2008: 327–329), z której wypływają prezentowane wcześniej pryncypia. Niemniej postulują o dalszą pracę i rozwój nad skuteczną, trzecią falą projektowania partycypacyjnego, umożliwiającą zarówno efektywne wytwarzanie oprogramowania, jak i konsekwentne trzymanie się założeń metody.

W porównaniu z przytoczonymi przykładami sieć relacji władzy w projekcie Pacjenci Pacjentom jest zdecydowanie mniej zawiła, a pryncypia projektowania partycypacyjnego rezonują z misją i celami Fundacji Ludzie i Medycyna. W kolejnej części artykułu przedstawię skrótowy opis współpracy i działania GP, co umożliwi zestawienie procesu z prezentowanymi już pryncypiami PP: demokratycznością, wspólną nauką, wiedzą cichą/ukrytą, kolektywną kreatywnością, dobrowolnością i współdecydowaniem.

/// Grupa Projektowa – przybliżenie sposobu współpracy

W ramach projektu powołano Grupę Projektową, której celem było opracowanie i zaprojektowanie nowej części aplikacji mobilnej Pacjenci Pacjentom. Dzięki nowej sekcji (modułowi samoedukacyjnemu) osoby korzystające z aplikacji będą mogły się uczyć i nabywać nowe umiejętności. Działania GP – jak i sam pomysł działania – zostały zaakceptowane przez wszystkie osoby tworzące zespół projektu Pacjenci Pacjentom, włączając w to liderkę i zarząd Fundacji. W listopadzie 2021 roku zbierano zgłoszenia do projektu za pomocą formularza internetowego. Opisując projekt, starano się stosować zasady prostego języka i unikać trudnych słów⁹. Jedynymi kryteriami w naborze były pełnoletność oraz kondycja choroby przewlekłej wśród osób chętnych. Na podstawie zgłoszeń przedstawicielstwo Fundacji (liderka projektu i dwie osoby mające facylitować pracę grupy) wyłoniło 14 chętnych osób, będących w zróżnicowanym wieku (20–68 lat) i z różnych miejscowości¹⁰. Podobnie starano się zapewnić różnorodność pod względem doświadczanych chorób. Gdy powoływano Grupę Projektową, zależało nam na jak najszerszej reprezentacji środowiska polskich osób pacjenckich. Osoby, które zgłosiły się do projektu, dysponowały również bardzo różnymi doświadczeniami zawodowymi, co dodatkowo wzbogaciło wachlarz doświadczeń i umiejętności w grupie (między innymi dyspozytorka pogotowia, programistka, project managerka, doktorantka chemii, rencista). Działania te miały na celu maksymalną dywersyfikację grupy w celu uniknięcia form tokenizmu, o których pisała Arnstein (2011 [1969]: 244–247), ale też uwzględnienie jak najróżniejszych perspektyw w środowisku osób pacjenckich (w myśl obaw wyrażonych przez Tritter i McCallum 2006: 163).

Aktywne prace Grupy Projektowej odbywały się od stycznia do połowy kwietnia 2022 roku w postaci trzygodzinnych warsztatów online, organizowanych cotygodniowo. Osoby zgłoszone działały także między spotkaniami indywidualnie lub w mniejszych grupach asynchronicznie, według swoich możliwości czasowych. Zdecydowano się na tę formę współpracy z wielu powodów, jednak najważniejszym była troska o zdrowie osób

⁹ Oznaczało to, że nie używano wyrazu „partycypacja”, ponieważ należy ono do fachowego żargonu, który również w środowisku specjalistycznym może być odbierany niejednoznacznie, jak okazało się w poprzedniej części artykułu. W ogłoszeniu podkreślano, że celem grupy jest wypracowanie i wprowadzenie w życie nowo powstającego modułu samoedukacyjnego.

¹⁰ 13 osób z Polski i 1 z zagranicy; 3 osoby – miejscowości poniżej 10 tysięcy mieszkańców, 2 osoby – miejscowość do 300 tysięcy mieszkańców, 3 osoby – miejscowość powyżej 500 tysięcy mieszkańców, 5 osób – Warszawa i 1 osoba – Londyn.

tworzących Grupę Projektową¹¹. Kolejną przyczyną była chęć efektywnego i prostego włączenia ludzi z różnych miejscowości, również niezależnie od ich możliwości mobilnych. Wszystkie osoby otrzymały umowy wolontaryjne, nadające im tożsamość niezbędną do korzystania z zasobów i systemów Fundacji.

W trakcie trzech miesięcy Grupa Projektowa przechodziła wspólnie proces oparty na *design thinking*¹², umożliwiający odnajdywanie i wytwarzanie rozwiązań skrojonych na miarę potrzeb grupy docelowej. Zdecydowano się na zastosowanie *design thinking* ze względu na to, że wykorzystuje ono w swoim procesie metody wspierające pryncypia PP: demokratyczność, wiedzę cichą/ukrytą, kolektywną kreatywnością i wymianę wiedzy między osobami tworzącymi Grupę Projektową. Proces ten był podzielony na następujące etapy (pokrywające się z etapami *design thinking*):

0. Przedstawienie celów realizowanego projektu.
1. Badania eksploracyjne (*discovery*).
2. Analiza zebranego materiału (*define*).
3. Zdefiniowanie wyzwania projektowego.
4. Generowanie pomysłów, prototypowanie i walidacja (*develop*).
5. Wytwarzanie (*deliver*).

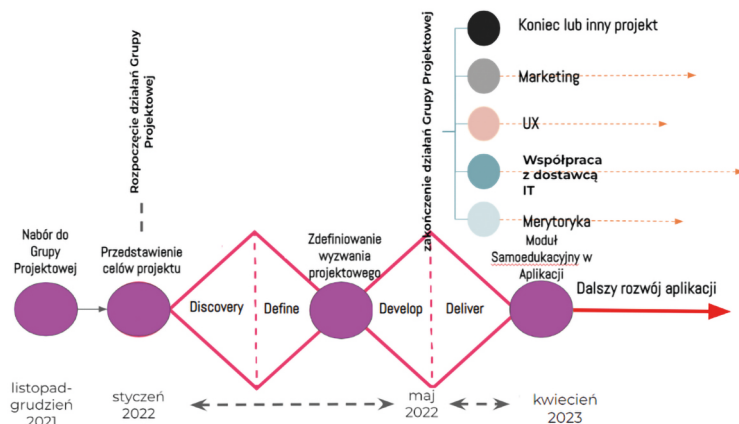
Przed przystąpieniem do etapu 5 przewidziano moment, w którym osoby tworzące grupę mogą zadeklarować, w jakim stopniu chcą pozostać w Fundacji i w jakim wymiarze przyczynić się do dalszego rozwoju modułu samoedukacyjnego (zob. ilustracja 1). W rezultacie cztery osoby postanowiły kontynuować pracę w zespole projektowym Pacjenci Pacjentom. Osoby te odpowiadały do kwietnia 2023 roku za opracowywanie i implementowanie finalnej wersji modułu przy wsparciu doświadczonych projektantów z Fundacji. Tym samym proces PP trwał nadal i nastąpił jedynie jego kolejny etap realizacji.

Grupa projektowa przy wsparciu osób facylitujący opracowała proces badawczy dla etapu badań eksploracyjnych (*discovery*) – bazując na swoich doświadczeniach, postawiła pytania badawcze, skonstruowała i wybrała narzędzia badawcze, a następnie zrealizowała badania. W rezultacie zebrano 229 ankiet i przeprowadzono 10 wywiadów pogłębionych. Zebrany

¹¹ Projekt był rozpisany we wciąż trwającej pandemii COVID-19.

¹² Proces stosowany w celu tworzenia innowacji z wykorzystaniem podstaw HCD. Klasyczny proces *design thinking* składa się z pięciu etapów: empatyzacji, definiowania problemu, generowania pomysłów, prototypowania i testowania rozwiązań. Każda z tych faz ma określony cel, który osiąga się za pomocą różnych narzędzi badawczych i metod warsztatowych. Więcej w: Razzouk, Shute 2012: 330–348.

material stał się podstawą do stworzenia analizy, a także zbudowania person¹³ będących swoistego rodzaju podsumowaniem badań i wstępem do prac projektowych¹⁴.



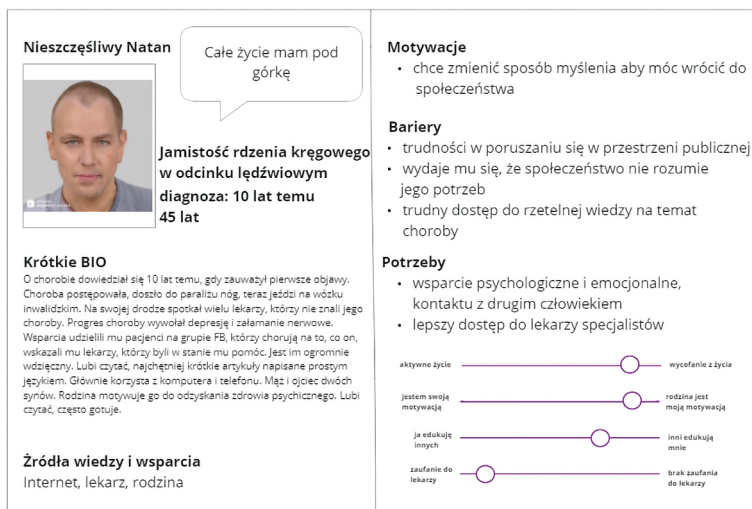
Ilustracja 1. Graficzne przedstawienie procesu PP w projekcie Pacjenci Pacjentom, uwzględniającego przejście z procesu *design thinking* do dalszej dobrowolnej pracy nad implementacją, opierając się na *double diamond design process*

Źródło: opracowanie własne.

Opierając się na personach, GP analizowała pojawiające się sprzeczności i identyfikowała potrzeby, dzięki którym postawiła wyzwania projektowe niezbędne do generowania rozwiązań dla zdiagnozowanych problemów. W efekcie powstały trzy prototypy rozwiązań umożliwiających uczenie się nowych rzeczy w aplikacji Pacjenci Pacjentom. Rozwiązania te poddano walidacji hipotez za pomocą testów użyteczności z potencjalnymi odbiorcami rozwiązania. Osoby zgłoszone samodzielnie zbudowały klikalne prototypy rozwiązań, korzystając z programów Marvel i Figma, a także opracowały metody testowania prototypów.

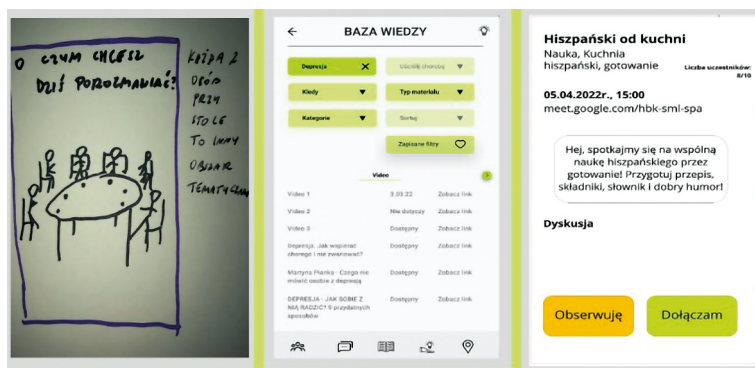
¹³ Persona jest narzędziem badawczo-projektowym pozwalającym na uchwycenie archetypicznych postaw i zachowań w badanej grupie docelowej poprzez przedstawienie fikcyjnej postaci, skonstruowanej na podstawie pozyskanych z badań danych.

¹⁴ W tym artykule nie skupiam się na wynikach badań, a jedynie na przedstawieniu przebiegu procesu i jego rozplanowania. Zakładam jednak publikację szczegółowszych wyników badań i przebiegu procesu na stronie www.ludzicimedycyna.pl oraz www.pacjenci pacjentom.pl.



Ilustracja 2. Nieszczęśliwy Natan – jedna z trzech głównych person, która powstała na podstawie wyników badań eksploracyjnych. Narzędzie to pomogало w spełnieniu kryterium współdecydowania przy dalszych pracach projektowych. Personami przedstawiającymi inne podejścia do zdobywania wiedzy były Aktywistka Aubena i Optymistyczna Zofia

Źródło: archiwum projektu.



Ilustracja 3. Poglądowe zdjęcia trzech opracowanych prototypów, od lewej: „Biesiada”, „Nie bądź sam z chorobą” oraz „Spotkajmy się!”

Źródło: <https://pacjencipacjentom.pl/prototypy-grupy-projektowej-do-modulu-samoedukacyjnego/> (dostęp: 7.01.2023).

Dyskusja nad wynikami testów prototypów oraz priorytetyzacja i wybór kluczowych funkcji prototypu przed jego zaimplementowaniem była ostatnim facylitowanym etapem. Po tym procesie osoby tworzące GP

miały dowolność wyboru w kwestii pozostania w Fundacji i rozwijania własnych projektów lub dalszego rozwoju modułu. Osoby, które pozostały, podejmowały decyzje o dalszej pracy nad rozwiązaniem poprzez dyskusje i współpracę z pozostałymi członkami zespołu Fundacji.

Warto podkreślić, że na każdym z etapów decyzje poszczególnych osób były informowane za pomocą wyników badań przeprowadzonych przez GP lub przeprowadzanych na kolejnych fazach implementowania rozwiązania. Tak skonstruowany proces umożliwił – przynajmniej teoretycznie – zapewnienie pryncypiów wspólnej kreatywności, skupienia się na wiedzy uspiętej, demokratyczności, wymiany wiedzy, dobrowolności i współdecydowania. Istotne było dla nas sprawdzenie, na ile osoby z GP odebrały działania w projekcie w ten sposób. W kolejnej części przyjrzymy się wynikom badań ewaluacyjnych, dodatkowo sprawdzając, na ile doświadczenie działań GP dawało sprawczość w myśl koncepcji Arnstein. Ponadto, jak wynika z przybliżonej literatury przedmiotu, dokonywanie i publikowanie wyników tych badań jest niezbędne do monitorowania i rozwoju metody.

/// Wyniki ewaluacji

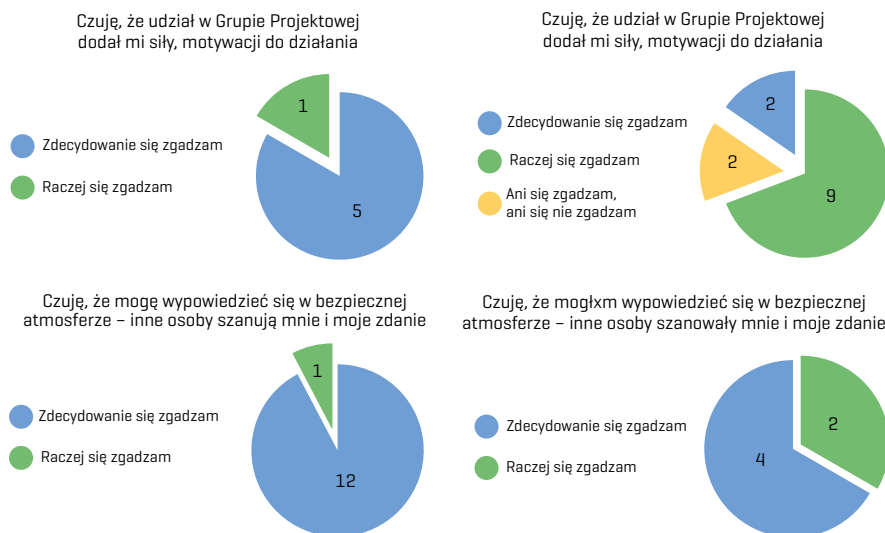
W procesie ewaluacyjnym przeprowadzono dwie ankiety ewaluacyjne z 14 osobami zgłoszonymi do Grupy Projektowej (w połowie trwania projektu [AE 1, n = 13] i na koniec oficjalnych prac GP [AE 2, n = 6]), a także jedną ze spotkania ewaluacyjnego, trwającego trzy godziny [SE, n = 8¹⁵]. Badanie ewaluacyjne miało na celu sprawdzenie:

1. Na ile faktycznie udało nam się spełnić postulaty PP, czyli na ile Grupa Projektowa czuła się zaproszona do współdecydowania?
2. Na ile doświadczenie projektowania partycypacyjnego rzeczywiście emancypuje osoby uczestniczące?
3. Które obszary naszego zmodyfikowanego procesu projektowania partycypacyjnego wymagają poprawy?

Dość znaczące różnice w próbie między ankietami pomiarowymi wynikają z zaangażowania części osób w ówczesnie trwające działania pomocowe dla osób uciekających z Ukrainy w wyniku inwazji Rosji. Dla wielu osób zaskoczeniem była ilość czasu, jaką trzeba było dodatkowo poświęcić poza spotkaniami (AE1, AE2). Nie wpływało to jednak negatywnie na odbiór samego doświadczenia czy wystąpienie negatywnych konfrontacji ze swoimi oczekiwaniami. Pomimo bardzo silnego zaangażowania dla spo-

¹⁵ 1 osoba moderująca, 2 osoby facylitujące prace grupy i 5 osób zgłoszonych do projektu.

rej grupy doświadczenie bycia w GP – nawet jeżeli nie kontynuowały one rozwoju modułu samoedukacyjnego – było emancypujące i wzmacniające.



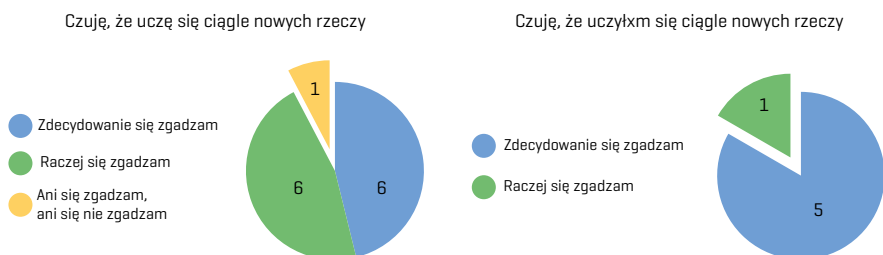
Zestawienia 1–2: „Czuję, że udział w grupie projektowej dodał mi siły, motywacji do działania” i „Czuję, że mogę wypowiedzieć się w bezpiecznej atmosferze – inne osoby szanują mnie i moje zdanie” – mierniki wskazują, że spełniono pryncypia współdecydowania, demokratyczności i dobrowolności

Cieszę się, że mogę być częścią projektu, który jest czymś więcej niż kolejnym sklepem z ciuchami. I ogólnie fajnie to macie zaplanowane. To znaczy, czuć, że jest w tym plan w ogóle. (AE1, ankieta 1)

Projekt jest super inicjatywą. Było mi ogromnie miło, że mogłam w nim uczestniczyć – nawet gdy przychodziłam na spotkania zmęczona, to wychodziłam z nich z nową energią. Będę wspominać ten czas z radością i mam nadzieję, że będę mogła kontynuować moją przygodę z tym projektem i fundacją. (AE2, ankieta 6)

Przeprowadzone spotkanie ewaluacyjne wykazało także, że części osób projektowanie partycypacyjnie ukazało inną (sprawczą) rolę, jaką mogą odegrać osoby pacjenckie w kreowaniu rozwiązań medycznych. Ich zaangażowanie przekładało się również na ciekawość względem stosowanych metod projektowania. Podczas spotkania ewaluacyjnego okazało się, że część osób potrzebowała dodatkowych opisów i źródeł wiedzy doty-

czących projektowania. Często wynikało to z czystej ciekawości, ale też lepszego zrozumienia podejmowanych w procesie działań. Traktujemy to jako przesłankę do spełnienia jednego z pryncypiów PP, jakim jest wspólna nauka, a także jako przejaw zgodności z opisem szczebla szóstego w drabinie partycypacji.



Zestawienie 3. „Czuję, że uczę się ciągle nowych rzeczy” – wyniki wskazują, że spełniono pryncypium wspólnej nauki

Niemniej nasza ewaluacja wykazała również obszary, które mogły obniżać rzeczywistości, równy dostęp wszystkich osób zaangażowanych w proces podejmowania decyzji i kolektywnej kreatywności, co wynikało z pracy w trybie online. Choć z początku zdecydowana większość osób wyrażała entuzjazm do stosowanych narzędzi online (AE1), w późniejszym czasie okazało się, że są to narzędzia nieskuteczne i niedostępne dla wszystkich. W drugiej części ewaluacji często pojawiał się problem utrzymania kontaktu z pozostałymi osobami z Grupy Projektowej. Powodowało to niekiedy frustrację, szczególnie w przypadku działań i pracy wykonywanej między spotkaniami grupy:

Miro¹⁶ to super *tool*, ale sporo osób nie do końca wiedziało, jak się nim posługiwać. Slack¹⁷ również jest dobrym narzędziem, choć bywało ciężko z komunikacją – tu raczej problemem był brak korzystania z narzędzi przez innych. (AE 2, odpowiedź 5)

Tym samym natknęliśmy się na wcześniej nieświadomiony problem, czyli dostępność cyfrową dla osób tworzących grupę. Objawiała się ona zarówno w zróżnicowanym zaawansowaniu posługiwania się technologią, jak

¹⁶ Interaktywne narzędzie zastępujące w przestrzeni wirtualnej narzędzia znane z prac warsztatowych i projektowych, takie jak flipchart, post-it, flamastry itp.

¹⁷ Aplikacja służąca do komunikowania się w organizacjach poprzez wątki i kanały.

i w kwestii posiadanego sprzętu. Stosowane w procesie narzędzia komunikacyjne i projektowe okazały się zbyt obciążające dla wielu komputerów, co często uniemożliwiało równoprawny udział w pracach grupy, w analizowaniu materiału i pracach ideacyjnych. Ponadto jedna z osób ze względu na swoją kondycję wzrokową korzystała z telefonu komórkowego, aby pracować z innymi – stosowane narzędzia były w związku z tym dla niej zupełnie niedostępne i często wykluczyło ją to z udziału w pracach GP. Chociaż osoby uczestniczące starały się zniwelować tę barierę (na przykład zapisywały obserwacje za tę osobę, przechodziły z nią do oddzielnego spotkania wideo, aby nanieść obserwacje tej osoby lub zagłosować za nią w wyborach), wiele osób czuło, że było to narzędzie prawdziwie ograniczające swobodę tej osoby:

Czuję trochę dyskomfort ze względu na to, że nie radzę sobie ze wszystkimi aplikacjami potrzebnymi do pracy. (AE 1, odpowiedź 4)

Czułam, że trochę odstaję od grupy, bo nie znam wszystkich narzędzi do pracy przy aplikacji. (AE2, odpowiedź 1)

Jak wskazuje ostatnia wypowiedź, cyfrowa forma niektórych narzędzi onieśmielała część osób i chociaż samo projektowanie partycypacyjne traktuje osoby odbiorcze jako eksperckie, narzędzia cyfrowe w pewnym sensie odbierały pewność siebie osobom mniej biegłym technologicznie. Powodowało to porzucanie pracy, poczucie dyskomfortu, wątplenie w swoje umiejętności, a także poczucie niewspierania reszty grupy [SE]. Po pierwszej ankiecie ewaluacyjnej starano się zatem angażować więcej prostych narzędzi, takich jak papier i flamastry czy kamera w telefonach. W fazie prototypowania rozwiązań zachęcano do korzystania z aplikacji Marvel, umożliwiającej tworzenie klikalnych interfejsów z wykorzystaniem zdjęć narysowanych obrazków. Zmiany te zostały bardzo pozytywnie odebrane i przynajmniej częściowo przywróciły możliwość aktywnego udziału w pracy.

Kolejną zidentyfikowaną przeszkodą w skutecznych pracach i dyskusjach okazało się zbytne przywiązywanie uwagi do skonstruowania samego procesu projektowego i selekcji metod projektowych działań Grupy Projektowej. Przez ten czynnik zaniedbano bardzo istotny proces, o którym rzadko lub zdawkowo wspomina się w artykułach przybliżających PP, czyli proces grupowy. Chociaż nie znajdowało to potwierdzenia w przeprowadzonych pomiarach, było to obserwowalne na spotkaniach zespołu i w jakościowych odpowiedziach dotyczących współpracy i relacji w GP:

Może wskazówki do pracy w zespole. Jesteśmy mieszanką różnych ludzi, każdy ma inne życie i chyba każdy inaczej traktuje ten projekt. Ciężko czasem się przez to dogadać. (AE1, odpowiedź 1)

Lepszy kontakt z uczestnikami. (AE1, odpowiedź 11)

Brakowało mi możliwości poznania wszystkich członków grupy. (AE2, odpowiedź 2)

Proces grupowy jest zbiorem narzędzi, które zapewniają wytworzenie się więzi między uczestnikami pracującej grupy. Przeprowadzenie takiego procesu może się odbywać naturalnie (na przykład przez częste przebywanie ze sobą, liczne okazje do poznawania się i współpracy). W środowiskach sztucznych do usprawnienia tego procesu służą liczne techniki, które mają budować połączenie i zrozumienie między osobami tworzącymi powołane grupy. Im wcześniejsze i silniejsze wprowadzenie takiego procesu, tym większe zaangażowanie i szczerłość osób tworzących taką grupą (Szczepan-Jakubowska 2017; Czahajda 2019).

W naszym przypadku zbyt mały nacisk położono na początek procesu projektowego. Skutkowało to przede wszystkim sporą nieśmiałością w wyrażaniu przeciwstawnych lub innych poglądów i obserwacji (faza *stormingu* w modelu Tuckmana; zob. Czahajda 2019), czyli aspektów szczególnie istotnych na etapie *discovery*. Przeprowadzenie wstępnej ankiety ewaluacyjnej umożliwiło nam wprowadzenie w drugiej połowie procesu większej liczby narzędzi. Dzięki temu Grupa Projektowa była bardziej skora do dzielenia się swoimi przemyśleniami i komentarzami w fazie tworzenia i testowania prototypów rozwiązania. Potwierdzały to także dyskusje podczas spotkania ewaluacyjnego, obnażające wewnętrzne spory i sytuacje pojawiające się w trakcie rozwiązywania problemów.

/// Wnioski dla współczesnych projektów projektowania partycypacyjnego

Z zaprezentowanego materiału ewaluacyjnego i wcześniejszej analizy materiału można wyciągnąć kilka niezwykle istotnych wniosków względem przeprowadzania procesów projektowania partycypacyjnego w obecnej rzeczywistości.

1. Praca hybrydowa i uważność na potrzeby dostępnościowe osób uczestniczących

Proponujemy przeprowadzanie PP w formie hybrydowej, zbliżając ją tym samym do tradycyjnych implementacji odbywających się w przestrzeniach materialnych. Mimo krytycznej oceny z poprzedniej części trzeba podkreślić, że część prac wykonywanych zdalnie/cyfrowo była również rozpatrywana jako atut – oszczędzały czas i dawały komfort działania niektórym osobom (co jest także przejawem zrównania władzy; Arnstein 2011 [1969]: 246–247), na przykład umożliwiały branie czynnego udziału w sytuacjach zaostrzenia się objawów choroby lub przy godzeniu obowiązków dnia codziennego. Za elementy, które można by przeprowadzać online, GP uznała: przeprowadzanie badań i wprowadzenie do metod, walidowanie prototypów, waloryzację i priorytetyzację funkcji finalnego rozwiązania [SE].

Spotkanie na żywo jest z kolei szczególnie istotne przy rozpoczynaniu projektu, umacniając i ułatwiając przeprowadzenie procesu grupowego, a także opracowanie koncepcji i planu badań. Aspekt ten jest kluczowy dla pryncypium kolektywnej kreatywności (*co-design*) i współdecydowania.

2. Większy nacisk na proces grupowy

Przykład naszego projektu wskazuje, jak ważną rolę dla swobody osób uczestniczących w projekcie odgrywa ten wymiar. Praca online wydłużyła przeprowadzenie tego procesu. Jest to istotny wniosek, przydatny osobom, które rozważają wykorzystywanie narzędzi online w swoich projektach. Z naszej perspektywy powinno zostać poświęcone więcej czasu na *storming* osób tworzących Grupę Projektową – jeżeli w ogóle nie przeniesienie spotkania zapoznawczego do przestrzeni realnej. Takie działania zapewniają lub wzmacniają prawidłowe spełnienie pryncypium kolektywnej kreatywności.

3. Odejście od narzędzi pracy znanych w danym sektorze

Refleksje GP wskazują, że skuteczniej i lepiej byłoby wykorzystać narzędzia, z których korzysta się w codziennych sytuacjach do komunikacji, jak na przykład WhatsApp czy po prostu wątek mailowy, niż aplikacje wykorzystywane w Fundacji do tego celu, jak na przykład Slack. To środowisko lepiej znane osobom zgłoszonym, niezależnie od ich wieku i dostępności cyfrowej. W końcu takie narzędzia jak Miro należałoby całkowicie zastąpić papierem i flamastrami. Dodatkowe oprogramowanie powinno być wykorzystywane tylko w fazie walidacji rozwiązania i jedynie ze zgłoszeniem osób chętnych

do zbudowania takich prototypów. Ich wprowadzenie powinno się odbywać stopniowo z pełnym opisem i materiałami dodatkowymi, o czym więcej poniżej. Jak wykazał nasz przykład, czynnik ten może mieć znaczący wpływ na pryncypium demokratyczności i współdecydowania.

4. Dodatkowe opisy procesu i narzędzi

Wiele osób biorących udział w projekcie uznało to za opcję dodatkową dla tych z nich, które chciałyby lepiej zrozumieć proces *design thinking*. Jest on ciekawy, ponieważ niejako stoi w kontrze do poprzedniego wniosku. Natomiast nie widzimy w nim sprzeczności, a jedynie podkreślenie ważności odejścia od żargonu i nawyków stosowanych w środowiskach projektowych. Chociaż Pilemalm i Tinka (2008: 332) na podstawie przeprowadzonej ewaluacji wyrażają swoje obawy w tym zakresie, nasz przykład pokazał, że stopniowe informowanie i odpowiadanie na potrzeby może przynieść obiecujące efekty – etap ten był szczególnie widoczny w implementacji rozwiązania z udziałem czterech osób z GP. Wniosek ten traktujemy jako przejaw spełnienia pryncypium wspólnej nauki w PP.

5. Większa elastyczność względem spotkań roboczych

Wynikało to między innymi ze zmieniających się kondycji niektórych osób, które chociaż w listopadzie 2021 roku mogły się zobowiązać do regularnych spotkań, to w wyniku postępu choroby/zmian w leczeniu lub spraw prywatnych musiały pogodzić chęć brania udziału w projekcie z wymogami życia codziennego. Wniosek ten jest szczególnie istotny dla projektów PP prowadzonych z osobami z doświadczeniem choroby przewlekłej. W naszym przypadku część osób nie czuła się wystarczająco komfortowo, aby w pełni angażować się w prace projektowe na każdym spotkaniu. Wcale nie musi to być spowodowane chorobą przewlekłą. Z dość dużym sentymentem GP wspominała sytuację, w której spotkanie zostało odwołane w związku z inwazją Rosji na Ukrainę i zamienione na sesję, podczas której można było podzielić się swoimi emocjami i przemyśleniami zamiast iść zaplanowaną ścieżką procesu. Wniosek ten silnie wspiera pryncypium dobrowolności. Traktujemy to także jako oznakę spędzenia niewystarczającego czasu na proces grupowy.

/// Podsumowanie

Chociaż projektowanie partycypacyjne jest ugruntowaną i stale rozwijającą się metodą, współcześnie osobom projektującym i badającym rozwiązanie w obszarze zdrowia mogą umykać jej polityczne i historyczne podwaliny,

czyniąc współczesne projekty nieemancypacyjnymi czy nakierowanymi znacznie bardziej na wybrane elementy procesu (konkretnie: *co-design*) i traktując „partycypację” w nazwie metody dość powierzchownie. Tematyka ta jest szczególnie istotna dla osób działających w obszarze opieki zdrowotnej i medycyny, gdyż stykamy się w nich z osobami marginalizowanymi przez te systemy – z osobami z doświadczeniem choroby. Poprzez projektowanie partycypacyjne możliwe jest przywrócenie tym osobom nie tylko głosu do wyrażania opinii, ale także sprawczości i możliwości współdecyzyjności.

Na podstawie przeprowadzonego badania ewaluacyjnego widzimy, że udało nam się to osiągnąć w naszym procesie rozbudowywania aplikacji mobilnej Pacjenci Pacjentom. Chociaż jak wynika z zebranych danych, sam proces nie przebiegł idealnie, zgromadzony materiał wskazuje obszary godne poświęcenia uwagi w celu spełnienia pryncypiów PP w podobnych projektach. Jako osoby działające – praktycznie czy też teoretycznie – w obszarach PP musimy zwracać większą uwagę na nowe zagadnienia, wcześniej niepojawiające się w literaturze, wynikające z zachodzących zmian – jak chociażby opisywana w naszym przykładzie dostępność. Przekłada się to nie tylko na stosowanie dostępnych narzędzi, ale też tworzenie prawdziwie dostępnych metod i środowisk pracy – zarówno online, jak i offline – z osobami ze zróżnicowanymi potrzebami i kondycjami.

Na sam koniec warto podkreślić postulat wypływający z części literatury tworzonej przez praktyków PP, czyli potrzebę zwiększonej liczby publikacji opisujących przeprowadzane procesy projektowania partycypacyjnego. Jak starano się pokazać w artykule, osoby praktykujące PP odnajdują teoretyczne opisy tego, jakie charakterystyki ma partycypacja czy samo PP lub jakie narzędzia można w nim stosować – brakuje jednak połączenia tych perspektyw, czyli opisu przeprowadzania procesów PP wraz ze sprawdzeniem, jak poszczególne elementy tego procesu wpływają na spełnienie (lub nie) pryncypiów PP. Takie opisy mają wartość nie tylko dla praktyków, ale także teoretyków, umożliwiając śledzenie przemian metody w szerszej skali.

Bibliografia:

/// Arnstein S. 2011 [1969]. *A Ladder of Citizen Participation*, „Journal of the American Institute of Planners, The City Reader”, s. 239–250.

/// Bannon L.J., Ehn P. 2013. *Design: Design Matters in Participatory Design*, [w:] *Routledge International Handbook of Participatory Design*, red. J. Simonsen, T. Robertson, Routledge, s. 37–63.

- /// Barelkowski R. 2014. *Problemy implementacji projektowania partycypacyjnego w Polsce*, „Przestrzeń i Forma” 22, nr 3, s. 25–46.
- /// Blomberg J., Karasti H. 2013. *Ethnography: Positioning Ethnography within Participatory Design*, [w:] *Routledge International Handbook of Participatory Design*, red. J. Simonsen, T. Robertson, Routledge, s. 86–116.
- /// Bowen S., Dearden A., Wright P., Wolstenholme D., Cobb M. 2010. *Participatory Healthcare Service Design and Innovation*, [w:] *Proceedings of the Participatory Design Conference – PDC’10*, ACM Press, s. 155–158.
- /// Bowen S. i in. 2013. *How Was It for You? Experiences of Participatory Design in the UK Health Service*, „CoDesign”, s. 230–246.
- /// Boyd K.M. 2000. *Disease, Illness, Sickness, Health, Healing and Wholeness: Exploring Some Elusive Concepts*, „Medical Humanities” 26, s. 9–17.
- /// Brandt E., Binder T., Sanders E.B.N. 2013. *Tools and Techniques: Ways to Engage Telling, Making and Enacting*, [w:] *Routledge International Handbook of Participatory Design*, red. J. Simonsen, T. Robertson, Routledge, s. 145–181.
- /// Bratteteig T. i in. 2013. *Participatory Methods: Organizing Principles and General Guidelines for Participatory Design Projects*, [w:] *Routledge International Handbook of Participatory Design*, red. J. Simonsen, T. Robertson, Routledge, s. 117–144.
- /// Carpentier N., Melo A.D., Ribeiro F. 2019. *Rescuing Participation: A Critique on the Dark Participation Concept*, „Comunicação e sociedade” 36, s. 17–35.
- /// Charycka B. 2017. *Organizacje pacjentów w Polsce – struktura, aktywności, potrzeby*, Stowarzyszenie Klon/Jawor. <http://ippez.pl/wp-content/uploads/2019/03/Struktura-aktywnosci-potrzeby-raport.pdf>; dostęp: 10.06.2022.
- /// Connor D.M. 1988. *A New Ladder of Citizen Participation*, „National Civic Review” 77, nr 3, s. 249–257.
- /// Czahajda R. 2019. *Dlaczego Tuckman nie jest dobrym modelem opisującym proces grupowy?* <https://epale.ec.europa.eu/sr/node/117446>; dostęp: 15.06.2022.
- /// Dale J., Caramlau I.O., Lindenmeyer A., Williams S.M. 2008. *Peer Support Telephone Calls for Improving Health*, „Cochrane Database Syst. Rev.” 4. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7386897/#CD006903-bbs2-0006>; dostęp: 4.03.2023.

/// DiSalvo C., Clement A., Pipek V. 2013. *Communities: Participatory Design for, with and by Communities*, [w:] *Routledge International Handbook of Participatory Design*, red. J. Simonsen, T. Robertson, Routledge, s. 182–210.

/// Dubin R.E. i in. 2017. *Acknowledging Stigma: Its Presence in Patient Care and Medical Education*, „Canadian Family Physician. Medecin de famille canadien” 63, nr 12, s. 906–908.

/// Elizarova O., Dowd K. 2017 *Participatory Design in Practice*. <https://ux-mag.com/articles/participatory-design-in-practice>; dostęp: 10.06.2022.

/// Gałazka-Sobotka M., Samselska D. 2020. *Sytuacja osób dorosłych chorujących na atopowe zapalenie skóry w Polsce*, AMICUS Fundacja Łuszczycy i ŁZS. <https://zrozumieczas.pl/storage/app/media/Raport%20AZS.pdf>; dostęp: 10.06.2022.

/// Gothelf, J., Seiden J. 2013. *Lean UX. Applying Lean Principles to Improve User Experience*, O'Reilly.

/// Grzelka M. 2020. „Ludzie tacy jak my umrą” – osoby z niepełnosprawnościami, starsze i przenlekle chore a pandemia koronawirusa. <https://www.kulawawarszawa.pl/ludzie-tacy-jak-my-umra-osoby-z-niepelnosprawnościami-starsze-i-prze-wlekle-chore-a-pandemia-koronawirusa/>; dostęp: 10.06.2022.

/// Hoffmann B. 2002. *On the Triad Disease, Illness and Sickness*, „The Journal of Medicine and Philosophy: A Forum for Bioethics and Philosophy of Medicine” 27, nr 6, s. 651–673.

/// Kensing F., Greenbaum J. 2013. *Heritage: Having a Say*, [w:] *Routledge International Handbook of Participatory Design*, red. J. Simonsen, T. Robertson, Routledge, s. 21–36.

/// Kleinman A., Eisenberg L., Good B. 2006 [1978]. *Culture, Illness, and Care: Clinical Lessons From Anthropologic and Cross-Cultural Research*, „Focus. The Journal of Lifelong Learning in Psychiatry” 4, nr 1, s. 140–149.

/// Krakus K. 2015. *Psychologiczne i społeczne konsekwencje stygmatyzacji na przykładzie osób chorujących przenlekle*, „Edukacja Etyczna” 10, s. 57–66.

/// Langley J., Wolstenholme D., Cooke J. 2018. ‘Collective Making’ as Knowledge Mobilisation: The Contribution of Participatory Design in the Co-Creation of Knowledge in Healthcare, „BMC Health Services Research” 18, s. 1–10.

/// Lee J. 2015. *Participatory Design and “Making” of Health*, TedEx Detroit. <https://www.youtube.com/watch?v=HyVaEASftF8>, dostęp: 15.06.2022.

/// Michalak M. 2009. *Akceptacja osób przewlekle chorych w społeczeństwie*, „Student Niepełnosprawny. Szkice i rozprawy” 9, nr 2, s. 95–112.

/// Mościchowska I., Rogoś-Turek B. 2015. *Badania jako podstawa projektowania user experience*, Wydawnictwo Naukowe PWN.

/// Palmer V.J. 2020. *The Participatory Zeitgeist in Health Care: It Is Time for a Science of Participation*, „Journal of Participatory Medicine” 12, nr 1, e15101.

/// Parchomiuk M. 2010. *Stygmatyzacja przeniesiona – analiza zjawiska w odniesieniu do rodzin osób niepełnosprawnych i chorych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia” 23, s. 56–69.

/// Pilemalm S., Timpka T. 2008. *Third Generation Participatory Design in Health Informatics – Making User Participation Applicable to Large-Scale Information System Projects*, „Journal of Biomedical Informatics” 41, nr 2, s. 327–339.

/// Razzouk R., Shute V. 2012. *What Is Design Thinking and Why Is It Important?*, „Review of Educational Research” 82, nr 3, s. 330–348.

/// Robertson T., Simonsen J. 2013. *Participatory Design: An Introduction*, [w:] *Routledge International Handbook of Participatory Design*, red. J. Simonsen, T. Robertson, Routledge, s. 1–18.

/// Sanders E.B.N. 2002. *From User-Centered to Participatory Design Approaches*, [w:] *Design and the Social Sciences*, red. J. Frascara, Taylor and Francis, s. 1–8.

/// Shilling V. i in. 2013. *Peer Support for Parents of Children with Chronic Disabling Conditions: A Systematic Review of Quantitative and Qualitative Studies*, „Developmental Medicine & Child Neurology” 55, nr 7, s. 602–609.

/// Spinuzzi C. 2005. *The Methodology of Participatory Design*, „Technical Communication” 52, nr 2, s. 163–174.

/// Sundblad Y. 2011. *UTOPIA: Participatory Design from Scandinavia to the World*, [w:] *History of Nordic Computing 3. HiNC 2010*, red. J. Impagliazzo, P. Lundin, B. Wangler, „IFIP Advances in Information and Communication Technology” 350, Springer, Heidelberg, s. 178–189.

/// Szczepan-Jakubowska D. 2017. *Dynamika grupy: Jak dochodzi do harmonizowania się ludzi w grupach i zespołach?* <https://epale.ec.europa.eu/pl/blog/dynamika-grupy-jak-dochodzi-do-harmonizowania-sie-ludzi-w-grupach-i-zespolach>; dostęp: 15.06.2022.

/// Tritter J.Q., McCallum A. 2006. *The Snakes and Ladders of User Involvement: Moving beyond Arnstein*, „Health Policy” 76, nr 2, s. 156–168.

/// Vandekerckhove P. i in. 2020. *Generative Participatory Design Methodology to Develop Electronic Health Interventions: Systematic Literature Review*, „Journal of Medical Internet Research” 22, nr 4, e13780. <https://www.jmir.org/2020/4/e13780>; dostęp: 15.06.2022.

/// Abstrakt

Celem artykułu jest zaprezentowanie charakterystyki i wyzwań projektowania partycypacyjnego w opiece zdrowotnej, umożliwiającego ewaluację procesu wykorzystanego w projekcie „Pacjenci Pacjentom” Fundacji Ludzie i Medycyna. Projektowanie partycypacyjne wykorzystano do stworzenia nowej przestrzeni w aplikacji mobilnej Pacjenci Pacjentom. Ewaluacja miała sprawdzić: (1) na ile zaimplementowany proces spełnił kryteria projektowania partycypacyjnego; (2) na ile doświadczenie projektowania partycypacyjnego rzeczywiście emancypuje osoby uczestniczące i zaprasza je do decyzyjności.

Wyniki sugerują, że implementacja była udana, ukazując jednocześnie nowe zagadnienia istotne dla metody, niewystarczająco reprezentowane w literaturze skutecznie wprowadzonych projektów z tego nurtu. Aspektami tymi są dostępność cyfrowa i wynikająca z kondycji osób uczestniczących, a także waga procesu grupowego.

Słowa kluczowe:

projektowanie partycypacyjne, *user experience* w medycynie, *patient experience*, dostępność, współdecydowanie

/// Abstract

Case Study: Implementation of Participatory Design in a Health-Tech Project. Did the Patient Participatory Design Group Follow the Principles of Participatory Design and Which Relevant Themes in Regard to the Method as a Whole Were Revealed?

The goal of this article is to present the characteristics and challenges of the participatory design (PD) process in healthcare, in connection with an evaluation of the PD process in the People and Medicine Foundation's project – Patients4Patients. The main objective was to design and implement a new module in the Patients4Patients mobile app. The evaluation tried to answer the questions of (1) to what degree the proposed participatory process aligned with participatory design principles, and (2) to what

degree the participants felt empowered and engaged in the designing and decision-making process. The results suggest that the implementation of PD was successful. At the same time, new aspects were revealed that have not been widely discussed in the literature on successful PD projects in e-healthcare, namely digital and conditional accessibility, and the importance of the group process.

Keywords:

participatory design, patient experience, user experience in medicine, accessibility, co-decision making

/// Robert Statkiewicz (onu/jenu) – członkiem zarządu Fundacji Ludzie i Medycyna, absolwentem studiów doktoranckich w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW, Senior UX Specialist. Zajmuje się *user experience*, projektowaniem partycypacyjnym, antropologią zaangażowaną, antropologią medyczną, neuroantropologią i antropologią zmysłów (*Etnografia w badaniu synestezji, czyli skąd ten pomysł, po co i dlaczego „Coca-Cola” się nie świeci*, „AVANT” 10, 2019, nr 3). Prowadzi prelekcje (Typi UX, Product Camp, UX Poland Discovery, Design Ways), zawodowo facylituje procesy projektowo-badawcze (między innymi cykl „Krótkich Instrukcji” portalu hellozdrowie.pl), wykłada zajęcia z metodologii badań terenowych w School of Ideas SWPS i UX w medycynie w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5749-027X>

E-mail: robert.statkiewicz@ludzieimedycyna.pl

PROJEKTOWANIE POGRZEBU. DIZAJN JAKO NARZĘDZIE PRACY NAD WYOBRAŹNIĄ SPOŁECZNĄ

Kuba Maria Mazurkiewicz
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

/// Wprowadzenie

Artykuł dotyczy rytuału pogrzebowego jako przedmiotu zainteresowania projektanta. Przez kilka ostatnich lat prowadziłem badania artystyczne na temat polskiej współczesnej sfery funeralnej oraz proces projektowy mający na celu rozpoznanie możliwości zmian w tym obszarze w XXI wieku¹. Tekst ma charakter autoanalityczny, moim celem jest omówienie przebiegu pracy nad projektem pochówku przyszłości, w którym wykorzystałem metodę dizajnu spekulatywnego. Chcę również odpowiedzieć na pytanie, czy przy projekcie o charakterze spekulatywnym ma sens myślenie w kategoriach wdrożenia i na czym jego ewentualne wdrożenie mogłoby polegać.

Pogrzeb to sekwencja powiązanych ze sobą działań o charakterze symbolicznym. Na jego specyfikę wpływają różnorodni bohaterowie ludzcy i nie-ludzcy: nieboszczyk, osoby (na przykład bliscy, goście, obsługa), przedmioty (trumna, urna, karawan, kwiaty itp.), scenografie (między innymi pomieszczenia zakładu pogrzebowego, świątynia, cmentarz, dom, restauracja) czy sekwencje (kolejność performowania kolejnych etapów). Arnold van Gennep zalicza ostatnie pożegnanie do szczególnej grupy obrzędów, rytuałów przejścia. Podobnie jak inne przyporządkowane do tej ka-

¹ Prace prowadziłem od kwietnia 2019 do marca 2022 roku w ramach przewodu doktorskiego procedowanego w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

tegorii wydarzenia, na przykład narodziny, inicjacja młodzieńcza czy ślub, pogrzeb nieodwracalnie zmienia życie jednostki oraz ma znaczący wpływ na społeczność, z której się ona wywodzi (Genep 2006: 36–37, 151–185). Socjolożka Antonina Ostrowska definiuje pochówek jako „społeczną reakcję na śmierć” i dzieli jego funkcje na jawne i niejawne. W pierwszej grupie umieszcza wymiar sanitarno-higieniczny, czyli fizyczne pozbycie się ciała oraz symboliczne przejście ze stanu życia do innej formy egzystencji, ponieważ obrzęd pogrzebu jest cezurą, za którą nieboszczyk nieodwracalnie dołącza do grona zmarłych przodków. Proces przemiany może być bardziej lub mniej zniuansowany i różnie interpretowany w zależności od światopoglądu i kontekstu religijnego. Funkcje niejawne zaś dotyczą wymiaru terapeutycznego dla rodziny (przepracowanie odejścia, żaloba) oraz integracji społeczności, z którą związany był nieboszczyk (Ostrowska 2005: 234–247). Pogrzeb jest wydarzeniem wychodzącym poza grono najbliższej rodziny, dotyczy również dalszych znajomych, współpracowników oraz wspólnoty lokalnej, sąsiedzkiej.

Pojęcia śmierci oswojonej i zdziczałej zaproponowane przez francuskiego historyka Philippe’a Ariès’a są pomocne w rozumieniu przemian, jakie zachodziły w podejściu do odchodzenia na przestrzeni dziejów. Opisuje on nawracające cykle w relacji człowieka do śmierci w kulturze Zachodu. W pewnych okresach rozumiano ją i przyjmowano ze spokojem, umieranie było wtedy oswojone; w innych odbierano je z przerażeniem, bojaźliwie wypierano poza obszar żywych, co badacz nazwał zdziczeniem (Ariès 2011). Do współczesnego przeżywania odejścia pasuje definicja śmierci zdziczałej. Podejście to zdeterminowały procesy zapoczątkowane u progu oświecenia. Oczywiście nawet w czasach przednowoczesnych odejście członka społeczności zaburzało jej codzienne funkcjonowanie, powodowało rozpacz lub co najmniej smutek bliskich i wymagało zbudowania przez otoczenie zmarłej osoby życia na nowo. Jednak według francuskiego historyka umieranie w epoce przednowoczesnej było bliższe ludzkiej codzienności.

Zmiana tego stanu rzeczy wynikała między innymi z: postępującej na Zachodzie od XVIII wieku sekularyzacji, intensyfikacji eksperymentów anatomicznych, które prowadziły do rozwoju medycyny, co znów miało wpływ na wprowadzanie coraz surowszych ograniczeń sanitarnych i upowszechnianie higieny. Racjonalizatorskie porządkowanie prowadziło do wytworzenia nowoczesnych instytucji opartych na specjalizacji i wiedzy eksperckiej, na przykład szpitali i przedsiębiorstw pogrzebowych. Kolejne znaczące procesy to rozwój przemysłu, postępująca urbanizacja i wynikają-

ce z nich przeobrażenia tkanki społecznej. Ludzie, którzy przynosili się ze wsi do miast, tracili związek ze wspólnotami, z których się wywodzili oraz z panującymi tam obyczajami, na przykład tymi dotyczącymi pochówku. W miastach epoki industrialnej występowały poważne problemy mieszkaniowe, ponadto robotnicy byli ograniczeni wielogodzinnym dniem pracy w fabrykach. Nie mieli przez to warunków do przeprowadzania pochówku według dawnego modelu, opartego na wspólnym działaniu rodziny i sąsiadów na wsiach lub bractw pogrzebowych w miastach (Vovelle 2004). Pojawił się swoisty *outsourcing*, w zależności od kraju sprawy pogrzebu stały się domeną różnego typu instytucji: komunalnych, komercyjnych lub wyznaniowych (Walter 2005)². Przekazanie zadania specjalistom zdjęło z bliskich ciężar opieki nad umierającym oraz ograniczyło fizyczne zaangażowanie w czynności związane z pochówkiem. Ten element zmian współgra z nowoczesną postawą indywidualistyczną (Cudowska 2009), ale prawdopodobnie wpływa również na problemy z przeżywaniem żaloby i radzeniem sobie z traumą zgonu. Współczesny człowiek zna śmierć z przekazów medialnych oraz kultury popularnej jako wydarzenie nagłe i tragiczne (Gorer 1979). Rzadko doświadcza odejścia bliskiej osoby bezpośrednio, w formie smutnego, a zarazem spokojnego wydarzenia przynależnego sferze codzienności. Coraz powszechniejsze jest umieranie w szpitalach, domach opieki lub hospicjach.

W dwudziestopięciowieczech Polsce mamy do czynienia z niezwykle silnym funeralnym *status quo*, którego przyczyn można się dopatrywać w wymienionych nowoczesnych ideach i procesach oraz w niezmienności kontekstu prawnego, ponieważ do dziś w Polsce obowiązuje ustawa z dnia 31 stycznia 1959 roku o cmentarzach i chowaniu zmarłych³ (Kaźmierski 2020; Kubiak 2015). Ograniczenia legislacyjne są bardziej restrykcyjne niż w wielu krajach zachodnich i, co ważne, nie nadążają za praktykami społecznymi. Przykładem potwierdzającym to rozpoznanie jest kwestia rozsypywania prochów. W większości krajów europejskich rozrzucenie skremowanych szczątków jest dopuszczalne (Pawlowska 2017), jednak w Polsce czynność ta jest zabroniona. Mimo to powszechny jest „proceder” odsypywania części prochów przez pracowników krematoriów, a następnie rozsypywanie ich

² W krajach, które doświadczyły rewolucji (na przykład we Francji), organizacją pogrzebu zajmują się przedsiębiorstwa komunalne, ponieważ władze rewolucyjne chciały odebrać religii obszar śmierci. W USA sfera funeralna oparta jest na prywatnych firmach, a chociażby w Wielkiej Brytanii na instytucjach kościelnych (Walter 2005). Model funkcjonujący w Polsce ma charakter hybrydowy – znaczące są zarówno instytucje komercyjne, jak i kościelne.

³ Ustawa z 1959 roku opiera się zresztą na międzywojennych przepisach, które miały na celu ujednolicenie trzech systemów prawnych państw zaborczych. Dlatego można uznać, że ciągłość polskiej legislacji funeralnej sięga tak naprawdę XIX wieku.

przez bliskich w miejscu lubianym przez zmarłą osobę (Kubiak 2015). Praktyka ta stała się symbolem liberalizacji ustawodawstwa funeralnego obecnej w kulturze popularnej⁴ oraz podstawowym postulatem środowisk domagających się poluzowania ograniczeń prawnych w obszarze pogrzebu.

W Polsce restrykcje dotyczą również miejsca pochówku – dozwolony jest jedynie standardowy cmentarz, organizowany przez instytucje samorządowe lub wyznaniowe. Nie ma możliwości pochówku na własnej ziemi, nie istnieją też cmentarze leśne. Ponadto transportem zwłok mogą się zajmować jedynie specjaliści przy pomocy określonego typu pojazdów. Architektura związana ze śmiercią (dom przedpogrzebowy, kościół) ma jednolity charakter, odwołujący się do klasycznie pojętego *sacrum*.

Warto jednak zwrócić uwagę, że elementem, który odróżnia Polskę od krajów zachodnich, jest współistnienie dwóch tradycji funeralnych. Zasadnicza i najbardziej popularna polega na wynajęciu do przeprowadzenia obrzędów pogrzebowych zakładu pogrzebowego. Do tej pory we wszach na wschodzie kraju zdarzają się jednak pochówki organizowane w sposób bliski praktykom z dużo dawniejszych czasów. Rodzina czuwa tam przy zwłokach w domu, samodzielnie przygotowuje ciało do ceremonii, przenosi na pobliski cmentarz czy kopie grób (Lepionka 2020; Staszyńska 2020). W takich krajach jak na przykład Wielka Brytania tego typu rytuał został całkowicie wyparty przez standardy nowoczesne i jest odtwarzany jako innowacyjne działanie pod etykietą pogrzebów DIY. Oczywiście ta druga, stara, tradycja jest w Polsce wyjątkiem. Zasadniczo wydarzenie rozgrywa się w konwencjonalnej, historyzującej scenografii, realizowane jest przez specjalistów: pracowników firm pogrzebowych i/lub kapłanów. Pochówek przeprowadza się szybko i taśmowo, szczególnie w miastach, gdzie „kolejka” zmarłych jest długa (Staszyńska 2020).

W obszarze pogrzebu brakuje zróżnicowania, wyboru i możliwości dostosowania rodzaju ceremonii do sposobu życia zmarłej osoby lub jej bliskich. Sytuację komplikuje brak wyobrażeń, jak inaczej mógłby wyglądać i przebiegać pogrzeb. Nawet reprezentujący stronę społeczną, bardziej wnikliwi autorzy propozycji zmian w polskim prawie pogrzebowym ogra-

⁴ Rozsypanie prochów jako symbol liberalizacji zwyczajów pogrzebowych przedstawiono trafnie w filmie *Good bye, Lenin!* (2003, reż. Wolfgang Becker). Akcja toczy się w Berlinie w trakcie upadku NRD. Matka głównego bohatera, działaczka komunistyczna, zapada w śpiączkę tuż przed zburzeniem muru berlińskiego; wychodzi z niej, kiedy NRD już nie istnieje. Syn w obawie o jej stan zdrowia tworzy złożoną mistyfikację, udając, że nie nastąpiła zmiana polityczna. Ostatecznie matka umiera, a rozsypanie jej prochów jest znakiem nowych czasów, na takiej samej zasadzie jak wielki baner z reklamą Coca-Coli rozwieszany za oknem ich mieszkania.

niczają się jedynie do benchmarkingu⁵. Zbierają przykłady praktyk funeralnych z innych krajów i proponują przeszczepienie ich na tutejszy grunt. Dlatego projektowanie, dyscyplina służąca namysłowi nad możliwościami i ograniczeniami oraz pracy nad przeszłością, wydaje się narzędziem adekwatnym do zastosowania w tym przypadku.

/// Pogrzeb i dizajn

W powszechnym rozumieniu dizajn to praca nad warstwą estetyczną obiektu oraz poprawianie funkcjonalności przedmiotów, doświadczeń, usług, systemów itp. Estetyzacja i funkcjonalizacja służą głównie kreowaniu dysfunkcji społecznej oraz pomnażaniu zysku przez studia projektowe, firmy produkcyjne i dystrybucyjne, zrzeszające je koncerty i ich zarządy. Zadaniem dizajnu jest tworzenie innowacyjnych, wyszukanych, coraz bardziej skomplikowanych lub coraz prostszych, ale co najważniejsze, odmiennych i nowych produktów⁶ (Dunne, Raby 2013; Rosińska 2020).

Ważnym czynnikiem wspierającym rynkowe aspekty projektowania jest pojęcie kiczu, co w sposób jaskrawy można zaobserwować w obszarze funeralnym. W Polsce śmierć, pogrzeb, cmentarz i nagrobki stają się tematem medialnym szczególnie w okresie jesiennych świąt Wszystkich Świętych i Dnia Zadusznego. Pojawiają się wtedy materiały krytyczne wobec cmentarnej tandety i pstrokacizny, krytykujące społeczne wady, czyli fasadowe podejście do wspominania zmarłych poprzez wystawność nagrobków oraz nagromadzenie na nich zniczy i wiązanek (zob. np. Środa 2011; Styl.fm 2015; MJ/PAP/Rzeczpospolita 2010). Jednocześnie publikowane są wzmianki o nowinkach funeralnych prezentowanych na targach

⁵ Projekty nowych ustaw przygotowywała branża funeralna, ale również aktywiści. W 2021 roku swoją propozycję przedstawiła grupa ekspertów działająca przy Rzeczniku Praw Obywatelskich. Projekt zakładał między innymi: zalegalizowanie rozsypywania prochów, umożliwienie tworzenia cmentarzy leśnych oraz stworzenie publicznego narzędzia służącego do przygotowywania testamentu dotyczącego sposobu pochówku ([Nie]zapomniane cmentarze 2022). Jednak ustawa, która z dużym prawdopodobieństwem zostanie wprowadzona w życie, przygotowywana jest przez Kancelarię Prezesa Rady Ministrów. Nie zakłada liberalizacji obszaru pogrzebowego, raczej porządkuje prawo i uspołnia je z innymi zaktualizowanymi w międzyczasie aktami prawnymi (Kancelaria Prezesa Rady Ministrów 2022).

⁶ Używanie dizajnu jako generatora nowych gadżetów funeralnych zostało wymownie zobrazowane w pierwszym odcinku pierwszego sezonu serialu *Sześć stóp pod ziemią* (2001, reż. Alan Ball). Podczas pogrzebu ojca głównego bohatera trumna otoczona jest eleganckim parawanem zasłaniającym wykopany grób, zostaje również spuszczone w dół przy pomocy specjalnej windy. Symboliczne zasypywanie mogiły ziemią przez zgromadzonych gości odbywa się z wykorzystaniem swego rodzaju „posypywaczki” w formie solniczki na piasek. Przedmiot ten stał się katalizatorem, który doprowadził do emocjonalnego wybuchu jednego z synów, który nie mógł się pogodzić ze sterylą i nienaturalną formą pochówku (Oceanic815ii 2010).

pogrzebowych oraz używanych w innych krajach, a niedostępnych w Polsce (zob. np. Wojtowicz 2015; Barabasz 2021). Pisze się wtedy o nowych typach trumien i urn, innowacyjnych usługach polegających na kompostowaniu zwłok, pogrzebach kosmicznych, włączaniu szczątków w rafy korallowe oraz przerabianiu ich w diamenty. Jako autor wystawy o pogrzebach również byłem pytany „Dlaczego polska branża funeralna jest kiczowata?” (Barabasz 2022). Wydaje mi się, że pytanie to jest nietrafne, dystynktywne pojęcie kiczu odciąża nas bowiem od realnych problemów obecnych w obszarze pogrzebu, ale też – szerzej – od współczesnego podejścia do śmierci.

Podczas ostatniego pożegnania sfera materialna, wiążąca się z wykorzystaniem artefaktów, narzędzi, maszyn, dotycząca zarówno dyspozycji ciała, jak i uprzedmiotowienia wspomnienia, przeplata się ściśle z niematerialnością, wymiarem psychologicznym dotyczącym relacji między ludźmi, ale też metafizyką i doświadczeniami duchowymi. Historia śmierci pokazuje, że rytuał pogrzebowy jest bardzo złożony, mają na niego wpływ różnorodne czynniki cywilizacyjne, lecz on sam także oddziałuje na społeczeństwo, gospodarkę i politykę. Dlatego pierwszym krokiem w projektowaniu pogrzebu powinno być rozpoznanie sytuacji i raczej skomplikowanie obrazu niż uproszczenie go za pomocą etykiety „kicz”. Narzędziem, które może być w tym pomocne, jest dizajn spekulatywny, służący do wyszukiwania problemów i kanalizowania ich w postaci wizji możliwych przyszłości. Powstałe propozycje nie mają na celu zastąpienia obecnego uniwersalistycznego porządku pogrzebowego innym, tylko sprowokowanie pluralistycznego namysłu nad tym, co możliwe. Są punktem wyjścia do dyskusji nad pożądaną przyszłością (Dunne, Raby 2013) i służą pracy nad mentalnością. Warto dodać, że spekulacja ma swoje korzenie w krytyce optymizmu technologicznego – zakłada, że sama technologia nie zmieni ludzkiego podejścia. Czynnikiem ten ma specjalne znaczenie w przypadku pogrzebu, gdyż zmian poszukuje się tu w alternatywnych technologiach dyspozycji zwłok (Rosińska 2020).

/// Wyobrażenia

Całość propozycji projektowej składa się z czterech rytuałów pogrzebowych przyszłości. Mają one charakter weberowskich typów idealnych, czyli są modelami abstrakcyjnymi, złożonymi z cech obecnych w rzeczywistości, jednak nie występują w życiu codziennym w proponowanych kompilacjach. Składowe projektów zostały zaczerpnięte z historii, współczesnych praktyk funeralnych obecnych w krajach zachodnich i innych systemach

prawnych oraz z porównywalnych obszarów życia codziennego, na przykład: edukacji, narodzin czy spędzania wolnego czasu. Proponowane wyobrażenia nie przedstawiają stanu pożądanego. Przejaskrawienie wizji, a następnie porównanie z rzeczywistym rytuałem pogrzebowym ma na celu rzucenie nowego światła na przedmiot badania (Marshall 2005). Za ich pomocą chcę rozszczełnić konwencjonalne myślenie o ostatnim pożegnaniu i zwizualizować potencjalne sposoby pożegnania bliskiej osoby, dyspozycji zwłok i przeżywania żaloby.

Projekty zestawilem w dwie, wewnętrznie przeciwstawne, pary. Pierwsza oś dotyczy stosunku do materialności. Rozciąga się pomiędzy afirmacją cielesności i bliskości a nastawieniem podkreślającym znaczenie wspomnienia oraz odrzucającym wszystko, co wiąże się z fizycznym aspektem śmierci. Druga para polega na skonstruowaniu podejścia komercyjnego, rynkowego z pogrzebem jako wydarzeniem wspólnototwórczym, będącym narzędziem przeciwstawiania się opresji kapitalizmu.

Każda z wizji przedstawiona jest za pomocą dwóch elementów: tekstu literackiego i wybranego medium sztuk wizualnych. Wykorzystane formaty to: wywiad, dialog w formie rozmowy SMS-owej, manifest i oferta reklamowa oraz wideo, animacja, makieta i obraz malarski. Sposobem upowszechnienia projektów do tej pory były wystawa oraz publikacja książkowa.

/// 1. Ciało

Projekty spekulatywne często przybierają formę scenariusza, który zaczyna się od pytania: „What if?” (Dunne, Raby 2013: 1–6). Podobnie jest w wypadku propozycji pochówków przyszłości, każdy z nich otwiera krótki wstęp problematyzujący wyobrażenie. Pierwszy dotyczy celebracji fizycznej bliskości, podkreśla materialne aspekty umierania i stawia na niezależność od instytucji:

A gdyby nie zadzwonić po zakład pogrzebowy, lecz przeprowadzić wszystko samodzielnie? Samemu umyć i ubrać zmarłą osobę, potem pobyc przy ciele leżącym w domu i pochować je we własnym ogrodzie? Czemu nie mieć bliskiej osoby u siebie nawet po śmierci?⁷

Dalej czytamy wywiad z kobietą, która przy wsparciu dorosłych dzieci i przyjaciół samodzielnie pochowała męża we własnym ogrodzie. Dupo-

⁷ Fragment spekulatywnego projektu pogrzebu pod tytułem *Ciało*, pochodzący z wystawy „Wyobrażenia funeralna. Wobec polskiego prawa pogrzebowego 1959–2021”.

wiedzeniem jest film, a właściwie swego rodzaju teledysk. Wybór popularnej formy muzyczno-wizualnej jest tutaj znaczący, ponieważ zastosowane do przedstawienia pomysłu media służą jedynie uprzyjętnieniu idei odbiorcy. Prace nie mają charakteru modernistycznego dzieła, nie posiadają znaczenia samego dla siebie, są tylko formą prezentacji. Na ekranie człowiek w zwykajnym ubraniu, typ everymana, stopniowo wykopuje grób. Akcja rozgrywa się w słoneczny dzień w ogrodzie, na łące (?). Obraz jest naturalistyczny, w sposób bezpośredni uwidocznia, że samodzielne kopanie grobu nie musi być zadaniem pracownika przedsiębiorstwa pogrzebowego. Nie musi też wydarzać się wyłącznie na cmentarzu o ściśle określonym kształcie, ale równie dobrze może odbywać się w przeciętnym mazowieckim ogrodzie.



Ilustracje 1–4. Zdjęcia *making of* klipu *Cialo*; fot. Jonasz Mazurkiewicz





Jest tutaj element historii ratowniczej, próba wykorzystania we współczesności praktyk, które dawniej były powszechne, a obecnie właściwe zanikły (Domańska 2014). W nowym kontekście samodzielne umycie ciała czy wykopanie grobu może się stać narzędziem przepracowania żałoby, próbą przeżywania jej w sposób aktywny, polegający na spotkaniu ze

śmiercią twarzą w twarz. W tym wyobrażeniu można również zauważyć odwołanie do brytyjskich pogrzebów w formule *do it yourself*, propagowanych przez tamtejsze organizacje społeczne (zob. np. Funeral Guide 2019).

Rama spekulacji pozwala wejść w dialog z największymi „świętościami” nowoczesności, na przykład z obsesją higieniczno-sanitarną. Czy ograniczanie praktyk pogrzebowych w obawie przed epidemią i zakażeniem jest zawsze uzasadnione? Przykłady zauważalne w innych systemach prawnych, gdzie pochówek na własnej ziemi, w specjalnie wyznaczonym miejscu w lesie lub na łące jest dozwolony, dają argumenty przeciw tezie o katastrofach, które takie zachowania mógłby wywołać poza cmentarzem. Formuła grobu w ogrodzie była popularna przed II wojną światową wśród arystokracji, w czasach III RP znane są przynajmniej dwa przykłady pochówku na własnej ziemi. Jeden z nich dotyczył producenta filmowego Piotra Staraka-Woźniaka, którego pogrzebano w rodzinnej posiadłości na Mazurach, co Sanepid uznał za nielegalne. Szczątki po krótkim czasie ekshumowano i przeniesiono na cmentarz Powązkowski w Warszawie (Węgiel 2021).

Przykład ten można uznać za fanaberię przedstawicieli wąskiej, bogatej grupy społecznej. Istnieje jednak ważny czynnik, który mógłby rozszerzyć zapotrzebowanie na pochówek na własnej ziemi. Obowiązujący w Polsce zasiłek pogrzebowy jest jednym z najwyższych w Europie, w niektórych krajach tego typu świadczenie nie występuje (Kubiak 2015; Waniowski 2018). W Czechach zniesienie dofinansowania doprowadziło do sytuacji, w których rodzina nie odbiera z przedsiębiorstwa pogrzebowego szczątków zmarłej osoby z powodów ekonomicznych, ponieważ nie stać jej na przeprowadzenie pochówku. W takiej sytuacji są one spopielaone w komunalnym krematorium, a po określonym czasie anonimowo rozsypywane w wyznaczonym miejscu na cmentarzu (Szczygiel 2010). W przypadku ewentualnego zmniejszenia lub całkowitego zniesienia zasiłku w Polsce dopuszczenie możliwości przeprowadzenia pochówku na własną rękę, na przykład na własnej działce, mogłoby się stać narzędziem częściowego odrynkowania obszaru funeralnego i byłoby wskazane ze względów ekonomiczno-socjalnych.

Samowystarczalność, podkreślenie znaczenia cielesnej bliskości i domowego wymiaru rytuału oraz chęć uniezależnienia się od instytucji nawiązują do praktyk obecnych w innych obszarach życia społecznego. Coraz większą popularnością cieszą się porody domowe, polegające na maksymalnym ograniczeniu wpływu różnorodnych wytycznych na sposób przyjścia nowej osoby na świat. Narodziny odbywają się w prywatnym otoczeniu, na własnych zasadach i są możliwie odmedykalizowane (Dobrze Urodzeni 2022). Natomiast w obszarze edukacji istnieje praktyka homeschoolingu,

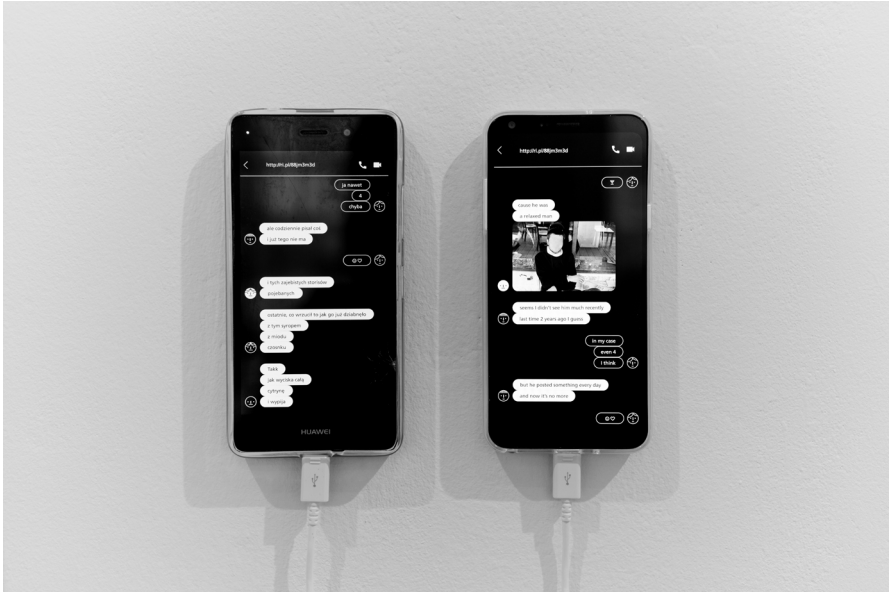
kiedy to rodzice podejmują się samodzielnego uczenia dzieci lub wynajmują nauczycieli na własną rękę (Głowacka 2015). Oba przykłady są zjawiskami niszowymi, jednak ich stała obecność i stopniowy wzrost popularności świadczą o tym, że istnieją grupy, dla których niezależność od instytucjonalnego reżimu ma duże znaczenie. Dla tych obywateli nie ma w Polsce warunków prawnych do przeprowadzenia pogrzebu o adekwatnie autonomicznym charakterze.

/// 2. Wspomnienie

Może materialność śmierci wcale nie ma znaczenia? Ciało jest już przecież nieżywe. Gdyby tak pozbyć się kłopotu i oddać je do utylizacji w miejskim przedsiębiorstwie... Można by zostawić dla siebie i bliskich wyłącznie pamięć o zmarłej osobie. Jaka była wspaniała albo jaka okropna, co lubiła i jak żyła. A oglądanie nieżywego ciała, trumna, karawan, cmentarz? Może wcale tego wszystkiego nie potrzebujemy?⁸

„Chciałbym zapamiętać ją taką, jaka była za życia” to sentencja popularna wśród żalobników, którzy nie uczestniczą w częściach pogrzebu, podczas których następuje wystawienie zwłok. Rewersem podejścia cielesnego jest całkowita dematerializacja pochówku. Drugi projekt obrazuje wymiana SMS-ów przyjaciół zmarłego oraz odtwarzana na smartfonie animacja przedstawiająca pogrzeb jako konwersację w internetowym komunikatorze. Znajomi spotykają się online, żeby wymienić wspomnienia, przypomnieć za pomocą zdjęć wspólnie przeżyte chwile i posłuchać muzyki, którą lubił zmarły. Rytuał nie ma żadnego innego elementu poza wirtualną „nasiadówką”. Między słowami dowiadujemy się, że śmierć nastąpiła w szpitalu, że ciało zostało zutyliczowane przez specjalne służby komunalne w miejskim krematorium, z którego energię wprowadzono do sieci ciepłowniczej. Nie istnieją cmentarze, nie istnieją groby i co z tego wynika – nie istnieją również trumny, urny, znicze, wiązanki itd. Istotne jest tylko wspomnianie.

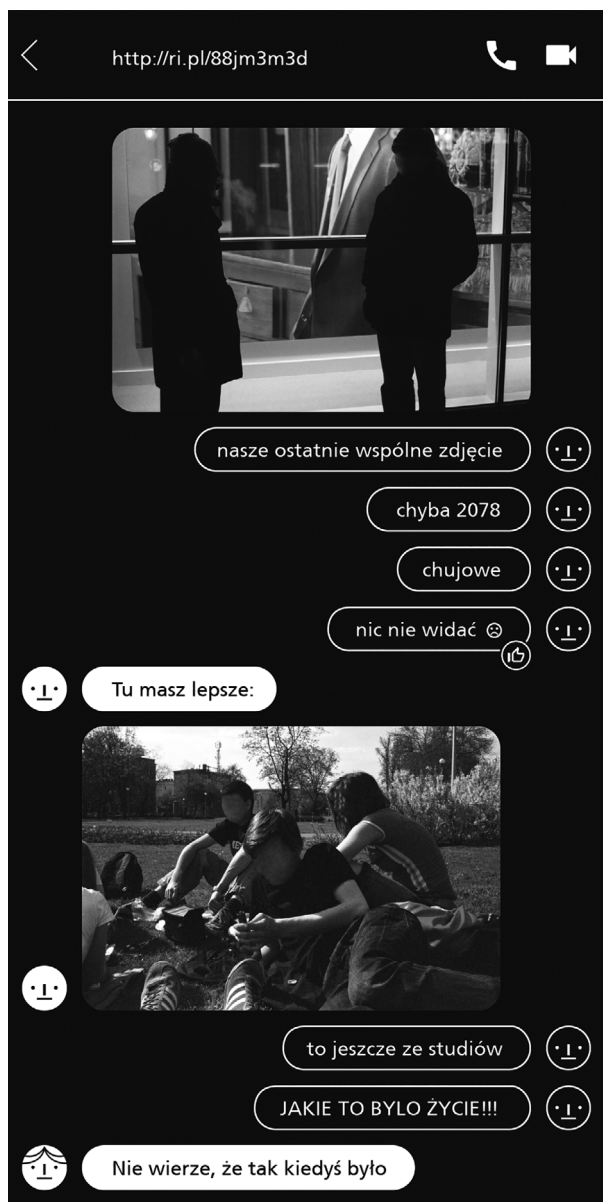
⁸ Fragment spekulatywnego projektu pogrzebu pod tytułem *Wspomnienie*, pochodzący z wystawy „Wyobraźnia funeralna. Wobec polskiego prawa pogrzebowego 1959–2021”.



Ilustracja 5. <http://ri.pl/88jm3m3d>, 2021, instalacja wideo, 2 minuty 30 sekund;
fot. Alicja Kielan



Ilustracja 6. <http://ri.pl/88jm3m3d>, 2021, fotografia wykorzystana w instalacji wideo;
oryginal fotografii Łukasz Walendziuk



Ilustracja 7. <http://ri.pl/88jm3m3d>, 2021, kadr z instalacji wideo

Podobnego typu pogrzebów doświadczyliśmy w trakcie pandemii COVID-19. Oczywiście wtedy cmentarze i groby nadal istniały, ale sam ceremonial został przeniesiony do sieci. Była to tylko relacja z fizycznego miejsca pochówku, ale być może dematerializacja w sferze funeralnej nie-

długo stanie się niezbędna. W Chinach brak miejsc na cmentarzach doprowadził do obowiązku kremacji⁹. Popularność czy wręcz niezbędność grobu w formie kamiennego pomnika z betonowym podpiwniczeniem wyparła częstszy dawniej pochówek w ziemi. Ziemnej mogiły po dwóch–trzech pokoleniach używano ponownie, co powodowało recykling przestrzeni cmentarnej. Beton doprowadza tymczasem do coraz dłuższego życia grobowców, braku miejsc i rozlewania się nekropoli¹⁰. Również popularne masywne trumny oznaczają kłopot produkcyjny i pochłaniają duże ilości cennego drewna¹¹. Jeszcze w XIX wieku istniała praktyka trumny parafialnej, czyli takiej, którą jedynie wypożyczano na czas ceremonii, podczas gdy do grobu składano samo ciało (Loudon 1843).

Weźmy też pod uwagę, że coraz częściej do śmierci dochodzi w szpitalach¹². Proces umierania i zgon, a później przygotowanie ciała do pochówku odbywa się z dala od bliskich, ma dla nich charakter wirtualny. Może więc rolę instytucji jest całkowite wzięcie na siebie materialności śmierci, odciążenie bliskich i pozostawienie im tego, co dla wielu jest najważniejsze, czyli wspomnienia? W pewnym stopniu odchodzenie widziane z perspektywy mediów społecznościowych ma taki charakter. Wielokrotnie przeżywamy śmierć znanej nam osoby poprzez informacje i wspomnienia publikowane w internetowych strumieniach, nie uczestniczymy jednak w jej fizycznym pogrzebie. W projekcie *Wspomnienie* ważnym czynnikiem są bohaterowie rytuału, czyli młodzi ludzie, przyjaciele, nie ma tu mowy o rodzinie. Pogrzeb odbywa się w środowisku, do którego należysz w wyniku świadomego wyboru, a nie z powodu więzów krwi. Wyobrażenie odnosi się do przemian społecznych dotyczących indywidualizacji sposobu życia oraz zaniku tradycyjnej tkanki społecznej, w której centrum znajduje się rodzina.

⁹ Kwestia braku miejsc do pochówku w Państwie Środka jest tak poważnym problemem, że grzebanie nieskremowanych ciał jest surowo karane. W kulturze konfucjańskiej złożenie w ziemi jest niezwykle istotne (Han 2012), dlatego zakaz prowadzi do drastycznych praktyk, na przykład kupowania zwłok i dostarczania ich do krematorium zamiast ciała bliskiej osoby. Właściwego nieboszczyka grzebie się nielegalnie, a podstawione szczątki służą uzupełnieniu statystyk (Stefanicki 2021).

¹⁰ Nieznane są polskie dane dotyczące ilości materiałów zużywanych do pochówków, w Stanach Zjednoczonych budowa grobów pochłania rocznie 1,5 miliona ton zbrojonego betonu (Harker 2012).

¹¹ W Polsce do produkcji trumien wykorzystuje się rocznie 70 tysięcy metrów sześciennych drewna. Głównie tańszego sosnowego, rzadziej dębowego (ToL//bgr 2017).

¹² Według danych statystycznych coraz mniej osób umiera w domu. W 1970 roku do prawie dwóch trzecich zgonów doszło w miejscu zamieszkania lub innym, niezwiązanym ze specjalistyczną opieką zdrowotną, tylko niewiele więcej niż jedna trzecia śmierci miała miejsce w szpitalu lub podobnej instytucji. Przez kolejne dziesięciolecia następowała stopniowa zmiana, aż w 2015 roku sytuacja w zasadzie się odwróciła. Wtedy do blisko 60% zgonów doszło w szpitalach i specjalistycznych miejscach opieki zdrowotnej, a do trochę ponad 40% w domach (35,5%) lub innym miejscu (5,3%) (Szukalski 2016).

/// 3. *Pro publico*

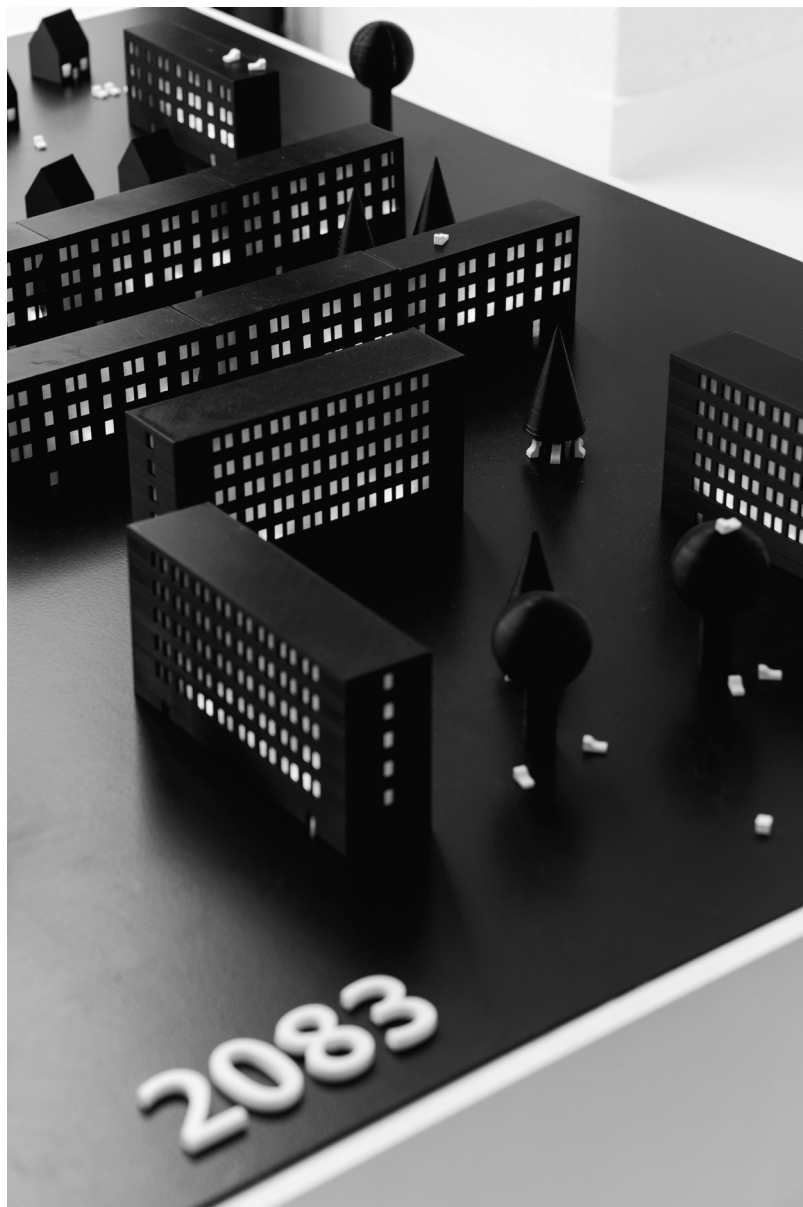
Czy nasze bliskie zmarłe osoby mogłyby pomóc tutaj – na ziemi? Może bardziej zrozumielibyśmy śmierć i mniej się jej bali, gdyby były bliżej nas: przy każdym wyjściu do pobliskiej piekarni, na spacerze i w drodze do pracy? A jeśli przy okazji groby stałyby się gwarancją nietykalności skwerów, parków i wspólnych przestrzeni? Kto wie, czy obecność zmarłych w mieście nie przysłużyłaby się naszej społeczności?¹³

Ten projekt przedstawiony jest za pomocą interaktywnej makiety miasta w latach 2021 i 2083. W obu momentach przestrzeń, zobrazowana za pomocą czarnych symboli budynków i roślin, jest taka sama, różni się jedynie charakterem cmentarza. W mieście z lat 20. białe symbole grobów przytwierdzone są do planszy w statyczny sposób, w równych rzędach. W wersji z lat 80. groby można swobodnie przemieszczać, wybierając miejsce ich ustawienia według własnego uznania. Wyobrażeniu *Pro publico* towarzyszy manifest ruchu miejskiego Miasto Żywych i Umarłych. Aktywiści z przyszłości domagają się wsparcia swoich przodków w walce z deweloperami. Wezwania o pomoc są nawoływaniem do nowego, zsekularyzowanego wstawiennictwa. Pozareligijna świętość grobu umieszczonego przy ulicy, w parku lub na skwerze ma być gwarantem zachowania przestrzeni wspólnych przed kapitałem i wpływem skorumpowanej władzy.

Pomysł grobu na chodniku może współczesnemu człowiekowi wydawać się oznaką braku szacunku dla zmarłej osoby lub wręcz nawoływaniem do znieważenia szczątków. Jednak definicja beczeszczona zwłok bardzo mocno zmieniała się na przestrzeni lat, co daje do myślenia, że może się ona zmienić również w przyszłości. Przykładem innego odnośnika się do zmarłego ciała jest na przykład charakter miejsca pochówku. Prywatny grób jest stosunkowo nowym pomysłem, zyskał popularność dopiero w drugiej połowie XIX wieku. Wcześniej większość mieszkańców miast była grzebana w zbiorowych mogiłach, zasypywanych raz na miesiąc czy dwa, kiedy się zapełniły. Inne było też podejście do szczątków – kości wydobywane na cmentarzu podczas kopania nowego dołu zbierano w spe-

¹³ Fragment spekulatywnego projektu pogrzebu pod tytułem *Pro publico*, pochodzący z wystawy „Wyobraźnia funeralna. Wobec polskiego prawa pogrzebowego 1959–2021”.

cyjnych ossuariach. Używano ich później nieraz jako rodzaju dekoracji ścian. Zmiana w podejściu jest zauważalna, ponieważ tego typu praktyki są we współczesnej Polsce trudno wyobrażalne.



Ilustracje 8–9. *Miasto 2021–Miasto 2083*, 2021, interaktywna makieta; fot. Alicja Kielan



W myśleniu o grobie w przestrzeni publicznej pomocny może być także inny aspekt. Nawet w dzisiejszym mieście istnieje wiele przykładów upamiętnień, na przykład tablice dotyczące bohaterów wojen, znanych ludzi, miejsc pamięci itd. Są to zazwyczaj narzędzia służące kreowaniu polityki historycznej. Model ten można by rozszerzyć lub przechwycić, dodając do tanatycznej przestrzeni publicznej wymiar cywilny, sąsiedzki, spoza dziedziny wielkich wydarzeń historycznych, a raczej tyczący się przeciętnych mieszkańców żyjących w czasach pokoju.

Członkowie Miasta Żywych i Umarłych żądają również powrotu grobów i umarłych do centrów miast. Powrót ten jest nawiązaniem do charakteru pochówku sprzed XIX wieku, kiedy to miejskie cmentarze znajdowały się na centralnych przykościelnych placach. Były nie tylko miejscem pochówku, ale też jarmarków, festynów i spotkań towarzyskich. W związku z tym nie istniał zwyczaj odwiedzania grobów zmarłych, ponieważ było się obok nich podczas robienia zakupów i prowadzenia życia towarzyskiego. Uznaje się, że przestrzenna bliskość grobów i codzienne obcowanie ze śmiercią powodowały lepsze jej rozumienie.

Wyimaginowany ruch społeczny dąży nie tylko do ochrony przestrzeni, ale jest także świadomy potencjału terapeutycznego proponowanej zmiany. Współcześnie istnieją miejsca, gdzie cmentarze mają charakter inny niż jedynie komemoratywny. Jedna z kopenhaskich nekropoli pełni też funkcje

miejsca do uprawiania sportu, spotkań towarzyskich, odpoczynku i rekreacji. Życie toczy się w swoistej symbiozie zmarłych z żywymi.

/// 4. Komercja

A jeśli w podejściu do śmierci i w rytuale pogrzebowym nic się nie zmieni? Co najwyżej oferta handlowa poszerzy się o nowoczesne sposoby dyspozycji nieżywego ciała. Wydłuży się lista dostępnych kształtów trumien i urn. Wybierzesz sposób i miejsce pochówku, materiały, wzory, stylistykę... Gdyby tak wszystko można było dopasować? Może to wystarczy?¹⁴

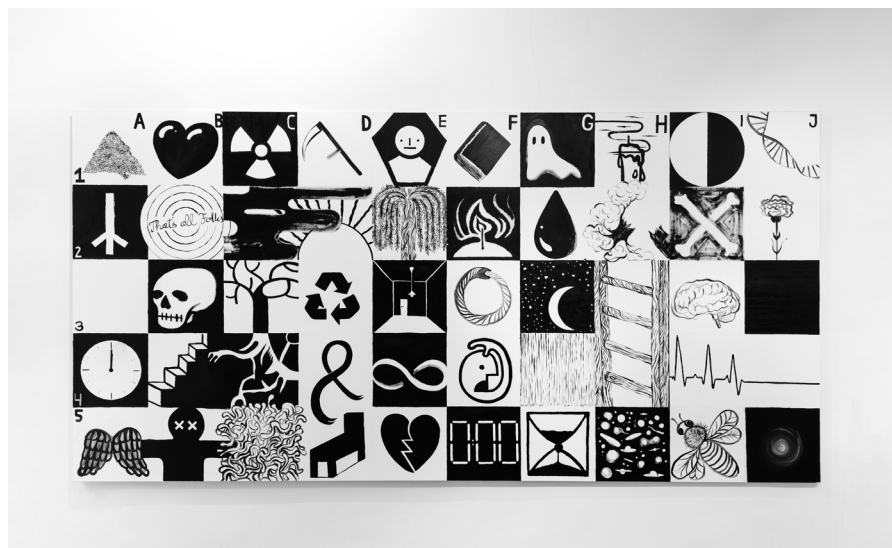
Ostatnie wyobrażenie jest najbliższe współczesnemu stanowi rzeczy. Prawo zostaje zliberalizowane, jednak w obszarze pogrzebu w zasadzie nic się nie zmienia, jedynie rozszerza się asortyment zakładu pogrzebowego. Projekt przedstawiony jest z pomocą oferty reklamowej firmy pogrzebowej przyszłości oraz obrazu pod tytułem *Wzornik alternatywnych symboli śmierci dla branży pogrzebowej*, zawierającego około 50 znaków graficznych, z których klient może wybrać najlepiej pasujący do jego światopoglądu i stosunku do śmierci.

Asortyment przedsiębiorstwa pogrzebowego przyszłości obejmuje każdy możliwy sposób przeprowadzenia ostatniego pożegnania. Zwłoki mogą być poddane najróżniejszym procesom technologicznym: liofilizacji (wysuszeniu), rozpuszczeniu czy kompostowaniu. Można wysłać je w kosmos albo rozrzucić podczas wspólnej podróży żałobników. Wychodząc naprzeciw potrzebom klienta, dyrektor funeralny jest w stanie zorganizować również pochówek, który przeprowadzisz samodzielnie ze swoją rodziną, począwszy od umycia ciała, a skończywszy na własnoręcznym wykopaniu grobu. Ważne jest tutaj, że każdy z typów rytuału jest usługą, którą możesz wybrać z długiej listy. Podkreśla to główną cechę rynku, która polega na umiejętności wchłaniania każdej nowinki i jej kapitalizowania (Kałużny 2013). Mimo że pochówek może wyglądać bardzo podobnie jak ten proponowany w projekcie *Ciało*, zupełnie inne są intencje żałobników. Tam chodzi o wewnętrzną potrzebę i naturalny sposób działania wynikający z przyjętego trybu życia, tutaj jest to reżyserowana odgórnie usługa.

¹⁴ Fragment spekulatywnego projektu pogrzebu pod tytułem *Komercja*, pochodzący z wystawy „Wyobraźnia funeralna. Wobec polskiego prawa pogrzebowego 1959–2021”.



Ilustracja 10. Widok projektu *Komercja* na wystawie „Wyobraźnia funeralna. Wobec polskiego prawa pogrzebowego 1959–2021”; fot. Alicja Kielan



Ilustracja 11. *Wzornik alternatywnych symboli śmierci dla branży pogrzebowej*, 2021, olejny dyptyk na płótnie, 300 × 150 cm i 30 × 30 cm; fot. Alicja Kielan

/// Proces projektowy

Poprzez omówienie tych propozycji miałem na celu pokazanie ścisłego związku warstwy analitycznej (badania) i syntetycznej (projektowania). Wyobrażenia złożone są z faktów zebranych podczas kwerendy, ale połączenie poszczególnych klocków w kształt scenariusza spowodowało wykształcenie nowego rodzaju informacji, nowej perspektywy poznawczej opartej na nieoczywistych skojarzeniach. Ponadto, jak zauważają Anthony Dunne i Fiona Raby, użycie ramy dizajnu:

- daje eksperckie przyzwolenie na uwolnienie wyobraźni, nie musimy przejmować się konwenansami, prawem czy regulaminami;
- umożliwia fizyczne zobrazowanie stworzonych wizji, dzięki czemu przyszłość staje się bardziej namacalna;
- pozwala osadzić propozycje w codziennych sytuacjach, co również wpływa na lepsze „wchłanianie” koncepcji w umysł;
- tworzy przestrzeń do partycypacji w spekulowaniu oraz do dalszych dyskusji (Dunne, Raby 2013).

Pierwszym krokiem w opracowaniu projektów było rozpoznanie dotyczące współczesnego podejścia do pogrzebu i postrzegania śmierci w perspektywie historycznej. Wiązało się to z kwerendą nakierowaną na poznanie stanu badań. Równie ważna okazała się analiza prasy codziennej z ostatnich lat, pozwalająca poznać bieżące problemy i opinie. Duże znaczenie miały na tym etapie rozmowy ze specjalistami, badaczkami, aktywistami i projektantkami podejmującymi tematy pogrzebowe. Za nie mniej ważne uznają wywiady ze zwykłymi ludźmi. Śmierć dotyczy każdego, więc pluralizm głosów jest tu szczególnie istotny. Zebrane informacje posłużyły do stworzenia podstawowej klasyfikacji obszarów i podejść powtarzających się we wszystkich źródłach. W tym momencie projektowania wyklarowały się osie: materialność–wspomnienie i wspólnota–rynek.

Kolejnym krokiem było nasylenie wybranych pojęć czynnikami zaczerpniętymi z historii, pochodzącymi z innych obszarów życia społecznego oraz obecnych w innych krajach. Niektóre informacje zbierałem na zasadzie odpierania potencjalnych zarzutów. Na przykład myśląc o pochówku w przestrzeni publicznej, na skwerze czy pod chodnikiem, poddawałem pomysł pod krytykę, dyskutowałem go i starałem się znaleźć argumenty świadczące, że mimo współczesnego przekonania taki pochówek nie musi być rozumiany jako zbezczeszczenie zwłok. Istnieją jednak kultury, w których okazanie szacunku zmarłym przejawia się oddaniem ich ciała na pożarcie sępom (tybetańskie pochówki powietrzne) albo wyciągnięciem

ciała po kilku latach z grobu i wyprawieniem wokół niego uczty (wtórne pochówki w środkowej Afryce). W pierwszej fazie projektowanie bazowało zatem na badaniu. Ta część pracy miała charakter, który Lois Frankel i Martin Racine określili jako *research for design* (2010: 6–7).

Kiedy informacje się nasyciły, przeszedłem do spekulowania, które wiązało się z opracowaniem scenariuszy w formie literackiej. Zależało mi na osiągnięciu maksymalnie przekonującego charakteru tekstów, dlatego analizowałem ich postać ze scenarzystami i reżyserkami. Przeciwność wizji ułatwiała dobieranie elementów składowych. Jeśli na przykład w projekcie *Ciało* ważne było samodzielne wykopanie grobu i zderzenie się z materią ziemi, to we *Wspomnieniu* grób nie istniał w ogóle. Na tym etapie wybrałem również media artystyczne i wykonałem dzieła, które miały fizycznie obrazować wizje. Proces projektowy obejmował więc też bardziej rzemieślnicze wymiary dizajnu: projektowanie graficzne, typografię, modelowanie, dokumentację fotograficzną, rysunek oraz aranżację przestrzeni wystawienniczej.

Pierwszy moment szerszego upowszechnienia projektów przyjął formę wystawy, nie było to jednak zamknięcie procesu, ale właściwie kolejny etap spekulacji. Wystawę obejrzało około 1500 widzów, była ona rozszerzona o program wydarzeń towarzyszących i zaistniała w obiegu internetowym. Podczas spotkań z odbiorcami za każdym razem słyszałem następne spekulacje i alternatywne pomysły. Także w przestrzeni wystawy było wydzielone miejsce, w którym można było zapisać swoją propozycję na pochówek przyszłości. Przez blisko cztery miesiące trwania pokazu ściana szczelnie się zapelniła. Cały ten etap polegał na dalszym zbieraniu danych na temat granic wyobrażeń, upodobań i przekonań współczesnych Polek i Polaków. W przywołanej wcześniej klasyfikacji to *research through design*, czyli wytwarzanie wiedzy przy pomocy dizajnu (Frankel, Racine 2010: 7–8).

Dizajn spekulatywny jest aktywnością istniejącą wśród innych alternatywnych podejść do projektowania, które wyczerpująco zdefiniował i sklasyfikował James Auger. Według niego mają one ze sobą dużo wspólnego, a różnice zazwyczaj wynikają z kontekstu użycia pojęcia. Wspólną cechą jest odrzucanie ograniczeń rynkowych i próba wyprowadzenia dizajnu z pola kapitału. Wszystkie używają modeli i prototypów do przedstawienia fikcyjnych przedmiotów, systemów lub światów. Projektowanie krytyczne (*critical design*) i projektowanie dyskursywne (*discursive design*) służą jako narzędzia do dyskusji i analizy filozoficznej. W przypadku sond kulturowych (*design probes*) słowo „sonda” informuje, że jest to badanie. Natomiast przy fikcjach projektowych (*design fictions*) wyraz „fikcja” przypomina odbiorcom, że pro-

jekt nie jest prawdziwy. Wszystkie te podejścia wyłączają projekt z życia codziennego, przenoszą go w świat fikcji lub sugerują teoretyczne podejście. Projektowanie spekulatywne (*speculative design*) ma na celu wyprowadzenie dyskusji o poruszanych problemach poza pole ekspertów – do szerokiego odbiorcy. Słowo „spekulatywny” łączy się z „tu i teraz” i zakłada zaistnienie proponowanego pomysłu (Auger 2013).

/// Konkluzja

Mimo deklaratywnego wyprowadzania poruszanych problemów poza środowisko eksperckie często podnoszonym problemem projektowania spekulatywnego jest jego zamknięcie w elitarnych obiegach: muzealno-galerijnym i akademickim (Dunne, Raby 2013; Auger 2013; Rosińska 2020). Ograniczenie debaty do tego typu instytucji nie pozwala na rzeczywiste upowszechnienie koncepcji i otwarcie szerokiej, znaczącej społecznie dyskusji na temat przeszłości.

Dotychczasowe efekty mojego przedsięwzięcia ograniczają się do wystawy¹⁵ oraz rozprawy doktorskiej (Mazurkiewicz 2022), czyli stuprocentowo powielają zamknięcie w świecie artystyczno-naukowym. Dlatego wydaje mi się, że pytanie o sposób wdrożenia projektu spekulatywnego jest całkiem zasadne. Oczywiście wdrożenie nie będzie polegać na dosłownym, powszechnym urzeczywistnieniu wizji projektowej, na przykład zorganizowaniu czyjś pogrzebu w ogrodzie w sposób przedstawiony w projekcie *Ciało*. Realizacja potencjału spekulacji polegałaby raczej na „wdrożeniu w umysł”, czyli szerokim upowszechnieniu idei w celu poszerzenia wyobraźni, co być może w dalszej perspektywie miałoby wpływ na mentalność i zmianę praktyk społecznych. Należy jednak pamiętać, że przedstawione propozycje pochówku przyszłości to przede wszystkim modele do dyskusji na temat kierunku pożądanych zmian. Wyobrażam sobie, że postulat ten można spełnić poprzez użycie projektu spekulatywnego jako narzędzia warsztatowo-edukacyjnego przez organizację społeczną postulującą zmiany prawne i dążącą do rozszczęlnienia pogrzebowego *status quo*.

Wniosek ten opieram na porównaniu z sytuacją rytuału narodzin w Polsce. Na początku poprzedniego stulecia do przyścia na świat rzadko dochodziło w szpitalach, najczęściej miało ono miejsce w domach lub

¹⁵ „Wyobraźnia funeralna. Wobec polskiego prawa pogrzebowego 1959–2021”, galeria Dizajn BWA Wrocław, 19.11.2021–27.02.2022, <https://bwa.wroc.pl/wydarzenie/wyobraznia-funeralna/> (dostęp: 15.11.2022). Więcej na temat wystawy można przeczytać w wywiadzie *Zasadniczo zawsze takie same* (Jaszczyńska, Mazurkiewicz 2022).

izbach porodowych przy asyście akuszerki. W połowie lat 50. XX wieku (warto przypomnieć, że był to również czas uchwalenia obowiązującej do dziś ustawy pogrzebowej) przyjęto w Polsce prawo nakazujące rodzenie w szpitalach. Zmianę legislacyjną motywowano przesłankami medycznymi (chodziło o bezpieczeństwo matek i noworodków). Przez wiele lat rytuał narodzin był całkowicie zmedykalizowany, a kobiety i ich dzieci uprzedmiotowione. Obowiązywała jedna, leżąca pozycja porodowa, po powiciu niemowlęta były odbierane matkom i przenoszone do osobnej sali (Wochna 2008). Pozbawiony indywidualności i odarty z intymności sposób przyjścia na świat coraz wyraźniej krytykowano. Zapowiedzią zmian stał się pierwszy poród rodzinny, który miał miejsce w Łodzi w 1983 roku pod opieką propagującego szkoły rodzenia prof. Włodzimierza Fijałkowskiego. Punktem zwrotnym okazała się kampania „Rodzić po ludzku”, zapoczątkowana przez „Gazetę Wyborczą” w 1994 roku, na bazie której powstała fundacja dążąca do przekształcenia prawa. W drugiej połowie lat 90. dopuszczono porody rodzinne. Obecnie, według statystyk szpitalnych oraz wypowiedzi położników, ogromna większość porodów ma taki charakter. Przykładowo w warszawskim szpitalu położniczym przy ul. Madalińskiego w 2015 roku ponad 93% porodów drogami natury odbyło się w towarzystwie partnera lub kogoś bliskiego (Walewska i in. 2017). Opisany przypadek pokazuje, że dostosowanie ramy prawnej do oczekiwań społecznych prowadzi do ogromnych zmian w ludzkich przyzwyczajeniach i praktykach.

Śmierć związana jest z traumą, silnym konwenansem, obostrzeniami prawnymi, religijnymi i dlatego trudno w tej dziedzinie wykształcić masę krytyczną niezbędną do przekształceń. Szczególnie zauważalne jest to w przypadku definiowania strony społecznej w badaniach naukowych oraz konsultowaniu zmian prawnych, ponieważ w kontekście pogrzebu rolę tę zawsze odgrywa branża funeralna (Kubiak 2015; Staszyńska 2020). Dlatego dużą wagę przykładam do organizacji społecznych, zrzeszających ludzi z bardziej różnorodnych środowisk. Myślę, że systematyczna praca aktywistów i społeczników z wykorzystaniem różnorodnych metod i narzędzi może przynieść skutki. Potrafię sobie tutaj wyobrazić istotne miejsce dizajnu w rozumieniu szerszym niż powszechne, rynkowe.

Wykorzystując znów metodę projektowania spekulatywnego, proponuję przykładowe użycia wypracowanych przeze mnie projektów. Umieszczone dalej cytaty to fragmenty fikcyjnego, ale prawdopodobnego sprawozdania stowarzyszenia dążącego do zmian w obszarze pogrzebu w Polsce, które napisałem na potrzeby tego artykułu.

A gdyby projekty wyobraźni funeralnej stały się częścią programu edukacyjnego?

Edukacja

W ostatnich latach w szkole stanowczo odchodzi się od podziału wiedzy na przedmioty: matematykę, historię, geografę, biologię itp. Proces dydaktyczny jest bardziej problemowy i dyskursywny. Jeden z bloków dotyczy życia człowieka od narodzin do śmierci. Młode osoby dowiadują się i dyskutują o kolejnych etapach życia na podstawie literatury, faktów historycznych, wiedzy biologicznej itd. Łączą ze sobą wiadomości z różnych dziedzin, budując holistyczną mapę myśli. Dlatego nasze stowarzyszenie postanowiło porozumieć się z wydawcą podręczników i zaproponować rozdział dotyczący śmierci i pogrzebu. Postanowiliśmy skorzystać z czterech projektów pogrzebów przyszłości. Uczniowie poddają je analizie i wyciągają z nich wiedzę o zmianach w podejściu do umierania na przestrzeni dziejów, o procesach biologicznych związanych ze śmiercią oraz współczesnych sposobach przeprowadzania pochówku. Podsumowaniem zajęć jest rozmowa w podgrupach lub z bliskimi poza szkołą i wypracowanie własnej koncepcji pogrzebu. Do tej pory nawiązaliśmy współpracę z siedmioma wydawcami, co według naszych danych przekłada się na udostępnienie treści 35% uczennic i uczniów w Polsce.

Czy filmy, książki i spektakle mogą przedstawiać pogrzeb w sposób inny niż ten, który jest powszechny obecnie? Czy alternatywne formy pochówku mogłyby się pojawiać jako rodzaj społecznie użytecznego *product placement*?

Kultura

Kilka lat temu podczas spotkania europejskich stowarzyszeń działających na rzecz przemian w stosunku do śmierci pojawił się wątek obecności przedstawień pochówku w kulturze. Zainteresowało nas to, że pogrzeb jest częstym motywem w wielu książkach, filmach, komiksach, spektaklach teatralnych itp. Przedstawiany jest jednak zwykle w sposób potwierdzający powszechne wyobrażenia

o tym rytuale. Odpowiedzią naszej organizacji jest akcja „Lokowanie pogrzebu”, którą prowadzimy od trzech lat. Przedsięwzięcie jest dwuwymiarowe. Z jednej strony w sposób miękki, w prywatnych rozmowach z zaprzyjaźnionymi reżyserami, pisarkami i rysowniczkami, staramy się przekonywać do przedstawiania w ich dziełach pochówku w mniej standardowy sposób. Proponujemy wykorzystanie jednego z czterech projektów pogrzebów przyszłości. Oprócz tej bezpośredniej formuły udało nam się wejść w oficjalną współpracę z jednym z instytutów filmowych. Nasza przedstawicielka jest ekspertką i recenzentką w komisji scenariuszowej. Dzięki temu możemy proponować autorom dotowanych filmów rozważenie przedstawienia pogrzebu w alternatywny sposób. Po trzech latach projekty pochówków przyszłości zaistniały w jednej książce i jednym filmie. Rozwijamy jednak tę formułę i spodziewamy się w najbliższym czasie lepszych wyników.

A gdyby na targach funeralnych oprócz sprzedawania nowych wzorów urn i trumien pojawiły się warsztaty z wyobraźni funeralnej?

Rynek

Wyjazdy na targi branży pogrzebowej są rutynowym działaniem od początku istnienia stowarzyszenia. Podczas zeszłorocznej ewaluacji pojawiły się jednak głosy, że nic dzięki temu nie zyskujemy i, co gorsza, jesteśmy jedynie biernymi odbiorcami. Ta diagnoza skłoniła nas do opracowania specjalnego formatu. Wychodząc z założenia, że branża ma bezpośredni wpływ na to, w jaki sposób organizowane są pogrzeby, zaproponowaliśmy warsztaty z wyobraźni funeralnej. Mają one na celu pokazanie właścicielom i pracownikom zakładów, jak inaczej mógłby wyglądać rytuał. Fundamentem spotkania są cztery projekty pogrzebów przyszłości, na podstawie których rozmawiamy o tym, z czego wynika współczesny kształt pochówku. W czasie dyskusji zastanawiamy się również, czego mogliby potrzebować żalobnicy. W tym roku przeprowadziliśmy pilotażowe warsztaty w Poznaniu i Kielcach; nie wiemy jeszcze, czy działanie to wpłynie na ofertę branży. Wydarzenie cieszyło się jednak dużą popularnością i otrzymaliśmy później kilka prośb od konkretnych firm o przeprowadzenie prywatnych zajęć dla ich pracowników.

Czy politycy wiedzą, jak ich wyborcy chcą żegnać bliskich? Czy wiedzą, jak należy zmienić prawo? A co, gdyby wspólnie z nimi się nad tym zastanowić?

Polityka

Celem statutowym naszego stowarzyszenia jest doprowadzenie do zmiany prawa funeralnego. Przez lata próbowaliśmy wielu metod wpływu na władzę ustawodawczą i wykonawczą. Refleksją naszego ubiegłorocznego raportu było stwierdzenie, że głównym problemem jest brak informacji o tym, czego oczekują wyborcy. Z tego powodu postanowiliśmy zmienić naszą strategię i postawić to pytanie w centrum aktywności względem partii politycznych. W minionym roku udało się nam wziąć udział w konwencjach programowych wszystkich obecnych w parlamencie sił politycznych. Nasze wystąpienia oparliśmy na prezentacji czterech projektów pogrzebów przyszłości, które posłużyły nam do opowiedzenia o różnych możliwych kierunkach zmian i, co najważniejsze, za ich pomocą mogliśmy rozpocząć rozmowę na temat społecznych oczekiwań. Dzięki temu, że projekty przechodziły na wskroś podziałom politycznym lewica–prawica, postępowość–konserwatyzm, wywołały ożywioną dyskusję podczas paneli towarzyszących wystąpieniom. W efekcie zostaliśmy zaproszeni do współpracy przy tworzeniu odpowiednich zapisów w programach trzech partii politycznych.

* * *

Przedstawione propozycje wdrożenia projektu spekulatywnego mają różny stopień prawdopodobieństwa. Mogą być jednak punktem wyjścia do wypracowania realistycznej kompilacji lub inspiracją do zupełnie innego kierunku użycia tego typu projektu.

Bibliografia:

/// Ariès P. 2011. *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Wydawnictwo Altheia.

/// Auger J. 2013. *Speculative Design: Crafting the Speculation*, „Digital Creativity” 24, nr 1, s. 11–35.

/// Barabasz A. 2021. *Kompostowanie zwłok alternatywą dla pochówku. Można z nich uzyskać żyzną glebę i rozsyypać w lesie*. <https://dziendobry.tvn.pl/newsy/kompostowanie-ludzki-zwlok-czy-to-bedzie-alternatywa-dla-pogrzebow-5473935>; dostęp: 15.11.2022.

/// Barabasz A. 2022. *Polska branża funeralna, czyli pogrzeb dobrego gustu*. „Na jedną, historyzującą modłę”. <https://dziendobry.tvn.pl/styl-zycia/dlaczego-polska-branża-pogrzebowa-jest-kiczowata-5677665>; dostęp: 15.11.2022.

/// Cudowska A. 2009. *Wspólnota w kulturze indywidualizmu*, [w:] *Wspólnoty z perspektywy edukacji międzykulturowej*, red. J. Nikitorowicz, J. Muszyńska, M. Sobecki, Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie, s. 198–213.

/// Dobrze Urodzeni. *Statystyki 2010–2015*. <https://www.dobrzeurodzeni.pl/statystyki.html>; dostęp: 15.11.2022.

/// Domańska E. 2014. *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 12–26.

/// Dunne A., Raby F. 2013. *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*, The MIT Press.

/// Frankel L., Racine M. 2010. *The Complex Field of Research: For Design, through Design, and about Design*, [w:] *Design and Complexity – DRS International Conference 2010*, red. D. Durling, R. Bousbaci, L. Chen, P. Gauthier, T. Poldma, S. Roworth-Stokes, E. Stolterman. <https://dl.designresearchsociety.org/drs-conference-papers/drs2010/researchpapers/43>; dostęp: 22.06.2022.

/// Funeral Guide. 2019. *DIY Funerals. A Guide to Arranging a DIY Funeral*. <https://www.funeralguide.co.uk/help-resources/arranging-a-funeral/funeral-guides/diy-funerals>; dostęp: 15.11.2022.

/// Gennep A. van. 2006. *Obrzędy przejścia: systematyczne studium ceremonii: o bramie i proggu, o gościnności i adopcji [...]*, tłum. B. Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy.

/// Głowacka M. 2015. *Edukacja domowa a przemiany nowoczesności*, „Zoon Politikon”, nr 6, s. 219–236.

/// Gorer G. 1979. *Pornografia śmierci*, tłum. I. Sieradzki, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 3(45), s. 197–203.

/// Han C. 2012. *Cremation and Body Burning in Five Dynasties China*, „Journal of Chinese Studies” 55, s. 1–21. <https://www.cuhk.edu.hk/ics/journal/articles/v55p001.pdf>; dostęp: 1.03.2023.

/// Harker A. 2012. *Landscapes of the Dead: An Argument for Conservation Burial*, „Berkeley Planning Journal” 25, nr 1, s. 150–159.

/// Jaszczyńska S., Mazurkiewicz K. *Zasadniczo zawsze takie same*. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9947-zasadniczo-zawsze-takie-same.html>; dostęp: 15.11.2022.

/// Kaluźny Ł. 2013. *Współczesne rytuały funeralne w perspektywie socjologii konsumpcji. Przejawy prosumpcji i dekonsumpcji*, „Forum Socjologiczne” 4, s. 207–225.

/// Kancelaria Prezesa Rady Ministrów. *Projekt ustawy o cmentarzach i chowaniu zmarłych*. <https://www.gov.pl/web/premier/projekt-ustawy-o-cmentarzach-i-chowaniu-zmarlych2>; dostęp: 15.11.2022.

/// Kaźmierski P. 2020. *Cmentarze, łąki pamięci oraz grzebowiska – nowe formy pochówku wyzwaniem dla polskiego prawa funeralnego*, [w:] *Prawo, religia, wyznanie. Na styku normatywizmu i moralności*, red. P. Staniszevska-Pobikrowska, Wydawnictwo Think & Make, s. 129–148.

/// Kubiak A.E. 2015. *Pogrzeby to nasze życie*, Wydawnictwo IFiS PAN.

/// Lepionka H. 2020. *Cmentarzyska ze stelami a praktyki pogrzebowe chłopów litewskich w okresie nowożytnym*, [w:] *Małe miasta. Duchowość kanoniczna*, red. M. Zemło, Wydawnictwo Uniwersytetu Białostockiego, s. 581–597.

/// Loudon J.C. 1843. *On the Laying Out, Planting, and Managing of Cemeteries: And on the Improvement of Churchyards. With Sixty Engravings*, [printed for the author].

/// Marshall G., red. 2005. *Słownik socjologii i nauk społecznych*, tłum. A. Kapciak i in., Wydawnictwo Naukowe PWN.

/// Mazurkiewicz J.M. 2022. *Ostatnie pożegnanie. Pochówek bliskich w XXI wieku w Polsce*, praca doktorska, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

/// MJ/PAP/Rzeczpospolita. 2010. *Cmentarze coraz bardziej kiczowate*. <https://www.newsweek.pl/polska/cmentarze-coraz-bardziej-kiczowate-smutne-w-nioski-na-1-listopada/7ekjkhc>; dostęp: 15.11.2022.

/// [Nie]zapomniane cmentarze. *Wokół projektu ustawy*. <https://niezapomnianecmentarze.pl/konsultacje-ustawy>; dostęp: 15.11.2022.

/// Oceanic815ii. 2010. *Nathaniel Fisher's Funeral*. <https://m.youtube.com/watch?v=nNhkhPEFoIg>; dostęp: 15.11.2022.

/// Ostrowska A. 2005. *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.

/// Pawłowska D. 2017. *Prochy ludzkie – w którym kraju można je rozsytać w dowolnym miejscu, a gdzie jest to niemożliwe*. <https://biqdata.wyborcza.pl/biqdata/7,159116,22641259,prochy-ludzkie-w-ktorym-kraju-mozna-je-rozsypac-w-dowolnym.html>; dostęp: 15.11.2022.

/// Rosińska M. 2020. *Utopie dizajnu. Pomiedzy afirmacją a krytyką nowoczesności*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.

/// Staszyńska M. 2020. *Regionalne zróżnicowanie pochówków w Polsce*, „Przeгляд Socjologii Jakościowej” 16, nr 4, s. 210–231.

/// Stefanicki R. 2021. *Chińskie wojny trumienne. Niechęć do wymuszanej kremacji zmarłych prowadzi do horrorów*. <https://wyborcza.pl/7,75399,27012340,chin-skie-wojny-trumienne-niechec-do-wymuszanej-kremacji-zmarlych.html>; dostęp 15.11.2022.

/// Styl.fm. 2015. *Grobing, czyli lans na cmentarzach. Kicz, tandeta i obciach*. <https://styl.fm/newsy/138597.grobing-czyli-lans-na-cmentarzach-kicz-tandeta-obciach-duzo-zdjec>; dostęp: 15.11.2022.

/// Szczygiel M. 2010. *Zrób sobie raj*, Wydawnictwo Czarne.

/// Szukalski P. 2016. *Gdzie umierają Polacy?*, „Demografia i Gerontologia Społeczna – Biuletyn Informacyjny”, nr 10, s. 1–4.

/// Środa M. 2011. *Funeralna tandeta*. <https://wyborcza.pl/7,76842,10535791,funeralna-tandeta.html>; dostęp: 15.11.2022.

/// ToL//bgr. 2017. *Sosnowe najpopularniejsze, ale bogaci Romowie wolą metalowe. Biznes trumienny w Polsce*. <https://tvn24.pl/biznes/z-kraju/ok-70-tys-m-szesc-drewna-rocznie-na-produkcje-trumien-w-polsce-ra786137-4487482>; dostęp: 15.11.2022.

/// Vovelle M. 2004. *Śmierć w cywilizacji Zachodu: od roku 1300 po współczesność*, tłum. T. Swoboda, M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn, słowo/obraz terytoria.

/// Walter T. 2005. *Three Ways to Arrange a Funeral: Mortuary Variation in the Modern West*, „Mortality” 10, nr 3, <https://doi.org/10.1080/13576270500178369>.

/// Walewska D., Bączek G., Tataj-Puzyna U., Dmoch-Gajzlerska E. 2017. *Poród – rodzinne wydarzenie*, „Kwartalnik Naukowy Fides et Ratio” 29, nr 1, s. 171–181.

/// Waniowski P. 2018. *Możliwości rozwoju marketingu funeralnego w Polsce w świetle uwarunkowań kulturowych*, „Marketing i Zarządzanie”, nr 52, s. 247–256.

/// Węgiel K. 2021. *Wnętrze mauzoleum. Tak wygląda grób Woźniaka-Staraka w środku*. <https://film.wp.pl/grob-piotra-wozniaka-staraka-tak-wyglada-w-srodku-6660042403183136a>; dostęp: 15.11.2022.

/// Wochna A. 2008. *Szpital totalnie produkcyjny. Polski szpital położniczy na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku*, „Pamięć i Sprawiedliwość”, nr 2(13), s. 211–228.

/// Wojtowicz D. 2015. *Od pogrzebów na żywo po prochy wysyłane w kosmos. Najbardziej zaskakujące biznesy funeralne*. <https://innpoland.pl/122465,Od-pogrzebow-na-zywo-po-prochy-wysylane-w-kosmos-Najbardziej-zaskakujace-biznesy-funeralne>; dostęp: 15.11.2022.

/// **Abstrakt**

Artykuł dotyczy pogrzebu jako przedmiotu zainteresowania dizajnu. W obszarze funeralnym projektowanie używane jest w sposób tradycyjny, czyli jako narzędzie rynkowe służące estetyzacji i poprawiające funkcjonalność produktów, co ma prowadzić do zwiększenia zysków. Przy pomocy autoanalizy autor-projektant przedstawia alternatywne podejście. Omawia proces projektowania rytuałów pogrzebowych przyszłości, w którym zastosował metodę dizajnu spekulatywnego. Podstawowym celem tekstu jest odpowiedź na pytanie, czy w przypadku tego typu projektu, z założenia pozostającego w sferze wyobraźni, można stosować pojęcie wdrożenia. Autor zauważa, że do zmiany praktyk społecznych nie wystarczy sam dizajn. Potrzebny jest ruch społeczny, który wykształca masę krytyczną niezbędną do zmiany myślenia, a następnie prawa. Sposobem wdrożenia projektu spekulatywnego może być potraktowanie go przez organizacje społeczne jako narzędzia warsztatowo-edukacyjnego, stymulującego i poszerzającego wyobraźnię.

Słowa kluczowe:

projektowanie spekulatywne, pogrzeb, wyobraźnia społeczna, praktyki życia codziennego, zmiana społeczna

/// Abstract

Funeral Design: Design as a Tool for Use on the Public Imagination

This paper deals with funerals as an object of design interest. For funerals, design is used in a traditional way, as a market tool to aestheticise and improve the functionality of products, with the expectation of increased profits. Using self-analysis, the author-designer presents an alternative approach. He discusses the process of designing funerals of the future, for which he uses the speculative design method. The main goal of the article is to answer the question of whether – since this type of project by definition remains in the realm of imagination – we can use the term “implementation” in its regard. The author notes that design is not sufficient to change social practices. What is needed is a social movement that can generate the critical mass necessary to change thinking and, in the next step, the law. The implementation of a speculative design project may involve its use by social organisations as an educational tool to stimulate and expand imagination.

Keywords:

speculative design, funerals, social imagination, everyday practices, social change

/// **Kuba Maria Mazurkiewicz** – pracownik Wydziału Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zajmuje się projektowaniem, sztuką i badaniami artystycznymi. Autor wystawy „Wyobrażenia funeralna. Wobec polskiego prawa pogrzebowego 1959–2021” w galerii Dizajn BWA Wrocław oraz książki *Wzornik alternatywnych symboli śmierci* (2022). Współtwórca inicjatyw projektowo-artystycznych (na przykład Pracownia Struktur Mentalnych, zespół wspólny), obecnie prowadzi własną pracownię projektową. Laureat nagród i wyróżnień w dziedzinie projektowania (Dobry Wzór, Projekt Roku) oraz stypendiów MKiDN (2011) i Młoda Polska (2016).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8234-7590>

E-mail: jakub.mazurkiewicz@asp.waw.pl

ROZMOWY O KSIĄŻCE (I NIE TYLKO)

STAN RZECZY W „STANIE RZECZY”

Z KURATORKAMI WYSTAWY „STAN RZECZY”,
GRAŻYNĄ BASTEK I MONIKĄ JANISZ,
ROZMAWIA ROMUALD DEMIDENKO

Kuratorowana przez Grażynę Bastek i Monikę Janisz wystawa „Stan rzeczy”, prezentowana w 2022 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie, to opowieść nie tylko o przedmiotach codziennego użytku, ale i samym miejscu, czyli instytucji gromadzącej setki tysięcy obiektów sztuki i artefaktów. Narracja ekspozycji jest skonstruowana z perspektywy przedmiotów, które były wpisane w codzienność, choć dziś nie zawsze od razu rozpoznajemy ich pierwotne funkcje – w większości są to bowiem przedmioty nieznane i rzadko eksponowane. Towarzyszące wystawie: tekst Marcina Wichy, reportażowy esej wizualny Agnieszki Rayss i performans Pawła Sakowicza to jedynie kilka elementów, które poszerzają pole interpretacji materialnej przeszłości i współczesności. „Stan rzeczy” to również opowieść o samym medium wystawy.

Romuald Demidenko: Chciałem zacząć od pytania o funkcjonalność tytułowych „rzeczy”, ale wspomnieliście mi wcześniej o emocjach, które towarzyszą nam przy kontakcie z przedmiotami. Co to za emocje?

Grażyna Bastek: Wystawa jest żywo odbierana przez zwiedzających, którzy bawią się tym, co widzą – podchwycili naszą intencję, aby odgadywać funkcje przedmiotów oraz ich nazwy i nie od razu sięgają do podpisów, które są przeniesione spod obiektów do specjalnie przygotowanej broszurki. Bawią się zarówno dzieci, dla których eksponaty są całkowitą nowością, jak i dorośli, którzy pamiętają niektóre przedmioty z domów

swoich rodziców lub dziadków, i w końcu najstarsi widzowie, którzy sami z wielu z tych obiektów korzystali. Zwiedzanie wzbudza ogromne emocje, bo tak to chyba już jest, że rzeczy, z którymi wiążą się dobre wspomnienia z dzieciństwa, budzą po latach sentyment, szczególnie jeśli są prezentowane w kontekście muzealnym, oderwanym od codziennej rzeczywistości. Wystawa sprawia radość. Oczywiście jest więcej poziomów odbioru wystawy, dotyczą one szeregu zagadnień, między innymi elitarności prezentowanych przedmiotów, obsługi z nimi związanej, wreszcie ich trwałości, pamięci i obyczajów. Jednak aspekt sentymentalny, związany ze wspomnieniami, jest dla nas niezwykle ciekawy.



Ilustracja 1. Widok wystawy. Fot. Bartosz Bajerski / Muzeum Narodowe w Warszawie

Monika Janisz: Podobnie ważny i ciekawy był dla nas udział kolegów z muzeum, którzy wybierali i przygotowywali obiekty do wystawy. Uruchamiali swoją wiedzę i pamięć, podrzucali nam pomysły na kolejne eksponaty. Większość z nich pochodzi z muzealnych magazynów. W galeriach stałych również prezentujemy wiele przedmiotów; w Galerii Sztuki Dawnej są one pogrupowane zgodnie z ich pierwotnymi funkcjami: są tam obiekty reprezentujące kulturę dworów, miast, jednak większość z nich była związana ze świeckim lub sakralnym ceremoniałem. Nawet kielichy i naczynia służyły głównie prezentacji. Natomiast przedmioty, które ukazujemy na wystawie, były często dotykane i mniej lub bardziej intensywnie używane. Ta-

kich przedmiotów jest w muzeum wiele, ale nie są eksponowane, co wynika z charakteru muzeum sztuki, które koncentruje się głównie na najwybitniejszych artystycznie lub historycznie obiektach. My zaś prezentujemy sedesy, bidety i nocniki, które rzadko dostępują zaszczytu obecności na muzealnych wystawach. Gdyby jednak przyrzeć się statystyce zbiorów, to mogłoby się okazać, że przedmiotów związanych z życiem codziennym jest w naszej kolekcji znacznie więcej niż tych reprezentacyjnych. Są też obiekty, które sytuują się pomiędzy codziennością a reprezentacją, czego przykładem mogą być pasy kontuszowe, używane i noszone – świadczyły o prestiżu i zamożności właścicieli, ale też szybko stały się przedmiotami kolekcjonerskimi.

RD: W tekście towarzyszącym wystawie znajdujemy informację, że ludzka codzienność na przestrzeni wieków znacząco się nie zmieniła. Zmieniły się nazwy na określenie przedmiotów, które wykorzystujemy, a inne zostały zapomniane wraz z zaprzestaniem ich funkcjonowania w naszym życiu. A może są jakieś mniej oczywiste przedmioty i rytuały, które przestały istnieć?

GB: To pytanie bardziej do historyków języka i kultury. Na zdrowy rozum, jeśli dana rzecz wychodzi z użycia, to z czasem znika też jej nazwa. Marcin Wicha, autor eseju opublikowanego w katalogu wystawy, w rozmowie z nami wypowiedział ciekawe zdanie. Mianowicie, że jest to wystawa „zapomnianych rzeczy i zapomnianych rzeczowników”, takich jak *zograskop*, *kraszmarka*, *stoczek*, *binda*, *kylik*. To słowa, które nie istnieją w powszechnym języku, bo przedmioty, które nazwy te określają, lub czynności, które przy pomocy danych przedmiotów wykonywano, już nie istnieją. Wiele nazw, którymi się posługujemy, pochodzi z języka francuskiego: *wejeska*, *trembleska*, *szatlenka*, *lizska*, co pokazuje historyczne związki naszej kultury z Francją.

RD: Na pewno istnieją przedmioty lub czynności, które bezpowrotnie zniknęły z życia. Czy możemy wymienić niektóre z nich?

GB: Rzeczywiście, oprowadzając po wystawie, dokonujemy podziału na przedmioty, które towarzyszą ludziom „od zawsze”, obsługują bowiem podstawowe czynności i potrzeby, oraz na rzeczy, które wiążą się z nieistniejącymi już obyczajami czy ceremoniami. Jednak te pierwsze niejednokrotnie bardzo się zmieniły w związku z materiałami i technologiami, jakie zostały wykorzystane do ich powstania. Ewolucje przedmiotów są niekiedy bardzo zaawansowane; wśród współczesnych przedmiotów można jednak szukać odpowiedników w przeszłości. Przykładem może być **zograskop**, czyli urządzenie optyczne służące do oglądania rycin w trójwymiarze. Ich dzisiejszym odpowiednikiem mogą być monitory i kina 3D, pokazujące obraz, który w naszym umyśle staje się trójwymiarowy.

Niewielki procent obiektów na wystawie to rzeczy, których w naszym codziennym życiu już nie ma. Niektóre z nich sięgają żywej pamięci naszych starszych widzów, jak na przykład spluwaczki, które można było spotkać w biurach, na pocztach, w szkołach czy w aptekach jeszcze w latach 60. XX wieku, a spluwanie publiczne nie było wówczas niczym niestosownym. Dziś można je zobaczyć jedynie u dentysty. Ale nie ma już metalowych pazików do unoszenia sukni, albowiem dziś nie nosi się już sukni z trenem.



Ilustracja 2. Widok wystawy. Fot. Bartosz Bajerski / Muzeum Narodowe w Warszawie

MJ: Zniknęły też haczyki zwane kruczkami, służące do przeciągania guzików. Zapinanie rękawiczek, getrów czy bucików było czynnością wykonywaną z reguły przez służące lub służących. Haczyk, oprócz tego, że przyspieszał ubieranie i był praktyczny, pełnił również funkcję bariery, dawał komfort obu stronom – zarówno służącym, jak i obsługiwanym przez nich osobom. Służący i służące byli bardzo blisko swoich pracodawców i dużo o nich wiedzieli, o czym świadczy nie tylko ich ubieranie, ale też pranie prześcieradel lub czyszczenie nocników.

RD: Do zaprezentowania na wystawie zostały wybrane również przedmioty, które pochodzą z dość odległych nam geograficznie regionów. Interesują mnie niektóre obiekty, szczególnie te z Egiptu, pozyskane do zbiorów MNW w okresie prowadzonych dekady temu badań archeologicznych. Czego możemy się dowiedzieć z wystawy o zbiorach i samym muzeum?



Ilustracja 3. Paweł Sakowicz, *Amando* (performans), 2022. Fot. Bartosz Bajerski / Muzeum Narodowe w Warszawie

GB: To pytanie porusza dwa wątki, które łączą się na wystawie. Pierwszym jest kolekcja muzeum, którą miałyśmy do dyspozycji. Drugi to pochodzenie obiektów, które należą do różnych kultur i czasów. Od początku zakładaliśmy, że będziemy pokazywać głównie kulturę europejską, do jakiej należy gros naszych zbiorów. Włączenie w obręb wystawy innych kultur przemieniłoby ją bowiem w ekspozycję monstrum, w trudną do opowiedzenia historię, w której codzienność wielu cywilizacji musiałaby być budowana w poszczególnych sekcjach, czego chcieliśmy uniknąć. Zakładaliśmy wystawę o życiu Europejczyków, którzy co najwyżej podróżują na Wschód bądź kolekcjonują przedmioty ze Wschodu, stąd na ekspozycji japońskie **netsuke** czy chińskie tabakierki.

Kłopotliwy był dla nas starożytny Egipt, bo nie jesteśmy bezpośrednimi spadkobiercami kultury egipskiej w takim samym sensie, w jakim jesteśmy beneficjentami kultury greckiej czy rzymskiej, ale z drugiej strony opowiadamy o muzeum i o jego zbiorach, a zatem łatwiej nam było tę niespójność pogodzić. Ze względu na wieloletnie badania i tradycję wykopalisk archeologicznych zbiory muzeum zawierają sztukę Egiptu, mimo że należy ona do obszaru cywilizacyjnie i geograficznie odległego od naszego. Obecność dzieł z Azji łatwiej uzasadnić ze względu na kontakty handlo-

we i turystyczne, podróże, zwiedzanie świata, kolekcje. Ignacy Paderewski miał ogromną kolekcję sztuki azjatyckiej, głównie japońskiej, którą przekazał do zbiorów muzeum. Na wystawie prezentujemy przedmioty z Chin lub Japonii, zresztą te chińskie powstawały głównie z myślą o Europejczykach.



Ilustracja 4. Paweł Sakowicz, *Amanda* (performans), 2022. Fot. Bartosz Bajerski / Muzeum Narodowe w Warszawie

RD: Chciałbym zapytać również o inne przedmioty, które mogą być z dzisiejszej perspektywy uznane za problematyczne i mam na myśli te artefakty ze zbiorów muzeum, które zostały wykonane przy użyciu materiałów odzwierzęcych. Jak traktować takie przedmioty jak **egreta** czy kolnierz z gronostaja na wystawie?

GB: Zacznę przekornie – niemal w każdym obiekcie w muzeum znajdują się substancje odzwierzęce, zaczynając od malarstwa. W technice temperowej na drewnie klej glutynowy odpowiada za przklejenie między drewnem a gruntem, a sama farba powstaje na bazie jajek kurzych; barwniki też są pochodzenia organicznego, pochodzą z moczu krów lub ze zmiążdżenia milionów insektów, jak w przypadku czerwca polskiego lub koszenili. Na czym polega różnica w zakłopotaniu pomiędzy skórkami gronostaja a obrazami zawierającymi substancje z wygotowanych kości zwierzęcych? Na niewiedzy o składzie poszczególnych dzieł sztuki...

MJ: W naszej pracy nie możemy być ahistoryczni. Dawni artyści i rzemieślnicy w całkowicie naturalny sposób korzystali z dostępnych, powszechnych w ich czasach tworzyw. Płaszcz koronacyjny Augusta III z Galerii Sztuki Dawnej jest podszyty futrem gronostajowym, a do jego wykonania wykorzystano skóry kilkudziesięciu zwierząt. Kołnierzyk na naszej wystawie powstał z czterech gronostajów. Przemysł i akcesoria modowe w XIX i na początku XX wieku nie obydwały się z kolei bez piór.

Już w XIX wieku zdawano sobie sprawę z tego, jak bezwzględna dla natury jest moda, i już wówczas pojawiały się ostrzeżenia i apele, aby ograniczyć produkcję akcesoriów z użyciem materiałów pochodzących od ptaków. W katalogu wystawy, w nocie o egrecie, Ewa Mianowska napisała, że czaple czarne niemalże wyginęły, podobnie zagrożone były marabuty i strusie. Wszystko dlatego, że jedną z bardziej popularnych ozdób w XIX wieku były dekoracje składające się z ptasich skrzydeł.

Nie byliśmy obojętni wobec tych przedmiotów i różne odczucia towarzyszyły nam podczas ich oglądania i wybierania na ekspozycję. Ale poprawność nie powinna przeszkadzać nam w pokazywaniu przedmiotów dawnych i w opowiadaniu ich historii. W dodatku były one wykonywane w ten czy inny sposób przez setki, a nawet tysiące lat. To część dziedzictwa, od którego nie możemy się odciąć. Ktoś, kto nosi dzisiaj skórzane buty lub torebki, nie powinien gorszyć się kołnierzem z gronostaja na wystawie. Tak chętnie noszony dziś jedwab pozyskuje się przecież z kokonów jedwabników, a monokultury bawełny niszczą ekosystemy. Nic nie jest oczywiste.

GB: Wystawa o rzeczach jest znakomitą okazją do zabrania głosu w sprawie przedmiotów w naszym życiu. Jedna z trzech zaplanowanych przez nas debat jest okazją do dyskusji o potrzebie posiadania rzeczy w obliczu wojny i w czasach po pandemii. Mamy też debatę o nadprodukcji, kapitalizmie i odpowiedzialności za rzeczy. Wystawa historyczna we współczesnym muzeum może i powinna dotykać różnych ważnych i aktualnych tematów.

RD: Na wystawie znalazły się także mniej oczywiste współczesne obiekty, takie jak „aparat turystyczny do masażu” o charakterystycznym kształcie, przypominającym popularne dziś wibratory, które – jak można się domyślać – pełniły dokładnie tę samą funkcję, znane w minionych czasach pod inną nazwą. W którym dziale MNW znalazł się ten obiekt i czy wiadomo, jak tam trafił?

GB: Gabłota poświęcona erotycznym aspektom ludzkiego życia znalazła się przy sekcji o tytule: „Domowa medycyna” i niemal naprzeciw „Domowej dewocji”. Opowiadając o dniu codziennym, nie sposób pominąć cielesności. Wielka sztuka w muzealnych galeriach stałych dotyka człowie-

czeństwa, ale tego przez duże „c”, w sztuce przez duże „s”, a więc heroizmu, poświęcenia, macierzyństwa, tematów religijnych i wielkiej historii. Jest zmysłowość, ale nie ma seksu albo też zdarza się on w sposób dalece zawołowany; raczej nikt nie sika, a jeśli tak, to jest to postać groteskowa lub wulgarna. Tymczasem codzienność to nieustanne dbanie o ciało i jego potrzeby. Sygnalizujemy to, przedstawiając akcesoria związane z medycyną i życiem erotycznym.

W dziale „W świecie zmysłów” mamy kolekcjonerską rycinę pornograficzną, stereoskop ze zdjęciami roznegliżowanych pań, japońskie figurki z kości słoniowej przedstawiające uprawiające seks pary. Z tymi dosłownymi scenkami sąsiaduje „turystyczny przyrząd do masażu” z 1978 roku. Producent z czasów PRL-u całkowicie zawoalował funkcję tego przedmiotu. Nawet instrukcja nie wspomina o jego przeznaczeniu. Na rysunku, który również eksponujemy, przedstawiona jest kobieta masująca szyję.

RD: Interesuje mnie aspekt ciała, troski i bariery, jaką stanowiły odzież i akcesoria w poprzednich epokach. Na wystawie można zobaczyć elementy garderoby, jak podwiązki lub stelaż pod krynolinę, bez których trudno wyobrazić sobie modę XIX wieku, choć były to elementy dyscyplinujące ciało i – jak można się domyślać – bardzo niewygodne dla użytkujących je osób.

MJ: Rzeczywiście sam strój, czy współtworzące go elementy, bardzo często krępowały, ograniczały ciało. Jednocześnie potrzeba kształtowania sylwetki, nadawania jej określonej formy towarzyszy ludziom od stuleci. Gorsety czy też noszone pod sukniemi rozmaite stelaże dodające objętości spódnicom czy rękawom narzucały sposób poruszania się, siadania, a nawet gestykulację. O towarzyskiej oglądzie w XVIII wieku wiele mówił sposób trzymania kapelusza przez mężczyznę czy gest unoszenia sukni podczas wchodzenia do powozu. Różnorodnych ograniczeń i sposobów „dyscyplinowania” ciała, aby sprostać wymogom mody i przyjętym konwensom, było przy tym mnóstwo – na wystawie pokazujemy na przykład stelaż pod krynolinę, w którym trzeba było nauczyć się chodzić i siadać. Krynolina powodowała, że kobiety mogły zasiadać jedynie na skraju sofy czy fotela, albowiem wiele miejsca zajmowały złożone, metalowe kręgi stelaża. Aby podrapać się pod ciasno zawiązanym gorsetem, a wszy i pchły były wiernymi towarzyszkami ludzi w dawnych stuleciach, potrzebna była długa i zarazem cienka drapaczka – ta z wystawy zakończona jest porcelanową rączką. Prezentujemy również zestaw przyrządów do formowania palców, które zakładano, aby nadać im smukły, zgrabny kształt. Przed opalenizną – niechcianą i uznawaną za niestosowną w wyższych kręgach – chronić miała pokazywana przez nas koronkowa parasolka.

Dzisiejsza moda, niezależnie od trendów, nastawiona jest głównie na wygodę użytkowników, a samo ubieranie trwa krótką chwilę. Tymczasem proces nakładania na siebie bielizny, sznurowanie gorsetów, zapinanie rzędów guzików jeszcze w XIX wieku zajmowało znacznie więcej czasu i wymagało pomocy wprawnych pokojówek i lokajów.

RD: Ekspozycji towarzyszy publikacja, która zawiera wyjątkową, bo wprowadzającą kolejne głosy do opowieści o przedmiotach mediację, a jednocześnie jest zapisem poprzedzającej wystawę kwerendy. Czy możecie zdradzić, jak powstawała?



Ilustracja 5. Agnieszka Rayss, *850 tysięcy rzeczy* (fotografia), 2022. Dzięki uprzejmości artystki

GB i MJ: Do współpracy nad książką towarzyszącą wystawie zaprosiliśmy dwoje wybitnych artystów: Marcin Wicha jest autorem jednego z esejów, a fotografka Agnieszka Rayss – artystycznego reportażu.

Marcin Wicha był wyczulony na nasz żargon, uważnie słuchał tego, o czym i jak między sobą mówimy, wylawiając nasz specyficzny język, ale też zwyczaje. Z jego pięknego eseju *Raczej na zawsze* wylania się muzealny mikrokosmos, pełen dziwnych nazw i procedur. Raczej prawdziwy... Agnieszka Rayss z kolei zwróciła uwagę na przechowywanie, pakowanie i intymność, jaka pojawia się podczas kontaktu muzealników z obiektami. Nasi goście dostrzegali rzeczy, których my już nie zauważamy, na przykład

kartoniki z napisami wykonanymi patykiem i tuszem w latach 50. XX wieku. Jeden z akapitów swego eseju Wicha poświęcił ogonkowi przy literze „ę” w napisie: „Osobom nieupoważnionym wstęp wzbroniony”. O swoim muzealnym życiu opowiedział z kolei Ryszard Bobrow. To pełna anegdota opowieść o tym, czemu przedwojenni kustosze nie kupowali rosyjskich zabytków. Mówi on też, dlaczego nie zbieraliśmy secesji i art deco albo w jaki sposób w czasach, gdy muzealne restrykcje były znacznie swobodniejsze niż dzisiaj, ustawiało się eksponaty na udrapowanych aksamitem czterech opasłych tomach Rosenberga.

Katalog zabytków z wystawy poprzedzony jest więc tekstami ukazującymi muzeum z dwóch przeciwstawnych perspektyw: wewnętrznej i – niezwykle dla nas ciekawej – zewnętrznej, zobaczonej oczami zaciekawionych i zafascynowanych muzeum gości.

RD: W eseju fotograficznym Agnieszki Rayss widzimy obiekty, które nie znalazły się na wystawie. Na jednym zdjęciu mamy fragment średniowiecznej rzeźby, drewnianą dłoń, która jest przechowywana w etui po pierścionku. Proszę, opowiedzcie o kulisach powstania tego cyklu zdjęć i tekstu Marcina Wichy.



Ilustracja 6. Agnieszka Rayss, *850 tysięcy rzeczy* (fotografia), 2022. Dzięki uprzejmości artystki

GB: Z Agnieszką Rayss i Marcinem Wichą jesienią i zimą spędziłyśmy wiele godzin, oglądając muzealne zakamarki oraz zabytki w magazynach. Efektem tego jest złożony z fotografii esej Agnieszki Rayss, ukazujący utajone życie rzeczy na półkach, w szufladach, sejfach i szafkach. Pani Rayss dostrzegła poezję w tym, co dla nas jest surową rzeczywistością – w opakowaniach, pudełkach, flizelinach, kartotekach, starych inwentarzach, nalepkach i „lazankach” [kartoniki z numerami inwentarza, przyczepiane do zabytków – przyp. red.]. Starannie ułożony przez nią cykl fotografii zaczyna się ujęciem otwartych drzwi, a kończy widokiem zamkniętych, rzecz jasna z nieodzownym napisem: „Osobom obcym wstęp wzbroniony”, wykaliografowanym atramentem i ściętym patykiem. A pomiędzy zamkniętymi i otwartymi drzwiami to wszystko, co muzeum mieści. Japońskie netsuke w kartoniku z przedziałkami, owinięte w flizelinę skrzydła ptaków, szuflada z dziesiątkami lampek oliwnych, a nawet ulamane fragmenty średniowiecznych rzeźb.

MJ: Z kolei w magazynie sztuki średniowiecznej znajduje się regał z destrukdami. Tym surowym w brzmieniu słowem określamy w muzeum bardzo zniszczone dzieła sztuki lub ich fragmenty. W jednej z szafek przechowujemy kilkanaście dłoni, delikatnych rączek oderwanych od figur, a które do żadnej z rzeźb nie dają się już dopasować. Dzięki fantazji kustoszy i magazynierów niektóre z nich powkładane są do małych etui wyścielanych jedwabiem. To pudełka po biżuterii, zapewne przyniesione z czyjegoś domu.

RD: Przytoczę fragment eseju Marcina Wichy: „Koncepcja wystawy jest prosta. Przeszłość zamieni się w jeden dzień, skleiony z fragmentów różnych epok i kultur. Utarty z różnych realiów historycznych i geograficznych. Na chwilę znikną społeczne konteksty. Przywileje i krzywdy połączą się w jednolitą masę, aksamitną fantazję o wspólnej przeszłości”.

GB: Ten fragment o aksamitnej iluzji i wspólnej przeszłości można poddać dyskusji, bo o jakiej wspólnej przeszłości mowa? Nie tworzymy iluzji **aksamitnego**, idealnego społeczeństwa. Myślę, że dla większości wrażliwych widzów konteksty społeczne i historyczne związane z prezentowanymi przedmiotami będą widoczne, chociaż, istotnie, nie są one przez nas podkreślane. Iluzją jest umowny jeden dzień, którego nigdy nie było. Natomiast drapieżność historii i wszelkie jej krwawe aspekty są w wystawianych przedmiotach zakłute i zawarte.

Ktoś czyścił sedesy i nocniki, ktoś pral koszule, z czyjejś pracy powstawały majątki pozwalające na posiadanie wykwintnych przedmiotów. Ale rzeczywiście w naszym wystawowym dniu spotykają się, i to tylko na

kilka miesięcy, przedmioty z różnych kultur, czasów i porządków. Przykładem może być egipskie lustro z okresu Nowego Państwa zestawione z lustrem z XIX wieku. Łączy je potrzeba obserwowania swojej twarzy, a dzielą materiały i sposób wykonania. Niektóre z tych zestawień pojawiły się przypadkowo; zresztą podczas pracy nad każdą wystawą pojawia się dużo zaskakujących sąsiedztw, wynikających z zawieszenia lub położenia obok siebie obiektów, które nigdy wcześniej nie były eksponowane razem.

RD: Chciałbym zapytać jeszcze o niehierarchiczny sposób wyeksponowania obiektów, dzięki któremu niemal na jednym poziomie oglądamy obiekty pozbawione podpisów, opatrzone zamiast tego numerami, które można odszukać w otrzymywanej przy wejściu broszurze. Jak przebiegał proces projektowania ekspozycji?

GB i MJ: Zależało nam, aby „zrównać” obiekty z różnych okresów, niezależnie od tego, skąd pochodzą i czym są. To właśnie było jedno z założeń skierowanych do projektantów, którzy zgłosili się do konkursu na aranżację ekspozycji. Nie do końca się to nam udało, ponieważ wybrałyśmy zbyt wiele obiektów, a zatem nie udało się ich wyeksponować na jednym poziomie, w jednej linii. Jednak Maciej Siuda wraz z zespołem projektantów w bardzo subtelny sposób, bez zbędnego etalazu, rozmieścili poszczególne przedmioty, nie niwelując naszych „demokratycznych” zapędów wobec eksponatów.

Drugim naszym założeniem było, aby rzeczom jedynie na trzy miesiące wyciągniętych z kartoników, przegródek czy szaf dać oddech, nadać im życie. Wystawa przywróciła z magazynowego niebytu wiele obiektów. Jednak ich ponowne zaistnienie na wystawie jest nieco abstrakcyjne i zależało nam na tym, aby elementy scenografii podkreślały to tymczasowe i ahistoryczne bytowanie. To zadanie świetnie spełniła lustrzana folia, którą pokryte są podstawy gablot, podesty i częściowo ściany sali wystawowej. Refleksy światła i miraż na podłodze zniwelowały też niezbyt dobry stan techniczny parkietu, który utracił swą materialność, a wszelkie jego niedoskonałości zniknęły. Zresztą folia wraz ze swoimi niedoskonałościami także ma charakter tymczasowy, podobnie jak wystawa, która nie jest na zawsze.

Po pandemii zmieniło się nasze podejście do posiadania rzeczy, ale też do wyśrubowywania estetycznych, wystawienniczych standardów. Tymczasowa wystawa nie musi być trwała i luksusowa, ulotność i umowność scenografii świetnie podkreśla tymczasowe, zaledwie trzymiesięczne wskrzeszenie zapomnianych rzeczy, które pokazujemy. Poza tym dało się częściowo stworzyć ekspozycję z materiałów pozyskanych z poprzedniej ekspozycji czasowej, postumenty powstały z boazerii z wystawy Anny Bilińskiej.

RD: Wystawie towarzyszy program dyskursywny oraz performans Pawła Sakowicza *Amando*, który w niezwykle oryginalny sposób kontekstualizuje temat pamięci przedmiotów w naszym dzisiejszym życiu i ich metamorfoz.

GB: Kluczem wystawy jest rytm dnia – ponad 200 przedmiotów ułożyliśmy w 15 sekcjach odpowiadających codziennemu życiu: od poranka do wieczora. Ten rytm znakomicie przedstawił w towarzyszącym wystawie performansie Paweł Sakowicz, w którego dziele jeden dzień stał się metaforą całego życia. W tanecznym performansie artysta budzi się i aż do ponownego zaśnięcia wykonuje szereg powtarzalnych, rutynowych czynności. W pantomimie używa wymyślonych przedmiotów, które wpływają na jego gesty i zachowania. Wskazuje to na bardzo istotne zagadnienie związane z rzeczami – wymyślamy je i wytwarzamy, a one z kolei wpływają na nasze codzienne zachowania, ruchy, gesty i wreszcie obyczaje.

/// Grażyna Bastek – historyczka sztuki, kustoszka malarstwa włoskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie. Specjalizuje się w historii nowożytnego malarstwa europejskiego i w technikach dawnych mistrzów. W Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego (studia niestacjonarne) i na Podyplomowych Studiach Muzealnych prowadzi zajęcia poświęcone funkcjonowaniu warsztatów artystycznych, problemom technologii i konserwacji oraz muzealnictwa. Zajmuje się również popularyzacją historii sztuki – jej eseje o malarstwie ukazują się w „Newsweek Historia”, a w II programie Polskiego Radia współtworzy audycję *Jest taki obraz*.

/// Romuald Demidenko – kurator wystaw, programów publicznych i autor tekstów. Interesują go praktyki interdyscyplinarne i praca kolektywna w obszarze sztuki. Współpracował między innymi z BOZAR Centre for Fine Arts i Komplot w Brukseli oraz Muzeum Narodowym w Warszawie. Współtwórca wielu inicjatyw i projektów kuratorskich, między innymi „Otwarte Triennale” w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Absolwent studiów kuratorskich w KASK (Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych) w Gandawie i historii sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim. Związany z Wydziałem Wzornictwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i Fundacją Dzielna.

E-mail: romuald.demidenko@asp.waw.pl

/// **Monika Janisz** – historyczka sztuki, kustoszka w Kolekcji Tkanin Muzeum Narodowego w Warszawie. Zajmuje się haftami i tapiseriami z XVI–XVIII wieku oraz ubiorami i akcesoriami mody.

„Stan rzeczy”

Muzeum Narodowe w Warszawie

29 kwietnia–7 sierpnia 2022 roku

<https://www.mnw.art.pl/wystawy/stan-rzeczy,246.html>

JAK ELITY WYMYŚLIŁY LUDOWOŚĆ

EWA KLEKOT, *KŁOPOTY ZE SZTUKĄ LUDOWĄ*

Piotr Korduba

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Jeśli chciałoby się powiedzieć komuś w jednym zdaniu, o czym jest książka *Kłopoty ze sztuką ludową*, to spośród wielu bardzo trafnych i konkluzyjnych stwierdzeń jej autorki, można by zacytować: „ludowość jest kwestią sądu smaku i nie wszystko, co wiejskie, jest ludowe” (Klekot 2021a: 252). To bowiem książka o tym, co i dlaczego uznajemy za ludowe i jak to się historycznie wydarzało. Ewa Klekot na blisko pół tysiącu stron opisuje i objaśnia jeden z najbardziej frapujących i wieloaktowych spektakli naszej kultury, skrupulatnie prezentując jego instytucjonalnych i indywidualnych aktorów – widowisko konstruowania ludowości. Metafora spektaklu nie wydaje się tu przesadna, albowiem mamy do czynienia z wręcz reżyserowanym procesem (choć reżyserii zbiorowej), którego zarówno narracyjny, jak i obrazowy wymiar były obliczone na z góry zamierzony efekt, a na jego ostateczny rezultat składała się aktywność ludowych twórców, ich mecenasów, badania naukowe, wystawiennictwo, kolekcjonerstwo oraz działania gospodarcze. Wszystko to nie było wyrazem bezinteresownej troski o sztukę i kulturę ludową lub po prostu wieś, ale przedsięwzięciem zaprojektowanym na recepcję publiczności, na zmianę jej gustów, hierarchii wartości, modelu kultury – na wielkie i dalekosiężne zmiany społeczne i gospodarcze.

Autorka książki – Ewa Klekot – jest uznaną i powszechnie rozpoznawaną antropolożką kultury i tłumaczką o niezwykle rozległych humanistycznych horyzontach i zainteresowaniach. Do powstania tej publikacji przygotowywała nas systematycznie i w różnych tekstach poświęconych koncepcji ludowości i sztuki ludowej oraz wzornictwu inspirowanemu lu-

dowością i etnodizajnowi (Klekot 2012, 2013, 2014, 2016, 2021b), których zasadnicze tezy w omawianej monografii będziemy w stanie odnaleźć. Układają się one w spójną i wielokrotnie przetestowaną przez badaczkę wizję polskiej ludowości, która w tym opracowaniu została rozpięta w polu podtytułowych kategorii gustu, ideologii i nowoczesności. Wbrew jednak tytułowi, który zdaje się zapowiadać, że mamy do czynienia z książką o sztuce, trzeba od razu powiedzieć, że to pozycja dużo szersza – sztuka ludowa jest tu bowiem traktowana jako element, czy może wręcz emanacja, znacznie rozleglejszego zjawiska, jakim są konstruowane lud i ludowość.

Konstrukcji tej, zdaniem autorki, dokonuje od pokoleń polski inteligent (dawniej na ogół ziemiańskiego pochodzenia), który projektując swój fantazmat, tworzy lud, jego sztukę oraz wizję jego obyczajowości. Nie ma więc wątpliwości, że u podłoża tego klarownego punktu wyjścia leży postkolonialna perspektywa badawcza, a samo zagadnienie jest przez Klekot kilkakrotnie opisane, analogicznie do między innymi słynnej Saidowskiej koncepcji orientalizmu. Konstrukcje, kreacje i manipulacje, o których pisze, są analizowane z perspektywy takich kategorii jak zawłaszczenie, odkrywanie, kolekcjonowanie czy Inny oraz z dogłębną świadomością rozwoju i przemian dyscyplin naukowych (etnografii, etnologii, historii sztuki).

W rozmyślaniach polskiej antropolożki to jednak szczęśliwie nie plan teoretyczny opracowania wysuwa się na miejsce pierwsze, a rozległe opisy i analizy zjawisk, które w autorskim, ale słusznym wyborze autorki składają się na tę konstrukcję. Analizuje więc ludoznawcze dyskursy, akademickie teorie dotyczące sztuki i przemysłu ludowego, aktywność instytucji odpowiedzialnych od początku XX wieku za opiekę nad ludowym rękodziełem, zjawisko twórcy ludowego, znaczenie sztuki ludowej w Rzeczypospolitej Ludowej oraz potransformacyjną kondycję ludowości z etnodizajnem na czele. Czyni to przede wszystkim dla XX stulecia, ale poszukując praprzyczyn w okresach wcześniejszych, głównie w XIX wieku, a konsekwencji całkiem współcześnie, konkludując, że spektakl ten wcale się skończył.

Warto dodać, że bohaterami tego przeglądu są nie tylko naukowe teorie, wystawy, publikacje czy instytucje, lecz także sieć powiązanych ze sobą postaci – kreatorów tego spektaklu: polskich inteligentów i inteligentek, na ogół badaczek i badaczy, ale też artystek i artystów, dyrektorek i dyrektorów ważnych instytucji, promotorów i opiekunów sztuki, rzemiosła artystycznego czy wzornictwa o nierzadko słynnych i zasłużonych dla polskiej kultury nazwiskach. Co więcej, to nazwiska „długo trwające”, trochę niezależnie od historycznych i politycznych cezur. Nazwisk ludowych twórców jest w tej książce wyraźnie mniej. Obie te konstatacje nie są zresztą

przypadkowe i jedynie dowodzą diagnozy autorki o właściwie niezależnej od historycznego momentu anonimowości tworzącego „ludu”, który „wymyślili” elity.

Mimo gęstej faktograficznie narracji, erudycyjnych dygresji i przypisów, imponującego rozeznania w etnograficznych i historyczno-artystycznych dyskursach tezy Klekot są jasne i czytelne. Stara się ona dowieść, po pierwsze, że polska sztuka ludowa i to, co za ludowe uważamy, jest czymś wyjątkowym, albowiem powstało jako splot zabiegów uwiarygodnienia i mistyfikacji w polu dyskursów o ludowości i praktyk ludoznawczych oraz dyskursów o sztuce i praktyk artystycznych. Po drugie, że tym samym jest to wytworem autorów tych dyskursów i praktyk, a więc polskiej inteligencji. Po trzecie, że inteligencja ta przyznała sobie prawo władzy sądenia, decydując, co jest ludowe, a co nie, i czyniła to w ramach jeszcze feudalnych czy już postfeudalnych stosunków społecznych, opierając się przy tym na zasobie swego kulturowego kapitału.

Klekot słusznie tłumaczy źródła tej inteligentkiej „operacji” na ludzie mityczną wiarą w „człowieka naturalnego” oraz Herderowską koncepcją ludu wiejskiego jako korzeni narodu (Klekot 2021a: 13, 33–46). Inteligenci ludoznawcy widzieli mieszkańców wsi jako byty egzotyczne i odmienne, upatrując w nich, w ich kulturze, ducha przeszłości rodzimej, który objawia się w terażniejszości jako właściwie zawsze aktualny. Tak konstruowany lud jest zatem „ludem bez historii”, żyjącym w odwiecznym „etnograficznym czasie terażniejszym”. Antropolożka idzie jednak dalej i mówi, że „Herderowski lud ludoznawców został politycznie wykorzystany do ukrycia przepaści dzielącej chłopów i panów oraz wyciszenia najostrzejszego i najbardziej trwałego konfliktu społecznego w polskich dziejach” (Klekot 2021a: 67). Ta intelektualna konstrukcja polegała bowiem na przemianie chłopów, gminu i pospólstwa właśnie w lud, reprezentujący rzekomo rdzenną i jednorodną kulturę. Co więcej, u progu niepodległości wsparła potrzebę stworzenia ideologii narodowej, szczególnie istotnej w polskich warunkach narodu żyjącego na zróżnicowanych etnicznie ziemiach i pod zaborami, potrzebnej do stworzenia nowoczesnego państwa narodowego. Jednocześnie wiązała się z estetyzacją wsi i oparciem właśnie na niej elementów popularnych w całym późnowiekowym światie reform wzornictwa i tworzenia „stylów” narodowych.

Można by uznać, że rezultat takiej wizji jest wszystkim świadomym uczestnikom polskiej kultury znany i zapewne wielu wymieniliby w tym miejscu tak różne zjawiska jak styl zakopiański, graficzne prace Władysława Skoczylasa czy malarskie Zofii Stryjeńskiej, Cepelię, regionalne zespoły

pieśni i tańca, a bardziej wtajemniczeni czasopismo „Polska Sztuka Ludowa” czy inne profesjonalne etnograficzne studia. Ambicją Klekot nie było jednak przyglądać się tym „dowodom” raz jeszcze, ale wyjaśnić, jak właśnie za ich pomocą kształtowano pojęcie sztuki i stylu ludowego w Polsce (2021a: 173–226). Dowiadujemy się zatem, że nie tylko było ono nieostre, ale też determinowane tak różnymi przesłankami jak warunki życia (wiejskiego) ich twórcy albo materiałem i warsztatem autora, w innej znów koncepcji czyniąc psychologię wiejskiego twórcy podstawą specyfiki stylu ludowego lub po prostu formą dzieła. Ostatecznie w czasach przed II wojną światową za styl ludowy uznawano wyraz nieświadomej, instynktownej reakcji formalnej na warunki bytowania, podporządkowane prawom natury (a nie historii), niepozabawione jednak romantycznego pierwiastka twórczego.

Koncepcja ta nie przeszła wielkiej rewolucji w zmienionych warunkach społeczno-politycznych po 1945 roku, ale – co zrozumiałe – została instrumentalnie zredefiniowana. Zasadnicza różnica polegała przede wszystkim na uhistorycznieniu sztuki ludowej, a więc dostrzeżeniu sztuki dawnej, obalając tym samym niesłuszną wiarę w jej niezmienność i otwierając szeroko pole do wspierania tej aktualnej nadziei na rozwój. W tym miejscu autorka skrupulatnie przedstawia powołaną w państwie ludowym rozbudowaną strukturę badań i opieki nad sztuką ludową, złączoną siecią powiązań, wspólnotą interesów lub wymianą korzyści, rozciągającą się w rozległej naukowo-gospodarczej przestrzeni gdzieś pomiędzy Państwowym Instytutem Sztuki (od 1959 roku Instytutem Sztuki PAN) a Cepelią ze wszystkimi jej przyległościami.

O skali emancypacji sztuki ludowej świadczą jednak nie redefiniujące ją ideologicznie lata 50., a raczej lata 70. Klekot przywołuje dane mówiące o tym, że wtedy organizowano rocznie nawet 200 konkursów dla twórców ludowych (różnego szczebla i zasięgu), co w praktyce oznaczało jeden konkurs tygodniowo! Ten mecenasowski przyrost energii wokół sztuki ludowej musiał poskutkować kolejnym aktem jej konstruowania, a więc folkloryzacją wsi i samofolkloryzacją sztuki. Wzorcową postacią sfolkloryzowanego chłopca był – i wciąż jest – góral, żyjący poza czasem, blisko natury, a z dala od społecznych konfliktów (Klekot 2021a: 85–93) – „chłop rekreacyjny”, jak to niegdyś trafnie ujął Antoni Kroh (1999: 133). W samofolkloryzacji chodzi więc o ten moment, w którym twórcy ludowi, producenci sztuki ludowej zaczęli intencjonalnie i świadomie posługiwać się prymitywistyczną konwencją. Twórca ludowy wykonywał prace w oderwaniu od swego środowiska, ale też niekiedy wbrew swemu gustowi, różnicował je na „swoje” – tworzone dla siebie – i „ludowe”, czyli te na sprzedaż, odbywającą się

wszak w mieście (Klekot 2021a: 252, 255). W procederze tym pomagała kanonizacja stylu ludowego, instytucjonalizacja opieki nad sztuką ludową oraz słynna Cepelia ze swą rozbudowaną strukturą i działalnością (Korduba 2013), współpracująca zarazem przy tworzeniu zewnętrznego wizerunku Polski jako kraju folkloru (Kordjak 2016), na co niebagatelny wpływ miały także regionalne zespoły pieśni i tańca.

To oczywiście tylko wybrane, główne i dość specjalistyczne wątki interesującej nas tu książki. Jej międzydyscyplinarne znaczenie polega jednak na tym, że niewątpliwie wpisuje się ona we współczesny nurt badań nad ludową historią Polski, rewidujących dotychczasową w tym zakresie wizję naszych dziejów, ugruntowaną zarówno w nauce, jak i społecznych wyobrażeniach. Staje się ona dopełnieniem takich pozycji jak głośna *Ludowa historia Polski* (Leszczyński 2020) czy *Chamstwo* (Poblocki 2021) w zakresie pytań o partycypację kultury polskiej wsi w kulturze ogólnonarodowej, a zarazem jest znakomitym objaśnieniem dla wszystkich opracowań dotyczących obecności, wykorzystania i kreowania ludowej estetyki w polskiej sztuce i wzornictwie (Korduba 2013; Kordjak 2016; Szymański, Ujma 2016; Domańska 2019; Kostuch 2020) oraz fundamentem dla kolejnych.

Na zakończenie powiedzmy jeszcze, że opisane przez Ewę Klekot „kłopoty” sztuki ludowej nie są tylko refrenem przeszłości, o czym zaświadcza całkiem współczesna awantura o stringi z Koniakowa, ale o tym możecie przeczytać na stronie 323 i następnych tego znakomitego opracowania.

Bibliografia:

/// Domańska A. 2019. *Góralski etnodizajn, czyli sztuka ludowa Podbala jako źródło inspiracji we współczesnym wzornictwie*, Katedra–Wydawnictwo Naukowe.

/// Klekot E. 2012. *Etnodizajn – kolejne konfiguracje sztuki ludowej*, „Etnografia Nowa”, nr 4, s. 39–46.

/// Klekot E. 2013. *W krainie ludu: „etno” w polskim dizajnie*, „2+3D”, nr 1, s. 79–83.

/// Klekot E. 2014. *Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy postkolonialnej*, „Kultura Współczesna”, nr 1, s. 86–99.

/// Klekot E. 2016. *Etnodizajn – polskie gry z nowoczesnością*, „Herito”, nr 3, s. 146–159.

/// Klekot E. 2021a. *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Słowo/obraz terytoria.

/// Klekot E. 2021b. *Etnodizajn a ludowość w polskim wzornictwie*, „Artium Quaestiones” XXXII, s. 229–250.

/// Kroh A. 1999. *Sklep potrzeb kulturalnych*, Prószyński i S-ka.

/// Kordjak J., red. 2016. *Polska kraj folkloru*, Zachęta.

/// Korduba P. 2013. *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Fundacja Bęc Zmiana–Narodowe Centrum Kultury.

/// Kostuch B. 2020. *Czarodziej z Łysej Góry. Opowieść o Bolesławie Książku*, Marginesy.

/// Leszczyński A. 2020. *Ludowa historia Polski*, W.A.B.

/// Pobłocki K. 2021. *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne.

/// Szymański W., Ujma M., red. 2016. *Pany chłopy, chłopy pany*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół.

/// **Piotr Korduba** – prof. UAM, doktor habilitowany; historyk sztuki, dyrektor Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się kulturą zamieszkiwania, wzornictwem, niemiecko-polskimi relacjami artystyczno-historycznymi, a także problematyką miejską. Stypendysta Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej, DAAD oraz Herzog-August Bibliothek w Wolfenbüttel. Redaktor naczelny rocznika „Artium Quaestiones”. Autor monografii: *Patrycjuszowski dom gdański w czasach nowożytnych* (2005), *Sołacz. Domy i ludzie* (2009, 2012), *Na starym Grunwaldzie. Domy i ich mieszkańcy* (2012, wraz z Aleksandrą Paradowską) oraz *Ludowość na sprzedaż* (2013). Przygotował międzynarodową wystawę oraz publikację *Ernst Stevner – niemiecki fotograf Polski / Ernst Stevner – ein deutscher Fotograf in Polen* (2014, wraz z Dietmarem Poppem). Kierownik projektu badawczego NCN „Meblarstwo poznańskie 1945–1989. Edukacja, projektowanie, produkcja”.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7603-9858>

E-mail: pkorduba@amu.edu.pl

DIZJAN PRZYSZŁOŚCI – PRZYSZŁOŚĆ DIZAJNU. JAK ZWYMIAROWAĆ IMPONDERABILIA DIZAJNU?

**MONIKA ROSIŃSKA, *UTOPIE DIZAJNU. POMIĘDZY
AFIRMACJĄ A KRYTYKĄ NOWOCZESNOŚCI***

Jacek Mianowski
Uniwersytet Gdański

XXI wiek to okres, w którym rośnie społeczna świadomość zagrożeń i problemów związanych z eksploatacją naszej planety. Zarazem jednak jest to czas kontynuacji szybkiego rozwoju technologii komunikacyjnych. Obecna faza nowoczesności, w której jesteśmy zanurzeni, określają na przykład tempo rozwoju społecznego i związane z nim kryzysy, które weryfikują myślenie i działania społeczne. W związku z tym potrzebne są nowe sposoby społecznego uczenia się, żeby zrewidować styl życia codziennego, ale także funkcjonowanie społeczno-technicznych ekosystemów. Wydaje się, że dizjan może być częścią tego procesu uczenia się (Manzini 2016: 52).

Monika Rosińska w swojej książce *Utopie dizajnu. Pomiedzy afirmacją a krytyką nowoczesności* analizuje praktyki projektowe (dizajn), nowoczesność (z orientacją na przyszłość) oraz utopię (w sensie możliwych alternatyw wobec teraźniejszej wersji porządku na różnych poziomach życia społecznego) z perspektywy historyczno-kulturalnej oraz interpretatywnej.

Autorka rozumie dizajn jako „działalność projektową i praktykę zorientowaną prospektywnie, to jest wychyloną w przyszłość i motywowaną

chęcią ulepszenia tego, co zastane, oraz pragnieniem poprawienia rzeczywistości” (s. 7). Takie rozumienie dizajnu konsekwentnie wyjaśnia i ilustruje przykładami praktyk projektowych.

Recenzowana publikacja składa się z pięciu rozdziałów. W nich autorka rozwija konfigurację podstawowych pojęć: dizajnu, utopii i nowoczesności (ze szczególnym uwzględnieniem orientacji prospektywnej). Struktura podziału treści w książce jest podporządkowana temu, jak Rosińska rozumie istotę dizajnu, czyli jako podążanie w stronę lepszego, proponowanie „czegoś odmiennego od tego, co jest”, przekraczanie tego, co jest, i wyznaczanie tego, co możliwe (s. 22). W tekście nie ma jednak omówienia zastosowanego warsztatu metodologicznego. Autorka nie ujawnia na przykład, jakie założenia przyjęła w procesie doboru wybranych do analizy projektów. Wprawdzie wspomina, że pomysły na poszczególne rozdziały są efektem kilkuletnich badań terenowych (s. 8), ale nie podaje szczegółów wykorzystanej metodyki badawczej.

/// Imponderabilia dizajnu

Tytuł *Utopie dizajnu* początkowo może się wydawać nieco enigmatyczny, ale też budzi ciekawość poznawczą i skłania do zastanowienia, jak rozumieć praktyki projektowania w kategoriach utopijności i poetyckości. Utopijny dizajn to według autorki dizajn, który „pozwała przeżywać lepszą przeszłość nie tyle w swej wyobrażonej rzeczywistości, ile w potencjalnościach [...] wyrażonych w terażniejszości” (s. 23). Egzemplifikacją takiego rozumienia projektowania może być metodyka innowacji społecznych DAIM (ang. *The Design Anthropological Innovation Model*), którą zastosowano w ramach duńskiego „laboratorium (współ)projektowania” w celu zmiany sposobu gospodarowania odpadami komunalnymi w Kopenhadze (s. 245). Jednym z efektów tego laboratorium był „nowy model relacji, który umożliwił uczestnikom spojrzenie na istniejące praktyki i rozwiązania w nowym świetle [...] w procesie stwarzania (*reality in making*)” (Binder 2012: 200).

W kontraście do postrzegania „projektowania jako praktyki, która zajmuje się rozwiązywaniem instrumentalnych problemów i skutecznym ulepszaniem zastanej rzeczywistości”, autorka stara się dowieść, że na dizajn można spojrzeć w świetle utopijnych i poetyckich jakości, które rozumie jako nieograniczone możliwości wyrażone w terażniejszości (s. 23). Badaczka zaprasza zatem czytelnika do rewizji zdroworozsądkowego spojrzenia na dizajn i proponuje skupić się na jego utopijnym wymiarze jako ro-

dzaju „wyobraźni, która przejawia się w «obrazowaniu» i materializowaniu nadziei na lepsze jutro” (s. 23). Zaprasza więc, żeby siłę dizajnu odkrywać w tym, co nieuchwytnie i co zarazem może uwodzić.

Pojawia się tutaj jednak pewne napięcie poznawcze. Z jednej strony bowiem autorka nadaje szczególnie status „zdolności do holistycznego myślenia i podważania porządku rzeczy”, którą można rozumieć w kategoriach kognitywnych i racjonalnych. Z drugiej zaś stawia tezę, że dizajn ma także zdolność do uwodzenia (co można rozumieć w kategoriach emocjonalnych), której funkcją jest konkretyzacja wizji. Z tym że potencjał uwodzicielski dizajnu wyczerpuje się z chwilą materializacji projektu w rzeczywistości (s. 25). Przypisanie takiego impresyjnego, ulotnego charakteru dizajnowi prowokuje do postawienia pytania: jak po zrealizowaniu projektu zarządzać rozczarowaniem z tego powodu, że nie działa już moc obietnicy dotyczącej przyszłości (s. 26)? Zakładając, że zespół projektowy realizuje cykl projektów i po każdym z nich następuje faza rozczarowania spowodowana utratą obietnicy lepszej przyszłości, może to negatywnie określać potencjał uwodzicielski dizajnu. Jaka miarą zatem mierzyć wówczas transformację tego, co jest, w to, co mogłoby być?

Zasadniczym sensem dizajnu zdaniem autorki jest zdolność do tworzenia projektu (s. 22) i przekraczania porządku *status quo*, ponieważ projektowanie może być percypowane nie tylko w kategoriach logiki wdrożenia planu w życie, ale także logiki otwartości i utopii. Przyjmując, że „utopia jest mnoga” (Baczko 1994: 136), Rosińska zwraca uwagę, że zarówno etap działalności projektowej, na przykład konstruowanie planu realizacji projektu, jak i dizajn obejmujący system działań projektowych mogą mieć „utopijny impuls” (Bloch 2012) i mobilizować energię osób, które tworzą mikro-, mezo- i makroukłady społeczne.

Jeśli założymy szeroki zakres znaczeniowy pojęcia „dizajn”, to może się ono odnosić nie tylko do aktywności typu planowanie i obmyślanie, ale i do wyników tych procesów, takich jak: rysunek, plan, wytworzony przedmiot (Julier 2014) czy sposób myślenia i działania (Manzini 2016). W tym kontekście założeniowym uczestnikiem działań projektowych może być każdy interesariusz: od profesjonalisty do odbiorcy końcowego. Biorąc pod uwagę, że utopia jest mnoga, każdy interesariusz może mieć własną wizję utopii. Rodzi to pytanie: jakie zasady w sytuacji pluralizmu utopii zastosować, żeby wybrać optymalną, społecznie uzgodnioną wizję utopii (choćby w formie planu) do fazy realizacji?

/// Granice uwodzenia dizajnu

Wskazówki przy poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o możliwości uzgodnienia wizji utopii możemy znaleźć w rozdziałach 4 i 5 (s. 179–251), w których autorka przybliżyła właściwości dizajnu spekulatywnego i partycypacyjnego.

Dizajn spekulatywny jako praktyka wyrósł na gruncie sprzeciwu wobec wartości i zasad (na przykład dominacji estetyki i funkcjonalności) właściwych dla okresu kapitalizmu industrialnego, opartego na procesie produkcji, w którym szeroko stosowano surowce energetyczne i maszyny (Giddens 2001: 21). Z tego powodu na początku XX wieku między innymi europejska teoria i praktyka projektowania były związane z produkcją przemysłową (Manzini 2016: 53). Profesja projektowa była w tym okresie uzależniona od graczy rynkowych i stanowiła element systemu masowo produkowanych dóbr (s. 211). Dizajn był wtedy rodzajem działalności eksperckiej, której celem było wymyślenie i rozwój produktów do produkcji seryjnej z wykorzystaniem technologii przemysłowej (Manzini 2016: 53). Podstawą pracy dizajnerów był wówczas algorytmiczny projekt oparty na sekwencyjnie podejmowanych działaniach z myślą o osiągnięciu pożądanego celu, który pomagał im czynić świat bardziej przewidywalnym (Rosińska 2010: 21). Priorytetowym celem algorytmicznego projektu była masowa reprodukcja prototypu (Attfield 2000: 20).

W opozycji do tego dizajn spekulatywny opowiedział się za przywróceniem projektantom autonomii w procesie projektowania. Wektor ruchu dizajnu spekulatywnego został ukierunkowany na koniunkcję aspektów technologicznego i społecznego oraz rozpoznawanie problemów (Sudjic 2014: 99–100). W związku z tym projektanci dizajnu spekulatywnego raczej stawiają pytania, niż udzielają odpowiedzi (s. 185). Pytania, jakie formułują projektanci w dizajnie spekulatywnym, służą podważaniu oczywistości funkcjonalności produktów, na przykład poprzez odwrócenie logiki przewidywalności ich użycia. Taktyka subwersji użycia przedmiotów jako elementów kultury materialnej ma pomóc wydobyć z nich nieoczywistą wielowymiarowość, czyli dotrzeć do głębszego poziomu obiektów codziennego użytku (s. 194–195). Takie podejście poszerzyło zakres wyobraźni na temat tego, co możliwe (s. 212).

Jednakże dopiero dizajn partycypacyjny przyniósł zmianę definiowania praktyki projektowej. Pojawienie się tej odmiany dizajnu zbiegło się ze „zwrotem antropologicznym”, który zmierzał „w kierunku myślenia o projektowaniu jako krytycznej interwencji uwzględniającej kwestie społeczne”

(Clarke 2015: 45; Rosińska 2020: 215). W humanistycznej wizji czołowego przedstawiciela tej odmiany dizajnu, Viktora Papanka, podstawowym celem projektowania stało się „ulepszanie ludzkiego świata i wyznaczanie kierunku lepszej przyszłości” (s. 217).

Dizajn spekulatywny i partycypacyjny zaczęły wypierać produktową orientację dizajnu, zwłaszcza za sprawą dizajnu partycypacyjnego, który nie tylko koncentruje się na projektowaniu produktów, ale także szuka rozwiązań dla złożonych problemów społecznych, środowiskowych czy politycznych (Manzini 2016: 53).

Współczesną odmianą takiego dizajnu jest DesignX, czyli oparte na dowodach podejście do rozwiązywania złożonych i poważnych problemów, z jakimi boryka się dzisiejszy świat (Manzini 2016: 52). Pole tak rozumianego dizajnu współtworzą różnego rodzaju profesjonalści, w tym dizajnerzy i odbiorcy końcowi. Zróżnicowani uczestnicy tego pola praktykują różne formy projektowania. Po pierwsze, projektowanie rozproszone w sensie naturalnej ludzkiej zdolności projektowania, które jest wynikiem połączenia zmysłu krytycznego i praktycznego oraz twórczości (*diffuse design*). Po drugie, dizajn ekspercki (*expert design*). Po trzecie, współprojektowanie (*co-design*), będące pochodną interakcji przedstawicieli rozmaitych dyscyplin z zakresu projektowania i ogółu osób zainteresowanych jego efektami (Manzini 2015).

Przechodzenie od paradygmatu produktowego w kierunku projektowania, które służy także rozwiązywaniu problemów społecznych, środowiskowych czy politycznych, sprawia, że dizajn może łączyć wytwarzanie unikalnych produktów i tworzenie znaczeń (Attfield 2000: 20). Taka koniunkcja jest okazją do angażowania zróżnicowanych uczestników projektowania w dialog dotyczący kryteriów ewaluacji zarówno lokalnych rozwiązań projektowych, jak i makroskopowych wizji rozwoju społecznego. Zróżnicowani aktorzy takiego dialogu, w tym eksperci od projektowania, mogą wносить własne pomysły oraz definiować i wzajemnie akceptować swoje obowiązki (Manzini 2016: 52). Uwzględnienie i kategoryzacja możliwie szerokiego grona interesariuszy dizajnu pozwala określić zbiór aktorów społecznych, dla których zdaniem Rosińskiej dizajn może „pełnić rolę mediatora oraz przewodnika w odkodowaniu możliwych sposobów użytkowania obiektu” (s. 14). Słusznie jednak autorka identyfikuje zagrożenia zastosowania modeli służących przeprojektowaniu relacji międzyludzkich z pomocą dizajnu w celu wprowadzenia zmian społecznych. Do zagrożeń aplikacji takich modeli zalicza: romantyzację partycypacji, fetyszyzowanie samego uczestnictwa i upatrywanie w tej formie zaangażowania optymalnej metodyki zmiany społecznej z myślą o lepszej przyszłości (s. 251).

Zagrożenia aplikacji dizajnu partycypacyjnego mogą wynikać z nadmiernego uwodzenia tej odmiany dizajnu. Jeżeli dizajn może uwodzić, manipulując kategorią braku i obietnicą jego likwidacji (s. 26), to romantyzacja i fetyszyzowanie uczestnictwa w ramach dizajnu partycypacyjnego mogą być oznaką tego, że wahadło uwodzenia za bardzo wychyliło się w przyszłość. W pewnym sensie zatem romantyzacja i fetyszyzacja partycypacji wyznaczają próg uwodzenia dizajnu, po którego przekroczeniu pojawiają się niepożądane efekty zmniejszające moc działania obietnicy wychylonej w przyszłość (s. 26). Z jednej strony może to uzasadniać podejście do dizajnu w kategoriach utopii. Z drugiej natomiast wzmacnia potrzebę postawienia pytań: kto i jakie zasady powinien zaproponować, żeby wybrać optymalną, społecznie uzgodnioną wizję utopii do realizacji?

/// Dizjan w wymiarze temporalnym

Głównym celem książki Moniki Rosińskiej jest „zbadanie specyfiki myśli prospektywnej w dizajnie” (s. 39). Przy tym orientację prospektywną badaczka uważa za jeden z wyznaczników nowoczesności, którą rozumie jako kulturę przyszłości (s. 46). Orientacja prospektywna, zwłaszcza w sensie postawy wobec czasu, jest przejawem futuryzacji myślenia i działania (s. 41). Mechanizm futuryzacji myślenia i działania autorka *Utopii dizajnu* wyjaśnia, odwołując się do koncepcji czasu Świętego Augustyna (s. 15), według którego modalność terażniejszości manifestuje się, gdy jej aktualnie doświadczamy, gdy obecna jest w niej przeszłość i gdy istnieje w niej przyszłość w formie oczekiwania. Trojaka obecność odnosi się zatem do rzeczy minionych, terażniejszych i przyszłych (św. Augustyn 2006: 330). Przeszłość i przyszłość są tutaj zaczepione w horyzontach czasu, które swój punkt wyjścia mają właśnie w terażniejszości. Z tego punktu widzenia przyszłość *de facto* nie może się rozpocząć, ponieważ jest uzależniona od terażniejszości (Luhmann 1976: 139).

W utopijnych planach przyszła terażniejszość (*future present*) jest jednak wykorzystywana jako pole do projekcji nadziei i obaw. Plany te służą temu, żeby wyrażać swoją krytykę wobec *status quo* z punktu widzenia pożądanej przyszłości (Luhmann 1976: 143). Iteracyjne użycie prezentyzmu jako modalności czasowej uzasadnia założenie Rosińskiej, że przyszłość nie istnieje w oddaleniu od terażniejszości (s. 15), ale trudniej zgodzić się z inną tezą autorki, że wartość przyszłości wynika z zaprzeczania terażniejszości (s. 15). Jeżeli bowiem punktem wyjścia przyszłości jest terażniejszość, to bez niej przyszłość nie może się rozpocząć. Jeżeli jednak odróżnimy czas

i chronologię, to zgodnie z koncepcją modalności czasu nowoczesność możemy potraktować jako manifestację przyszłej teraźniejszości. Z chronologicznego punktu widzenia natomiast nowoczesność możemy rozpatrywać zgodnie z tym, co założyła autorka, to znaczy jako „proces wylaniania się i materializowania wyobraźni” (s. 40).

Monika Rosińska ulokowała w swojej książce *Utopie dizajnu* istotę dizajnu na wektorze podążania w stronę lepszego, na kontinuum projektowania „lepszycy” przedmiotów i wyznaczania „lepszego” kształtu relacji społecznych. Sensem dizajnu według autorki jest jego „zdolność do tworzenia projektu” (s. 22), który można analizować z dwóch komplementarnych punktów widzenia. Po pierwsze, projekt może być ukierunkowany na rozwiązanie problemu. Z tej perspektywy jest on elementem świata fizycznego i biologicznego, w którym ludzie żyją, a rzeczy działają. Po drugie, jeśli rozpatrujemy projekt jako płaszczyznę ludzkich rozmów, w wyniku których rzeczy zyskują znaczenie, to staje się on elementem świata społecznego. Zmiana stanu rzeczy spowodowana przez projekt wpływa zarówno na świat fizyczny, biologiczny (rozwiązanie problemu), jak i na świat społeczny (tworzenie sensu) (Manzini 2015: 35; 2016: 55).

Wydaje się zatem, że *eu-topia* (rozumiana jako lepsze miejsce) (s. 22), której siłą ma być kształtowanie naszego obrazu przyszłości, może być efektem syntezy składowych projektu definiowanego w kategoriach fizycznych jako miejsca, gdzie ludzie żyją i rzeczy działają, oraz w kategoriach społecznych – tworzenia jego sensu.

Lekturę książki Moniki Rosińskiej *Utopie dizajnu. Pomiedzy afirmacją a krytyką nowoczesności* można i warto połączyć z zaznajomieniem się z inną monografią autorki, zatytułowaną *Przemysław użycie. Projektanci, przedmioty, życie społeczne*, która ukazała się w 2010 roku.

Bibliografia:

- /// Attfield J. 2000. *Wild Things. The Material Culture of Everyday Life*, Berg.
- /// Baczko B. 1994. *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei pamięci zbiorowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- /// Binder T. 2012. *Laboratorium (współ)projektowania: eksperymentowanie z rozwiązaniami przyszłości. Szkoła designu w poszukiwaniu nowych form uczestnictwa*, [w:] *Kolaboratorium. Zmiana i współdziałanie. Collaboratorium. On Participatory Social Change*, red. M. Frąckowiak, L. Olszewski. M. Rosińska, Fundacja SPOT, s. 195–207.

/// Bloch E. 2012. *Ślady*, tłum. A. Czajka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

/// Clarke A.J. 2015. *Design for Development, ICSID and UNIDO. The Anthropological Turn in 1970s Design*, „Journal of Design History” 29, nr 1, s. 43–57.

/// Giddens A. 2001. *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN.

/// Julier G. 2014. *The Culture of Design*, Sage Publications.

/// Luhmann N. 1976. *The Future Cannot Begin. Temporal Structures in Modern Society*, „Social Research” 43, nr 1, s. 130–152.

/// Manzini E. 2015. *Design, When Everybody Designs. An Introduction to Design for Social Innovation*, The MIT Press.

/// Manzini E. 2016. *Design Culture and Dialogic Design*, „CoDesign” 32, nr 1, s. 52–59.

/// Rosińska M. 2010. *Przemysław u/życie. Projektanci, przedmioty, życie społeczne*, Fundacja Bęc Zmiana.

/// Rosińska M. 2020. *Utopie dizajnu. Pomiedzy afirmacją a krytyką nowoczesności*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.

/// Sudjic D. 2014. *B jak Bauhaus. Alfabet współczesności*, tłum. A Sak, Karakter.

/// Św. Augustyn. 2006. *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Wydawnictwo Znak.

/// **Jacek Mianowski** – adiunkt w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się problematyką z zakresu socjologii organizacji oraz socjologii zdrowia i choroby. Prowadzi badania, których celem jest identyfikacja form i praktyk kooperacyjnych, jakie osoby chore i zdrowe, osoby z niepełnosprawnościami i sprawne podejmują w ramach organizacji pacjenckich. Współpracuje z beneficjentami organizacji pacjenckich w tworzeniu realizowanych w nich projektów. Autor artykułów naukowych i współredaktor tomów tematycznych opublikowanych między innymi w „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” oraz „Władza Sądzenia”. Ostatnio współredagował tom tematyczny *Zdrowie i choroba w życiu codziennym* („Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 22, 2021, nr 2–3).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4635-6822>

E-mail: jacek.mianowski@ug.edu.pl

FANTASTYCZNA SOCJOLOGIA LITERATURY

STANISŁAW KRAWCZYK, GUST I PRESTIŻ.

O PRZEMIANACH POLSKIEGO ŚWIATA FANTASTYKI

Katarzyna Roman-Rawska
Instytut Sławistyki PAN

Socjologia literatury w Polsce to nisza, która powoli, ale konsekwentnie się zapelnia. Wspólnota badaczy i badaczek dostrzegających wartość badań nad uwikłaniami społeczno-literackimi buduje niespiesznie swój azyl, pozostawiając powoli na marginesie dyskusję o własnej peryferyjności względem socjologii i literaturoznawstwa, a także o tym, czy można lub warto przedmiotem namysłu socjologicznego uczynić świat literacki.

Potrzeba było niespełna dekady, aby główny postulat Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Pisząc literaturę, czytając społeczeństwo. Władza, polityka i ekonomia we współczesnej produkcji literackiej”, jakim była odnowa tradycji uprawiania tej (sub)dyscypliny na gruncie polskim (Rawski, Roman 2014), zaowocował garścią istotnych wydarzeń, w tym zorganizowaną przez Pawła Ćwikłę oraz Arkadiusza Jabłońskiego grupą tematyczną na Ogólnopolskim Zjeździe Socjologicznym w Gdańsku w 2016 roku (Ćwikła, Jabłoński 2017). Zmaterializował się także pod postacią książek, takich jak seria złożona z raportu z badań, podręcznika i antologii: *Literatura polska po roku 1989 r. w świetle teorii Pierre’a Bourdieu* (Jankowicz i in. 2014)¹, *Wolność i pisanie. Dorota Mastowska i Andrzej Stasiuk w postkolonialnej Polsce* (Snochowska-Gonzalez 2017) oraz *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji*

¹ Wspomniana konferencja oraz trzy pozycje książkowe są efektem realizacji dużego projektu badawczego implementującego założenia teorii pola literackiego Pierre’a Bourdieu do kontekstu polskiego po 1989 roku.

ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku (Tomczok 2018) czy moja monografia *Nowy realizm w rosyjskim polu literackim po 1991 roku. Literatura i polityka* (Roman-Rawska 2020). Można nawet śmiało stwierdzić, że wraz z książką Stanisława Krawczyka zatytułowaną *Gust i prestiż. O przemianach polskiego świata fantastyki* (2022) nisza ta zyskała wzorcowy wręcz program realizacji rzetelnego badania socjologiczno-literackiego, nie zaś kolejny przyczynek lub postulat, jak być może w przyszłości warto byłoby takie badania urzeczywistnić.

Sam autor zabiera ponadto głos w metadebacie o (nie)istnieniu socjologii literatury w Polsce i porządkuje dyskurs, stwarzając wartościowe kompendium na temat tożsamości własnego pola badawczego (Krawczyk 2022: 247–251). Stanisław Krawczyk wprowadza między innymi porządkujące, ale w końcu niewartościujące rozróżnienie na literaturoznawczą socjologię literatury oraz jej socjologiczną odmianę. To w tym miejscu odkrywamy zazwyczaj najwięcej punktów spornych między uczonymi, którzy broniąc granic swoich dyscyplin, zapominają, że ramy te są zawsze umowne, a obszar pogranicza dwóch dziedzin – miejsce ich styku oraz przenikania się – może być bezcenny poznawczo.

Monografia Krawczyka stała się więc języczkiem u wagi polskiej socjologicznej socjologii literatury i przeważyla szalę w kierunku jej osadzenia i zdecydowanej deklaracji o własnym istnieniu. O tym, że badanie zrealizowane przez autora nie może być kontrowersyjne dla socjologów, może chociażby świadczyć to, że nie wchodzi on w dyskusję o wartości samej treści utworu literackiego dla badań nad społeczeństwem i nie włącza do swojej analizy tego obszaru, a więc styku między tym, co literackie, a tym, co społeczne. Publikacja skupia się na producentach pola: pisarzach, krytykach i redaktorach oraz ich działalności bardziej niż twórczości. Sam autor jasno zresztą deklaruje, że „książka ta należy do dziedziny socjologii”, a „[b]adania nad fikcyjnymi przedstawieniami zjawisk społecznych nie są [...] w tym miejscu kluczowe – istotniejszy jest kontekst społeczny, w którym funkcjonuje literatura” (Krawczyk 2022: 244). Taka jest wola autora i taki program badań ze swobodą w swojej książce realizuje.

Systematyczność, przekrojowość, syntetyczność, konsekwencja i czyistość metodologiczna to atuty pracy Stanisława Krawczyka. Badacz sam też zwraca uwagę na kilka awangardowych elementów swojej książki, wśród których warto wymienić jego wkład w mniej rozwinięte badania nad piśmami literackimi i krytyką literacką – wszak socjologia literatury dostrzegać zwykła głównie książki. Na marginesie, to, iż nie nastąpiła ekspansja pola naukowego do enklawy czasopism literackich, jest argumentem na

korzyść mówienia o mikroobszarach względnej autonomii swojego pola. Są to bowiem miejsca do pewnego stopnia istniejące same dla siebie.

Przy swojej perfekcji warsztatu badawczego autor zapoznaje czytelników szczegółowo z całą procedurą jakościowej analizy treści i dyskursu, w tym z drzewem kodowym, do którego sięga, adekwatnością zaplecza teoretycznego oraz ugruntowaną samoświadomością przynależności do dyscypliny. Recenzowana książka jest jednocześnie frapująca poznawczo, ciekawa i kompletna. Uwzględnia nie tylko lokalny wyrywkowy kontekst polskiego świata fantastyki, ale też umiejscawia go w szerszej konstelacji fantastyki zachodniej. Brakuje niestety w tym układzie Europy Środkowo-Wschodniej i pola fantastyki Związku Radzieckiego, które zapewne dalyby pozytywny lub negatywny punkt odniesienia do świata fantastyki okresu PRL-u. Jest to jednak istotnie inny grunt, na którym autor nie musi się czuć dobrze, czego na szczęście nie przemilcza, a do czego się przyznaje. To także przejaw rzetelności i autorefleksyjności.

Również wnioski, do jakich dochodzi Krawczyk, są zajmujące, szczególnie te o momentach usztywniania politycznego polskiej fantastyki w stronę konserwatywną oraz wolcie, dzięki której pole to stopniowo uwalnia się z władzy gustu inteligenckiego w kierunku otwartości, masowości i gustu motłochu, stając się bardziej dobrem wspólnym. Zanim jednak autor takie wnioski wypracuje, przeprowadza krok po kroku analizę, jak do takiej przemiany dochodzi, korzystając przy tym z soczewki zapożyczonyj z teorii relacyjnej Pierre'a Bourdieu. Pisze między innymi o wzmagającej się heteronomii pola polskiej fantastyki, to jest jej zależności od innych pól społecznych, a przede wszystkim od rynku, szczególnie po transformacji ustrojowej. Co jednak ciekawe, Krawczyk nie sugeruje, że to pole było kiedykolwiek w pełni autonomiczne i że w zasadzie od samego początku jego istnienia, czyli według autora w fazie niedojrzałej od połowy lat 70., a w dojrzałej – od końca lat 80., pozostawało zależne od kryteriów ekonomicznych. Ostatecznie dochodzi do wniosku, że to uwolnienie się rynku książki spod niemal wyłącznie państwowej kurateli, zmiana proporcji w wydawanej produkcji książkowej, w której zwiększa się liczba tłumaczeń zachodnich propozycji fantastycznych w połączeniu ze zmianą pokoleniową, wpłynęły na zbiorowe imaginarium, otwierając je na kulturę popularną i zmniejszając zapotrzebowanie na samoograniczającą się i budującą wokół siebie mury getta inteligencką opowieść.

Autor dysponuje też darem – lub może lepiej: kompetencją – klarownego tłumaczenia hermetycznej momentami terminologii teorii Bourdieu w sposób przystępny, a nawet ambitnie stara się „zrekonceptualizować

elementy teorii Pierre'a Bourdieu, aby uściślić pewne niejednoznaczności, wypełnić część luk terminologicznych oraz dostosować teorię do badań nad polskim polem fantastyki” (Krawczyk 2022: 258). Niezwykle cenne są takie deklaracje i wszelkie zrealizowane interwencje i krytyki teorii Bourdieu, ponieważ w świecie socjologicznym stała się ona niebezpiecznie dogmatyczna, obowiązkowa i konieczna, przez co gubi swoją ostrość. Cieszy zatem, że polska socjologia literatury zaczyna coraz chętniej przyglądać się również innym propozycjom teoretycznym, które na przykład włączają w obszar zainteresowań projekt Brunona Latoura, gdzie literatura nie jest traktowana jako pole, a także jako sieć czy sposób istnienia (Balicki 2021; Felski 2021). W tym kontekście na oddzielne uznanie zasługuje konsekwentne wprowadzanie przez Stanisława Krawczyka na grunt polski rozpoznań teoretycznych Wendy Griswold z jej „tymczasowym, lokalnym pozytywizmem”, co świadczy o tym, że w teoriach socjologiczno-literackich możemy mówić o pluralizmie.

Na tym właściwie mogłabym skończyć recenzję *Gustu i prestiżu*, chwalać ją jako udane, kompetentne i interesujące przedsięwzięcie empiryczne. Nie ma sensu doszukiwać się zarzutów merytorycznych tam, gdzie ich nie ma, zatem dalszego wywodu nie należy traktować jako polemiki, a raczej uznać ją za fantazję na marginesie o tym, co zyskałoby badanie, gdyby autor mocniej uwzględnił choć niektóre aspekty literaturoznawczej socjologii literatury, czyli nie wykluczał głębszej interpretacji samych treści literackich. Podążając więc za esencją szeroko pojętej fantastyki, w definiowaniu której – jak sugeruje autor – kładzie się nacisk „na odmienną przedstawionych światów od rzeczywistości, która nas otacza” (Krawczyk 2022: 10), a jaką badacz wziął na warsztat, zapytam jednak: gdzie w tym wszystkim miejsce na wyobraźnię?

Zajmowanie się literaturą w kontekście społecznym zdaje się zawsze budzić, choć niepotrzebnie, największe niepokoje właśnie wśród adeptów nauk społecznych. Już Charles Wright Mills w swoim tekście-manifeście rozwił wątpliwości, czy i w jakim stopniu można i warto łączyć z pozoru nieprzystawalne obszary, mówiąc o nadrzędnej dla wszystkich socjologów kompetencji, którą powinni w sobie wykształcać:

Ta wyobraźnia [socjologiczna – K.R.R.] jest bowiem zdolnością przechodzenia od jednej perspektywy do drugiej, od perspektywy politycznej do psychologicznej; od badania pojedynczej rodziny do porównawczej oceny budżetów narodowych na świecie; od szkoły teologicznej do wojskowego establishmentu; od rozważań na temat przemysłu naftowego do badań nad współczesną poezją.

[...] U podstaw jej stosowania leży zawsze pragnienie poznania społecznego i historycznego znaczenia jednostki ludzkiej w społeczeństwie i w czasie, w którym ona żyje i objawia swe cechy. (Mills Wright 2007: 54)

Te rozważania pojawiają się i u Krawczyka, chociażby przy omawianiu modelu badawczego Griswold, zamkniętego schematycznie w figurę rombu kulturowego (Krawczyk 2022: 261). Mam jednak wrażenie, że im bardziej autor domyka wszystkie tematy, tym bardziej pozostawia poczucie, że coś fantastycznego pozostaje w cieniu. Ten niedosyt jest najpewniej efektem tego, że choć deklaruje on swój prywatny związek z polem, które bada, to jednak wytwarza wobec niego chłodny „estetyczny dystans” i „krytyczny opór” (Felski 2022: 17), nie zostawiając miejsca dla swojego urzeczenia. Nie znaczy to, że popełnia przy tym błąd. Przeciwnie – jasno przecież deklaruje, że zbroi swoje badawcze oko w teorie zdystansowane, w których gdzieś głęboko schować należy prywatne uwikłania w przedmiot badania. Zastanawiam się jedynie, czy gdyby pójść za intuicją: Rity Felski, która proponuje spożytkować literaturę jako specyficzną konfigurację wiedzy społecznej, w charakterze dokumentu społecznego samopoznania (2016: 87–116), jako wgląd w zbiorowe imaginarium; Ryszarda Koziolka, że dobrze się myśli literaturą (2016); czy też podobnie jak Claudia Snochowska-Gonzalez założyć, że „istnieje coś takiego jak współdefiniowanie się świata społecznego i świata zakłętego w literaturze. I jeden świat, i drugi są w końcu rezultatem pewnej praktyki interpretacyjnej i praktyki wspólnego tworzenia, określanej przez to, co już zostało wytworzone” (2017: 40), to czy autor doszedłby do tych samych wniosków, czy może zobaczyłby coś więcej.

Kiedy przyglądam się rombowi kulturowemu Wendy Griswold i widzę w nim pojęcie przedmiotu kulturowego, mam ochotę powtórzyć pytania Rity Felski: „Czy obiekty lekturowe naprawdę są obojętne i bez znaczenia, bierne i uległe, całkowicie zdane na naszą krytyczną łaskę lub niełaskę? Czy naprawdę nie wyносimy nic wyjątkowego z tego, co czytamy?” (2016: 10). Mam śmiałość fantazjować, że obraz *Gustu i prestiżu* byłby głębszy, gdyby autor zechciał poblądzić trochę po obszarze pogranicza. Tym, co w tym kontekście przypadło mi jednak do gustu i odkrywa przywiązanie badacza do świata, który bada, jest jego troska o czytelnika spoza świata akademii. Stanisław Krawczyk, rozumiejąc bardzo dobrze, jak popularna wśród odbiorców literatury jest fantastyka (to są główne wnioski jego dociekań), wykonuje gest odwrócenia kolejności i przenosi rozważania teoretyczno-metodologiczne do aneksu, który wydaje się mniej zobowiązujący i nie

otwiera książki. Monografia jest efektem pracy naukowej i tego ukryć się nie da, ale samą próbę wyjścia poza specjalistyczny dyskurs akademicki z ukłonem w stronę publiczności zainteresowanej tematem uważam za demokratyczną, egalitarną i godną naśladowania, szczególnie w obszarze nauk humanistycznych i społecznych, które poza pragnieniem obiektywności powinny także pamiętać o pragnieniu solidarności (Rorty 1989).

Bibliografia:

/// Balicki B. 2021. *Socjologia nie-literatury*, „Teksty Drugie”, nr 2, s. 358–374.

/// Ćwikła P., Jabłoński A. 2017. *Problem socjologii literatury*, „Roczniki Nauk Społecznych” 9 (45), nr 4, s. 7–18.

/// Felski R. 2016. *Literatura w użyciu*, tłum. zespół tłumaczy ze specjalności przekładowej Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne.

/// Felski R. 2021. *Latour i literaturoznawstwo*, tłum. T. Markiewska, „Teksty Drugie”, nr 2, s. 204–213.

/// Felski R. 2022. *Urządzenie. O sztuce i przywiązaniu*, tłum. A. Budnik, A. Waligóra, Wydawnictwo Naukowe UAM.

/// Jankowicz G., Marecki P., Pałęcka A., Sowa J., Warczok T. 2014. *Literatura polska po roku 1989 r. w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Raport z badań*, Korporacja Ha!art.

/// Koziółek R. 2016. *Dobrze się myśli literatura*, Wydawnictwo Czarne.

/// Krawczyk S. 2022. *Gust i prestiż. O przemianach polskiego świata fantastyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar.

/// Mills Wright C. 2007. *Wyobrażenia socjologiczne*, tłum. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN.

/// Rawski T., Roman K. 2014. *Nowa socjologia literatury? Notatki z konferencji*, „Przegląd Socjologiczny” 63, nr 3, s. 165–171.

/// Roman-Rawska K. 2020. *Nowy realizm w rosyjskim polu literackim po 1991 roku. Literatura i polityka*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

/// Rorty R. 1989. *Solidarity or Objectivity?*, [w:] *Relativism: Interpretation and Confrontation*, red. M. Krausz, University of Notre Dame Press, s. 167–183.

/// Snochowska-Gonzalez C. 2017. *Wolność i pisanie. Dorota Mastowska i Andrzej Stasiuk w postkolonialnej Polsce*, Oficyna Naukowa.

/// Tomczok P. 2018. *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

/// **Katarzyna Roman-Rawska** – adiunktka w Instytucie Slawistyki PAN, doktora nauk humanistycznych, literaturoznawczyni i socjolożka. Zajmuje się tematyką styku kultury i polityki oraz antyreżimowym i antywojennym oporem we współczesnej Rosji. Aktualnie pracuje nad monografią o dekonstrukcji imperialnego podmiotu w literaturze rosyjskojęzycznej po 2008 roku. Bada także polityczny wymiar migracji Rosjan po 2022 roku w projekcie „Crossing borders, building walls. Towards ethnography of Russian war mobilisation”. Autorka monografii *Nowy realizm w rosyjskim polu literackim po 1991 roku. Literatura i polityka* (2020).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3851-3971>

E-mail: k.roman.rawska@gmail.com

Dyskusja o drugim tomie *Dzienników* Stanisława Ossowskiego

W związku z publikacją przez Wydawnictwo Naukowe Scholar drugiego tomu *Dzienników* Stanisława Ossowskiego 17 listopada 2022 roku odbyło się zebranie Katedry Metodologii i Teorii Socjologicznej na Wydziale Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Pierwsze komentarze wygłosili: Róża Sulek – autorka trzytomowej już dziś edycji dzienników, która w maju 2023 roku została uhonorowana za swoje dzieło Nagrodą Historyczną „Polityki” w dziedzinie „Pamiętniki – relacje – wspomnienia”, historyk Grzegorz Motyka oraz socjolog i filozof Tadeusz Szawiel. W dyskusji głos zabierali także Antoni Sulek, Mirosława Grabowska, Łukasz Bertram i Michał Łuczewski. W tym miejscu publikujemy przejrany przez autorów zapis trzech pierwszych wypowiedzi.

DEPOZYTARIUSZKA PAMIĘCI

STANISŁAW OSSOWSKI, *DZIENNIKI*, T. 2: 1939–1949

Róża Sulek
Uniwersytet Warszawski

W tym tygodniu do wydawnictwa został oddany trzeci tom *Dzienników* Stanisława Ossowskiego. Można powiedzieć, że jest to ostatnia praca Marii Ossowskiej, którą zdążyła przed zakończeniem swojego życia przygotować tak, żeby na jej makiecie można było pracować i z czasem może ją wydać. Dopiero po ponad 50 latach, które minęły, od kiedy ten materiał został przygotowany, zakończone zostały czynności wydawnicze.

Praca, którą wykonała Ossowska, była rzeczywiście bardzo żmudna i trudna, ponieważ zapisy Ossowskiego miały różną formę pisarską. Były pisane w notesach, zeszytach, ale też na luźnych kartkach. Ossowska to ponumerowała, ujednoliciła, dała maszynistce do przepisania, by potem sprawdzić maszynopis i zrobić korektę. Podaję te informacje, gdyż kulisy tej historii nie są powszechnie znane. W tym zadaniu pomagała jej Maria Smoła, która pod koniec życia szczegółowo mi o tym opowiedziała. Dodatkowo tak się sprawy potoczyły, że ten egzemplarz, który był wtedy przygotowany, właśnie u mnie został zdeponowany. W innych miejscach również znalazły się kopie pracy wykonanej przez Marię Ossowską. Potem różnymi drogami zaczęły do mnie trafiać kolejne drobiazgi oraz informacje dotyczące Ossowskich. Osoby z ich kręgu lub znające małżeństwo, gdy robiły swój przedśmiertny rachunek sumienia z wiedzy o środowisku, albo posiadające jakieś dokumenty, także przychodziły do mnie. Przynosiły mi dokumenty lub składały w depozycie mojej pamięci relacje dotyczące nie tylko samego Ossowskiego, ale i obydwójga Ossowskich. Robiąc ten rema-

ment życia, mieli poczucie, że coś są Ossowskim winni i to coś nie powinno zniknąć, i może w przyszłości ten ich przekaz będzie mógł być wstępem do podjęcia badań nad życiem małżeństwa.

Wróćmy jednak do dzienników. Są one czymś niezwykle, ponieważ były pisane od 1905 do 1963 roku, dokładnie od 23 października 1905 do 27 września 1963 roku. Pamiętamy, że Ossowski urodził się w 1897 roku – zaczął więc pisać w bardzo młodym wieku. Oczywiście robił sobie różne przerwy w pisaniu dzienników.

Przy wydawaniu jego zapisów materiał przygotowany przez Ossowską porównywany był z tymi rękopisami, które ocalały. Zapewne w przestrzeni publicznej są jeszcze co najmniej dwa lub trzy rękopisy, które gdzieś, prawdopodobnie w domach czytających je osób, istnieją. Być może kiedyś ujrzą światło dzienne. Tylko jeden z tych rękopisów nie został przepisany za sprawą Ossowskiej, czyli rękopis z wojny 1920 roku. Prawdopodobnie ostatnią osobą, która miała rękopis w ręku i podała do druku zawartą w nim modlitwę, był Stefan Nowak. Mam tu na myśli tekst, w którym młody człowiek zapisał swoje *credo*, czyli sformułował zasady dotyczące niezależności uczonego.

Wracając do rodzaju zapisów Ossowskiego w dziennikach, przypomnę informację ze wstępu do pierwszego tomu. Mianowicie dzienniki te mają charakter niejednorodny. Zwykle, jeśli mamy do czynienia z dziennikami innych autorów, dostrzegamy sytuacyjną celowość ich pisania. Albo są to raporty z każdego dnia, jak pisał Władysław Tatarkiewicz, albo polemiki ze środowiskiem, tak jak dziennik Adama Podgóreckiego wydany w Niemczech. Inne osoby pisały, aby utrwalić jakieś swoje przemyślenia.

Co znaczy, że *Dziennik* Ossowskiego jest niejednorodny? Są tam między innymi zapisy dzienne dotyczące ważnych zdarzeń historycznych. Pokazujące nie tylko ich heroiczną, lecz także prozaiczną stronę. Są też zapisy o charakterze pamiętnikarskim. Po paru dniach autor spisuje zdarzenia z kilku dni, dokładnie je datując. Jednocześnie notuje opatrzone datami refleksje tematyczne z lektur, wnioski z przemyśleń, a nawet krótko- i długoterminowe plany pracy. Te wszystkie zapisy są niezwykle wiarygodne. Jeśli Ossowski pisze na jakiś temat, który już poruszył, zamieszcza odsyłacz do tego wcześniejszego miejsca. Jeśli zapisuje coś i popełnia kardynalny błąd, notuje po jakimś czasie, że takowy popełnił. Przykładowo zdarzyło się tak, że posądził kogoś, że dokonał rewizji w jego pokoju hotelowym i skradł mu pieniądze. Sam dla siebie później to pomówienie prostuje.

Przypomnijmy, że zamysł jego dziennika był taki, że pisał go na swój użytek, aby porządkować myśli i przemyślenia, dyscyplinować siebie. O co

w tej dyscyplinie chodziło? (To dotyczy wszystkich tomów dziennika. Nie tylko tomu drugiego, na temat którego odbyliśmy dyskusję, ale wszystkich). O co mu chodziło w tym dyscyplinowaniu? Chodziło o to, żeby nie pozwolić, aby bieżące życie codzienne lub bieżące okoliczności historyczne sprawiły, że jego życie spłynie jak woda, nie pozostawiając po sobie żadnego śladu. W jego przekonaniu człowiek powinien żyć z pewnym zadaniem i powinien pozostawić po sobie ślad.

Oto kilka przykładów. Ossowski rejestruje dynamiczne wydarzenia, które w jego miasteczku dzieją się w czasie I wojny światowej, i w tym samym czasie jedzie do Płocka. Chce w tamtejszym gimnazjum zdać egzaminy uzupełniające, by dostać się na Uniwersytet Warszawski nie na prawach studenta nadzwyczajnego, do czego uprawnia go ukończenie jego szkoły, ale na prawach studenta zwyczajnego. Była to wyższa kategoria studenta. Dlaczego? Dlatego, że Ossowski kończył szkołę polską, która była pozbawiona pewnych uprawnień – właśnie przez to, że była to szkoła polska. Uniwersytet uruchamia zapisy 8 listopada 1915 roku, a on zgłasza się 16 listopada, mając już pełne papiery potrzebne do uzyskania interesującego go uprawnienia, i zostaje zarejestrowany pod numerem 6 na Wydziale Filozoficznym, a 428 w skali UW. Tempo zupełnie niewiarygodne! Zaczyna studia, z pasją kończy pierwszy ich etap pracą *Typ psychiczny „Księcia Niezłomnego”*. Dyplom tej pracy, opatrzony datą 5 lipca 1918 roku i z oceną celującą, zachował się. Była pisana u prof. Juliusza Kleinera.

Ossowski bierze udział w wojnie o granice wschodnie i natychmiast po zwolnieniu z wojska, gdy tylko pojawia się taka możliwość, wraca na Uniwersytet. Niestety okazuje się, że jego profesor, który obudził w nim duszę romantyczną, znika z Warszawy (przeniósł się do Lwowa). Co więc robi Ossowski? Z rozpaczy i w ramach protestu młodzieńczego nie jedzie do Lwowa za profesorem, tylko udaje się do Wilna – do kolebki romantyzmu. Tam się rozczarowuje. Wraca zatem do Warszawy, gdzie zaczyna się wojna '20 roku, w której bierze udział – wtedy, po tych różnych rozczarowaniach młodzieńczych, pisze ten wspomniany tekst na wzór modlitwy, *credo*, które później będzie przewijało się przez całe jego życie. Nieustannie do niego wracał, choć pod nieco innymi określeniami.

Inny przykład świadczący o tym, jak zróżnicowany jest to dziennik, dotyczy kampanii wrześniowej, którą Ossowski bardzo szczegółowo opisał. Dlaczego? Właśnie po to, żeby dyscyplinować siebie w okresie rozgardiaszu wojennego i porządkować czas, który spędza przy kampanii wrześniowej w dwóch rolach – jako uczestnik i obserwator. Przypomnijmy, że w czasie przewrotu majowego robi zapisy tylko w jednej roli – obserwatora.

Kolejny przykład: po grożącym mu aresztowaniu w Warszawie ucieka na wschód do Białegostoku i Lwowa – nadal trwa wojna. Znowu postanawia, że trzeba jak najefektywniej wykorzystać czas pracy w Ossolineum na gruntowne studia – dla rozwoju.

Jeszcze inny przykład: w okresie lwowskim jest taki ciekawy moment, kiedy grozi mu wywózka do Kazachstanu. Ossowski rozważa zaś przygotowanie jakiejś koncepcji badań, aby ten czas wykorzystać.

W czasie okupacji w Warszawie – jest okres zawirowań wojennych – chce robić to, co należy, i przygotowywać się do czasu po wojnie. Dziennik okupacyjny jest bardzo skromny, ale prace, które Ossowski w czasie okupacji wykonał, są gigantyczne. Charakterystyczne jest to nieustanne kontrolowanie siebie i planowanie – stale przewija się ta zasada, którą sobie przyswoił we wczesnej młodości, a która trwała u niego do ostatnich dni życia.

Wreszcie czas odsunięcia od nauki chce wykorzystać go na pisanie prac.

Mamy więc nieprzerwanie do czynienia z przedefiniowywaniem sytuacji w stronę własnej kreacji rzeczywistości i próby zapanowania nad bezwolnym spłynięciem z prądem okoliczności historycznych. Teraz najważniejsze jest, żeby zadanie, które przed nim stoi, skutecznie zrealizować. (W Warszawie podobnie żyła Maria Ossowska, która czas okupacji wykorzystwała na swój rozwój i kształcenie).

Ossowski jako Polak wykonuje wszystkie obowiązki obywatelskie, a jednocześnie ciągle pamięta o tym, że jest indywidualną jednostką, która ma po sobie zostawić jakiś ślad, nabywać kompetencje i je wykorzystywać. Zastanawiałam nad tym, jaką musiał zdobyć we wczesnej młodości głęboką formację, że tak rygorystycznie pilnował tych dwóch spraw: spełniania obowiązku obywatelskiego i budowania swojego śladu. Niewykluczone, że wiązało się to oczywiście z wychowaniem rodzinnym, ale też z jego pierwszą szkołą.

Ossowski kończył szkołę we Włocławku. Uczęszczał do społecznej szkoły handlowej, lecz władze carskie postanowiły zrobić konkurencję dla tej szkoły i założyły gimnazjum państwowe. Prowadzone były różne formy przekupywania rodziców, żeby przenosili dzieci do rosyjskiej szkoły państwowej: wysokie stypendia, podwyżki, jeśli rodzice byli na posadach państwowych, bezpłatny wstęp na uniwersytety w cesarstwie, skrócona służba wojskowa. Z tej szkoły Ossowskiego, handlówki we Włocławku, której dyrektorem był ojciec Marii Kuncewiczowej, nie tak wiele rodziców przeniosło dzieci do szkoły rządowej. Myślę, że to był moment, w którym ukształtował się pewien etos w młodym człowieku i stał się mocną formacją duchową, która potem procentowała zarówno w pracy naukowej, jak i na drodze życiowej.

Drugim takim motywem przewodnim, który właściwie łączy wszystkie tomy i który się co jakiś czas pojawia, jest motyw o niezależności. W pewnym momencie Ossowski nazywa go, gdy przystępuje do pracy. Mówi: „Należy od siebie odsunąć wszystkie irradiacje”. Wcześniej, w swoim *credo* podobnym do modlitwy z 1920 roku, już jest ten element, ale tutaj – przebywając we Lwowie – nazywa to słowem „irradiacja” i potem w latach następnych (pod koniec lat 40. i na początku lat 50.) też wraca do tego słowa. W trzecim tomie powraca do niego znowu, pisząc, że wszystkie irradiacje trzeba odsunąć, jeśli się zaczyna nad jakimś tematem pracować. Określenie „irradiacja” pojawia się też w listach Marii z Ameryki do Stanisława. Pisze w nich ona, że czerpała korzyści z pozytywnych irradiacji, które pozostawił tam po sobie Ossowski.

Trzeci element, który także się w różnych momentach dziennika pojawia, jeśli się w nie wczytać, to sprzeciw Ossowskiego wobec sytuacji, w których innych ludzi, jak również jego samego, próbuje się wykorzystywać do jakichś rozgrywek. To też jest bardzo ciekawe, bo różne osoby z kręgu Ossowskiego, a także sama Ossowska, były bardzo lojalne wobec tego poglądu Ossowskiego. Widoczne to było zarówno w historii wydawania *Dzienników*, jak i na pogrzebie ich autora, który był pogrzebem milczącym właśnie dlatego, że jego żona rozumiała tę niechęć do wykorzystywania sytuacji ludzkiej do różnych gier politycznych. Niezależnie od tego, która strona życia publicznego by to robiła, Ossowski miał do tego głęboką niechęć. Dlatego też Ossowska zakazała wszelkich mów na pogrzebie, czego obecni na nim nie rozumieli. Uważali, że milczący pogrzeb Ossowskiego był straszny. Wiele osób pytało o tę decyzję Ossowską, więc potem wyjaśniła, dlaczego tak był on zorganizowany. Kilka osób mi potem opowiadało, jak ona to nazwała – powiedziała, że nie chciała dopuścić do tego, aby pogrzeb Stacha stał się miejscem czyszczenia sumień przez niektóre osoby. Przypomnę, że po 1958 roku pojawiły się znowu próby eliminowania Ossowskiego i jego dyskredytowania w życiu naukowym.

W obecnie ukazującej się korespondencji z paryską „Kulturą”, między innymi w listach Lipskiego i Giedroycia, pojawia się informacja o braku zgody Ossowskiego na instrumentalne wykorzystywanie innych osób oraz na niepotrzebne narażanie ich na kłopoty. Dotyczyło to chociażby wypracowanej przez Ossowskiego i Konstantego Jeleńskiego metody przepływu książek niezależnych, czyli bez debitu komunikacyjnego w Polsce, do warszawskiego środowiska naukowego. Była to trwała filozofia osobista Ossowskiego, która dotyczyła wszystkich okresów jego życia, w tym wojny, okresu lwowskiego, okupacji w Warszawie czy późniejszego odsunięcia od nauki.

W otoczeniu Ossowskiego widać było gaśnięcie jego osoby. Gdy postanowiono zorganizować sesję naukową na trzydziestolecie pracy pedagogicznej Ossowskiego, która miała się odbyć 15 listopada 1963 roku, oczywiście nie mógł on w niej występować, bo był już tak chory. Miało w niej uczestniczyć pięciu dyskutantów. Los jednak sprawił, że tego dnia odbyło się spotkanie pośmiertne.

Wydaje mi się, że warto także zasygnalizować zagadnienie roli księgozbiorów w otoczeniu Ossowskiego, dzięki którym po oficjalnym ograniczeniu możliwości naukowych i dydaktycznych mógł on jednak tę pracę w szarej strefie kontynuować. Były to: księgozbiór domowy, który do dzisiaj ocalał i jest opisany szczegółowo, księgozbiór Katedry, którego katalog ocalał (liczył 412 książek, w tym tylko dwie w języku polskim), a była to najświeższa światowa literatura socjologiczna, oraz trzeci księgozbiór, zawierający książki nieposiadające debitu komunikacyjnego – z tego zasobu mogli korzystać słuchacze seminarium domowego Ossowskiego w latach 50. oraz pierwsi seminarzyści po wznowieniu socjologii na UW. Takich rzeczy jeszcze wtedy w bibliotece wydziałowej nie było.

Książki te Ossowski zdobywał przez kontakty osobiste krajowe i zagraniczne. Jednym z nich była współpraca ze wspomnianym już Konstantym Jeleńskim, który był powinowatym Stefana Czarnowskiego – odgrywały tu rolę również pewne rodzinne sentymenty. Tomy, które szły do księgozbioru Katedry, były pozycjami, w wypadku których nie można było zakwestionować debitu komunikacyjnego w Polsce. Pozostałe szły do księgozbioru podziemnego wydziałowego, którym z czasem zaczął zarządzać Jakub Karpiński, prowadzący szczegółowe rejestry (ten księgozbiór także w dużym procencie ocalał). Kontynuacją tego zbioru był księgozbiór Komitetu Kultury Niezależnej, który również w większości się zachował, a w końcu trafił do mnie. To też jest ciekawe zjawisko ciągłości środowiskowej. Można by te zagadnienia badać. Mówię o tym jeszcze dlatego, że dziennikarz „Guardiana” pisze o tym zjawisku książkę beletrystyczną. Kilkakrotnie już komunikował się z różnymi osobami, które funkcjonowały w Komitecie Kultury Niezależnej. Ale chodziło także o tę genezę głębszą, Jakubową i związaną z Ossowskim, więc zobaczymy, jak w tym wydaniu beletrystycznym zostanie to ujęte. Dziennikarz ten wydał już jedną publikację o takich książkach zakazanych, ale w innej przestrzeni geograficznej. Bardzo jestem więc ciekawa tej pozycji.

Jest jeszcze okres milczenia. Mam na uwadze czas po 1949 roku, gdy zaczyna się pierwszy okres „przykręcania śruby” i stalinizacji w szkolnictwie wyższym. Ossowski na rok zawiesza w ogóle pisanie. Podejmuje

w tym czasie wiele różnych prób w kierunku spowalniania stalinizacji na znanym sobie odcinku. Zresztą osoba w ministerstwie, Eugenia Krassowska, która rozumie szkody, do których przyspieszona stalinizacja może doprowadzić, rozumie te działania Ossowskiego, które spowalniają proces stalinizacji. Są to kolejne zmiany nazw zakładów naukowych Ossowskiego i Ossowskiej – prawie do końca 1952 roku. Ossowski broni też wielu studentów, którzy nie zdążyli wypromować się do końca 1952 roku, i „wydeptuje” w ministerstwie dla nich zgody na późniejsze wypromowanie, chociaż następnego dnia po promocji i tak ich dyplom przestanie być ważny, bo już wykreślono taką dyscyplinę i ten typ wykształcenia z oficjalnego rejestru. Jednak Ossowski działa z nadzieją, że w przyszłości nastąpi odwrót od tych decyzji i dyplomy staną się ważne.

Chciałabym jeszcze podnieść jeden wątek, który w *Dziennikach* nie jest specjalnie widoczny, chociaż są tam pewne jego ślady, czyli opieki, nadzoru nad młodym pokoleniem. Otóż Ossowski, który został pozbawiony męskiego opiekuna we wczesnej młodości, znalazł potem opiekunów w osobach Rafała Radziwiłowicza i Władysława Weryhy. Pomagali mu oni w wielu sytuacjach i dawali oparcie w młodości, żeby realizował pozytywny program życiowy. U Ossowskich także taka postawa istniała, jak również zasada, że takiego długu – jak gdyby dług wdzięczności – nie spłaca się dobrodziejom, ale nowemu pokoleniu. Stało się to wręcz zasadą moralną. Ossowscy ten program realizowali wobec młodego pokolenia, które zostało poturbowane przez wojnę. W ich najbliższym otoczeniu widać takich studentów, którzy potem byli także ich współpracownikami. Nie tylko była to kuratela prawie rodzinna, ale też opieka materialna, ponieważ Ossowscy utworzyli własny fundusz pod tytułem „Specjalna książeczka PKO”, na którą odkładali pieniądze – z tych środków wspomniane właśnie osoby czerpały zapomogi. Informacje o tym pojawiały się w różnych rozmowach środowiskowych, dodatkowo jedna z tych osób pod koniec życia znalazła list napisany do niej z informacją, że ma właśnie z tej książeczki, która jest tam i tam, podjąć na swój cel określone kwoty.

Zajęłam się Ossowskim przez przypadek, gdy prywatny księgozbiór Ossowskich, który był w ich mieszkaniu przy ulicy Krasieńskiego, stał się „bezdomny”. Po śmierci Marii Ossowskiej nikt tego księgozbioru nie chciał bowiem przejąć. Ostatecznie został przewieziony do piwnicy w Instytucie Profilaktyki Społecznej i Resocjalizacji UW, ponieważ w IPSiR była katedra, która była kontynuacją katedry Marii Ossowskiej. Krewni Ossowskiej, między innymi Barbara Otwinowska, zaczęli ślać zapytania dotyczące losów księgozbioru. Po tych przypomnieniach zbiór został wydobyty

na powierzchnię. Na prace zlecone – do jego inwentaryzacji i opracowania – zatrudniono bardzo kompetentną osobę z Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, Małgorzatę Janiszewską, ale po jakimś czasie prace zostały przerwane, i to na wiele lat. Dopiero gdy dyrektorem IPSiR został prof. Andrzej Tymowski, problem księgozbioru wrócił na wokandę.

Pracowałam wtedy w BUW w Warszawie. Mój mąż był na stypendium zagranicznym. Wówczas prof. Tymowski wraz z prof. Stefanem Nowakiem przychodzili do mnie do biblioteki. Pytali, czy czegoś nie potrzebuję, czy dziecko nie choruje, czy jakichś kłopotów nie mam, i za każdym razem zadawali mi do wykonania jakąś pracę, jakąś kwerendę. Nie ukrywam, że bardzo lubiłam kwerendy, zwłaszcza ciekawe i trudne, a wspomniane takimi właśnie były. Po jakimś czasie wpadli na pomysł, że do opracowania księgozbioru Ossowskich można by przyjąć taką osobę jak ja. Tak się zaczęła moja historia z domowym księgozbiorem Ossowskich. Potem trafiły do mnie fragmenty księgozbioru podziemnego, gromadzonego we współpracy z Konstantym Jeleńskim, którym opiekował się Jakub Karpiński. To on odszukał różne książki z tego księgozbioru i przyniósł je do mojej biblioteki, przekazując również informacje o metodzie gromadzenia i opracowania tego zbioru. No i tak powoli zaczął się tworzyć warsztat pomocniczy do *Dzienników*.

Następnie różne osoby z – tak to nazwijmy – bliższego i dalszego kręgu Ossowskich zaczęły do mnie przychodzić, przynosząc drobne dokumenty albo deponując – w ich przekonaniu ważne – informacje, które może kiedyś do czegoś się przydadzą. To „spontaniczne archiwum rzeczowe i mówione” zaczęło się rozrastać. W końcu został również zdeponowany jeden egzemplarz całości *Dzienników*, przepisany za sprawą Marii Ossowskiej. Wówczas próbowałam sobie odtworzyć niektóre ze wspomnianych wizyt. Czasem były to wizyty właściwie metafizyczne. Na przykład był w szpitalu bardzo ciężko chory profesor, nie socjolog, a ja o tym oczywiście nie wiem. Tymczasem profesor ten odwiedza mnie w bibliotece i nawiązuje rozmowę o Ossowskich. Utwierdza mnie w przekonaniu, że prace nad badaniem księgoznawczym tego zbioru są ważne. Przekazuje trochę informacji. Po kilku dniach dowiaduję się, że mój rozmówca zmarł, choć wydawało mi się, że w czasie odwiedzin był w dobrej formie. Okazało się, że zwolnił się ze szpitala, wynegocjował jakąś przepustkę, no i właśnie w ramach remanentu przedśmiertnego mnie odwiedził. Podobnych, choć nie identycznych, historii przydarzyło mi się kilkanaście. W pewnym momencie stałam się depozytariuszką takiej pamięci, którą zaczęto mi przekazywać.

Ostatnio pisałam dedykację dla Marii Ofierskiej, właśnie na drugim tomie dzienników, z informacją, że w dniu złożenia trzeciego tomu przekazuję jej tom drugi. Od niej też otrzymałam w depozyt komplet maszynopisu *Dzienników*, który przechowywała na wypadek, gdyby inny egzemplarz nie ocalał, a także zapisała w testamencie swój księgozbiór filozoficzno-socjologiczny z licznymi wycinkami prasowymi i listami dotyczącymi Ossowskiego mojej bibliotece. Jak wiadomo, Maria Ofierska była redaktorką między innymi większości prac Marii i Stanisława Ossowskich.

* * *

Życie Dzienników Ossowskiego dzieli się na trzy fazy. Pierwsza trwała 60 lat – to ich pisanie. Druga, która też trwała tyleż lat, to ich życie niejawne. Publikacja ich trzeciego domu rozpocznie trzecią, jawną fazę ich życia. Może ktoś kiedyś udokumentuje ich recepcję i wpływ?

/// Róża Sułek – kierowniczką Biblioteki Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, kustoszka zdeponowanego tam księgozbioru Marii i Stanisława Ossowskich oraz autorka prac z historii socjologii polskiej, a także członkini Polskiego Towarzystwa Socjologicznego. Założyła i wiele lat wydawała BIB – „Bibliograficzną Informację Bieżącą”, dodatek do papierowej „Informacji Bieżącej PTS”. Jej szkic *O Dziennikach Stanisława Ossowskiego*, będący rozwinięciem wątków z komentarza drukowanego w „Stanie Rzeczy”, ukazał się w numerze 2/2023 kwartalnika PAN „Nauka”.

E-mail: roza@marymont.pl

WOKÓŁ STANISŁAWA OSSOWSKIEGO

STANISŁAW OSSOWSKI, *DZIENNIKI*, T. 2: 1939–1949

Grzegorz Motyka
Instytut Studiów Politycznych PAN

Na wstępie bardzo dziękuję za zaproszenie do wzięcia udziału w debacie wokół *Dzienników* Stanisława Ossowskiego. Czuję się nim niezasłużenie uhonorowany. Nie jestem bowiem socjologiem i znawcą myśli Ossowskich, lecz historykiem i politologiem, na co dzień zajmującym się zupełnie innymi zagadnieniami. Przyznaję jednak, że lektura prac Marii i Stanisława Ossowskich w czasach studiów miała dla mnie duże znaczenie. Poruszył mnie zwłaszcza tekst Ossowskiego na temat powinności pracownika naukowego. Jego słowa, że obowiązkiem naukowca jest nieposłuszeństwo w myśleniu oraz niezgoda na to, by jakakolwiek władza (realna czy metafizyczna) dyktowała mu wyniki badań, były ważne dla mnie osobiście. Czytałem je w czasie, kiedy decydowałem się, czy podjąć pracę naukową, miały więc one dla mnie konstytuujące znaczenie. Dlatego wspomniane zaproszenie postrzegam jako okazję do zrobienia sobie – jeśli można tak powiedzieć – czegoś w rodzaju rekolekcji naukowych.

Pierwsze wrażenie, jakie nasunęło mi się w trakcie lektury, to ogromna ciekawość świata Ossowskiego, połączona z próbami zrozumienia i racjonalizowania rzeczywistości społecznej. Niemal namacalnie widać, że nauka była dla niego całym życiem. Ossowski starał się przy tym mocno trzymać głoszonych wartości – w jego wypowiedziach widać troskę o dobro wspólne i niepokój o kondycję moralną całego społeczeństwa.

Przyznaję, że tyleż interesujące, co zaskakujące były dla mnie rozważania Ossowskiego na temat sądenia zbrodniarzy nazistowskich. Ludziom

współczesnym często się wydaje, że pewne sądy, przekonania oraz interpretacje niektórych wydarzeń dopiero w ich czasach stały się powszechnie zrozumiałe. Tymczasem Ossowski już wtedy – i to może lepiej od nas – rozumiał wagę procesu przed Trybunałem w Norymberdze. Po wysłuchaniu wykładu na temat właśnie osądzonych w Polsce komendantów obozów koncentracyjnych w Płaszowie i Auschwitz, Amona Goetha i Rudolfa Hoessa, doszedł do wniosku, że pierwszego można co prawda osądzić za okrucieństwo wobec osadzonych, ale drugiego tylko za sumienne wykonywanie poleceń przelożonych. Mówiąc inaczej, Hoessa przy formalistycznym podejściu do prawa należałoby właściwie zwolnić od kary, nawet wbrew przecież sprawiedliwemu oczekiwaniu opinii publicznej.

W tym kontekście decyzję Trybunału w Norymberdze, że „zbrodnia jest wykonywanie zbrodniczych rozkazów”, Ossowski przyjął za mającą znaczenie historyczne. Dziś sformułowanie „ja tylko wykonywałem rozkazy”, jako nieudolna próba usprawiedliwienia zbrodni, weszła wręcz do popkultury, dlatego opinia autora może nam się wydać oczywistością. Jednak wtedy, w 1946 roku, bynajmniej tak nie było. Gdyby nie przerażający rozmiar zbrodni niemieckich, być może do dziś nie doszłoby do skodyfikowania prawa dotyczącego ścigania zbrodni ludobójstwa.

Ossowski zastanawia się w *Dziennikach*, gdzie przebiega granica między poszukiwaniem sprawiedliwości za doznane krzywdy a zwykłą zemstą. Krytycznie odnosi się przy tym do opinii prof. Tadeusza Kotarbińskiego, twórcy etyki niezależnej, który postulował ogłoszenie powszechnej amnestii wobec zbrodniarzy. Wyraźnie go zaciekawilo i chyba zaniepokoiło stanowisko jednego z prorządowych publicystów, mocno zaangażowanego w budowę stalinowskiej Polski. Tak oto Ossowski wytłumaczył intencje polityki rządzących komunistów: „gestapowiec chce świata bez Żydów, my chcemy świata bez gestapowców”. Efektowność tego prostego hasła, tak łatwo wyznaczającego linię politycznego podziału, nawet dziś porusza. Ossowski także dostrzegł jego populistyczny powab. Jednocześnie jednak był świadomy niedoskonałości tej argumentacji, którą można instrumentalnie wykorzystać do usprawiedliwiania kolejnych aktów przemocy. W *Dzienniku* nie ma o tym mowy, ale myślę, że Ossowski doskonale zdawał sobie sprawę z tego, iż wielu żołnierzy Armii Krajowej było sądzonych pod zarzutem, najczęściej zupełnie fałszywym, współpracy z Niemcami. A i dzisiaj rozprawą z nazizmem Rosja tłumaczy agresję wobec państwa ukraińskiego.

Ossowski, jak przypuszczam, niewątpliwie rozumiał, że tego typu polityczne hasło jest tyleż nośne społecznie, co niezwykle upraszczające rze-

czywistość i przez to niebezpieczne. Nie przypadkiem przestrzegał w swoich wypowiedziach przed zdemokratyzowanym nacjonalizmem. Można wszak otrzymać w wyborach ogromną przewagę głosów i mieć potężne poparcie społeczne, a jednocześnie niekoniecznie realizować program, mówiąc eufemistycznie, z humanistycznego punktu widzenia wart realizacji.

Ossowski na pewno nie był przeciwnikiem powojennej władzy. Nie oznacza to jednak pełnej akceptacji dla realizowanej przez nią polityki. Był – tak przynajmniej go postrzegam – lewicowym liberałem, mocno przywiązany do wartości wolnościowych i demokratycznych. Chyba nawet nie wyobrażał sobie, by naukowiec mógł tworzyć wartościowe dzieła, będąc pozbawionym możliwości swobodnego dociekania prawdy. Nie dziwi więc, że w okresie stalinowskim Ossowskiego odsunięto od zajęć dydaktycznych. Władze, którym zależało na posłuszeństwie wobec partii, oczywiście nie chciały, by „wypaczał” młode umysły wolnościowymi „mrzonkami”; by zarażał kolejne pokolenia głodem wolności.

Przesłanie Ossowskiego na temat wagi wolności badań naukowych ma uniwersalny charakter. Rzecz jasna w państwie idealnego zniewolenia, jakiego próbowali stworzyć także polscy staliści, podobna myśl ma z gruntu wywrotowy charakter. Ale przecież pewne ograniczenia w tej sferze mogą wprowadzać również państwa demokratyczne. Nawet dziś zdarza się tak, że władze odsuwają niektórych naukowców na bok, by nie przeszkadzali w uprawianiu „jedynie słusznej” polityki. Jak to ujął pewien profesor w czasie debaty na temat polityki historycznej: pracownicy nauki mogą publikować wyniki swoich badań w czasopismach naukowych, siłą rzeczy czytanych przez specjalistów. Czemu jednak chcą przedstawiać swoje poglądy szerszej opinii publicznej w artykułach prasowych czy mass mediach? Po co niepokoić zwykłych obywateli „niepotrzebną” dla nich wiedzą? Można powiedzieć, że ograniczanie wolności zaczyna się od takiego właśnie wrzucania naukowców do ich kąta.

Ossowski wiele miejsca, nie tylko zresztą w *Dziennikach*, poświęca stosunkom narodowościowym. Jak się Państwo domyślicie, było to dla mnie szczególnie ciekawe. Poruszony pogromem w Kielcach autor opublikował w „Kuźnicy” artykuł *Na tle wydarzeń kieleckich* (numer 38 z 30 września 1946 roku). Na użytek naszej dyskusji postanowiłem się z nim zapoznać, co dziś dzięki digitalizacji prasy jest zadaniem niewymagającym większego wysiłku, można bowiem po gazetę „sięgnąć” w bibliotece cyfrowej.

Analiza wydarzeń pogromowych zawarta w tekście Ossowskiego do dziś zachowała aktualność. To znakomita przestroga przed antysemityzmem i zachęta do badania tego strasznego zjawiska. Autor zadaje sobie

pytanie, ile w tym powojennym antysemityzmie było prostego przedłużenia uprzedzeń narodowościowych obecnych już w II Rzeczypospolitej, a ile przyjęcia, niekoniernie świadomie, sązonego przez cały czas okupacji rasistowskiego języka i światopoglądu nazistów. Fakt, że przez kilka lat obowiązywały w Polsce regulacje, które pozbawiały społeczność żydowską prawa do życia, musiał przecież mieć wpływ na moralność społeczną. Ossowski dostrzegł to już w 1946 roku.

Myślę, że pogrom był dla niego przykładem niebezpieczeństwa zde-mokratyzowanego nacjonalizmu, o którym już wspominałem. Dlatego upominał się, by Polski Instytut Socjologiczny zbadał „tło społeczne pogromu kieleckiego” i podatność tłumu na fantastyczne plotki. Jednocześnie jednak zwracał uwagę na odpowiedzialność za pogrom osób dążących do tego, aby pojęcia „Polak” i „obywatel Polski” stały się bezspornymi synonimami – w tym kierunku, co tu dużo mówić, zmierzała polityka powojennych władz.

Żałuję, że sięgnąłem po artykuł o pogromie kieleckim z opóźnieniem, ponieważ można tam znaleźć także krótką analizę relacji polsko-ukraińskich przed wojną, która pokrywa się z moją oceną ówczesnej sytuacji. I to do tego stopnia, że chętnie podbudowałbym się w swoich wydanych już książkach autorytetem Ossowskiego. Chodzi mi o następujące słowa:

Ludność ukraińska odczuwała swoje upośledzenie w stosunku do polskich obszarników i w stosunku do ludzi na stanowiskach państwowych, ale wieś ukraińska ze swoimi dobrze stosunkowo rozwiniętymi organizacjami spółdzielczymi nie miała ekonomicznych powodów do zawiści względem wsi polskiej. Jeżeli nie bierzemy pod uwagę kresowych kolonii osadników wojskowych. (Ossowski 1946: 2; [1946] 2016: 105)

Dziś w środowiskach lewicowych stosunki polsko-ukraińskie chętnie sprowadza się do relacji ziemianie–chłopi, w ten klasowy sposób tłumacząc również zbrodnię wołyńską 1943 roku. Tymczasem to obraz nieprawdziwy, zupełnie abstrahujący od tego, z jaką siłą w latach 30. XX wieku szerzyły się idee nacjonalizmu wśród Polaków i Ukraińców oraz innych narodów europejskich. W efekcie tego zjawiska w czasie II wojny światowej konflikt polsko-ukraiński miał charakter etniczny, a nie klasowy. Doświadczenie Wołynia '43 jest tak bolesne, ponieważ chłopci zabijali chłopów żyjących po sąsiedzku, z którymi dotąd nierzadko utrzymywano dobre relacje (przypomnijmy, że większość ziemian, urzędników i osadników wojskowych,

o których mowa w tekście Ossowskiego, w latach 1939–1941 zmasakrowali poprzez swoje represje i deportacje Sowieci).

Kończąc, chciałem pogratulować osobom realizującym ten projekt wydawniczy. Uważam, że jeżeli już w ogóle wydawać materiały źródłowe w formie drukowanej, to właśnie pod warunkiem, że są one czymś tak cennym dla polskiej nauki i historii jak *Dzienniki* Stanisława Ossowskiego. To dobrze, że znalazły się środki publiczne, które pomogą uchronić spuściznę tego wybitnego naukowca.

Bibliografia:

/// Ossowski S. 1946. *Na tle wydarzeń kieleckich*, „Kuźnica”, nr 38.

/// Ossowski S. [1946] 2016. *Na tle wydarzeń kieleckich*, [w:] tegoż, *Ossowski w pełnym blasku*, oprac. A. Sulek, Wydawnictwo Scholar, s. 104–113.

/// Ossowski S. 2019. *Dzienniki*, t. 1: 1895–1939, oprac. R. Sulek, Wydawnictwo Scholar.

/// Ossowski S. 2022. *Dzienniki*, t. 2: 1939–1949, oprac. R. Sulek, Wydawnictwo Scholar.

/// **Grzegorz Motyka** – profesor doktor habilitowany; historyk, politolog, pracownik Instytutu Studiów Politycznych PAN. Zajmuje się problematyką stosunków polsko-ukraińskich po 1939 roku. Ostatnio wydał monografię *Akcja „Wisła” ’47. Komunistyczna czystka etniczna* (2023).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3694-4225>

E-mail: grzemot@isppan.waw.pl

OSSOWSKI – JAK TO ROZUMIEĆ, JAK TO WYTŁUMACZYĆ?*

STANISŁAW OSSOWSKI, *DZIENNIKI*, T. 2: 1939–1949

Tadeusz Szawiel
Uniwersytet Warszawski

Może warto na wstępie zaznaczyć, że są to uwagi kogoś, kto prace i postać Ossowskiego zna „od zawsze”, ale nie kogoś, kto poświęcił pracom Ossowskiego lata studiów i byłby zdolny przedstawić autorską interpretację jakiegoś aspektu jego twórczości. Źródłem pytań i problemów, o których będę pisał, jest wyłącznie tom 2 *Dzienników* (2022).

Mówiąc jednak o *Dziennikach*, trzeba przede wszystkim oddać hold pracy Róży Sulek, która je opracowała i doprowadziła do postaci, w której się ukazały. Tak naprawdę mamy tutaj bowiem do czynienia z dwiema książkami. Jedna to sam dziennik Ossowskiego, a druga – dzieło Róży Sulek, która wskrzesiła świat autora, te wszystkie osoby, które napotkał w różnych okolicznościach i różnych miejscach, które go otaczały, z którymi się przyjaźnił, współpracował, dyskutował i spierał – słowem, które były obecne w horyzoncie jego życia lub tylko stanęły w jego trakcie na drodze Ossowskiego. Inaczej niemal wszystkie pozostałyby dla nas, czytelników, anonimowe.

Rilke w dziesiątej elegii duinejskiej użył sformułowania „unendlichen Tote”, co można przetłumaczyć na polski jako „bezgranicznie umarli” – bezimienni i zapomniani. Doskonale opisuje to osoby wskrzeszone przez Sulek. Nie wiedzielibyśmy, kim byli, gdyby *Dzienniki* były dostępne tyl-

* Zredagowana wersja wystąpienia 17 listopada 2022 roku na zebraniu Katedry Metodologii i Teorii Socjologicznej Wydziału Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego.

ko w formie, w jakiej zostawiła je Maria Ossowska. Cały ten świat byłby światem bezgranicznie umarłych. Opracowane *Dzienniki* umożliwiają zaś wyobrażenie sobie tego świata i przywracają go teraźniejszości, w pewnym sensie zaludniają teraźniejszość.

To, co powiem o *Dziennikach*, punkt widzenia, który chciałbym rozwinąć, skupia się na problemach, które napotkałem, czytając ten tom, i które domagają się zrozumienia, co nie jest łatwe – w wielu wypadkach trzeba zaakceptować jako fakt, że się tego nie dokonało.

Będę mówił o czterech rzeczach. Po pierwsze, o tym, co Ossowski mówi sam o sobie; po drugie, o jego stosunku do kraju, do Polski; po trzecie, o Ossowskim jako pewnego rodzaju ideologu i działaczu społecznym; wreszcie po czwarte, o Ossowskim w nowej Polsce – Polsce do 1949 roku. Na tym roku kończy się drugi tom *Dzienników*.

/// Ossowski o sobie

Co można powiedzieć o Ossowskim jako osobie? Przede wszystkim niezmiernie ważna jest w tym kontekście rola środowiska. Ossowski powie nawet: „Polska [...] to szczupłe grono przyjaciół” (s. 35)¹. Rzeczywiście tak jest. Grono przyjaciół i znajomych przez cały czas jest przy nim obecne. Ossowski, gdziekolwiek by nie pojechał, gdziekolwiek by nie uciekał, nie ucieka w nieznanne. Oczywiście każda ucieczka niesie ze sobą element niepewności. W końcu uciekamy w nieznaną przyszłość. Ale – co należy wyraźnie podkreślić – Ossowski nie ucieka w nieznanne. Kiedy w listopadzie 1939 roku podejmuje decyzję o ucieczce z okupowanej Warszawy na wschód, to i w Białymstoku, i w Wilnie, i w Grodnie, i we Lwowie ma grono przyjaciół i znajomych. I nie jest to jedna czy dwie osoby, tylko co najmniej kilka lub kilkanaście. Może mu brakować jakiejś szczególnej osoby², ale otoczony jest nie wspomnieniami, ale realnymi istotami, które można o coś zapytać, licząc na odpowiedź, z którymi można toczyć rozmowę i dyskutować, z którymi można po prostu być.

Drugi wątek, który tu jest istotny, to rola braterstwa i ambicji. Ossowski co prawda nie daje bezpośrednio do zrozumienia, że mówi tutaj o sobie, aczkolwiek przyznaje, że są to dwa czynniki życia społecznego: 1. braterstwo – klej społeczny, 2. ambicja – motor społeczny³. Nie sposób jednak

¹ „Ostatecznie ta Polska, z którą jestem naprawdę związany, to szczupłe grono przyjaciół” (s. 35).

² „Odezuwam w tej chwili swą samotność – brak ludzi najbliższych” (s. 35).

³ „Braterstwo i ambicja – dwa czynniki życia społecznego: «klej społeczny» i motor” (s. 72).

nie odnieść wrażenia, że jego rozważania o ambicji i braterstwie czerpią z osobistych doświadczeń:

Radości związane z ambicją nie dają się porównać z tą radością, jaką daje poczucie braterstwa [...]. W przeciwieństwie do tych dynamicznych ostrych przyjemności radość, jaką daje poczucie braterstwa, ma charakter kontemplacyjny. [...] Szczerłość, która jest warunkiem poczucia braterstwa, wymaga rezygnacji z ambicji. (s. 71)

Ossowski dostrzega przy tym trudności z przejściem z poziomu jednostkowych dylematów na poziom całego społeczeństwa:

Budowanie przyszłego społeczeństwa przez kształcenie szczęśliwych dyspozycji do stanów braterstwa. Czy jednak na takim wychowaniu, które godziłoby w rozwój ambicji, nie ucierpi dynamika społeczna? (s. 72)

Wreszcie trzeci wątek to „szukać czegoś nowego”⁴ – swego rodzaju motto, które właściwie przewija się przez cały drugi *Dziennik*. Nacisk pada nie na zmianę, ale na nastawienie na nowe i tworzenie tego „nowego”. Ale i tu napotyka się na problem. Pod koniec 1939 roku, warto przypomnieć, Ossowski ma 42 lata – jest człowiekiem dojrzałym w sensie osobistym i intelektualnym. Pod koniec 1949 roku ma 52 lata – nadal jest relatywnie młodym człowiekiem. Można powiedzieć, że te dziesięć lat to najlepsze lata dla człowieka, zwłaszcza dla osoby twórczej. Jednak już na samym początku tego okresu, pod koniec listopada 1939 roku, po raz pierwszy pojawia się sformułowanie „nie widzę miejsca dla siebie”:

mam przez pewien czas wrażenie, że nie ma dla mnie miejsca na świecie, a równocześnie czuję silną potrzebę udziału w budowaniu nowego świata. (s. 17)⁵

Z jednej strony mamy stan faktyczny: Ossowski w każdym miejscu, w którym przebywa, zastaje grono znajomych i przyjaciół; z drugiej zaś pojawiają się deklaracje, że nie widzi miejsca dla siebie i równocześnie konstatuje silną potrzebę budowania „nowego świata” i „szukania czegoś nowego”. Ten brak miejsca dla siebie można by próbować rozumieć traumą

⁴ „Pięty śwędzą. Potrzeba ruchu: szukać czegoś nowego” (s. 16).

⁵ Dzień później: „Znowu wracają wątpliwości, czy jest dla mnie miejsce na świecie” (s. 18).

września 1939 roku. Choć niezupełnie, ponieważ wiele lat później, w marcu 1945 roku, w Mławie Ossowski powtarza: „Nie widzę miejsca dla siebie” (s. 195). We Lwowie, gdy toczy dysputę z Kazimierzem Ajdukiewiczem, pisze: „Długa dyskusja z Ajdukiewiczem nad motywami, dla których pragnę społeczeństwa komunistycznego” (s. 26).

To znowu coś, co domaga się jakiegoś rodzaju wyjaśnienia. Ossowski planuje „wyzyskać jak najbardziej czas pod względem naukowym i przygotować się do przyszłej działalności społecznej” (s. 34). Odnotowuje, że po chwilach ucieczki w świat myśli „wraca pragnienie czynnego udziału w budowaniu przyszłego społeczeństwa” (s. 41).

/// O kraju

Stale obecny jest też wątek, który można nazwać próbami określenia stosunku do własnego kraju. Pamiętamy, „Polska to szczupłe grono przyjaciół”. Na tym tle rzuca się w oczy powracająca kwestia, którą Ossowski określa zwrotem zaczerpniętym ze *Zdobyców* André Malraux: „Nie widzę konieczności istnienia takiego kraju”⁶. Ten zwrot wielokrotnie pojawia się na kartach drugiego *Dziennika*:

Znowu wraca ta sama myśl: co człowiek ma wspólnego z taką Polską? Z tą Polską Berezy i pacyfikacji ukraińskiej. [...] W związku z dyskusją z Kaziem [Ajdukiewiczem] przypominają się słowa Czeg Daia: ...to nie widzę konieczności istnienia Chin. (s. 47)

Ossowski pisze to w lutym 1940 roku i powtarza te słowa wiele lat później, w marcu 1945 roku w Mławie, gdzie dopadły go wysoka gorączka (39°C) i depresja:

W ciągu podróży na przestrzeni kilkuset kilometrów – zniszczenie, bród, szpetota. Zniszczone miasta, zniszczone krajobrazy. Ludzie nieciekawi, nie natknąłem się na nową wielką myśl. Kopiowanie wzorów ze Wschodu albo oczekiwanie opieki z Zachodu. Chyba tylko BOS [Biuro Odbudowy Stolicy – T.S.] jest czymś, o czym chce się myśleć, ale i tu rząd zaprosił rzeczoznawców sowieckich. Czy jest potrzeba istnienia Polski? – wraca ciągle ta wątpliwość, będąca trawestacją myśli ze *Zdobyców* („...w takim razie nie widzę potrzeby istnienia Chin”). (s. 194–195)

⁶ To parafraza oryginalnego zwrotu ze *Zdobyców*: „To nie widzę konieczności istnienia Chin” (s. 37).

I w tym miejscu Ossowski znowu powtarza: „Nie widzę miejsca dla siebie” (s. 195).

O tym, jak głęboki musiał być wówczas negatywny afekt wobec II Rzeczypospolitej, może świadczyć uwaga o konieczności odebrania dotychczasowej inteligencji polskiej monopolu na wychowanie młodzieży – „to nie tylko sprawa reakcyjności tej inteligencji, ale i jej ignorancji w sprawach społecznych” (s. 59). Ossowski także zgadza się na taką wizję Polski, która jest częścią szerszej federacji krajów Europy Wschodniej: „Program federacji w zasadzie odpowiada moim tendencjom (aczkolwiek nie chciałbym, aby taka środkowoeuropejska federacja stanowiła odrębną całość, zamkniętą na wschodzie linią Bugu i Sanu)” (s. 35).

/// Ossowski – idee

Trzecia sprawa to kwestia oblicza ideowego Ossowskiego. Sam o sobie powiedziałby, że jest postępowy społecznie. Przymiotnika „postępowy” autor używa przy tym jako przeciwieństwa określenia „reakcyjny” – „reakcyjny” to niechętny temu, co społecznie nowe; w innym sformułowaniu to konserwatyzm lub – jak chce Weber – „Wiara w nienaruszalność «wiecznego wczoraj»” (2002: 729).

Ta prosta miara – postępowy społecznie vs. reakcyjny – przewija się na kartach drugiego *Dziennika*. Wydaje się, że to przeciwstawienie było dla Ossowskiego ważne, ma dla niego wartość być może nie tylko informacyjną. Na przykład w końcowych partiach *Dziennika*, opisujących pobyt w Ameryce, uderza obecność klasyfikacji tamtejszych socjologów na postępowych społecznie i reakcyjnych. Ossowski przytacza również opinie znajomych kolegów o socjologach amerykańskich. Na przykład Theodore Abel operuje całym zestawem określeń w stosunku do siedmiu różnych osób: „rezultaty nieciekawe”, „samotnik”, „ciekawy człowiek”, „nie zna socjologii”, „uczony pierwszej klasy”, „mętny” (s. 304–305). Sam Ossowski pisze jednak: „Profesor John Wild. Platonik i tomista. Społecznie postępowy” (s. 308). Z kolei w czasie kongresu w Oslo przywołuje wypowiedź René Königa: „Dwóch najbardziej reakcyjnych socjologów w Ameryce to Zimmerman i Sorokin” (s. 315). Wydaje się, że topos społecznej postępowości miał wpływ na to, co Ossowski dostrzegał lub chciał dostrzec.

W tym kontekście robią wrażenie jego opisy i oceny rzeczywistości, którą zastał po ucieczce z Warszawy. O żołnierzu sowieckim Ossowski pisze: „Niespodziane wejście żołnierza sowieckiego. Mile cechy – będące wyraźnym wytworem wychowania. Uczciwość. Duma z przynależności

do ZSRR – ale brak rozmachu rewolucyjnego” (s. 13). Dalej o rozmowie z Niną Assorodobraj: „Rozmowa dotycząca osiągnięć wychowawczych. Gdy idzie o masy – wyższy typ kultury i bardziej etyczny typ człowieka” (s. 18). Kolejna uwaga: „Sympatyczna bolszewiczka z Mińska w mundurze. O tyle szlachetniej się zachowuje niż nasi ludzie” (s. 19). Następnie w kontekście włościan: „sympatia dla żołnierzy sowieckich ze względu na ich poziom moralny (jedyny zarzut: stosunek do religii), a lekceważenie do tamtego kraju za biedę, jaka w przekonaniu chłopów tam panuje” (s. 21). Później: „Ciekawy jest kontrast między osobistą kulturą żołnierzy a kulturą pism sowieckich: żołnierze nie klną i nie używają grubiańskich słów; pisma przy każdej okazji pełne są takich zwrotów (obecnie w stosunku do «Białofinnów»)” (s. 23). Inna opinia została zapisana 29 marca 1940 roku:

W Sowietach nie ma kary więzienia. Zamiast kary więzienia są tylko przymusowe roboty w oddalonych rejonach. Za dobre zachowanie się podczas tych robót uzyskuje się często znaczne skrócenie kary. Amnestie także nie należą do rzadkości. Zdaje się, że bardziej niż w jakimkolwiek innym kraju system karny ma na względzie przekształcenie skazańca w pożytecznego członka społeczeństwa. Na tym polu Sowiety humanitaryzmem swoim wyprzedzają Europę. (s. 64)

To problem, który domaga się rozwinięcia. Zwłaszcza że w Polsce w latach 30. XX wieku było dostępne sporo świadectw, kim są ludzie i czym instytucje Sowietów. W 1936 roku André Gide opublikował swoją relację z wizyty w Sowietach *Powrót z ZSRR*. Książka została wydana po polsku w 1937 roku. Niemal nieprawdopodobne jest, by Ossowski nie zwrócił na nią uwagi⁷.

/// Nowa Polska

Wydaje się, że okres 1945–1949, mimo niezachęcającej diagnozy: „Depresja. W ciągu podróży na przestrzeni sześciuset kilometrów – zniszczenie, brud, szpetota. Zniszczone miasta, zniszczone krajobrazy. Ludzie nieciekawi. Nie natknąłem się na nową wielką myśl” (s. 194), to właściwie najlepszy czas dla Ossowskiego jako człowieka, który chce działać.

⁷ W pierwszym tomie *Dzienników* Ossowski w 1937 roku wymienia Gide'a jako źródło do problematyki socjologicznej: „Życie społeczne w grupie izolowanej: Gide, Erickson, Krzywicki” (Ossowski 2019: 228).

Ossowski po przybyciu z Mławy do Warszawy w marcu 1945 roku znowu jest otoczony przyjaciółmi. Tym razem są to także przyjaciele szczególnie: Stanisław Tolwiński jest prezydentem Warszawy, Edward Strzelecki jest wiceprezydentem Warszawy, Tadeusz Kotarbiński wkrótce zostanie rektorem Uniwersytetu Łódzkiego, a Czesław Wycech jest ministrem oświaty. Ossowski ma też kontakt z ówczesnym premierem Edwardem Osóbką-Morawskim. Angażuje się w prace w Biurze Odbudowy Stolicy – ten projekt uważa za sensowny. Jest zauważany, doceniany, angażowany w różne projekty w kraju i zagranicą. W razie potrzeby jest transportowany samolotem, samochodem, taksówką itp. Nie można powiedzieć, że jest tym, który rozdaje karty, bo karty rozdawali Rosjanie i czołowi polscy komuniści. Ossowski jest jednak wśród elity, która zyskała szansę lub której dano szansę realizowania czegoś nowego, i wydaje się, że przez cały ten okres nie jest on wykorzystywany, ale autentycznie się angażuje. Wreszcie może zrealizować swoje „pragnienie czynnego udziału w budowie przyszłego społeczeństwa” (s. 41).

To zaangażowanie ma miejsce przede wszystkim na dwóch polach. Ossowski reprezentuje nową Polskę, bierze udział w konferencjach założycielskich i roboczych nowych instytucji w ramach powstającego nowego ładu międzynarodowego. Dużo jeździ, odwiedza Pragę, Paryż, Londyn, Nowy Jork i inne miasta w USA w ramach dwutygodniowej podróży, a także Oslo, gdzie uczestniczy w kongresie założycielskim ISA. Wszędzie spotyka się z przyjaciółmi i znajomymi, wszędzie wypełnia bogaty program towarzyski i kulturalny. Zarazem jednak zawsze jest nie tylko zwykłym członkiem delegacji – jest przedstawicielem nowej Polski, a w związku z tym zawsze istotnym punktem odniesienia są polskie ambasady, w których często pracowali jego znajomi i które wtedy, jak się wydaje, świetnie pracowały: organizowały bankiety, umożliwiały spotkania, aranżowały kontakty i organizowały podróże. Ossowski w tym wszystkim bierze udział.

Popiera też politycznie nowe porządki. Na początku 1947 roku – 19 stycznia – bierze udział w wyborach do Sejmu Ustawodawczego i głosuje na listę numer 3, to jest na listę partii komunistycznej pod nazwą Blok Demokratyczny (PPR, PPS, SL i SD). Jego zaangażowanie jest nawet większe. Sam ma ochotę zdeklarować się publicznie, wyjść ze swoim poparciem dla Bloku Demokratycznego na forum:

Propozycja komitetu wyborczego, abym dał oświadczenie do radia. Mój stosunek do tej propozycji ambiwalentny. Miałbym ochotę się zdeklarować. Lubię jasne sytuacje. Skoro głosuję na trójkę, nie chcę korzystać z sympatii tych, w których oczach straciłbym,

gdyby o tym wiedzieli. Równocześnie przykro jest wypowiadać się publicznie w okresie przedwyborczym, gdy nie można powiedzieć wszystkiego, co się myśli. (s. 256)

Ossowski ma jednak pewne opory. Wynikają one z wiedzy, jak prowadzona jest kampania wyborcza przez Blok Demokratyczny, wspierany przez aparat władzy. Mimo to pisze takie oświadczenie. Zasięga opinii Marii Ossowskiej i jeszcze jednej osoby – Tadeusza (czyżby Tadeusza Kotarbińskiego?). Sprawę przesądza Wanda Markowska, która „w bardzo miły sposób proponuje, aby nie składać oświadczenia, skoro mam trudności, które ona rozumie” (s. 256).

Dwie pozostałe uwagi dotyczą religii i problemu wartości. O religii powiem krótko. Rzuca się w oczy uwaga: „Zbadać historię ostatnich dogmatów: niepokalane poczęcie Marii Panny i nieomylność Papieża. Nieomylność Papieża a zagadnienie autorytaryzmu” (s. 239). Ossowski nie odróżnia bowiem wiary religijnej od ideologii i systematycznie pisze o „ideologii chrześcijańskiej, buddyjskiej czy braministycznej” (s. 142) bądź „ideologii katolickiej” (s. 171).

Jeśli zaś chodzi o wartości, to mamy w *Dziennikach* cały blok związany z pytaniem: jaki jest człowiek? W jego ramach Ossowski rozważa problem wartości, motywacji do działania oraz skali wartości. To tu pojawia się podział na wartości codzienne i odświętne, a także problem niewspółmiernych skali wartości, co znalazło opracowanie w *Psychologii społecznej*. Natomiast w opublikowanej twórczości Ossowskiego nieobecny jest jeden problem, który autor podnosi w drugim *Dzienniku*, mianowicie problem uzasadnienia wartości. Ossowski tego problemu w twórczości naukowej nie podjął, ale widać, że jest to dla niego pewien problem. Pisze bowiem: „Czy bez mistycyzmu możliwe jest przekonanie o ważności życia lub jakichkolwiek jego wytworów?” (s. 131). W obszernym wywodzie (s. 131–132) autor wypróbuje różne ścieżki ocalenia takiej wartości jak ważność życia, lecz u krańca każdej uparcie wraca mistycyzm, na przykład: „Ale ten tok myśli wiedzie właśnie do mistycyzmu” (s. 132).

Czym jest ten mistycyzm? To oczywiście trudne pytanie. Może być on jednak związany z pojęciem objawienia – z objawieniem jako jedną z możliwości uzasadnienia wartości. To naturalnie uzasadnienie irracjonalne, aczkolwiek Ossowski o żadnym uzasadnieniu racjonalnym nie pisze i nie myśli, bo jest zbyt dobrze wykształcony, żeby dopuszczać możliwość racjonalnego uzasadnienia wartości. Ani doczesny autorytet ideologii, ani autorytet osoby nie są w stanie ochronić przekonania o ważności życia:

Mistyka ratuje sens działania – a więc i sens życia, bo usuwa cel działania spod kontroli rozumu i spoza zakresu operacji porównawczych: mistyka religijna, mistyka grupy, mistyka wyższych wartości. Mistyka chroni wartość działania od niebezpieczeństwa katastrofalnej zniżki, która następuje, gdy cel działania traci wartość lub okazuje się nieosiągalny. (s. 173)

Jak rozumieć niektóre wpisy Ossowskiego w *Dziennikach*? Być może jakiegoś rodzaju wskazówką byłoby przeniesienie akcentu z przeciwstawienia postępowy–reakcyjny na rzecz przeciwstawienia twórczy–reakcyjny. Wydaje się, że w hierarchii wartości, czy też w hierarchii drogowskazów, Ossowskiego najwyższą wartością była właśnie twórczość – to, co nowe, i przygotowywanie się do tworzenia czegoś nowego. Jak pisał, „projekt jest już embrionem rzeczywistości” (s. 19). Ossowski to podkreśla i na okres w jego życiu po 1945 roku można właśnie w ten sposób patrzeć. Być może także w tym świetle zrozumiałe stają się wszystkie zapisy o sowieckim żołnierzu, o bolszewiczkach i ich o poziomie moralnym. To jest jakby postawienie znaku plusa na rzecz tego, co jest właśnie nowe i twórcze. Inaczej nie jestem w stanie sobie tego wytłumaczyć.

Każdy sposób spojrzenia na wielowątkowe dzieło, jakim są *Dzienniki*, jest jednak cząstkowy. Wybrałem te wątki, które rzuciły mi się w oczy; część z nich trudno zrozumieć, ale równocześnie nielatwo mi powiedzieć, że są nieistotne, że jest to tylko jakiś kurz, margines, coś, co można pominąć bez szkody dla odpowiedzi na pytanie, kim był Stanisław Ossowski.

Bibliografia:

/// Gadamer H.G. 2001. *Rainer Maria Rilke pięćdziesiąt lat później*, [w:] tegoż, *Poetica*, tłum. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, s. 52–67.

/// Ossowski S. 2019. *Dzienniki*, t. 1: 1895–1939, oprac. R. Sulek, Wydawnictwo Scholar.

/// Ossowski S. 2022. *Dzienniki*, t. 2: 1939–1949, oprac. R. Sulek, Wydawnictwo Scholar.

/// Weber M. 2002. *Gospodarka i społeczeństwo*, tłum. D. Lachowska, Wydawnictwo Naukowe PWN.

/// **Tadeusz Szawiel** – doktor, związany z Wydziałem Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się teoriami demokracji i społeczeństwa obywatelskiego, przemianami wartości, podziałami politycznymi oraz filozoficznymi podstawami nauk społecznych. Ostatnie publikacje: *Life-World as an Object of Theory and as a Life-Horizon* (w: *Life-World, Intersubjectivity and Culture*, red. E. Halas, Peter Lang, 2016), *U fundamentów socjologii Stanisława Ossowskiego* (w: *Spotkania z Ossowskim*, red. A. Sulek, Wydawnictwo Scholar, 2020).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3904-9023>

E-mail: szawiel@uw.edu.pl

Discussion on Tomasz Zarycki's Book *The Polish Elite and Language Sciences*

In connection with the publication of Tomasz Zarycki's book *The Polish Elite and Language Sciences: A Perspective of Global Historical Sociology* (2022), a discussion on the subject "Scientific Knowledge Production and Relations of Power in Imperial Contexts" was organised on 25 November 2022 within the framework of the cyclical seminar "Perspectives of Relational Sociology" by the Center for Relational Analysis of Culture and Society at the Faculty of Sociology and the Robert Zajonc Institute for Social Studies at the University of Warsaw. The patron of the seminar was the Section of Science Sociology of the Polish Sociological Association. The commentaries by Hubert Knoblauch, Agnieszka Kolasa-Nowak, and Magdalena Nowicka-Franczak, together with Tomasz Zarycki's response are published below.

THE RE(CON)FIGURATION OF KNOWLEDGE

TOMASZ ZARYCKI, *THE POLISH ELITE AND LANGUAGE SCIENCES: A PERSPECTIVE OF GLOBAL HISTORICAL SOCIOLOGY*

Hubert Knoblauch
Technical University of Berlin

This book aroused my interest for several reasons. As a sociologist of knowledge, the transformation of historical sociology into what the author calls in the introduction a “global historical sociology of knowledge” seemed to me very promising. As a trained sociologist of language, I found it very attractive to read about linguistics in Poland, and as someone socialised in what used to be West Germany, I was eager to learn about Poland and Polish intellectual history. (My personal encounter with Polish sociology as a student had only concerned Włodzimierz Wesolowski in Konstanz, and Andrzej Miller, whose assistant I had been in Switzerland.)

Let me start with the general appraisal that my various interests were fully satisfied. The book certainly makes a number of important contributions. From my perspective, however, the theoretical model seemed the most intriguing part and I will focus on it here.

In fact, Zarycki starts his book on the development of the social sciences in Poland with a quite elaborate theoretical discussion. Here, Wallerstein’s centre, periphery, and semi-periphery model of the world constitutes an important reference. Yet, while this model stresses the political and economic sphere, Zarycki extends it to meaning systems and the symbolic sphere, which includes knowledge, and specifically scientific knowledge –

the very topic of the book. This integration is achieved by linking Wallerstein's model to Bourdieu's concept of a field, and particularly the field of power. The field of power is defined in the book as a meeting ground for dominant agents of economic, political, military, and other fields when they are struggling over the major principles of legitimation, hierarchisation, and the regulation of homologies between its two dimensions. Zarycki inserts into Bourdieu's already bipolar – but in a way, metaphorical – notion of a “field” the spatial binary order of centre and periphery. This binary order is a global model, which has nation states as its basic units. It allows him to identify Poland as what he calls, following Lipset and Rokkan (1967), an “interface periphery” between two poles of the world system. The two poles are the fields of power in the West and the field of power in Russia. In this context, it is key to the field thesis that “the basic structure of oppositions within a semi-peripheral field of power differs from the structure of the field in the core states of the world system.” That is to say that the structure of conflicts in a semi-peripheral field of power, such as Poland, can be seen as reflecting both the external poles in ways which take into account the country's situation within the global field of power. And this holds not only for the dominant field of power in Poland but also for the various subfields, such as the field of science and the social sciences, which are at issue here. Since the symbolic level exhibits homologies, we find similar conflicts and polarisations with respect to semantic oppositions and themes within the sciences. Obviously, the notion of homology here draws explicitly on Bourdieu and the idea that knowledge is correlated to social structure in ways that are guided by the dynamics in and between social fields.

This convincing but abstract model is substantiated in the second chapter: in his “Structural Reading of the Poland's Nineteenth- and Twentieth-Century History” the author challenges what he calls “dominant Polish-centric narratives and models” and he does so by claiming that Poland's dependence on the East and on the global situation is crucial to understanding the country's social processes. This claim is supported by findings such as that Poles held more professorial positions in Russia at the end of the nineteenth century than they did in the Prussian and Austrian partitions combined. The history recounted cuts across the three separate states of Poland produced by the critical junctures of the Uprisings in 1830–1831 and 1863–1864, the French Invasion of Russia (1812), in which part of the Polish elite participated, the Russian Revolution of 1905, the Russian Revolution of 1917, the Soviet State, the Second World War, the Cold War, the Thaw,

perestroika, and the post-1989 period. Poland was thus created by the various phases of the deterritorialisation of its population, so that confessional, family, language, and social-status aspects have contributed to its national identity. As in Germany, language plays an important role, and as in Germany in the nineteenth century, weakness of economic development combined with processes of modernisation led to a strong intellectual class in Poland. During the Cold War, Soviet domination was the major reason for Poland's semi-peripheral situation, while the "post-communist" era yielded another cleavage between the centre and periphery as a result of the dependence on the Western core in the classic world-systemic context. As a consequence, the situation can be characterised as an *inversion* of the Russian situation: in Russia, the political elite is dominant, and both the native economic elite and the cultural elite are subordinate to it. The main division in the field of power runs across specific camps of the state elite, for example, between the military and those institutions that control the country's finances. In Poland, the field of power is divided between those with more internationalised and/or cosmopolitan cultural capital, and those with more local and traditional cultural capital (e.g., strong ties to the Catholic Church).

This structural reading, then, provides the background for Chapter 3. In an enormously rich and dense 200 pages, Zarycki analyses the historical development of the field of linguistics and literary studies in Poland in minute detail. What struck me most was the role of linguists and language in the early construction of national identity, for instance, by Polishising names. We also learn a lot about Polish universities and – what is not the same – universities in Poland, about the role of structuralism, about new-speak, and the specific role of the Catholic Church and John Paul II.

The historical reconstruction is impressive, but I must admit that, faced with such a quantity of authors, texts, and institutions presented along the temporal line, and two disciplines, I lost track of their relation to the theoretical model. It was only in the book's "Conclusion," on the current situation, that I caught up again with the connection to the theoretical frame established at the beginning. Here, the author identifies today's field structure in semi-peripheral Poland. This field structure is defined according to the poles of pro- and anti-centre, as expressed in the opposition of populists and Eurosceptics, on the one hand, and those who idealise the West and are anti-populists on the other. Due to the extension of higher education, a new middle class (or what Fligstein [2008] calls the knowledge class) has taken the role formerly belonging to the intelligentsia. In the field of science, this development has been paralleled since 1989 by an

increasing autonomy. Interestingly, in Poland the autonomisation of the field of science is linked to a decoupling of the Polish field of science from world science. Thus, for instance, the number of Polish Web of Science references decreased after 1989. The polarised oppositions in the national field of power and the field of sciences are mirrored in the field of literary studies, for example, with respect to themes: on one side, religious and patriotic themes dominate, on the other, the topics are regional and national minorities, Jewish issues, and feminist and gender studies (as “academics are involved in the workings of homology by linking their debates to issues and cleavages defined by the field of power,” p. 470).

In summary, there is no doubt that the model is very promising when it comes to relating political and economic developments on a global level to the dynamics of science and, probably, knowledge in general. Nevertheless, the book leaves me with some questions (and it is certainly an advantage of the situation to have been able to pose them to the author).

My first question concerns a detail, that is, the implicit claim that the study concerns the *social sciences*. Although I personally do not have a problem with calling linguistics a social science, I have lived to see the demise of sociolinguistics and the renaissance of formal linguists who would contend that they are social scientists. The same holds true – aside from the very marginal sociology of literature – for most of the many scholars of literature with whom I have been working, who would ascribe themselves to the humanities or *Geisteswissenschaften* rather than the social sciences.

This detail leads me to the more encompassing question of whether we can consider *disciplines as fields*, that is, as “institutionalized sphere[s]” (p. 473), and whether we should assume that these are currently the relevant units when studying science. At least, based on my experience with social research in the US, UK, France, and Germany, we have witnessed a massive interdisciplinisation since the 1970s, and the explosion of transdisciplinarity has led to what some have, somewhat exaggeratedly, called “Mode 2 Science” (Gibbons et al. 1994). In the disciplines concerned, this may be seen in the role of digitalisation for linguistics or the massive extension of media studies in, and at the expense of, literary sciences.

The question as to the disciplines may even be extended to the basic category of the model, that is, the very concept of a “field.” As Bourdieu himself, as early as the 1980s, put forward the thesis that the field of religion (which had been at the origins of his field theory) was dissolving, I wonder if such processes of dissolution also concern other fields and the concept of a field in general. This may also hold for the basic unit of observation in

regard to the global field of power. Although it may seem quite pertinent to consider states relevant, particularly in the case of Poland, one wonders if this country can be viewed as categorically distinct from the West.

The question I want to raise is whether the book's perspective does not represent a form of *methodological nationalism*, essentialising Poland to a categorically bounded unit intellectually and thus almost excluding the possibility that Poland is (politically as well as intellectually) an integrated part of the EU and NATO. If we want to avoid this one-sided perspective, should we not consider both aspects as being present at the same time, that is, as two simultaneous tendencies? On the one hand, there is the transgression of national boundaries – the assumed one-dimensional distinction between the centre, periphery, and semi-periphery (which has been shown in any case to be multidimensional) and the boundaries of the fields of science, social sciences, and the disciplines. On the other hand, there is their continuous reaffirmation. We could call the simultaneity of these two divergent, conflictual, and sometimes even polarising tendencies “movements in space,” and we could call the forms resulting from these tendencies a “refiguration” – a term quite close to the word “reconfiguration,” which the author uses throughout the book but leaves undefined (Knoblauch & Löw 2020).

Bibliography:

/// Fligstein N. 2008. *Euroclash: The EU, European Identity, and the Future of Europe*, Oxford University Press.

/// Gibbons M., Limoges C., Nowotny H., Schwartzman S., Scott P., Trow P., eds. 1994. *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*, Sage.

/// Knoblauch H., Löw M. 2020. “The Re-Figuration of Spaces and Re-figured Modernity – Concept and Diagnosis,” *Historical Social Research*, vol. 45(2), pp. 263–292, <https://doi.org/10.12759/hsr.45.2020.2.263-292>.

/// Lipset S.M., Rokkan S. 1967. “Cleavage Structures, Party Systems and Voter Alignments: An Introduction,” [in:] *Party Systems and Voter Alignments: Cross-National Perspectives*, eds. S.M. Lipset, S. Rokkan, Free Press, pp. 1–64.

/// **Hubert Knoblauch** – Professor of General Sociology at the Technical University of Berlin. His areas of research are sociological theory, sociology of knowledge, religion and communication, qualitative methods, particularly videography and ethnography. He is Co-Chair of the Research Consortium “Refiguration of Knowledge.” Recent publications include *Powerpoint, Communication, and the Knowledge Society* (2013), *Videography: Introduction to Interpretive Videoanalysis of Social Situations* (2014), and *The Communicative Construction of Reality* (2020).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9461-3160>

E-mail: hubert.knoblauch@tu-berlin.de

LANGUAGES OF THE PERIPHERIES

TOMASZ ZARYCKI, *THE POLISH ELITE AND LANGUAGE SCIENCES: A PERSPECTIVE OF GLOBAL HISTORICAL SOCIOLOGY*

Magdalena Nowicka-Franczak
University of Lodz

Tomasz Zarycki's *The Polish Elite and Language Sciences: A Perspective of Global Historical Sociology* consists of three mini-monographs linked both by reference to historical facts and by the totemic approaches used to describe the fortunes of the Polish intelligentsia. The opening part focuses on how influential concepts – for instance, world-systems theory – which describe the global history of imperial power, the dominance of the metropolis over the province, and the sway of the centre over the peripheries, have positioned Poland. Part 2 is an account of nineteenth- and twentieth-century Poland, through a reconstruction of the structural conditions behind the intellectual elites, who are regarded as pawns on the map of Europe with regard to the composition of power at the time. Part 3 contains the intellectual biographies of Polish linguists whose careers played out on that map of power. These conditions continue to this day (the book covers the period up to the second decade of the twenty-first century) and invariably place Polish humanists and social scientists as peripheral players trailing in the wake of the distant vanguard of world science.

What binds the three sections – which could otherwise constitute separate publications – is their shared purpose and thesis. The aim is to reconstruct the structural determinants of the system of scientific knowledge

production within the humanities and social sciences in the peripheries of empires, that is, far from the *grandes écoles* or Oxbridge. The main thesis is the uniqueness of the Polish case, which is the justification for undertaking this particular topic. It asks why Poland? Why the intelligentsia? And why language sciences?

Poland is neither an exemplary representation of the global or European peripheries, nor is it just an illustration of how theoretical models that demonstrate the relationships between power and knowledge work in a simple imitative way outside their original context. Zarycki argues that the research value of the Polish case

lies in the challenges it poses for many of the commonly used social science models. This is because Poland, with its complex history and non-obvious status among European states, does not seem to fit well into any of the classical types of states or societies. In other words, Poland defies categorization. (Zarycki 2022: V)

Zarycki later adds that “for most of its history [...] Poland has been *sui generis*” (Zarycki 2022: VI). This is repeatedly put to the test in Zarycki’s study since the task he has undertaken is to write a chapter on Poland’s place in the global history of empires in order to provincialise – to paraphrase Dipesh Chakrabarty’s postulate (2000) in post-colonial theory – a Western analysis of the structural determinants behind the processes of redeveloping elites and scholarly knowledge production.

Zarycki has undertaken this task on a number of previous occasions. He has discussed the hegemony of the intelligentsia in Polish cultural discourse (Zarycki & Warczok 2014), the East–West axis, which is both central to the Polish public sphere and also its ideological make-up (Zarycki 2014), the uniquely Polish intellectual and post-nobility concept of cultural citizenship (Zarycki et al. 2022), the (semi-)peripheral standing of Polish political science (Zarycki & Warczok 2016), and historiography (Zarycki 2021). In his approach, the intelligentsia, in the sense of a cultural and symbolic class, constitutes both a local medium of imperial power and a relatively autonomous carrier and guarantor of collective identity. The Polish intelligentsia in particular, compared to analogous classes in other Central and Eastern European societies, is characterised by the considerable resources of cultural capital on which it bases its symbolic power.

Finally, Zarycki’s selection of the language sciences as a research topic is by no means accidental. As Anna Duszak (1998: 56), a linguist men-

tioned in the final pages of the book, once stated, “global textual patterns are motivated by knowledge of the world, yet are not a simple reflection of it.” In other words, culture, as well as social patterns of interpretation, matter. Theorising about language is also theorising about the cultural identity of its speakers and the generation of social meanings directly within the scientific discourse that legitimises these meanings.

Edward W. Said (1983: 226), an author who was a major point of reference in Zarycki’s earlier work, wrote that, “Like people and schools of criticism, ideas and theories travel – from person to person, from situation to situation, from one period to another.” In his latest book, Zarycki himself plays the role of a scholar who puts time and space in motion, thereby bringing the theories of Pierre Bourdieu, Immanuel Wallerstein, Stein Rokkan, George Steinmetz, Bob Jessop, and Ngai-Ling Sum to a new realm – one that is strongly subordinated to the intelligentsia’s ethos and Poland’s fate. Being a guide to theories that journey across an uncharted territory is an ambitious task but is necessary for a supranational scientific dialogue to become feasible. However, there are challenges and doubts regarding the direction of this journey, and it is these implications that I will address in the second part of my commentary.

The first issue is the tension between the theory and practice of scientific dialogue. In the introduction to his book Zarycki stipulates that he will not employ an orthodox approach to theoretical models. Nonetheless, his dispute with globally influential scientific theories must be asymmetrical, that is, he is obliged to validate the uniqueness of the Polish case. This uniqueness is interpreted twofold – first, as an atypicality compared to the other regions and states that are classified as peripheries or semi-peripheries, and second, as a buffer component of the distribution of imperial power in Europe. Zarycki declares that he intends to base his study of the structure of the field of power not merely on analyses of the linguistic mechanisms behind the generation of meaning but also on a materialist analysis that centres on the historical and cultural process of the reproduction of class structure. Bourdieu’s concept of homology (1977) is an excellent tool for siting Poland in the semiotic structure of the global field of power. This serves – along with Steinmetz’s (2008) notion of the colonial field of power – as a foundation for the key category of the peripheral field of power, which stems from the “provincialisation” of theories by Bourdieu, Wallerstein, and Steinmetz.

The focus on justifying the uniqueness of the Polish case, and the need to provincialise theories, has its consequences. Namely, that the

linguistic aspects of the peripheral field of power become the layer that Zarycki explores and develops most profoundly, at the expense of attention paid to extralinguistic factors. This statement is by no means an accusation but rather a constatation. Paradoxically, language and names are not only the initial obstacle but also the very first bridge in the intellectual dialogue between the centre and peripheries – for which Zarycki's new book is the best testament. Nevertheless, more analytical effort is involved in trying to embed the case of the Polish intelligentsia in the conceptual matrix of a centre–periphery approach than in demonstrating a structural homology between the field of political power and the field of intellectual power by means of discursive and non-discursive relations between power and the academy.

The second issue is the role of the intelligentsia in the structure of the peripheral field of power. Zarycki summarises the history of nineteenth- and twentieth-century Poland through the prism of the fortunes of the intellectual elites, their aspirations, and their inferiority complex in connection with being peripheral figures. While cherishing its own cultural heritage, the Polish intelligentsia remains the dominant group within the peripheral field of power, controlling the process of producing and legitimising scientific knowledge. By contrast, in the imperial field of power, this same intelligentsia is not even a subservient group but an utterly marginal one – if Everett V. Stonequist's (1961) concept of the marginal man is referenced. The Polish intellectual was a marginal man as he was locked in limbo, trapped between two disparate and largely antagonistic groups of cultural elites – those of Western Europe and Russia/the Soviet Union. Both enticed him with offers of support and recognition, but expected ideological loyalty in return. Zarycki also emphasises the little-known role of the Russian partitioning power in the redevelopment of Polish elites, and the ambivalent yet productive role played by the communist regime in modernising post-war science.

Zarycki also points to the power elites' continuously growing pressure on the academic intelligentsia to serve the social or national interest. The more those wielding political power restricted the autonomy of academic institutions, the more scholars desired research autonomy, which – in the humanities and social sciences – leads to their self-reliant autonomy within the global field of science. To paraphrase Ewa Thompson (2000), those who resist this trajectory risk becoming, willingly or not, eulogists of one empire or another. This dilemma is clearly evident when Zarycki reconstructs the biographies of such linguists as (among others) Jan Baudouin

de Courtenay, Kazimierz Nitsch, Jerzy Kuryłowicz, Maria Maynowa, and Witold Doroszewski.

Zarycki questions the assumption of the greatness of the Polish intelligentsia on the European and global stage. He even poses a subversive thesis that the “privileged position of the intelligentsia elite in the field of power necessarily corrupts, restricts autonomy of the cultural field, and suppresses its creative forces” (Zarycki 2022: 457). Nevertheless, he perpetuates another assumption – that of the leading role of the intelligentsia in the field of social power in Poland. His picture of the elite is somewhat detached from the social history of Poland, since it does not include the ordinary person. The problem is not that Zarycki has failed to write yet another folk history of Poland but that his otherwise excellent analysis does not address the issue of the common people, who posed a growing challenge to the elites, both within the peripheral and imperial fields of power, and to the intelligentsia in particular. Even though present-day demands to democratise knowledge-production do not necessarily, or by default, predetermine the demise of the intelligentsia’s hegemony, they still challenge the autonomy of the field of knowledge when juxtaposed with the field of social expectations. More emphasis should also be placed on the economic conditions behind the production and dissemination of scientific knowledge in the peripheral field of power, including economic inequalities between the peripheral field and the centre, and the pauperisation of the academic intelligentsia under post-socialist capitalism in Poland.

My final doubt concerns the scientific discipline that is employed to demonstrate the ability to analyse the peripheral field of power. The language sciences certainly deserve this type of analytic approach, and hard though it is to name another discipline that would produce and accumulate intellectual cultural capital to an even greater extent, I would still like to make the case for sociology, of which Tomasz Zarycki is a distinguished representative. Sociology has always had homologous but also turbulent relationships with other fields, especially those of politics and economics, and has aspired to become both a particularistic Polish and transnational voice. Sociology should, therefore, look at itself through the critical lens of relational historical sociology, as this kind of an auto-critique would be an interesting verification of Zarycki’s approach. Tomasz Zarycki has made sociology the subject of a number his articles and publications. However, I still look forward to his compiling a comprehensive monograph on the subject.

Bibliography:

/// Bourdieu P. 1977. *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press.

/// Chakrabarty D. 2000. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press.

/// Duszak A. 1998. *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Wydawnictwo Naukowe PWN.

/// Said E.W. 1983. "Traveling Theory," [in:] E.W. Said, *The World, the Text, and the Critic*, Harvard University Press, pp. 226–247.

/// Steinmetz G. 2008. "The Colonial State as a Social Field: Ethnographic Capital and Native Policy in the German Overseas Empire before 1914," *American Sociological Review*, vol. 73(4), pp. 589–612.

/// Stonequist E.V. 1961. *The Marginal Man: A Study in Personality and Culture Conflict*, Russell & Russell.

/// Thompson E. 2000. *Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism*, Greenwood.

/// Zarycki T. 2014. *Ideologies of Eastness in Central and Eastern Europe*, Routledge.

/// Zarycki T. 2021. "Polska historiografia po roku 1989. Spojrzenie socjologa nauki," *Kwartalnik Historyczny*, vol. 128(1), pp. 491–502, <https://doi.org/10.12775/KH.2021.128.1.02>.

/// Zarycki T. 2022. *The Polish Elite and Language Sciences: A Perspective of Global Historical Sociology*, Palgrave Macmillan.

/// Zarycki T., Smoczyński R., Warczok T. 2022. "Cultural Citizenship without State: Historical Roots of the Modern Polish Citizenship Model," *Theory and Society*, vol. 51, pp. 269–301, <https://doi.org/10.1007/s11186-021-09465-x>.

/// Zarycki T., Warczok T. 2014. "Hegemonia inteligencka. Kapitał kulturowy we współczesnym polskim polu władzy – perspektywa 'długiego trwania,'" *Kultura i Społeczeństwo*, vol. 4, pp. 27–49.

/// Zarycki T., Warczok T. 2016. *Gra peryferyjna. Polska politologia w globalnym polu nauk społecznych*, Scholar.

/// Magdalena Nowicka-Franczak – assistant professor at the Department of Sociology of Culture at the Institute of Sociology of the University of Lodz. Her research interests lie in the area of public discourse analysis, collective memory, and postcolonial theory. She is the author of *Niechciana debata. Spór o książki Jana Tomasza Grossa* (2017), a monograph awarded the Stanisław Ossowski Prize by the Polish Sociological Association. She has also published in the journals *Polish Sociological Review*, *Przegląd Socjologiczny*, *Kultura i Społeczeństwo*, *Przegląd Socjologii Jakościowej*. Participant of scholarship programmes offered by the Institute for Human Sciences in Vienna and the Ministry of Science and Higher Education.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4535-4246>

E-mail: m.nowicka_franczak@uni.lodz.pl

POLISH SOCIAL SCIENCES IN GLOBAL ACADEMIA

TOMASZ ZARYCKI, *THE POLISH ELITE AND LANGUAGE SCIENCES: A PERSPECTIVE OF GLOBAL HISTORICAL SOCIOLOGY*

Agnieszka Kolasa-Nowak
Maria Curie-Skłodowska University, Lublin

In his new book, Tomasz Zarycki (2022) brings the global context of knowledge production to bear on the history of Poland's social sciences. *The Polish Elite and Language Sciences* is written from the perspective of historical sociology, which means that the past is used to help understand the contemporary state of the social sciences in Poland. Local historical determinants are placed in the broader model of relations between the centre and periphery. Thus, the book provides many new and interesting insights into the production of knowledge in the East European semi-periphery, and it also sheds light on the social sciences in the global core. It should be emphasised that the author's goal was to take part in global theoretical discussions and to make his own contribution to the sociology of science. In my opinion, this goal has been achieved. But there is another valuable effect of his analysis. Namely, it provides an inspiring conceptualisation of the main historical processes that have occurred in Polish society. Special place has been given to the role of elites. Zarycki's analysis starts from the end of the nineteenth century and covers all the main turning points of modern Polish history: the creation of an independent state in 1918 after a long period of subordination to three European empires, the post-war project of a socialist state

under Soviet control, the fall of the People's Republic and the constitution of a new social order in neoliberal circumstances. The contemporary stage has been marked by Poland's joining the global system and integrating with EU structures. Polish history has been reinterpreted as part of global history. The author has replaced the descriptive mode usually used in recounting Polish history with an explanatory tone. Both the historical aspect of the book and its theoretical dimension are very dense and rich, with inspiring threads. In my short commentary, I will limit myself to two remarks directly related to the social sciences.

Tomasz Zarycki views science as a social practice governed by power relations. For him, the case of Poland is a fascinating laboratory for studying the relations between the literary and language sciences and the field of power. He treats those disciplines as examples of practices of meaning production, and thus he recognises that their social functioning goes far beyond the purely cognitive dimension. Language sciences, as well as history, are linked to the formation of collective imaginations. As a result, they have limited autonomy from the field of power.

Translating Poland's specific East European historical experience into the concepts and models produced in the West is a hard task. Zarycki starts with theorising about the mechanisms of meaning production in the global peripheries, using the works of Pierre Bourdieu, Bob Jessop, Immanuel Wallerstein, Stein Rokkan, and George Steinmetz. He pays attention to the role of the state in these processes and elaborates on the notions of the field of power and homology to fit the semi-peripheral situation of Poland.

One of the important points of the book is the observation that "the dominance of the core over the peripheries and semi-peripheries is homologically reflected in the global field of social sciences, in which non-core theorising is usually marginalised with no chance of becoming universal" (Zarycki 2022: 81). The opportunity for Polish scholars to join global discussions and get a certain level of international recognition will increase only if they are able to provide substantial contributions of a kind that, being based on a universal theory, can be widely recognised. But, unfortunately, there have very rarely been favourable conditions for such contributions. In a detailed analysis of the history of Polish literary and language sciences the author traces the strong homology with the field of power. In the past there have only been a few moments of relative weakening of the homology, and these usually resulted in international recognition for Polish scholars. Most of the time, however, the Polish language sciences have been characterised by normative use of theories: for instance, with the

creation of the theory of newspeak in the 1970s, due to the public involvement of scholars in the growing conflict between the emerging opposition and the communist authorities.

To inscribe the Polish case in a theoretical frame, Zarycki reaches for Eyal, Szelenyi, and Townsend's (2001) model of inverted hierarchies of three types of capital in post-communist countries. The novelty of this interpretation of the Bourdieu theory is its contextualisation, which is based on the assumption that in certain conditions a political or cultural elite may assume dominance over the economic one. This means that what is considered a compensatory type of capital can be different depending on the context (Zarycki 2022: 62). The Polish intelligentsia is a bearer of cultural capital, which has proven to be the dominant elite resource in the Polish historical context. Zarycki shows the dominant position of the cultural elite in the field of power. This structural fact greatly shapes the trajectories of Polish intellectuals, especially in disciplines such as language and literature. In coping with meaning production these scholars are supposed to play an important role in domestic intellectual debates and political disputes. They are involved in the process of creating collective imaginaries, which are directed at strengthening national identity. The humanities and literary sciences can also be seen as "tools for defending the autonomy of the national fields of power in a global context" (Zarycki 2022: 473). This situation results in social scientists having a particular dichotomy of orientation. There are two separate arenas in which they can receive recognition. One is international academia, but the other, which is equally or even more important, is the national field of power. In consequence, internationally recognised academic discoveries are not a priority for peripheral scholars. This multi-positioning is typical for intellectual elites in Poland. In their academic trajectories they have to combine the duties of a scholar with those of a public figure with moral obligations in regard to the national community. According to the author, this prevents them from taking fully autonomous and critical standpoints and can lead to poor and non-innovative scholarship.

This reconstruction of the main themes of the book inclines me to two observations: one in regard to the general level and one in regard to Poland. The first concerns the meta-reflection about scholarly production. Specific entanglements of the social sciences with the field of power probably occur everywhere, including at the very core of global academia. This is significant, because globally dominant discourses are being reproduced there. They set the universal standards for what is understood as true scholarly achievement. Thanks to Zarycki's book, the question of the limited au-

tonomy of disciplines so closely connected with the production of meaning and social imaginations can be addressed. While admitting the existence of profound differences between peripheries and centres, it is still interesting to investigate the dynamics of the homology between these academic fields and the global field of power.

My second observation concerns the Polish social sciences. I read Zarycki's book as an analysis of the structural constraints built into the historical development of the discipline. He concludes that social scientists in Poland always have to respond to dual challenges and thus fulfil the non-cognitive functions of their role as important players in the field of power. This is a local, negative factor that reduces our chances of academic recognition in an increasingly globalising science. This can lead to pessimistic conclusions about the internal limitations of the Polish social sciences in their pursuit of international recognition. Nevertheless, Zarycki himself shows that there is a possibility of overcoming this structural fate by creating a theory on the periphery that describes our uniqueness in a universally attractive way.

Today the growing impact of global academia on the Polish social sciences is changing the individual trajectories of Polish scholars. We are increasingly striving for international recognition. We are looking for ways to contribute to global discussions in the social sciences. Zarycki's book proves that the best way to achieve this goal is to contextualise and rewrite local history into universal theories. Therefore, for Polish readers, it is an excellent incentive to practise historical sociology. This perspective makes it possible to integrate the Polish experience into global processes and to make interesting conceptualisations of the peripheral societies of the Global East. This important book for Polish sociology was written in English. I am afraid that to some extent this may reduce its influence in the Polish scholarly field. However, if Polish scholars are actually trying to be included in the global circulation of knowledge, Zarycki's book may help to create a theoretical platform that will make this task easier.

Bibliography:

/// Eyal G., Szelenyi I., Townsley E.R. 2001. *Making Capitalism without Capitalists: The New Ruling Elites in Eastern Europe*, Verso.

/// Zarycki T. 2022. *The Polish Elite and Language Sciences: A Perspective of Global Historical Sociology*, Palgrave Macmillan.

/// Agnieszka Kolasa-Nowak – sociologist and historian. Professor at the Institute of Sociology of the Maria Curie-Skłodowska University. Her research interests include historical sociology, sociology of science, and the presence of the past in Polish sociology. She has recently published “Od idei *homo sovieticus* do *mentalności folwarzędnej Polaków*. O używaniu przeszłości w dyskursie socjologicznym i publicznym” (2018), “Znaczenie historii w studiach regionalnych. Rola przeszłości w polskiej socjologii regionu po 1989 r.” (2019), “Sprawczość i przeszłość w analizach socjologicznych polskiego społeczeństwa” (2020), and “Historical Sociology in Poland: Transformations of the Uses of the Past” (with Marta Bucholc, 2023).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5318-5171>

E-mail: agnieszka.kolasa-nowak@mail.umcs.pl

ON THE DIFFERENT CRITERIA OF GLOBAL AND LOCAL SUCCESS FOR SCHOLARS IN PERIPHERAL SOCIAL SCIENCES

A RESPONSE TO REVIEWS OF MY BOOK

THE POLISH ELITE AND LANGUAGE SCIENCES:

A PERSPECTIVE OF GLOBAL HISTORICAL SOCIOLOGY

Tomasz Zarycki
University of Warsaw

In their insightful comments on my book, Agnieszka Kolasa-Nowak, Magdalena Nowicka-Franczak, and Hubert Knoblauch have pointed out its many weaknesses, as well as its not always fulfilled ambitions and promises, both in the theoretical and empirical dimensions. I agree with them on most of the imperfections and shortcomings they have indicated. These certainly include the not entirely consistent and coherent discussion of the history of Polish linguistics and literary studies. However, a sense of similar disappointment, or even embarrassment, accompanies me after finishing each of my books. When they are completed, I am always convinced that they should have been written differently, more consistently, more thoroughly and carefully, and preferably from the beginning. It is only when I finish a book that I really know what was most important in it, and it is only then that I see how it should have been written to make it really coherent. Therefore, if I make another effort to work on the same subject in some form, or if I have the opportunity to prepare a new or Polish edition of my book, the comments of these reviewers will be very helpful, and I am very grateful to them.

From the many valuable comments made by the three reviewers, let me select a few to which I can respond in what I hope will be a clear additional presentation of some of my assumptions and conclusions. I will start with a positive remark by Agnieszka Kolasa-Nowak (2022: 360), claiming that with my book, I show

that there is a possibility of overcoming this structural fate by creating a theory on the periphery that describes our uniqueness in a universally attractive way. Today the growing impact of global academia on the Polish social sciences is changing the individual trajectories of Polish scholars. We are increasingly striving for international recognition.

I think that, unfortunately, such an optimistic opinion about the role of the work in question for the placement of Polish science in the global context is definitely premature. I will be very pleased if it proves true, but it is impossible not to notice that the ability to build a social theory effectively is related to the ability to present it internationally in a way that will get it widely noticed. A theory, in order to be considered effective, must be used to some extent by the scientific community of a given discipline, or at least this community should refer to this theory in some way, if only critically. I do not know what the fate of my book will be and to what extent the theoretical considerations presented in it will be of interest to the international sociological community. However, as I have shown, the long-term trend does not seem optimistic for the Polish social sciences. Since the early 1970s, the international visibility of the Polish social sciences and humanities, especially in terms of theoretical production, seems to have systematically declined. Nor do the structural (which also includes geopolitical) conditions I wrote about in the pages of my book indicate that Polish social theory has prospects of becoming more influential. The general global tendency towards increasing polarisation between the centres and peripheries of scientific production, and not only in the case of Central and Eastern Europe (Gomez et al. 2022), also contributes to the situation.

Hubert Knoblauch (2022: 347) questions whether the perspective adopted in the book “does not represent a form of *methodological nationalism*, essentialising Poland to a categorically bounded unit intellectually and thus almost excluding the possibility that Poland is (politically as well as intellectually) an integrated part of the EU and NATO.” In response to

this remark, I wanted to clarify that my ambition was precisely to move away from methodological nationalism as far as possible and to show the importance of Poland's international positioning, in particular in the context of the empires of the nineteenth century and the Soviet Bloc, but also in the context of contemporary Western international institutions. In my book and in a number of other studies on Polish scholarship, I have tried to show how Poland's reintegration into the world system since 1989 has clearly affected the academic field and its selected subfields. One of these effects was, one might say, paradoxical. Thus, in a number of disciplines of the social sciences, there has been a relative weakening of international activity and visibility, and an even greater isolation from the international circulation of knowledge, understood as participation in a common global game of specific disciplines. This is particularly true of the decreasing number of top Polish scholars who can be regarded as important points of reference in world science. At the same time, the autonomy of most disciplines in relation to global fields of scholarship has increased. However, these disciplines have usually become more international in their discourse (e.g., through an even stronger orientation towards Western classics, although not always the most contemporary ones). Thanks to state support and numerous additional sources of income for individuals, scholars are not subject to strong pressure to participate actively in the international fields of their disciplines. A well-known consequence of this state of affairs is the rather low position of Polish universities in most international rankings, in particular, if compared to Poland's GDP per capita or the country's population. Nowhere are the mechanisms producing this state more evident than in Polish political science, as was shown in a detailed study I produced with Tomasz Warczok (Warczok & Zarycki 2018). This is the case even though after 1989 Polish political scientists became for the most part extremely pro-European and follow political debates in the West closely. At the same time, they defend, like most scholars in the Polish humanities and social sciences, the right to be judged primarily according to national criteria of academic excellence and to publish mainly in Polish. In turn, they very rarely try to compete in the global field of political science by submitting their work to the best journals or publishing houses. At the same time, they define their duties as being, first and foremost, service to Polish society, which they should inform, enlighten, and educate. They are also primarily remunerated for fulfilling this role and assessed according to such locally defined criteria. This is possible thanks to the firm autonomy of these sciences and the

stable state funding of their institutions. At the same time, many scholars supplement their modest basic salaries with additional income related to advising, or activities in the media or in political or economic fields. It can be noted that these external sources of income limit the autonomy of political science vis-à-vis the fields of economics, politics, or the media but increase its independence vis-à-vis the global field of the discipline.

Thus, it can be said that the increasing post-1989 nationalisation of many disciplines in the Polish social sciences and humanities – particularly in the sense of their orientation towards a purely national audience and being dependent on financial resources distributed mostly domestically (even if their origin is sometimes foreign, as in the case of Western foundations, which moreover do not necessarily act purely on the basis of reasons related to scholarship) – is not a normative assumption made in the book but an empirical finding that I have tried to reconstruct in this and my other publications. It is also a tendency that can be explained using the methodology proposed in the book. In particular, by showing the relation of the specific fields of science to the Polish field of power and by pointing to the way the Polish intelligentsia, of which practically all scholars and intellectuals are members, functions. The phenomenon in question is, of course, a kind of paradox that is worth emphasising. In particular, we can note that after 1989 Poland opened politically and economically to the Western world. It has also been integrating with successive Western institutions and is increasingly open to Western culture. However, at the level of most of the social sciences and humanities, institutional isolation from their global fields is increasing, as specific disciplines in Poland benefit from the autonomy offered to them by the configuration of the Polish state and the power of the Polish intelligentsia. Thus, while Polish politicians appear in European institutions in Brussels and numerous Western investors and managers appear in Warsaw, Polish social scientists are, in fact, reducing their presence among the elite of global scholarship. At the same time, Poland is becoming less interesting for Western scholars, especially if we compare the intensity of cooperation between Polish and Western social sciences in the 1960s or at the turn of the 1970s and 1980s. Although a huge number of global economic players have entered the Polish market, the scientific field and the educational market at the university level remain entirely national. The number of graduates of Western universities who find employment in Polish universities is minimal. Thus, it can be said that neither Poland's membership in the EU nor in NATO has had a strong impact on the integration of the Polish social sciences and humanities into

their European or global academic systems. In my book, I attempt to explain some aspects of this paradox.

In this context, I also wanted to address one of several issues raised by Magdalena Nowicka-Franczak, namely the transformation of Poland's social sciences after 1989. She mentions in particular "the pauperisation of the academic intelligentsia under post-socialist capitalism in Poland" (Nowicka-Franczak 2022: 353). As I see it, we should rather speak of the petrification of the Polish intelligentsia. Its ranks, especially if we define them in broad categories of people with higher education, have increased significantly in recent decades. However, this has also meant an increasingly sharp division of this group into the elites, who after 1989 gained significant influence on the government as well as numerous material privileges, and the rest, who usually could not count on access to any such resources despite the promises that had been made – in particular, the promises related to higher education, whose massification brought considerable material income to the elite of the field (who often worked several jobs in this period) but also resulted in a significant inflation of diplomas (Zarycki 2020). It is worth remembering, however, that for the upper, elite part of the Polish intelligentsia, the post-1989 period was usually a return to the field of power or to its proximity. This happened after members of these circles had spent decades in often poorly paid academic jobs and, politically, in the opposition, where they were often brutally persecuted by the communist regime. I am referring, in particular, to the descendants of the "historic" families of the Polish intelligentsia, whose members are still well-represented in the Polish field of power. This fact has been confirmed as well by a study that I published recently with Andrzej Turkowski (Turkowski & Zarycki 2023) of a circle of Polish social scientists developing dependency theory. Most of the members of this group became involved in the political field and economic fields after 1989, which gave them considerable material privileges and influence on state institutions. At the same time, a significant proportion of these scholars remained at least formally present in the academic system. Being politicians, diplomats, or high-level managers, they continued to earn degrees and teach at universities. This may have affected their ability to be involved in international scientific activity and engage more broadly and seriously in research. In most cases, however, it increased their level of material wealth, so it would be difficult to sustain Magdalena Nowicka-Franczak's very general thesis about the pauperisation of the academic intelligentsia in Poland after 1989 with regard to this elite.

Finally, let me refer to Hubert Knoblauch's comment on the increasing transdisciplinarity in global science. It is certainly an important trend, but I think my study of the Polish social sciences shows that its national fields, especially on the periphery, are effectively resisting it. This phenomenon is related to the entanglement of these fields in nationally defined power relations, in particular, their relations with the field of power. At the same time, what matters are corporate privileges negotiated by generations of scholars, who are at the same time members of the Polish elite – the *intelligentsia*. This long-term process has produced a well-defined institutional framework (the system of state universities with its division into faculties, the system of the Polish Academy of Sciences with its division into disciplinary institutes, the system of central financing of science, the system of central control of scientific promotions, etc.). What also counts here is the ever-important functions that the social sciences and the humanities perform in relation to the field of power, in particular, their legitimising functions. Among these is the role of protectors of the symbolic edifices of Polish national culture (including national language and literature) and the canon of Polish national history, which are among the main symbolic resources of the dominant elite of the Polish *intelligentsia*. To regulate and strengthen them, specialised and well-legitimised academic elites and institutions of a scientific nature are needed: hence the resistance to excessive interdisciplinarity in many of these circles. Indeed, excessive blurring of boundaries violates the strength of disciplines as guardians of specific sectors of the canons of national culture (language, literature, history, etc.). Even the approach adopted in my book, which combines an analysis of linguistics and literary studies, treated as a single field, is unacceptable to many in Poland. Thus, the relatively limited transdisciplinary analysis presented in the book's pages is not an expression of the author's resistance to it but rather an attempt to reflect the dominant way of doing science in Poland, both in the past and at present.

Bibliography:

/// Gomez C.J., Herman A.C., Parigi P. 2022. "Leading Countries in Global Science Increasingly Receive More Citations than Other Countries Doing Similar Research," *Nature Human Behaviour*, vol. 6, pp. 919–929.

/// Knoblauch H. 2022. "The Re(con)figuration of Knowledge: Tomasz Zarycki, *The Polish Elite and Language Sciences: A Perspective of Global Historical Sociology*," *Stan Rzeczcy*, vol. 2(23), pp. 343–348, <https://doi.org/10.51196/srz.23.20>.

/// Kolasa-Nowak A. 2022. “Polish Social Sciences in Global Academia: A Commentary on *The Polish Elite and Language Sciences: A Perspective of Global Historical Sociology* by Tomasz Zarycki,” *Stan Rzeczony*, vol. 2(23), pp. 357–361, <https://doi.org/10.51196/srz.23.22>.

/// Nowicka-Franczak M. 2022. “Languages of the Peripheries: A Commentary on Tomasz Zarycki’s *The Polish Elite and Language Sciences: A Perspective of Global Historical Sociology*,” *Stan Rzeczony*, vol. 2(23), pp. 349–355, <https://doi.org/10.51196/srz.23.21>.

/// Turkowski A., Zarycki T. 2023. “From Wallerstein to Rothschild: The Sudden Disappearance of the Polish School of Dependency Theory after 1989 as a Manifestation of Deeper Transformations in the Global Field of Social Science,” *Journal of World-Systems Research*, vol. 29(1), pp. 149–173.

/// Warczok T., Zarycki T. 2018. “Polish Political Sciences in a Global Context,” [in:] *Oxford Research Encyclopedia of Politics*, ed. W.R. Thompson, Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228637.013.872>.

/// Zarycki T. 2020. “Crises of the Communist and Neoliberal Orders 30 Years Later: A Structural Comparison between 1975 and 2019 Poland,” *Social Science Information*, vol. 59, pp. 484–504, <https://doi.org/10.1177/0539018420951668>.

/// **Tomasz Zarycki** – sociologist and social geographer, professor at the University of Warsaw and Deputy Director of the Professor Robert Zajonc Institute for Social Studies (ISS UW) there. His published books include *Ideologies of Eastness in Central and Eastern Europe* (2014), *Gra peryferyjna. Polska politologia w globalnym polu nauk społecznych* (*Peripheral Game: Polish Political Science in the Global Field of Social Sciences*, with Tomasz Warczok, 2016), *Totem inteligencji. Arystokracja, szlachta i ziemiaństwo w polskiej przestrzeni społecznej* (*Intelligentsia’s Totem: Aristocracy, Nobility and Landowners in the Polish Social Space*, with Rafał Smoczyński, 2017) and *The Polish Elite and Language Sciences: A Perspective of Global Historical Sociology* (2022). Website: www.zarycki.pl.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2330-4499>

E-mail: t.zarycki@uw.edu.pl

**ZASADY PUBLIKACJI
W „STANIE RZECZY”**

Przyjmujemy artykuły o długości maks. 30 000–40 000 znaków. Teksty oceniane są przez dwóch anonimowych recenzentów. Prosimy o usunięcie zarówno z tekstu, jak i z właściwości pliku elektronicznego wszystkich informacji, które mogłyby pozwolić na identyfikację autorstwa.

Do każdego tekstu powinien być dołączony **abstrakt** w formie bezosobowej w wersji polsko- i anglojęzycznej (nie dłuższy niż 1000 znaków) oraz **lista maksymalnie pięciu słów kluczowych**.

Abstrakt powinien zwięźle przedstawiać:

- cele autora tekstu – pytania, na które szukał odpowiedzi w trakcie badań (ang. *research questions*);
- zastosowaną metodologię;
- najważniejsze wnioski z przeprowadzonych badań/analizy.

Abstrakt powinien być zrozumiały niezależnie od samego artykułu, co oznacza, że nie powinien zawierać odwołań do ilustracji, tabel czy pozycji bibliograficznych z tekstu głównego, jako że w wielu bazach indeksujących czytelnik dysponuje wyłącznie abstraktem.

Prosimy też o przesłanie **biogramu** (długość: do 100 słów), w którym powinny się znaleźć następujące informacje:

- imię i nazwisko;
- afiliacja(e) instytucjonalna, adres e-mail;
- dziedziny badań, zainteresowań naukowych (nie więcej niż 3–4);
- ostatnie publikacje (nie więcej niż 4 pozycje);
- inne ważne informacje (funkcje, nagrody, stypendia itp.).

Prosimy o stosowanie przypisów nawiasowych w formie (Szczepański 1969: 35–37) oraz sporządzanie bibliografii według następującego wzoru:

Książka autorska:

Batnitzky L. 2006. *Leo Strauss and Emmanuel Levinas. Philosophy and the Politics of Revelation*, Cambridge University Press.

Autor z redaktorem:

Benardete S. 2002. *Encounters & Reflections. Conversations with Seth Benardete*, red. R. Burger, The University of Chicago Press.

Praca zbiorowa pod redakcją:

Cropsey J., red. 1964. *Ancients and Moderns. Essays on the Tradition of Political Philosophy in Honor of Leo Strauss*, Basic Books.

Tłumaczenie:

Bloom A. 1997. *Umysł zamknięty. O tym, jak amerykańskie szkolnictwo wyższe zawiadło demokrację i zubożyło duszę dzisiejszych studentów*, tłum. T. Bieroń, Wydawnictwo „Zysk i S-ka”.

Lefort C. 1988. *Democracy and Political Theory*, tłum. B. Macey, University of Minnesota Press.

Artykuł (rozdział itp.) w książce pod redakcją:

Anastaplo G. 1999. *Leo Strauss at the University of Chicago*, [w:] *Leo Strauss, the Straussians, and the American Regime*, red. K.L. Deutsch, J.A. Murley, Rowman & Littlefield Publishers, s. 3–31.

Artykuł w książce autorskiej (innego autora):

Bourdieu P. 1967. *Postface*, [w:] E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Editions de Minuit, s. 133–167.

Artykuł w książce autorskiej (tego samego autora) + wydawnictwo tomowe:

Warburg A. 2000. *Mnemosyne. Einleitung*, [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, nr II.1: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, red. M. Warnke, C. Brink, Akademie-Verlag, s. 3–6.

Artykuł w czasopiśmie:

Dannhauser W.J. 2007. *Na powrót stać się naiwnym*, tłum. P. Marczewski, „Przegląd Polityczny”, nr 84, s. 138–143.

Oznaczenie innego wydania/reprintu:

Leff G. 1958. *Medieval Thought*, Penguin. [II wyd. 1962.]

Książka napisana pod pseudonimem:

Paczkowski A. [Jakub Andrzejewski] 1986. *Gomułka i inni. Dokumenty z Archiwum KC PZPR 1948–1982*, Krag.

Internet:

Butterworth Ch. 2010. *Leo Strauss in His Own Write. A Scholar First and Foremost*.
http://www.bsos.umd.edu/gvpt/Theory/Transcript_Butterworth.pdf;
dostęp: dd.mm.rrrr.

Wzór przypisów dolnych w przypadku źródeł niepublikowanych jest następujący:

nazwa archiwum (za pierwszym razem pełna nazwa, w następnych – skrót), nazwa zespołu archiwalnego, sygnatura (numer działu, księgi, poszytu, teczki), numer karty (strony): tytuł dokumentu.

Na przykład: Archiwum Akt Jawnych Kancelarii Prezesa Rady Ministrów (AKPRM), Dokumenty Gabinetu Wicepremiera Leszka Balcerowicza (DGWLB), 2.10/1, k. 9, 10: Sprawy dotyczące reformy gospodarczej 1989–1990.

ZAPOWIEDZI

NASTĘPNY NUMER:

1/2023 /// New Models of Academic Leadership

A new sociology of leadership – is it even possible? Although sociology's classic thinkers, such as Max Weber, Florian Znaniecki, and Robert Merton, analyzed the question of leadership, later the topic fell into disgrace and was overtaken by psychology, organizational development, and expansive leadership studies, which eventually constituted the field itself.

Neglect of the theme of leadership, and its export solely to business or politics, left universities helpless in face of the managerial revolution and political polarization, which entered academia and eliminated models of leadership tailored to its needs. Just as the CEE-management field was overridden by Western crusaders of leadership, so now the university has been colonized and bureaucratized with criteria and practices foreign to its spirit and mission. This process is apparent worldwide as well as in Poland, where the former ethos of the intelligentsia is being replaced with a new managerial, capitalist spirit – without consideration of the costs.

On the other hand, new trends in social science like the new sociology of science, the sociology of social movements, elites, the state and ethos groups as well as cultural and relational sociology have promising potential to cast a new, long-sought light on leadership.

We invite all scholars who are interested in our daring endeavor of approaching leadership from a sociological perspective to contribute to our upcoming issue. We want to maintain a strong practical inclination towards conclusions that could help contemporary academia (and the world) in overcoming intractable conflicts, ideological differences, and the inevitable tensions grounded in the structure of social reality.



Gdyby było to możliwe, przedmiotom i innym zaprojektowanym obiektom nie zadalibyśmy pytania o to, jakie są, lecz co umożliwiają i – siłą rzeczy – co uniemożliwiają. Stół pozwala na spotkanie przy posiłku, a szlaban zapobiega przejazdowi. Tak postrzegany design zawsze będzie uwikłany w sieci relacji między bytami ożywionymi i nieożywionymi. Opowiada o nich i je współtworzy. Jest często niezauważanym, lecz znaczącym elementem nowoczesności, a obecnie współsprawcą zmian klimatycznych i jednocześnie źródłem nadziei na sprawiedliwiej poukładany, bardziej zrównoważony świat.

Autorki i autorzy tekstów zamieszczonych w tym numerze wywodzą się z różnych obszarów akademickich – są to zarówno projektanci, jak i badacze społeczni, często jednak granice między tymi polami są trudne do wyznaczenia. Design jest bowiem praktyką interdyscyplinarną, a nawet transdyscyplinarną. Angażuje aktorów z różnych obszarów, sam też pojawia się w nieoczekiwanych miejscach: w szpitalu, na stacji kosmicznej czy na skwerku pod blokiem. Jednocześnie wraz z rosnącymi wyzwaniem stojącymi przed osobami projektującymi rozrastają się zespoły opracowujące rozwiązania, a do edukacji projektowej włącza się refleksję i metodologię badawczą z nauk społecznych. Także samemu projektowaniu towarzyszy produkcja specyficznej wiedzy.

W związku z tym autorki i autorzy tekstów zgromadzonych w tym numerze podjęli się zaproponowania postdyscyplinarnego sposobu namysłu nad designem, a co za tym idzie – polem społecznym w ogóle. Projektowanie, jak się okazuje, może się stać inspirującym laboratorium, w którym zacierają się granice między praktyką a teorią, tak jak zacierają się one w niniejszej publikacji.