

# **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 DAİM (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. Jaką 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 wyznaczenie 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 u/życie. 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](mailto:jacek.mianowski@ug.edu.pl)