

DESIGN, CZYLI FILOZOFIA ŻYCIA

Janusz Krupiński, *Filozofia kultury designu*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2014

„Projektowanie jest przygotowywaniem zmian [...], z góry nie można zakładać co nowego ma się pojawić. Przeciwnie, wyobrażenie wyłania się w projektowaniu”¹.

Jubileusz pięćdziesięciolecia istnienia Wydziału Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie uczczony został publikacjami naukowymi przypominającymi najważniejsze osobowości i idee Wydziału. Wśród tych pozycji książkowych znajduje się również niezwykle interesujące opracowanie filozofii sztuki oraz koncepcji designu, dla którego punktem wyjścia i pretekstem były rozważania Andrzeja Pawłowskiego.

Opublikowana w 2014 roku książka Janusza Krupińskiego *Filozofia kultury designu* porusza szereg kwestii znacznie wykraczających poza proste, potoczne rozumienie designu, czyniąc z projektowania swoisty plan życia. Jeśli ogranicza się rozumienie projektowania do produktu-przedmiotu, tworzono na potrzeby neutralnej aksjologicznie produkcji przemysłowej, to książka ta jest w stanie pokazać, że *design* jest w swej istocie przedsięwzięciem filozofii człowieka. Pokazują to dobitnie zarówno Janusz Krupiński, jak i Andrzej Pawłowski, który pisze:

¹ J. Krupiński, *Filozofia kultury designu*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2014, s. 150.

Zbyt wiele szkół i zbyt wielu projektantów choruje na praktycyzm, który tak ich ogranicza, że zatracają elementarną funkcję człowieka, jaką jest myślenie. Nauka projektowania jest nauką myślenia – pisze Pawłowski – Myślenia specyficznego, bo w swej pierwszej fazie bezinteresownego i nieograniczonego².

Tak naprawdę, książka ta, choć dotyczy designu w szerokim rozumieniu, jest książką przede wszystkim filozoficzną. Krupiński, odnosząc się do dorobku Pawłowskiego, pokazuje, że zasadnicze kwestie związane z projektowaniem są zagadnieniami filozoficznymi właśnie. Dla Pawłowskiego główną ideą kultury, w której tworzy się design, jest idea prawdy – w podstawowym rozumieniu przyjmował ją Pawłowski. Krupiński nie próbuje tłumaczyć myśli nauczyciela, nie bawi się w interpretatora, w książce nie znajdziemy opowieści o pracach Pawłowskiego – rekonstrukcja jest ścisła, opiera się na nielicznych artykułach Pawłowskiego i zapisie rozmów z nim. Szczególnie warto tę ścisłość wywodu docenić, gdy stajemy przed pracami zagadkowymi i problemowymi, o interesującej subtelności i głębokości wypowiedzi³, angażującymi. „Manifest” Pawłowskiego skupia się na filozoficznych i humanistycznych podstawach sztuki projektowania, stawia przed projektantem obowiązek wzięcia odpowiedzialności, nie tylko za produkt, ale i za to, jaki ideał człowieka i człowieczeństwa za produktem tym się skrywa⁴. Pawłowski nawołuje, by w epoce cywilizacji przemysłowej nie tracić z oczu kultury, która jest żywiołem świata człowieka. Tu design jest filozofią kultury, filozofią życia i człowieka.

Wśród licznych ważnych zagadnień, które porusza książka, znajdujemy wiele pytań o metodę i relację człowieka do przedmiotów świata zmysłowego, możliwość ich poznania i doświadczenia. Pojawiają się tu kwestie dotyczące oczywistości, wyraźności postrzegania płynącego ze świadectw zmysłowych. Krupiński przypomina tu o nieistnieniu tzw. nągich faktów⁵, wolnych od założeń (w skrajnej postaci będzie to ściśle rozumiane twierdzenie: „dzieło broni się samo”). Przekonania naiwne niszczą krytycyzm i refleksję, podtrzymują niesłuszne przekonanie, że rzeczywistość stoi przed nami otworem. O warunkach widzenia świata powinni pamiętać nie tylko filozofowie, ale także designerzy: „Myśli bez treści naocznej są puste, dane naoczne bez pojęć – ślepe”⁶, a i to twierdzenie nie wydaje się Krupińskiemu dość radykalne.

Coś staje się przykładem, gdy brane jest pod jakimś względem. Pod jakim? Przykłady są zawsze przykładami czegoś, na coś – pojęciowo, teoretycznie określonego. Co ktoś w czymś widzi, jak je ujmuje – nie jest sprawą „samego” oka (jak to chcą widzieć antyintelektualiści). Samo oko widzi tyle samo, co okulary – czyli nic nie widzi⁷.

W zgodzie z tym twierdzeniem pozostają słowa Poppera, który pisał, iż nie istnieje coś takiego „jak nie zinterpretowana obserwacja, obserwacja nie nasycona teorią”⁸.

² Tamże, s. 16.

³ Por. cykl zdjęć Andrzeja Pawłowskiego pt. *Genesis*.

⁴ Por. J. Krupiński, dz. cyt., s. 21.

⁵ Por. tamże, s. 43.

⁶ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Kęty 2001, s. 99, cyt. za: J. Krupiński, dz. cyt., s. 43.

⁷ Por. tamże, s. 43–44.

⁸ K. Popper, *Mit schematu pojęciowego. W obronie nauki i racjonalności*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1997, s. 71, cyt. za: J. Krupiński, dz. cyt., s. 44.

Uwagi powyższe pokazują coś bardzo ważnego dla designu, mianowicie, że trzeba uświadomić sobie, iż za każdym projektem stoi przekonanie o porządku świata – rzadko uświadomione przekonanie. Dotyczy ono wszystkiego, zarówno hierarchii wartości (np. estetycznych nad utylitarnymi lub odwrotnie), rozumienia człowieka (np. jako dynamicznego, samokształtującego swoje otoczenie, lub biernego i poddającego się światu), jego wrażliwości (na barwę, kształtu, ciężar rzeczy), skłonności do refleksji itd.

Skąd wziął się design? Oczywiście można na to pytanie odpowiedzieć historycznie – każdy przedmiot wykonuje się według jakiegoś projektu, choćby nawet projekt ten pozostawał w głowie. Ale design jako zamysł, jako filozofia, ma swoje inne źródła. Korzystając ze słów y Gasseta, autor książki pokazuje, że powstanie designu jest efektem szczególnego stosunku do życia. Hiszpański filozof twierdzi mianowicie, że dwa programy życiowe *bodhisattwy* i *gentlemana*, spełniają się w sprzecznych aspektach aktywności życiowej: pierwszy poświęca swe życie trosce o własne wnętrze, drugi poświęca je na przekształcanie świata zewnętrznego, przypisując kontemplacji bierność i pasywność. Gentleman koncentruje się na pięknie rozumianym jako *decorum*, nie jest on intelektualistą, ale dąży do uszlachetnienia i estetyzacji wszelkich przedmiotów i funkcji spełniających się w świecie. Krupiński pisze:

Konsekwentnie dodać można, że dla tych samych powodów *design* mógł powstać i musiał pojawić się właśnie w świecie *gentlemana*, w ramach jego «programu życiowego» (pierwsze szkoły designu pojawiły się w Anglii właśnie około 1850 roku, skądinąd w epoce industrializacji). [...] W tym sensie projekt życia, ideał człowieczeństwa właściwy dla *gentlemana* był tą filozofią, z której ducha faktycznie narodził się design, która domagała się jego wyodrębnienia, z nim związała swoje nadzieje⁹.

Twórczy designer (nie inaczej artysta) sam wchodzi w refleksję nad swoim światopoglądem – powtórzę, przyjmuje wtedy postawę filozoficzną: w chwili twórczej zdobywa się na pytania wymierzone w podstawy swego oglądu świata, swego punktu i sposobu widzenia, swego poczucia oczywistości¹⁰.

Filozofia designu to przenoszenie ogólnych filozoficznych rozważań na grunt filozofowania o projektowaniu, uświadamianie potrzeb i celów projektowania, sensu designu, ale też nie można uprawiać wyłącznie filozofii designu nie bacząc na poboczne kwestie z dziedzin filozofii sztuki, filozofii kultury itd. Dotrzemy też tą drogą do pytań o to, czy designer to zawsze artysta, czy design jest sztuką, czy jest nauką, na przykład socjologią?

Pawłowski żywił przekonanie, że design nie powinien być podporządkowany produkcji przemysłowej, ale swoje idee powinien czerpać z refleksji humanistycznej, nie powinien też zbyt wzorować swoich projektów na zasadach ekonomii, rynku, gospodarki. Takie świadome podejście pozwoli wziąć odpowiedzialność za jakość i żywotność kultury, w ramach której projekt jest tworzony. Traktowanie designu jako dziedziny produkcji przemysłowej, jak twierdzi Pawłowski, urąga godności ludzkiej¹¹, podobnie krytycznie odnosi się do szkół i designerów, którym zarzuca praktycyzm, czyli w jego rozumieniu zagubienie człowieczeństwa, bezinteresowności i nieogranic-

⁹ Tamże, s. 46.

¹⁰ Por. tamże, s. 91.

¹¹ Por. tamże, s. 95.

czoności myślenia¹². Słusznie stwierdza autor książki, że choć każdy design odnosi się do człowieka i w efekcie swych działań skierowany jest na niego, to jednak nie każdy design nazwać można humanistycznym. Humanistycznym można nazwać taki design, jak czytamy, „który projekt obiektu kreśli, podejmując jego antropologiczną wykładnię”¹³. W designie humanistycznym obserwujemy też traktowanie przedmiotów z podmiotowego, a co za tym idzie, subiektywnego punktu widzenia, biorąc pod uwagę jego indywidualne doświadczenie, dostarczane podmiotowi różnorodnie nastawionemu, zmiennemu...

Andrzej Pawłowski nie miał od początku ściśle określonego rozumienia designu, rozważał kilka rozumień „projektowania form przemysłowych” czy „wzornictwa przemysłowego”¹⁴. Miał on jednak ściśle zarysowane podstawy idei projektowania, które tłumaczy Janusz Krupiński:

[...] w przeciwieństwie do inżynierów, technologów, techników, którzy ujmują przedmioty projektowane w kategoriach realnych, naturalnych, «naukowych», designerzy projektują w kategoriach kulturowych (wyborem kulturowym jest także naturalizm, realizm, ascetyzm czy funkcjonalizm w swym wysiłku redukcjonowania postaci przedmiotów do minimum, do tego, co podstawowe, do tego, co u samych podstaw)¹⁵.

Ale zarówno Pawłowskiemu, jak i Krupińskiemu nie chodzi o pojęcia i terminy – kwestie teoretyczne wymagają tylko uświadomienia, obaj nie ulegają wrażeniu i iluzji swobody w terminach, pamiętają o umowności i konwencjonalności języka, jego tradycji, za którą idą znaczne ograniczenia. Designu nie zdefiniujemy od zera:

Słowo nie poddaje się naszym (do)wolnym regulacjom, nie leży w mocy naszych arbitralnych konwencji. Aby pewne konwencje wprowadzać, trzeba wychodzić od elementów języka, takich jak słowa, reguły składni, gramatyka, tych się już nie kwestionuje ani nie modyfikuje, a myśli się nimi¹⁶.

I co do języka, i co do designu, słusznie przywołuje Krupiński uwagę, że:

[...] formy nie muszą być tylko naczyniami do wlewania w nie zewnętrznych treści, forma wnosić może sobie immanentne treści. Taka nie jest „pustą rękawiczką”, o której pisał Wassil Kandinsky¹⁷.

Ograniczenia języka to również efekt jego historii: słowa mają swoją przeszłość, mają za sobą ciągi modyfikacji, zmian sensu, „które dokonuje się zawsze w zmaganiu z samym światem życia człowieka, w sporze o jego postać. Toteż za każdym słowem, którego używamy, stoi duchowa praca pokoleń – stoi za nim i w nim się odkłada. Już to dłatego etymologia słowa składa się na dzieje jego sensu”¹⁸. Krupiński twierdzi, dociekając znaczenia designu, że słowo wzięte jako pojęcie przestaje być po prostu słowem.

¹² Por. tamże, s. 96.

¹³ Por. tamże, s. 108.

¹⁴ Por. tamże, s. 132.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 134.

¹⁷ Tamże, s. 135.

¹⁸ Tamże, s. 142.

Pojęcie jest słowem, w którym działają twierdzenia, zdania i teorie. A problematyka jest ważna, jeśli wskażemy, że pojęcia (pojęcia właśnie, a nie słowa!) design, projektowanie form przemysłowych, wzornictwo przemysłowe traktowane są jako zamienne, tymczasem takimi nie są¹⁹, co pokazuje Pawłowski w swoim słowniku. Tym samym „nie wszelkie projektowanie przemysłowe jest wzornictwem, nie wszystkie zmiany dokonane «za pomocą technologii przemysłowych» [...] są tymi, które leżą w kompetencjach wzornictwa przemysłowego”²⁰. Projektowanie, w rozumieniu *project making* bliskoznaczne jest designowi *sensu largo*, w najogólniejszym zaś znaczeniu obejmuje – i tu zgadzają się Pawłowski i Krupiński – *architectural and environmental designing, engineering designing*, co więcej również w odniesieniu do takich dziedzin jak inżynieria genetyczna czy socjotechnika.

Globalne podejście Pawłowskiego do designu ujawnia się nie tylko w filozoficznym i humanistycznym podejściu do projektowania, w badaniu języka i kultury, idei projektowania i środowiska, samego produktu, ale także w refleksji nad znaczeniem konsekwencji projektowania świata. Słowo „konsekwencje” pojawia się tutaj świadomie, nie ma zaś mowy o skutku – konsekwencje to szerokie sformułowanie odnoszące się nie tylko do celu i efektu pracy, ale również wszelkich zjawisk i wartości, które powstają lub dzieją się nie tylko w bezpośrednim związku z projektem, ale także w konsekwencjach oddalonych i czasowo, i przestrzennie od samego aktu zaprojektowania. Tu Pawłowski podaje szereg haseł, które w jego ujęciu designu stanowią rdzeń refleksji: środki, warunki, cel, skutek, sposoby, podmiot i przedmiot. Pisze Pawłowski:

Racjonalność i sprawność działania [projektanta – J.K.] uzależniona jest od poznania przedmiotu i podmiotu zmiany, poznania warunków, środków, sposobów, a przede wszystkim celu zmiany²¹.

Pawłowski nawoływał i uczył, by nie poddawać się iluzji, by celem swojej pracy nigdy nie ustanawiać fikcji, aby tylko to, co rzeczywiste mogło stać się przedmiotem projektowania. Pisał, że obmyślanie życia stać się powinno podstawowym sensem projektowania²². Krupiński dopowiada, że designer:

[...] projektuje w duchu tylko milcząco, podświadomie przejętego poczucia czy rozumienia sensu życia, świata, człowieczeństwa. Stanowi ono projekt jego projektów. Krok wstecz, ku temu, co uprzednie, ku temu *a priori* projektów, oznacza «przerwę w pracy», chwilę refleksji nad tym, co zasadnicze. Chwilę wyjścia z zaślepiającego optymizmu, poczucia pewności co do kierunku i sensu życia²³.

Książka *Filozofia kultury designu* to inspirująca i piękna praca o tym, czym jest projektowanie w swoim podstawowym, źródłowym znaczeniu. O tym wszystkim, co może zostać zaprojektowane lub projektem zmienione. Sfery podlegające designo-

¹⁹ Por. tamże, s. 147.

²⁰ Tamże.

²¹ Cyt. za. tamże, s. 149.

²² Por. tamże, s. 246.

²³ Tamże, s. 247.

wi rozprzestrzeniają się tu dzięki refleksji i obserwacji świata, dając w konsekwencji autorski projekt nie tyle designu, co filozoficzny projekt świata. Z tego punktu widzenia design jest filozofią życia.

PAULINA TENDERA
(Kraków)