

Magdalena WOŁEK  
Uniwersytet Śląski  
magdalena.wolek@us.edu.pl

## ODPOWIEDZIALNY DIZAJN. ETYKA I PROBLEM POTRZEBY

**Streszczenie.** Artykuł przedstawia ideę odpowiedzialnego projektowania. Podstawową kwestią jest pytanie o element, który decyduje o tym, że pewne wymagania stawiane przez określone grupy odbiorców są potrzebami, inne zaś nie? Czy może być nim kategoria potrzeby?

By odpowiedzieć na te pytania autorka wymienia pięć pojęć kryjących się pod terminem dizajn, szkicuje krótką historię pojęcia odpowiedzialnego dizajnu, wskazuje jego istotny element, jakim jest opozycja wobec projektowania komercyjnego, by dojść do paradoksu wpisanego w odpowiedzialne projektowanie.

Paradoks, polega na tym, że wraz z negacją projektowania komercyjnego (który wyraźnie oddziela funkcję rzeczy od wyglądu), odpowiedzialny dizajn pozbawia się miary, pozwalającej odróżnić zaspokajanie potrzeb, przez określone funkcje przedmiotów od pozostałych wymagań odbiorców.

**Słowa kluczowe:** design, etyka, odpowiedzialność, potrzeby, odpowiedzialny design

## RESPONSIBLE DESIGN. ETHICS AND THE PROBLEM OF NEED

**Abstract.** The article presents the idea of responsible design. The main issue is the question about an element, which decides if certain requirements made by a specific group of recipients are necessary or not. May it be a category of a need?

In order to answer these questions, the author names five concepts hidden behind the term design, outlines a brief history of the notion of the responsible design, points out its essential element, that is its opposition towards the commercial design and finally reaches the paradox inscribed in the responsible designing.

The paradox consists in that together with the negation of the commercial designing (which explicitly separates the function of an object from its external appearance), the responsible designing is deprived of a measure which would allow to distinguish the satisfaction of needs by specific functions of objects from the remaining needs of the receivers

**Keywords:** design, responsible design, ethics, needness

## 1. Wprowadzenie: dizajn i jego pojęcia

Pośród wielości ujęć dizajnu zarysowuje się wyraźnie opozycja między koncepcją odpowiedzialnego dizajnu oraz potocznym rozumieniem, wedle którego działalność dizajnera ogranicza się do opracowania wyglądu rzeczy. Na tle tej opozycji dokonały się w ostatnich dziesięcioleciach przemiany w rozumieniu roli projektanta i zasad, jakimi powinien się kierować. Dizajn, zwłaszcza dizajn odpowiedzialny, ciąży w kierunku etyki i polityki. Zawiera w sobie jednak podstawowy problem związany z uzasadnieniem koncepcji potrzeby. Co sprawia, że wymogi określonych grup odbiorców stają się potrzebami? Pytanie to prowadzi do pewnego paradoksu, zawartego w idei odpowiedzialnego dizajnu.

Los, jaki spotyka pojęcia występujące, zarówno w języku potocznym, jak i dyskursie teoretycznym jest znamieny. Niemal we wszystkich wypadkach potoczne rozumienie mija się z teoretycznym. Ale nie tylko. Często jest również tak, że dyskurs teoretyczny w znacznej mierze próbuje okiełznać, odciąć się lub przeciwstawić temu, co potoczne. Tak jest w wypadku wyrażen estetyczny, etyczny, polityczny, metafizyczny i wielu innych. Tak będzie również w wypadku pojęcia „dizajn”.

Pod słowem dizajn kryje się co najmniej pięć pojęć:

1. Potoczne, spotykane w internetowych opisach produktów pojęcie dizajnu sprowadza się do utożsamienia go z wyglądem. Dizajn potocznie to tyle, co look, wygląd. Takie rozumienie pojawia się w tekstach komercyjnych i sprzedażowych. Dizajn komercyjny natomiast (dalej KD), to projektowanie wyglądu przedmiotu, którego funkcje i zasada działania są znane. Projektant ma za zadanie opakować i ozdobić rzecz. Zgodnie z KD funkcje przedmiotu oraz jego wygląd są wzajemnie niezależne. Obudowa laptopa nie wpływa na parametry procesora, a aerodynamiczny kształt budzika nie ma nic wspólnego z jego przeznaczeniem.

Myliłby się jednak ten, kto sądziłby, że KD dalekie jest od teoretycznych dyskursów. Wywodzi się ono z kantowskiej definicji piękna, która na długie lata ustaliła ramę mieszczańskiego sposobu rozumienia sztuki. Piękno (tutaj dizajn) jest nadwyżką opracowania przedmiotu w stosunku do jego użytkowej funkcji. Jest formą celowości bez celu<sup>1</sup>.

2. Pod pojęciem dizajnu również często rozumie się projektowanie urządzeń jeszcze nie istniejących, lecz już opracowanych (dalej WD). Tak rozumiany dizajn nie jest tożsamy z wynalazczością. Zasada działania nie jest tu projektowana. W WD nie ma miejsca na wynajdywanie, odkrywanie i projektowanie głównych funkcji. WD to projektowanie nowych, często lepszych serii lub egzemplarzy danego (i znanego wynalazku). Wygląd może być tu jednym z parametrów. Wynalazczość stanowi nieprzekraczalną granicę dizajnu. Tam gdzie zaczyna się odkrywanie nowych technicznych rozwiązań tam kończy się dizajn.

---

<sup>1</sup> Kant I.: Krytyka władzy sądenia. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014, s. 89-90.

W tym znaczeniu Edison nie był projektantem żarówki, a baron Drais maszyny biegowej, lecz wszyscy, którzy później ze świadomością znanej zasady działania tych urządzeń projektowali żarówki, lub rowery biegowe są dizajnerami. W WD korzysta się ze znanych technicznych rozwiązań, a czasem kompiluje je w celu uzyskania nowego urządzenia. Kanonicznym, współczesnym przykładem jest pojazd dla bezdomnych zaprojektowany przez Krzysztofa Wodiczkę<sup>2</sup>.

3. Nie rzadko przez dizajn rozumie się również adaptację przedmiotu do nowych warunków i nowego środowiska (dalej AD). Polega ona na przystosowaniu rzeczy tak, aby mogła spełniać swe funkcje w nowych warunkach (ryнку, warunkach atmosferycznych i kulturowych). Projektowanie wykracza tu już daleko poza sam wygląd. Podlegają mu również właściwości i ergonomia przedmiotu, które należy zachować przy innych współczynnikach eksploatacji. Buty są inne dla biegaczy długodystansowych, pracowników biur i żołnierzy. Inne dla ludzi operujących w dżungli, na pustyni i w warunkach zimowych. W tym kontekście (AD) mówi się o sportowym, wojskowym i korporacyjnym dizajnie oraz związanych z nimi modami.

4. O dizajnie mówi się również w kontekście historii technicznego rozwoju (materiałów i rozwiązań). Tak rozumiany dizajn (TD) zmienia się w zależności od ulepszeń i technicznych możliwości danego czasu. Inaczej zbudowane są gramofony z lat pięćdziesiątych, a inaczej te produkowane współcześnie. TD obejmuje zarówno rozwój danego produktu na przestrzeni lat (niektóre modele samochodów produkowane są od półwiecza), jak również ewolucję „gatunków”, rzeczy takich jak torba na zakupy, lokomotywa, albo rodzinny samochód.

Te cztery pojęcia pojawiają się zarówno w dyskursie naukowym, jak w języku potocznym. W przeciwieństwie do kolejnego, które nie funkcjonuje w potocznej językowej świadomości.

5. Zdecydowanie najrzadszym rozumieniem pojęcia dizajnu jest projektowanie ze świadomością, że rzecz decyduje i określa sposób przyszłego życia, tzw. odpowiedzialny dizajn (dalej OD). OD może być stosowany przy każdym podejściu. Począwszy od projektowania wyglądu (KD) przez projektowanie nowych egzemplarzy (WD), adaptację (AD) i rozwój rzeczy (TD).

Choć OD obejmuje cały obszar projektowania, to różni się od wskazanych poprzednio w dwu zasadniczych momentach:

- a) OD szczególny nacisk kładzie na zaspokajanie potrzeb określonych grup odbiorców (najczęściej społecznie lub gospodarczo upośledzonych) – to historycznie pierwsza faza odpowiedzialnego dizajnu.
- b) OD skupia się na zrównoważonym wykorzystywaniu zasobów i racjonalnej utylizacji rzeczy po jej zużyciu. Często takie podejście nazywa się intencjonalnym dizajnem.

---

<sup>2</sup> Wodiczko K.: Pojazd dla bezdomnych, <https://www.mocak.pl/artist/23/pojazd-dla-bezdomnych>, 29.05.2017.

Intencjonalny dizajn zrobił oszałamiającą karierę na przełomie wieków, a dziś można uznać go za obowiązujący wśród znawców problematyki<sup>3</sup>.

Najistotniejszą kwestią w OD jest sprzężenie pomiędzy sposobem funkcjonowania jednostki w świecie, a przedmiotami, które służą zaspokajaniu jej potrzeb. Dlatego też OD odwraca klasyczną perspektywę: służy projektowaniu świata (i jego różnych środowisk) za pomocą rzeczy, a nie projektowaniu przedmiotów dla świata posiadającego określone z góry właściwości.

## 2. Historyczne wątki powstania idei odpowiedzialnego dizajnu

Za pradiada odpowiedzialnego dizajnu uznać można Adolfa Loosa – teoretyka krytykującego secesję i autora kultowego tekstu *Ornament i zbrodnia*, na którego powoływali się później architekci związani z bauhausem. Moralna odpowiedzialność projektanta wobec społeczeństwa, wytwórców i użytkowników wymaga – zdaniem Loosa – by zrezygnować z wszelakich zdobień przedmiotów. Pożądana ze względów estetycznych, ekonomicznych i etycznych jest prostota. „Człowiek wieku XX – pisze Loos – może zaspokoić swoje potrzeby, zużywając na to o wiele mniejszy kapitał, a przez to poczynić oszczędności.”<sup>4</sup> Zbrodniczy ornament prowadzi do wzrostu kosztów produkcji (m. in. z powodu zużycia większej ilości materiału), straty czasu (proste rzeczy wykonuje się szybciej), czy marnotrawstwa energii (większy nakład czasu). Zdaniem Loosa: „Ornament to zmarnowana siła robocza, a w konsekwencji i zdrowie”<sup>5</sup>. W załączkowej swej fazie OD zwraca się przeciwko nadwyżce formy, przeciwko rozumieniu projektowania jako KD.

Za właściwy, symboliczny początek odpowiedzialnego dizajnu w drugiej połowie XX wieku zwykle się uważa rok 1962. To wtedy ukazał się słynny artykuł „Design 11-sta plaga” („»Designieren« – den 11. Landenplage”)<sup>6</sup>. Pomimo tego, że publikowano go w czasopiśmie poświęconym biznesowi, a jego autor Knut Fægari był profesorem botaniki, tekst spotkał się ze sporym odzewem. „Zadaniem »dizajnera« – pisze Fægari, używając słowa dizajner zawsze w cudzysłowie – jest produkowanie nowych form, a najgorszą rzeczą jaką mogłaby mu się przytrafić jest prawdopodobnie stworzenie czegoś naprawdę dobrego, jakiejś trwałej formy: co robiłby bowiem przez resztę życia? »Dizajnerzy« muszą udowodnić, że są niezastąpieni. [...] do licha z klientami, oni nie mają nigdy żadnych praw.”<sup>7</sup>

<sup>3</sup> „»Sustainable«, »green«, and »environmentally friendly« have become catchphrases in almost every design discipline” – pisze w 2006 roku Nathan Stegall. Zob. Stegall N.: *Designing for Sustainability: A Philosophy for Ecologically Intentional Design*. „Design Issues”, Vol. 22, No. 2, Spring 2006, p. 58.

<sup>4</sup> Loos A.: *Ornament i zbrodnia*, [w:] Loos A.: *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*. Wydawnictwo Centrum Architektury, Warszawa 2013, s. 139.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 140.

<sup>6</sup> Fægri K.: 'Designeren' – den 11. Landeplage. „Farmand”, No. 13, 1962, p. 22-23.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 22.

Gniew profesora botaniki (zbulwersowanego wygaśnięciem produkcji ulubionej zastawy) nie trafił w próżnię. Choć przemysłowcy uznali jego argumenty za chybione i wynikające z nieznamośności realiów rynku, to środowisko skandynawskich dizajnerów wzięło złość profesora za dobrą monetę<sup>8</sup>. Przydatność i szkodliwość produktów, losy produkcji i trwałość do tej pory rzeczywiście pozostawały niezależne od projektanta, a odpowiedzialność za wymienione czynniki zupełnie rozmyta. Projektowanie i jego rozumienie ograniczało się do KD.

Sześć lat później, w roku 1968 Victor Papanek pojawia się na uniwersytecie w Oslo, a w Szwecji na rok przed anglojęzycznym wydaniem ukazuje się książka zatytułowana tam *Środowisko czy miliony, Dizajn jako służba czy zysk?* W roku 1971 światło dzienne ogląda *Design for the Real World. Human ecology and social change*. Wydanie z 1984 w wersji uzupełnionej i poprawionej oddaje już ducha szerzącej się świadomości ekologicznej, reformatorskiej postawy oraz poczucia odpowiedzialności wobec współczesnych i przyszłych pokoleń. Książka Papanka szybko stała się swoistą biblią odpowiedzialnego projektowania<sup>9</sup>, a jej autor został uznany (także przez swoich krytyków takich jak Stephen Bayley) za kultową postać lat 1970<sup>10</sup>.

Odpowiedzialne projektowanie, to zdaniem Papanka projektowanie dbałe o jakość produktów, bezpieczeństwo, potrzeby robotników i użytkowników. Moralnym obowiązkiem dizajnerów jest branie pod uwagę takich kwestii, jak dewastacja środowiska – zarówno naturalnego jak i społecznego – zwrócenie uwagi na problemy mniejszości: ludzi niepełnosprawnych, starszych, dzieci, ciężarnych itp.<sup>11</sup>. Każda większość – twierdzi Papanek – składa się z różnorodnych mniejszości. Potrzeby mniejszości są zwykle pomijane w procesie projektowania. Najczęściej projektuje się bowiem dla młodego, szczupłego mężczyzny o wzroście 182 cm i średnim dochodzie<sup>12</sup>. Można temu zapobiec, tworząc projekty rzeczy przeznaczonych dla szczególnych użytkowników, które były podobne do ich tradycyjnych odpowiedników. Jako przykład takiego podejścia Papanek opisuje projekt zestawu sztuców, przeznaczonych dla osób chorych na artretyzm i kompletu podobnych w wyglądzie sztuców tradycyjnych. Podobieństwo ma zapobiegać stygmatyzacji osób

---

<sup>8</sup> Oczywiście ów początek dyskusji na temat odpowiedzialności dizajnera ma charakter symboliczny. Dyskusja toczyła się w Norwegii już w latach pięćdziesiątych, a także w zupełnie innej atmosferze i z użyciem innych pojęć w Polsce. Por. Fallan K.: "The 'Designer' – The 11th Plague": Design Discourse from Consumer Activism to Environmentalism in 1960s Norway. "Design Issues", Vol. 27, No. 4, Autumn, 2011, p. 30-42.

<sup>9</sup> Na temat zmian statusu książki, która początkowo uznawana była za tekst kontrowersyjny (m.in. przez krytykę ówczesnego stanu projektowania), po jej uznanie za historyczny zwrot w myśleniu o projektowaniu i ponadczasową klasykę można przeczytać w artykule Martiny Fineder i Thomasa Geislera. Zob. Fineder M., Geisler T.: Design Criticism and Critical Design in the Writings of Victor Papanek (1923-1998). "Journal of Design History", Vol. 23, No. 1, p. 99-106.

<sup>10</sup> Bayley S.: The Conran Directory of Design. Conran Octopus, London 1985.

<sup>11</sup> Papanek V.: Dizajn dla realnego świata. Środowisko człowieka i zmiana społeczna. Wydawnictwo Recto Verso, Łódź 2012, s. 123.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 123.

chorych<sup>13</sup>. OD sprowadza się zdaniem Papanka do jednej naczelnej zasady: projektanci mają stać się „rzecznikami użytkowników”<sup>14</sup>.

Idee „większości na którą składają się mniejszości” i projektowania rzeczy, które nie różniłyby się niezależnie od tego, czy miałyby je używać „normalny” czy „ekstremalny” użytkownik (*extreme user*) rozwinięto w koncepcji projektowania uniwersalnego (*universal design*)<sup>15</sup>. Propagował je w latach osiemdziesiątych XX wieku Ronald L. Mace, architekt i założyciel działającego na Uniwersytecie Karoliny Północnej „The Center for Universal Design”. W programie Mace’a odnaleźć można podstawową myśl Papanka. „Uniwersalne projektowanie – jak zauważają Maciej Błaszak i Łukasz Przybylski, komentując te zależności – jest swoistą filozofią projektowania, która u początku każdego projektu i w jego centrum umieszcza użytkownika, bierze odpowiedzialność za niego w ramach przestrzeni i przedmiotów, które mu udostępnia”<sup>16</sup>.

Mace sam był osobą niepełnosprawną. Podkreślał, że mało kto pasuje do branej pod uwagę przez projektantów „normy”<sup>17</sup>. Dlatego też należy projektować mając na uwadze nie tą czy inną grupę społeczną, ale wszystkich użytkowników. Chodziło o to, by projektować rzeczy, które w równym stopniu i z równą wygodą mógł używać każdy, niezależnie od tego, czy jest zdrowym mężczyzną, ciężarną kobietą, czy osobą poruszającą się na wózku inwalidzkim<sup>18</sup>. Do podstawowej zasady Papanka, zgodnie z którą projektant ma być rzecznikiem użytkownika uniwersalni dizajnerzy dodają założenie, że „produkty spełniające oczekiwania poznawcze i motoryczne ekstremalnych użytkowników będą lepsze dla wszystkich pozostałych osób”<sup>19</sup>. To sprawia, że OD (w postaci uniwersalnego projektowania) wyraźny nacisk kładzie na AD, przy czym nie zadowala się zwykłym adaptowaniem, lecz nakłada na projektanta wymóg (być może utopijny) projektowania możliwie najbardziej wytrzymałych rzeczy dla możliwie największej grupy użytkowników.

Pauline Madge określa pierwszą falę (czasy Papanka) mianem dizajnu potrzeb i zauważa, że „Dizajn potrzeb» dotknął sedna problemu w latach siedemdziesiątych, lecz od tego czasu,

<sup>13</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>14</sup> Ibidem, s.149.

<sup>15</sup> Błaszak M., Przybylski Ł.: *Rzeczy są dla ludzi. Niepełnosprawność i idea uniwersalnego projektowania*. Scholar, Warszawa 2010, s. 7-9.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>17</sup> „Universal design broadly defines the user. It’s a consumer market driven issue. Its focus is not specifically on people with disabilities, but all people. It actually assumes the idea, that everybody has a disability and I feel strongly that that’s the case. We all become disabled as we age and lose ability, whether we want to admit it or not. It is negative in our society to say »I am disabled« or »I am old«. We tend to discount people who are less than what we popularly consider to be »normal«. To be »normal« is to be perfect, capable, competent, and independent. Unfortunately, designers in our society also mistakenly assume that everyone fits this definition of »normal«. This just is not the case.” Mace R.L.: *A Perspective on Universal Design*, [https://www.ncsu.edu/ncsu/design/cud/about\\_us/usronmacespeech.htm](https://www.ncsu.edu/ncsu/design/cud/about_us/usronmacespeech.htm), 20.05.2017.

<sup>18</sup> Tym holistycznym podejściem projektowanie uniwersalne różni się od projektowania bez barier (*barrier-free design*). Nie wszystko można jednak zaprojektować w sposób uniwersalny. Schody czy auta przy najlepszych chęciach projektantów, nie mogą być używane przez wszystkich.

<sup>19</sup> Błaszak M., Przybylski Ł.: *op.cit.*, s. 7

z powodów politycznych dyskusja wygasła”<sup>20</sup>. Druga połowa lat osiemdziesiątych i pierwsza dziesięćdziesiątych należy z pewnością do „zielonego dizajnu”, zwanego też eko-dizajnem: „Na niekwestionowaną wartość eko-dizajnu – pisze Giuseppe Bonsiepe – składa się wyrażanie wątpliwości stawiających pod znakiem zapytania paradygmaty dizajnu wraz z przemysłową produkcją i konsumpcją, które uważa się za niewzruszone”<sup>21</sup>.

Późniejsze działania i idee projektantów rozwijają myśl Papanka, zgodnie z którą: „Projektowanie ma zasadnicze znaczenie dla wszelkich ludzkich działań. Jego proces polega na planowaniu i modelowaniu przebiegu dowolnych czynności z myślą o przewidywanym, pożądanym celu. Jakikolwiek próby izolowania dizajnu, tworzenia z niego dziedziny niezależnej, są sprzeczne z jego immanentną wartością jako podstawowej matrycy życia”<sup>22</sup>.

Wśród praktyków OD oznacza ona, że projektuje się świat, ze względu na jego przyszłe spodziewane własności, a nie rzeczy ze względu na stałe własności świata. Innymi słowy projektant musi wziąć pod uwagę nie tylko wymogi odbiorców i współczynniki środowiska, dla którego dedykuje swój projekt, lecz również przewidzieć najrozmaitsze skutki, jakie może wywołać. I nie chodzi tu tylko o określenie cyklu produkcyjnego i życie przedmiotu po jego utylizację. Jak zauważa Nathan Stegall: „Rolą projektanta w rozwoju zrównoważonego społeczeństwa nie jest po prostu tworzenie »zrównoważonych produktów«, lecz raczej przewidywanie urządzeń, procesów i usług, które umożliwią rozpowszechnianie zrównoważonego zachowania odbiorców”<sup>23</sup>.

Współcześnie projektanci i teoretycy dizajnu są coraz bardziej świadomi powiązań swojej dziedziny z ideą zrównoważonego rozwoju. Nakłada ona na nich zgodnie z zasadą projektowania przyszłego świata wymóg „dydaktyczny”. Każda używana rzecz sprawia, że jej użytkownik w pewnym stopniu zachowuje się w przewidziany, określony sposób. Inaczej wygląda pozycja maszynisty, inaczej porusza się rowerzysta, a inaczej zachowuje pasażer autobusu miejskiego. Dydaktyczny wymóg każe brać pod uwagę nie tylko te elementarne „zachowania” użytkownika (ruchy i pozycja ciała), nie tylko wytrzymałość urządzenia, ale również wszystko, co związane z funkcjonalnością rzeczy, jak na przykład to, czy promuje ekologiczne zachowania. Charakterystyczne, że również najnowsze idee dizajnu sytuują się w opozycji do KD: „Alternatywą dla tego nieświadomego projektowania (KD – przyp. M.W.) jest wiedza o tym, że każdy artefakt stanowi przesłankę dla sposobu ludzkiego życia i tego, jakie wartości należy chronić [...]. Oto znaczenie intencjonalnego projektowania i wierzę, że poprzez takie działanie projektanci uzyskają stały pozytywny wpływ na społeczne

---

<sup>20</sup> Madge P.: Design, Ecology, Technology: A Historiographical Review. “Journal of Design History”, Vol. 6, No. 3, 1993, p. 155.

<sup>21</sup> Bonsiepe G.: North/South: environment/design, [in:] A Publication in the San Francisco Chapter. Industrial Designers Society of America, August 1992.

<sup>22</sup> Papanek V.: op.cit., s. 304.

<sup>23</sup> Stegall N.: op.cit., p. 57.

zachowania i dzięki niemu odegrają znaczącą rolę w przejściu do zrównoważonego społeczeństwa”<sup>24</sup>.

Historia rozwoju odpowiedzialnego dizajnu przechodzi więc od negacji KD i buntu przeciwko wzornictwu przez afirmację swoiście rozumianego AD, aż po afirmatywną formułę, w której kompetencje projektanta określa się za pomocą schematu „Nie tylko... lecz również...”, kładąc szczególny nacisk na dydaktyczną rolę projektowanych przedmiotów.

### 3. Dizajn komercyjny, śmieci i fetyszym towarowy

OD niezależnie od swych historycznych przekształceń przejawia zawsze pewną, delikatnie mówiąc – niechęć względem KD. Słowem, od czasu publikacji *Dizajnu dla realnego świata* zarysowuje się silnie opozycja pomiędzy różnymi ideami zawartymi w OD, a projektowaniem na potrzeby rynku. Na czym ona polega?

Papanek według kategorii potrzeb różnicuje dizajn na komercyjny i odpowiedzialny. Pierwszy z nich – dizajn komercyjny – ma na celu zaspokojenie potrzeb inwestorów. To projektowanie wyglądu rzeczy i generowanie zapotrzebowania na nowości. Korekta wyglądu napędza mechanizm mody i sztucznego zapotrzebowania, a jedną z miar wartości przedmiotu staje się ilość sprzedanych egzemplarzy. Kolejne produkty serii przedstawiane są zwykle jako „nowsze” i „lepsze”. Dzięki czemu serie tworzą zamierzony obraz „ewolucji gatunku”, który walczy o przetrwanie w „naturalnym środowisku”, jakim rzekomo jest rynek. Skutek jest taki, że użytkownicy przedmiotów różnicują się kulturowo na lepiej przystosowanych, mocniejszych i na słabszych. Mocniejsi to ci, którzy nadszają za ewolucją serii i dzięki posiadaniu nowych przedmiotów symbolicznie dystansują się od słabszych. Podziały te wkraczają do wnętrza społeczeństw, a także wykreślają kulturową geografę świata.

W ten sposób napędza się masową produkcję oraz wzmacnia kapitalistyczną wizję świata. Na pojęcie zaspokajania potrzeb nakłada się kategorie „lepszości” i „nowości”, które stanowią kulturowy stygmat oparty na paradygmacie „ewolucji gatunków”. Dlatego też, kilkadziesiąt lat po charakterystyce Papanka, Deyan Sudjic napisze, że „Dizajn we wszystkich swych przejawach jest jak DNA społeczeństwa przemysłowego, albo postprzemysłowego jeśli w takim dziś żyjemy. [...] Dizajn jest wytworem naszego systemu gospodarczego. To rodzaj języka i odzwierciedlenie emocjonalnych i kulturowych wartości”<sup>25</sup>.

Projektanci komercyjni przyczyniają się do powstania „kultury chusteczek jednorazowych”<sup>26</sup>, w której wytwarza się przestarzałość i nieprzydatność, po to by sprzedać nowsze i lepsze wersje przedmiotu. Działając w ten sposób na masową skalę projektuje się

<sup>24</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>25</sup> Sudjic D.: *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?* Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013, s. 55.

<sup>26</sup> Papanek V.: op.cit., s. 98.



śmieci. „Jeśli wymyślamy i projektujemy obiekty, których nie zamierzamy zatrzymać – pisze Papanek – to znaczy, że nie troszczymy się dostatecznie o jakość produktów, nie dbamy w wystarczającym stopniu o bezpieczeństwo, nie bierzemy pod uwagę robotników ani użytkowników i ich alienacji od przemijających błahostek. [...] Jeśli rzeczy, które posiadamy będziemy traktować jak potencjalne śmieci, to przedmioty i narzędzia wytwarzane masowo obrócą się przeciwko nam, niczym współczesny uczeń czarnoksiężnika”<sup>27</sup>. Przyczyniając się do sukcesu finansowego inwestora, zaspokajając potrzeby rynku projektanci powodują zarówno dewastację środowiska naturalnego jak i społeczeństwa. Dlatego też według Papanka istnieje tylko jedna dziedzina bardziej szkodliwa niż wzornictwo przemysłowe (dizajn) – mianowicie reklama<sup>28</sup>.

W tle rozważań nad odpowiedzialnym dizajnem wyraźnie zarysowuje się marksowskie pojęcie fetyszyzmu towarowego. Nie jest ono nigdy – jak ma to miejsce u Papanka i pozostałych teoretyków OD – wcale tematyzowane ani przywoływane. Pomimo tego, to właśnie zespół zjawisk zbieżnych z opisanym przez Karola Marksa fetyszyzmem towarowym, stanowi źródło problemu. „Jako *wartość użytkowa* – pisze Marks – nie zawiera towar nic tajemniczego, wszystko jedno, czy spojrzę nań z tego punktu widzenia, że dzięki swym własnościom zaspokajają ludzkie potrzeby, czy z tego, że własności tych nabywa dopiero jako *produkt* ludzkiej pracy”<sup>29</sup>. Dopiero fakt, że „wartość użytkowa rzeczy jest niezależna od rzeczowych własności”<sup>30</sup> decyduje o tym, że przedmioty zaspokajające potrzeby stają się fetyszami. Słowem Marks zauważa, by użyć współczesnego języka, że bycie towarem jest równoznaczne – po pierwsze – z wyznaczeniem wartości przedmiotu przez rynek, a – po drugie – że wartość rynkowa faktycznie jest niezależna od użytkowych własności przedmiotu oraz nakładu pracy.

Te dwa punkty pozwalają nie tylko określić ważny aspekt fetyszyzmu towarowego, lecz wskazać na czym właściwie polega potoczne przekształcenie pojęcia dizajnu. Dizajn nie jest już nawet odpowiedzią na potrzeby rynku, gdyż w dużej mierze go współkształtuje. Jak zauważa Dijan Sudjic „Dizajner był potrzebny do tego, by nadawać nowym kategoriom przedmiotów wymyślonych przez przemysł ostateczną formę oraz charakter, który skłoni konsumentów do ich zakupu”<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Ibidem, s. 96-97.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>29</sup> Marks K.: *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*. T. I ks. I, Proces wytwarzania kapitału. Książka i Wiedza, Warszawa 1950, s. 76.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 89.

<sup>31</sup> Sudjuc D.: *B jak Bauhaus. A jak autentyk, B Jak Bauhaus, C jak cztery kółka. Alfabet współczesności*. Wydawnictwo Karakter, Kraków 2014, s. 112.

#### 4. Od estetyki do polityki, czyli problem (ideologia?) potrzeb

Na czym polega właściwie nowość w podejściu odpowiedzialnych? Przede wszystkim na przejściu od estetyki do polityki. Pojęcie projektowania najpierw zostaje rozszerzone z tworzenia form – jak rozumiał je jeszcze Fægeri – na całość procesu kształtowania wyrobu, od surowca, z jakiego ma zostać wyprodukowany, po koszty produkcji w miejscu, gdzie ma być wytwarzany, a w późniejszych latach na całość kształtowania globalnej gospodarki zasobami. Za tym „pojęciowym rozrostem” dizajnu musi iść wzrost wymagań kompetencyjnych w stosunku do projektanta oraz zawodowa specyfikacja.

Heroiczne czasy Papanka, który projektował radiodbiorniki dla krajów Trzeciego Świata, telewizory dla mieszkańców Afryki oraz eksperymentalne ekologiczne pojazdy minęły bezpowrotnie. Dzisiejsi projektanci specjalizują się w określonym, zwykle bardzo wąskim obszarze. Niektórzy projektują kontenery do przewozu desek rozdzielczych do samochodów, inni opakowania farb ściennych albo stoliki nocne. Tym, co łączy te prace jest wedle koncepcji OD jednoznaczne wskazanie punktu odpowiedzialności. Ponosi ją osoba lub zespół projektantów.

Znaczące, że publikacja książki Papanka o rok wyprzedziła zarówno słynny raport *The Limits to Growth*<sup>32</sup> opracowany przez Klub Rzymski, jak i mającą miejsce w Sztokholmie Konferencję Narodów Zjednoczonych, którą uznaje się za początek międzynarodowej współpracy w obszarze ochrony środowiska<sup>33</sup>. Koncepcja odpowiedzialnego dizajnu wpisuje się więc, a nawet nieco wyprzedza ducha tamtych czasów i zwrot ku zrównoważonemu rozwojowi<sup>34</sup>.

Idea zrównoważonego rozwoju została sformułowana w roku 1987. W Raporcie Światowej Komisji do Spraw Środowiska i Rozwoju ONZ pt. *Our Common Future* (zwany raportem Brundtland) zrównoważony rozwój zostaje zdefiniowany właśnie w oparciu o kategorię potrzeb. „Zrównoważony rozwój to rozwój, który zaspokaja potrzeby współczesności bez umniejszania szans przyszłych pokoleń na zaspokojenie swoich. Zawiera w sobie tym samym dwa kluczowe pojęcia: pojęcie »potrzeb«, w szczególności podstawowych potrzeb ubogich tego świata, które są nadrzędne wobec innych; oraz pojęcie ograniczeń nałożonych przez [obecny] stan technologii i organizacje społeczne na zdolność środowiska do zaspokojenia obecnych i przyszłych potrzeb”<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Meadows D.H., Meadows D.L., Randers J., Behrens III W.W.: *The Limits to Growth. The Report for the Club of Rome's Projects on the Predicament of Mankind*. Universe Books, New York 1972, <http://www.donella-meadows.org/wp-content/userfiles/Limits-to-Growth-digital-scan-version.pdf>.

<sup>33</sup> Rokicka E., Woźniak W.: W kierunku zrównoważonego rozwoju. Koncepcje, interpretacje, konteksty. Łódź 2016, s. 49-50, [http://socjologia.uni.lodz.pl/pliki/32-w\\_kierunku\\_zrownowazonego\\_rozwoju.pdf](http://socjologia.uni.lodz.pl/pliki/32-w_kierunku_zrownowazonego_rozwoju.pdf), 28.05.2017.

<sup>34</sup> W *The Limits to Growth* przewidywano – przy utrzymaniu ówczesnych parametrów rozwoju, industrializacji oraz tempa wzrostu liczby ludności – wyczerpanie, w przeciągu jednego wieku, zasobów naturalnych i zanieczyszczenie środowiska równoznaczne z katastrofą gospodarczo-ekologiczną. Analizy zawarte w raporcie, jasno zarysowane skutki postępu technologicznego, wyraźnie uzmysłowiły związek ówczesnych działań z przyszłą sytuacją w jakiej znajdzie się ludzkość.

<sup>35</sup> Report of the World Commission on Environment and Development: *Our Common Future*, <http://www.un-documents.net/our-common-future.pdf>.

Tylko czym jest potrzeba? A dokładniej: co decyduje o tym, że pewne wymagania stawiane przez (grupy) odbiorców są potrzebami, inne zaś nie? Opozycja względem KD sprawia, że ocena estetycznych walorów projektu zostaje zwykle zawieszona na rzecz etycznych czy moralnych wymogów. Żaden z etycznych imperatywów nie może jednak rozstrzygać kiedy projektowany przedmiot odpowiada na potrzeby, a kiedy na zachcianki? W odpowiedzialnym projektowaniu etyka wyznacza zadania i wartość estetyki. To fakt, lecz nie wystarcza do tego, aby dać teoretyczne uzasadnienie kategorii potrzeby.

Jak zauważa Tony Fry pojęcie potrzeb nie może być rozumiane esencjalistycznie: historyczne przemieszczenie z potrzeby istnienia do bycia po to, aby potrzebować wyznacza przejście od kultury ku ekonomii politycznej i od jaźni (*self*) do podmiotu<sup>36</sup>. Fry wskazuje, że samo określenie potrzeby jest problematyczne. Z jednej strony łatwo wskazać potrzeby wynikające z kategorii przetrwania jednostki i gatunku. Z drugiej natomiast jest oczywiste, że szereg potrzeb pojawia się na styku kultur cywilizacji i wynika z określonych faz rozwoju poszczególnych społeczeństw. Czy wszyscy ludzie potrzebują dostępu do elektryczności, telewizji i Internetu? A jeśli tak, to w jaki sposób uzasadnić tę zunifikowaną potrzebę?

Moim zdaniem problem dotyczący OD polega na następującym paradoksie: OD sytuuje się zawsze w opozycji do KD (a przynajmniej do jego dominacji), jednak wykluczając KD poza nawias teorii dizajnu pozbawiamy się jednocześnie rzetelnej miary występowania potrzeb. KD opiera się na przekonaniu (które stanowiło fundament także dla działań i teorii Papanka), że funkcja przedmiotów i ich komponentów jest niezależna względem ich wyglądu. Dlatego kwestia istnienia potrzeby jest wprost uzależniona od funkcji przedmiotu. Funkcja rzeczy jest odpowiedzią na pewną potrzebę. Ornament i wygląd nie. Jeśli dizajn ma sprowadzać się do wyglądu i gadżetu to jest marnotrawstwem. Innymi słowy wszystko jest potrzebne o ile pełni jakąś użytkową funkcję (nie jest piękne w kantowskim rozumieniu). Wedle OD dizajn ma inne zadania. Są nimi potrzeby ludzi. I tu pojawia się problem uzasadnienia pewnych potrzeb „wyższych”.

O ile na pytania typu: czy naprawdę musimy jeść nożem i widelcem (niezależnie od tego czy chorujemy na artretyzm) można łatwo odpowiedzieć, że chodzi tu o stworzenie wszystkim tych samych szans i możliwości, że chodzi o to, by brak był wynikiem dobrowolnej rezygnacji, a nie koniecznością, będącą efektem niedoboru, to odpowiedź na pytanie: jak uzasadnić tę utopijną potrzebę unifikacji należy już do sfery polityki. Zaś pytanie: czy wszyscy rzeczywiście mamy te same potrzeby jest z gruntu metafizyczne.

---

<sup>36</sup> Fry T.: Against an Essential Theory of “Need”: Some Considerations for Design Theory. “Design Issues”, Vol. 8, No. 2, Spring 1992, p. 45.

## Bibliografia

1. Bayley S.: *The Conran Directory of Design*. Conran Octopus, London 1985.
2. Błaszak M., Przybylski Ł.: *Rzeczy są dla ludzi. Niepełnosprawność i idea uniwersalnego projektowania*. Scholar, Warszawa 2010.
3. Bonsiepe G.: *North/South: environment/design*, [in:] *A Publication in the San Francisco Chapter, Industrial Designers Society of America*, August 1992.
4. Fallan K.: "The 'Designer' – The 11th Plague": *Design Discourse from Consumer Activism to Environmentalism in 1960s Norway*. "Design Issues", Vol. 27, No. 4, Autumn 2011.
5. Fry T.: *Against an Essential Theory of "Need": Some Considerations for Design Theory*. "Design Issues", Vol. 8, No. 2, Spring 1992.
6. Fægri K.: "Designeren" – den 11. Landeplage, "Farmand", No. 13, 1962.
7. Fineder M., Geisler T.: *Design Criticism and Critical Design in the Writings of Victor Papanek (1923-1998)*. "Journal of Design History", Vol. 23, No. 1.
8. Kant I.: *Krytyka władzy sądenia*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.
9. Loos A.: *Ornament i zbrodnia*, [w:] Loos A.: *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*. Wydawnictwo Centrum Architektury, Warszawa 2013.
10. Mace R.L.: *A Perspective on Universal Design*, [https://www.ncsu.edu/ncsu/design/cud/about\\_us/usronmacespeech.htm](https://www.ncsu.edu/ncsu/design/cud/about_us/usronmacespeech.htm), 20.05.2017.
11. Madge P.: *Design, Ecology, Technology: A Historiographical Review*. "Journal of Design History", Vol. 6, No. 3, 1993.
12. Marks K.: *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*. T. I ks. I, *Proces wytwarzania kapitału*. Książka i Wiedza, Warszawa 1950.
13. Meadows D.H., Meadows D.L., Randers J., Behrens III W.W.: *The Limits to Growth. The Report for the Club of Rome's Projects on the Predicament of Mankind*. Universe Books, New York 1972, <http://www.donellameadows.org/wp-content/userfiles/Limits-to-Growth-digital-scan-version.pdf>, 28.05.2017.
14. Papanek V.: *Dizajn dla realnego świata. Środowisko człowieka i zmiana społeczna*. Wydawnictwo Recto Verso, Łódź 2012.
15. *Report of the World Commission on Environment and Development: Our Common Future*, <http://www.un-documents.net/our-common-future.pdf>, 28.05.2017.
16. Rokicka E., Woźniak W.: *W kierunku zrównoważonego rozwoju. Koncepcje, interpretacje, konteksty*. Łódź 2016, [http://socjologia.uni.lodz.pl/pliki/32-w\\_kierunku\\_zrownowazonego\\_rozwoju.pdf](http://socjologia.uni.lodz.pl/pliki/32-w_kierunku_zrownowazonego_rozwoju.pdf), 28.05.2017.
17. Stegall N.: *Designing for Sustainability: A Philosophy for Ecologically Intentional Design*. "Design Issues", Vol. 22, No. 2, Spring 2006.

18. Sudjuc D.: B jak Bauhaus. A jak autentyk, B Jak Bauhaus, C jak cztery kółka. Alfabet współczesności. Wydawnictwo Karakter, Kraków 2014.
19. Sudjic D.: Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą? Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013.
20. Wodiczko K.: Pojazd dla bezdomnych, <https://www.mocak.pl/artist/23/pojazd-dla-bezdomnych>, 29.05.2017.