

Mówiące artefakty. Projektowanie jako uspołeczniona ekspertyza w dobie antropocenu

Monika Rosińska

TEKSTY DRUGIE 2025, NR 3, S. 324–339

DOI: 10.18318/td.2025.3.21 | ORCID: 0000-0001-5907-0837

Usankcjonowane przez naukę sposoby mówienia o antropocenie często sprowadzają się do przedstawiania suchych danych w postaci tabel, wykresów oraz liczb. Przykładem może być szósty raport Międzyrządowego Zespołu ds. Zmian Klimatu (IPCC) zatytułowany *Impacts, Adaptation and Vulnerability*, który wskazuje na rosnącą emisję gazów cieplarnianych oraz na to, że istniejące plany ograniczenia wzrostu globalnej temperatury o 1,5°C są niewystarczające¹. Choć te kluczowe informacje są niezmiernie istotne, rzadko przekładają się na codzienne życie społeczeństwa. Jak zauważa socjolog nauki Henry Collins: „Potrzebujemy nowego pojęcia, które opisze poczucie sprawczości – to przekonanie, że każdy obywatel bezpośrednio uczestniczy w naukowych i technologicznych procesach, skoro nie ma różnicy między nami a oficjalnymi ekspertami. Nazwijmy to poczucie

Monika Rosińska – doktora socjologii, adiunkta na Wydziale Projektowania (School of Form) Uniwersytetu SWPS w Warszawie, kierowniczka Zakładu Teorii i Badań Projektowania. Swoje zainteresowania naukowo-badawcze koncentruje na współczesnych praktykach projektowych. Ostatnio opublikowała książkę *Utopie dizajnu. Pomiędzy afirmacją a krytyką nowoczesności* (2020). Współkuratorka wystaw dizajnu. Kontakt: mrosinska@sof.edu.pl.

¹ Zob. H.O. Pörtner i in., *Climate Change 2022. Impacts, Adaptation and Vulnerability*, IPCC, <https://www.ipcc.ch/report/ar6/wg2/> (10.01.2024).

sprawczości ułomną wiedzą ekspercką [default expertise]². Ułomna wiedza ekspercka oznacza przekonanie, że przeciętny obywatel ma prawo wyrażać osąd i opinię, ponieważ nauka i technologia są bardzo omylne³.

Codziennie życie skupia się na praktycznych wyzwaniach, takich jak praca, wychowanie dzieci, przygotowanie posiłków czy opieka nad starszymi. Choć wykorzystamy z nauki i technologii, skutki katastrofy klimatycznej odczuwamy w inny sposób – poprzez fale upałów w przegrzanych mieszkaniach czy obserwacje ptaków, które nie migrują na zimę, a nie poprzez liczby i wykresy. Raporty naukowe są produktem specyficznej kultury eksperckiej, która nie zawsze jest zainteresowana praktycznymi rozwiązaniami codziennych problemów. Trudno więc dostrzec znaczące zmiany w postawach społecznych, takie jak rezygnacja z nadmiernej konsumpcji, posiadania wielu samochodów czy implementacja zasad *zero waste*. Moją intencją nie jest jednak krytyka społecznych postaw wobec katastrofy klimatycznej, ale zwrócenie uwagi na ograniczenia postępującej scjentyzacji pola naukowego, które wydaje się w coraz mniej skuteczny sposób oddziaływać na zbiorową wyobraźnię w kontekście obecnych wyzwań ekologicznych. Jeśli naukowe prognozy dotyczące przyszłości planety mają się spełnić, pojawia się pytanie, jakie narzędzia retoryczne są niezbędne, aby wizualizować skalę nadchodzących zmian. Islandzki pisarz Andri Snær Magnason porównuje reakcję społeczeństwa na katastrofę klimatyczną do białego szumu⁴ – fenomenowi, który służy do maskowania innych dźwięków. Podobnie współczesna informacja o zagrożeniach klimatycznych jest zagłuszana przez fakt, że trudno ją odnosić do znanych, historycznych wydarzeń, ponieważ opisuje ona sytuacje bezprecedensowe.

Zarówno katastrofa klimatyczna, jak i pandemia koronawirusa uwypukliły problemy współczesnej kultury eksperckiej: kryzys autorytetu ekspertów, często wynikający z nieskutecznej lub zbyt abstrakcyjnej komunikacji, apraktyczność wiedzy eksperckiej, a także jej służba partykularnym interesom. Zjawiska te wywołują niepewność, głównie przez sprzeczności między licznymi hipotezami i wynikami badań. Francuski antropolog Marc Augé⁵ zauważa, że wyniki nowych badań mogą nas jeszcze wielokrotnie zaskoczyć.

2 H. Collins, *Czy wszyscy jesteśmy ekspertami?*, przeł. J. Grygień, E. Bińczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 23.

3 Tamże.

4 A.S. Magnason, *O czasie i wodzie*, przeł. J. Godek, Karakter, Kraków 2020, s. 8-9.

5 M. Augé, *The Future*, przeł. J. Howe, Verso, London 2015, s. 74-75.

Naukowe prognozy dotyczące pogody, medycyny czy ekonomii często zawiodą, nie tylko z powodu niedoskonałości narzędzi, ale także przez zmienną naturę rzeczywistości. W wielu przypadkach nauka ignoruje wiedzę opartą na doświadczeniu. Tego, co abstrakcyjne teorie nie zawsze są w stanie ująć, praktyka życia codziennego doświadcza w sposób realny i dynamiczny. Co więcej, sposób komunikowania nauki, często suchy i obiektywny, nie angażuje emocjonalnie odbiorców.

Celem tego artykułu jest przedstawienie projektowania jako dyscypliny, która stojąc w rozkroku między teorią a praktyką, nauką a sztuką, problematyzuje, wytwarza i komunikuje interdyscyplinarną wiedzę na temat katastrofy klimatycznej i kreuje jej namacalne doświadczenie. Innymi słowy, chcę się przyjrzeć temu, jak projektowanie i specyficzne dla projektowania sposoby myślenia⁶ i wytwarzania wiedzy mogą uspołeczniać dyskusję na temat antropocenu⁷ oraz tym samym współkształtować ekologiczną wyobraźnię publiczną.

Spojrzenie na problematyczny status współczesnej naukowej wiedzy eksperckiej z perspektywy projektowania i specyficznych dla projektowania sposobów poznania, myślenia i upowszechniania wiedzy może być interesujące przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, uważam że współczesna nauka znajduje się w kryzysie komunikowania swoich badań szerszej publiczności. W kontekście antropocenu świadczy o tym nie tylko powszechna denialistyczna postawa wobec katastrofy ekologicznej⁸, ale w ogóle rosnąca popularność myślenia spiskowego, a także widoczna niechęć ekspertów do formułowania praktycznych rozwiązań. Po drugie, projektowanie jest nierozdzielnie teorią i praktyką; projektowanie przekłada teorię na praktykę, ale i na podstawie praktycznych eksperymentów tworzy teoretyczną ekspertyzę. Projektowanie jako dyscyplina nie posiadało autonomicznej tożsamości, dopiero wraz ze „zwrotem antropologicznym” w projektowaniu zaczęło ono funkcjonować jako pole inter-, multi- i transdyscyplinarnej produkcji wiedzy⁹.

6 N. Cross, *Designerskie sposoby pozyskiwania wiedzy. Design jako dyscyplina kontra design jako nauka*, przeł. M. Heberle, M. Ożóg, „Kultura Współczesna” 2009, nr 3.

7 E. Bińczyk, *Uspołecznianie antropocenu. Ekowerwa i ekologizowanie ekonomii*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2024.

8 Tamże.

9 M. Rosińska, *Utopie dizajnu. Pomiędzy afirmacją a krytyką nowoczesności*, Universitas, Kraków 2020, s. 215-224.

Nie zamierzam nikogo przekonywać, że projektowanie może zrewolucjonizować świat w obliczu antropocenu. W tym świat naukowej ekspertyzy. Dizajn nie posiada takiej władzy ani autonomiczności jak politycy, rządy i instytucje na arenie międzynarodowej. Nikt chyba też nie wierzy, że samo projektowanie może realnie zmienić obecną prekarną sytuację ekologiczną, ale z pewnością jest to jeden z obszarów, które współcześnie pozwalają spojrzeć na społeczne przekonania, priorytety i praktykę życia codziennego zarazem krytycznie i z zaangażowaniem¹⁰. Pod wieloma względami praktyka projektowa podobna jest do poezji – w sensie, w jakim opowiada o niej poetka Evie Shockley. Poezja jest miejscem, gdzie rodzi się zmiana, ponieważ łączy uczucia z myśleniem, a te – z działaniem¹¹. Projektowanie również integruje wiedzę, intuicję i doświadczenie.

Projektowanie spekulatywne

Jedną z odpowiedzi na kryzys ekologicznej wyobraźni może być nieantropocentryczna praktyka spekulatywna, zawieszona – podobnie jak poezja – między abstrakcją a usytuowaniem. Filozofka Isabelle Stengers porównuje spekulację do skoku z nogami wysoko podniesionymi nad ziemią: „Skok jest usytuowany, ponieważ jego celem nie jest ucieczka z ziemi w wyższą, lepszą rzeczywistość”¹². Nie pozbawia on łączności z ziemią. Spekulacja wyrasta z doświadczenia, z refleksji nad własnym usytuowaniem i relacjami, których część stanowią. Złożoność relacji między globalnym kapitalizmem a degradacją ekosystemów często umyka nam z powodu nadmiernej abstrakcji w przedstawianiu problemów klimatycznych lub przesadnego zakorzenienia w lokalnych kontekstach, które uniemożliwiają dostrzeżenie szerszych zależności. W Polsce trudno doświadczyć Wielkiej Pacyficznej Plamy Śmieci, skupiska plastikowych odpadów dryfujących w północnej części Oceanu Spokojnego, czy zrozumieć skalę topnienia lodowców

10 A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021, s. 25-48; A. Marzec, *Jak wyobrazić sobie przyszłość. Zwrot spekulatywny w estetyce*, wykład, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, 16 kwietnia 2024.

11 J. Fiedorczuk, *Inne możliwości. O poezji, ekologii i polityce. Rozmowy z amerykańskimi poetami*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2019, s. 131.

12 I. Stengers, *Speculative Philosophy and the Art of Dramatization*, w: *The Allure of Things. Process and Object in Contemporary Philosophy*, red. R. Faber, A. Goffey, Bloomsbury Academic, London 2014, s. 203.

w Arktyce. Łatwiej natomiast dostrzec zanieczyszczenia powietrza w postaci smogu, wysychające rzeki i degradację lasów. Obie perspektywy – globalna i lokalna – pokazują, że jesteśmy częścią wielopoziomowych relacji i zależności.

Projektowanie spekulatywne zostało po raz pierwszy zdefiniowane i opisane pod koniec lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku przez praktyków tej dyscypliny, a także wykładowców (wówczas Royal College of Art w Londynie, obecnie Parsons School of Design w Nowym Jorku) Anthony'ego Dunne'a i Fionę Raby. W książce *Speculative Everything. Design, Fiction and Social Dreaming*¹³ omawiają projektowanie spekulatywne jako jedną ze strategii szerszego obszaru, jakim jest projektowanie krytyczne. Celem tego ostatniego, w przeciwieństwie do afirmatywnego projektowania komercyjnego, jest stawianie trudnych pytań na temat samej dyscypliny, a także kreowanie dyskusji za pomocą obiektów materialnych, prototypów i alternatywnych scenariuszy przyszłości, dotyczących ważnych społecznych, ekonomicznych i politycznych tematów. Początkowo projektowanie krytyczne skupiało się na podważaniu kierunku rozwoju technologicznego, którym steruje kilka potężnych światowych korporacji oferujących konsumentom technologię „uproszczoną”, a więc zdefiniowaną ramami użyteczności, funkcjonalności i komfortu użytkowania w postaci produktów elektronicznych. Wówczas Dunne i Raby oraz ich studentki i studenci skupieni wokół katedry *Design Interactions* starali się pracować z alternatywnym wykorzystaniem technologii i tworzyli w tym celu „obiekty-koncepty”, które zapraszać miały do kolektywnego namysłu społeczeństwa nad rolą technologii i potencjalnymi scenariuszami rozwoju „technologicznych przyszłości”.

„Czy projektowanie spekulatywne może przyjąć społeczną i polityczną rolę wobec poważnych problemów w wielkiej skali, łącząc poezję, krytykę i progresywizm poprzez wykorzystanie wybujałej wyobraźni?”¹⁴ – to jedno z pytań, jakie Dunne i Raby stawiają w swoim klasycznym już dla projektantów krytycznych i spekulatywnych „podręczniku”. W dobie antropocenu projektowanie spekulatywne swoje zainteresowanie naturalnie przesunęło w stronę katastrofy klimatycznej i nierzadko na warsztat bierze ludzką relację z materią, zasobami naturalnymi oraz innymi gatunkami. Wiedza, jaką przy tej okazji ono wytwarza na temat warunków życia w dobie katastrofy

13 A. Dunne, F. Raby, *Speculative Everything. Design, Fiction and Social Dreaming*, The MIT Press, Cambridge–London 2013.

14 Tamże, s. 159.

klimatycznej czy też – jak dobitnie ujęła to Anna Tsing¹⁵ – „na zgłiszczach kapitalizmu” jest intuicyjna, ucieleśniona i odnosząca się do codziennego ludzkiego doświadczenia katastrofy klimatycznej.

Shahar Livne, izraelska projektantka, w swoim projekcie *Metamorphism*¹⁶ (od 2017 roku) bada temat plastisfery – nowej, sztuczno-naturalnej warstwy geologicznej ziemi, określanej przez naukowców mianem plastiglomeratu. To zjawisko materialne, będące wynikiem połączenia skał wulkanicznych z plastikowymi odpadami, stało się dla Livne punktem wyjścia do spekulatywnej refleksji nad przyszłością planety. Plastiglomerat jest doskonałym symbolem antropocenu – śladem ludzkiej aktywności oraz ostrzeżeniem przed jej nieprzewidywalnymi konsekwencjami. Projekt Livne przekształca plastik, zanieczyszczenie będące zagrożeniem dla ekosystemu w nowy surowiec o nazwie litoplast. Prezentuje go w formie spekulatywnego „nowego kamienia” przyszłości, który być może stanie się integralną częścią geologii Ziemi. Jej projekt jest narzędziem spekulatywnego myślenia kwestionującego granice między tym, co naturalne, a tym, co sztuczne, ludzkie i nieludzkie. W kontekście mrocznej ekologii Timothy’ego Mortona¹⁷ plastiglomerat można traktować jako hiperobekt – coś wszechobecnego, materialnego, ale trudnego do uchwycenia, z czym musimy się zmierzyć zarówno na poziomie etycznym, jak i emocjonalnym. Projektantka zmusza nas do przyjrzenia się zarówno ekologicznej ruinie, jak i możliwościom nowej przyszłości, igrając z naszymi percepcyjnymi nawykami i wywołując poczucie emocjonalnego dyskomfortu. To, co jest odpychające i dziwne, staje się w jej pracach wskaźnikiem nowej formy kolektywnego życia na Ziemi.

Podobną refleksję nad toksycznością i współzależnością odnajdujemy w projekcie Kamili Iżykowicz. Polska projektantka w ramach pracy *AuraForest* (2022)¹⁸ bada pojęcie biorównoległości, które odnosi się do ukrytych, ale kluczowych dla życia na Ziemi wymian międzygatunkowych. Iżykowicz stworzyła spekulatywny Departament Kultury Oddechu 2030, w którym podkreśla znaczenie oddechu jako fundamentalnego aktu życia, wspólnego

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

16 S. Livne, *Metamorphism*, „Shahar Livne Conceptual Material Design”, <https://www.shaharlivnedesign.com/metamorphism> (10.03.2024).

17 T. Morton, *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia*, przeł. A. Barcz, Oficyna Związek Otwarty, Warszawa 2024.

18 K. Iżykowicz, *AuraForest*, <https://vimeo.com/556557249> (10.03.2024).

dla wszystkich organizmów. Projektantka wskazuje na zanieczyszczenie powietrza jako główny problem współczesności, a jednocześnie ukazuje, jak ludzkość odrywa się od swojego pierwotnego związku z naturą. W jej wizji dystopijnej przyszłości relacje międzygatunkowe zostały zerwane, a zapachy charakterystyczne dla sosny zwyczajnej stają się częścią cyfrowego archiwum, które jedynie przypomina o nieodwracalnej utracie. Oba projekty – Livne i Iżykiewicz – wpisują się w koncepcję mrocznej ekologii Mortona, która mierzy się z brutalną rzeczywistością ekologicznego kryzysu. Projekty te nie oferują żadnych rozwiązań, ale stawiają nas w roli świadków nieodwracalnych zmian, wymagając refleksji nad współzależnością człowieka i innych form życia. Jak zauważa Andrzej Marzec, zanieczyszczenie staje się źródłem nowej wspólnoty¹⁹, ponieważ wszyscy jesteśmy splątani z jego konsekwencjami – zarówno ludzie, jak i nieludzkie byty, których istnienie zostaje naznaczone przez ekologiczne zmiany.

Być może tworzenie spekulatywnych scenariuszy za pomocą prototypów, obiektów, wideo czy wirtualnych światów pozwala skuteczniej znajdować nowe sposoby nazywania i wyrażania doświadczenia zmian klimatycznych. Tworzenie przekazów, które wywołują zaangażowanie i emocjonalną reakcję oraz zapraszają do refleksji nad możliwymi scenariuszami przyszłości, to zestaw podstawowych narzędzi dizajnu spekulatywnego, które określić można jako „mówiące artefakty”. Jak wskazuje Renzo Taddei, natura, zasoby naturalne i antropocen to trzy najważniejsze opowieści, krytyczne spekulacje współczesnej architektury i projektowania²⁰. Zgadzam się z Andrzejem Marcem, który podkreśla, że opowieści spekulatywne są niezbędnym składnikiem myślenia realistycznego²¹. Zauważa on: „Światotwórcza siła spekulacji tkwi nie tyle w opowiadaniu o przyszłości, ile w jej tworzeniu za pomocą opowieści, dlatego potrzebujemy dzisiaj nowych ontologii oraz wyobraźni, która pozwoli nam opowiedzieć o tym, co do tej pory było nie do pomyślenia”²². Uważam, że współcześnie mamy do czynienia z „zagęszczeniem przyszłości”, nadmiarowym zainteresowaniem przyszłością. Paradoksalnie

19 A. Marzec, *Antropocień*, s. 89.

20 R. Taddei, *Intervention of Another Nature. Resources for Thinking in (and out of) the Anthropocene*, w: *Everyday Matters. Contemporary Approaches to Architecture*, red. V. Grossman, C. Miguel, Ruby Press, Berlin 2022.

21 A. Marzec, *Kosmogonie, czyli o początkach światów – zwrot spekulatywny*, „Teksty Drugie” 2022, nr 3, s. 63.

22 Tamże.

dlatego, że walkę o tak zwaną przyszłość, „lepszą przyszłość”, już przegraliśmy. Przyszłość, dawniej będąca obszarem zainteresowania futurologów, stała się przedmiotem badań dyscyplin naukowych, które wcześniej nie poświęcały jej większej uwagi. Na przykład w obrębie antropologii dopiero od roku 2000 narasta przekonanie badaczy i badaczek, że przez pojęcie i perspektywę przyszłości (ang. *future, futurity*) można ciekawie patrzeć na współczesną kulturę i jej przemiany. Rebecca Bryant i Daniel Knight widzą korzenie „zwrotu ku przyszłości” paradoksalnie w kryzysie jej doświadczania i orientowania się wobec niej: doniesienia o ryzyku rynkowym, spekulacjach finansowych oraz zmianie klimatycznej w tamtym czasie sprawiły, że przyszłość dla wielu stała się niepewna i coraz mniej przewidywalna²³. Samo pojęcie antropocenu powstało w tym okresie, a zmiana klimatyczna przerodziła się w katastrofę klimatyczną. Co istotne, życie w antropocenie sprawia, że nasza teraźniejszość jest nieustannie i niepokojąco wychylona w kierunku katastroficznej przyszłości. Może nawet przyprawia jednostki o „zawrót głowy” związany z przyszłością (ang. *temporal vertigo*), kiedy nasza znana rzeczywistość i orientacja względem czasu podlegają rozpadowi i kryzysowi. Lęk o przyszłość i rozdarcie spowodowane demontażem znanej rzeczywistości są współcześnie dominującymi zbiorowymi afektami.

Xandra van der Eijk stworzyła instalację *Retreat*, w której zaprezentowała serię wydrukowanych w 3D modeli podnóża cofającego się lodowca w Alpach Szwajcarskich. Poprzez próbę zatrzymania zanikającego krajobrazu w formie instalacji Van der Eijk analizuje pojęcie żalu ekologicznego (ang. *ecological grief*) i popularyzuje je jako termin opisujący specyficzną dla antropocenu kondycję emocjonalną. Teoretyk literatury Adam Trexler stwierdza, że antropocen nie jest jedynie współczesną sytuacją ekologiczną, kulturą transformacją czy nawet kulturą dominantą, ale także szerszą strukturą afektywną²⁴. Jest sentymentem, domyślnym nastrojem, dyspozycją emocjonalną. W słowniku Zoopolis ekopatia opisywana jest jako stan, w którym dyskusje na temat ludzkiego wpływu na degradację środowiska przenikają naszą cielesną i emocjonalną rzeczywistość. Ekologiczna empatia, przesycona katastrofizmem, objawia się, gdy spacerując nad morzem, dostrzegamy śmieci – plastikowe zakrętki czy jednorazowe torby – lub gdy na leśnych

23 R. Bryant, D. Knight, *Anthropology of the Future*, Cambridge University Press, Cambridge 2019, s. 9.

24 A. Trexler, *Anthropocene Fictions. The Novel in the Time of Climate Change*, University of Virginia Press, Charlottesville–London 2015.

ścieżkach napotyamy odpady, które przez lata złączyły się z ziemią, tworząc nową półnaturalną warstwę²⁵. Poprzez projekt *Retreat* Xandra van der Eijk przedstawia ekologiczny żal jako mieszanekę gniewu, smutku i poczucia winy. Człowiek skonfrontowany z niszczącym krajobrazem ma szansę uświadomić sobie, jak bardzo ludzka tożsamość wiąże się z określonym miejscem i krajobrazem. Ekologiczny żal przybiera w tym wypadku formę antycypowanego afektu, doświadczanego w wyniku obserwacji procesu wymierania określonego gatunku roślin, zwierząt lub krajobrazu, a także erozji złożonych systemów wiedzy wokół nich zaplecionych.

Już w 2003 roku australijski filozof Glenn Albrecht stworzył termin „solastalgia” na określenie formy psychologicznej i egzystencjalnej rozpaczy wywołanej zmianą klimatyczną²⁶. Kiedy zajmował się badaniem konsekwencji długofalowych upałów i suszy, a także kopalnictwa wielkoskalowego pośród społeczności Nowej Południowej Walii, zrozumiał, że brakuje adekwatnego pojęcia do opisanie szczególnej formy tęsknoty, która pojawia się w wyniku przekształcania się krajobrazu. Utracony skutek naturalnych sił będących poza ludzką kontrolą lub działań kapitału, rezultat jest ten sam: utrata przestrzeni, która jest nam znana. Solastalgia w przeciwieństwie do nostalgii pojawia się nie wtedy, gdy opuściliśmy nasz dom, nasze miejsce, rodzinne strony, lecz gdy zostaliśmy, a ono zmieniło się w sposób nie do poznania. Polska projektantka Matylda Wolwowicz stworzyła w ramach swojej pracy dyplomowej „rzeźby bioindykacyjne”²⁷, czyniąc solastalię głównym tematem swoich badawczo-projektowych poszukiwań. Badając Truskaw, wieś położoną na terenie Kampinoskiego Parku Narodowego, projektantka zagłębia się w temat wpływu urbanizacji na ten obszar. Celem projektu Wolwowicz było nadanie znaczenia i zakomunikowanie skali zmian, jakie zaszły na wybranych terenach podmokłych Kampinosu. I choć rozmowy, jakie projektantka przeprowadziła z mieszkańcami wsi, pokazują, że zmiany klimatyczne odbierane są subiektywnie (dla niektórych są oczywiste i zauważalne, a dla

25 M. Rosińska, A. Szydłowska, *Słowniczek Zoopolis*, w: *Zoopolis. Budując wspólnotę ludzko-nie-ludzką*, red. M. Gurowska, M. Rosińska, A. Szydłowska, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2020, s. 37-38.

26 G.A. Albrecht, *Earth Emotions. New Words for a New World*, Cornell University Press, Ithaca–London 2019.

27 M. Wolwowicz, „Rzeźby bioindykacyjne. Odkrywanie zależności między człowiekiem a naturą na terenach podmokłych gminy Izabelin zmienionych antropogenicznie”, niepublikowana praca licencjacka, Warszawa 2023.

innych niewidoczne), to rzeźby-indykatory, które stworzyła, wskazują na obiektywne przekształcenia zachodzące w środowisku naturalnym. Uwidaczniają zachodzącą na szlaku spacerowym mieszkańców wsi transformację krajobrazu oraz zmieniającą się relację współistnienia świata ludzko-nieludzkiego. Projekt Wolwowicz doskonale ilustruje koncepcję Donny Haraway „zostawania w kłopotcie” (ang. *staying with the trouble*), która polega na uznaniu, że mierzymy się z problemami, które nie mają prostych rozwiązań. Zamiast próbować „naprawić” ekosystem, projektantka pokazuje, jak zmienia się on pod wpływem ludzkiej działalności, i zaprasza do refleksji nad naszą rolą w tych procesach. Zachęca do pozostania w niekomfortowej roli świadków tych zmian. „Zostawanie w kłopotcie” to nie tylko obserwacja, ale także aktywne uczestnictwo – uznanie, że współtworzymy zarówno problemy, jak i przyszłe rozwiązania. Rzeźby Wolwowicz wprowadzają spacerowiczów w stan, który jednocześnie wywołuje dystans i zaangażowanie. Poprzez swoją nieoczekiwaną obecność potencjalnie zmieniają percepcję znanej trasy, zapraszając do spojrzenia na nią z nowej perspektywy – z większą cielesną uwagą i wyostrożonym wzrokiem. Spotkanie z rzeźbami uświadamia, że jedyna możliwa postawa wobec tych transformacji to ta proponowana przez Haraway, rozpoznanie i akceptacja problemu oraz poszukiwanie nowych dróg współistnienia.

Wiedza posthumanistyczna (odsłonięcie, splątanie, wieloświat)

Projekty nieantropocentrycznego dizajnu spekulatywnego pozwalają relacji między przedrefleksyjną percepcją ciała a światem pojęć i refleksji zaistnieć. Katastrofy klimatycznej nie doświadczamy przez fakty, ale przede wszystkim przez zmysły. A jako istoty ludzkie w naturalny sposób odnosimy się do opowieści, historii i fikcji²⁸, często przedkładając je nad fakty. Projektowe spekulacje unaoczniają, że świadome i racjonalne operowanie w świecie to tylko połowa prawdy. W niezliczonych dyskusjach na temat katastrofy klimatycznej nierzadko okazuje się, że słowa nie wystarczają do opisanego i wyrażenia naszego afektywno-cielesnego uwikłania w nieuporządkowaną i niestabilną atmosferę planetarną. Wiedza jest stanem umysłu, ale i ciała, a więc jeśli mamy żyć inaczej, musimy się nauczyć nie tylko inaczej myśleć, ale i odczuwać. Według Rosi Braidotti wiedza posthumanistyczna opiera się na

28 J. Gottschall, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, Houghton Mifflin Harcourt, New York 2012.

wrażliwości, którą filozofka przyrównuje do gotowości odsłonięcia naszego nierozzerwalnego związku z resztą świata²⁹. Podkreśla ona, że bezbronność rozumiana jako „moc odsłonięcia się jest zarówno etycznym jak i politycznym narzędziem, pozwalającym pogodzić się z bolesnymi i niedopuszczalnymi aspektami i katastrofami ery «po człowieku», zamiast je wypierać”³⁰. Wszystkie formy życia, które posiadają kości i zęby, zawierają pewien poziom radioaktywnego skażenia organizmu, wynikający z militarnej aktywności ludzkości w XX wieku. Wszystkie ekosystemy są skażone mikroplastikiem i odpadami plastikowymi oraz są chemicznym składnikiem wody, a zatem także organizmów, które je wypijają. Nawet w najbardziej odległych zakątkach świata. Systemowa kruchość może być rewersem kolektywnej formy rezyliencji rozumianej jako zdrowy model reakcji wobec traumy wywołanej przyspieszonymi zmianami klimatycznymi.

Wiedza posthumanistyczna nie zakłada jedynie zmiany sposobu myślenia, ale wymaga także nowego sposobu odczuwania i doświadczania świata. Fizyczka i filozofka feministyczna Karen Barad tworzy koncepcję „intraakcji”³¹, która mówi o nierozzerwalnych związkach między różnymi bytami. Barad argumentuje, że rzeczywistość nie jest złożona z odrębnych jednostek wchodzących w interakcję, lecz składa się z sieci „intraakcji”, w której jednostki i środowisko współtworzą się nawzajem. Tym samym nie istnieje wyraźna granica między podmiotem a obiektem, człowiekiem a nieludzkimi aktorami – są one splecione w procesie współistnienia i wzajemnego wpływu. Projekty spekulatywne ukazują wzajemne zależności między człowiekiem, materią i planetą. Projektowanie nie polega tu na interwencji, ale na rozpoznawaniu już istniejących spleciań i uczestniczeniu w nich. Barad sugeruje, że każde działanie – w tym również projektowanie – wiąże się z etyczną odpowiedzialnością za uznanie i zrozumienie tych splecanych relacji oraz konsekwencji naszych działań w szerokim ekosystemie planetarnym. Nieantropocentryczne projekty spekulatywne, takie jak prace Shahar Livne, Xandry van

29 R. Braidotti, *Posthuman Knowledge*, Polity Press, Cambridge 2019.

30 Tamże, s. 168.

31 „Intraakcja” według Barad oznacza „wzajemne konstituowanie się splecanych instancji sprawczych”. Zob. K. Barad, *Spotkanie w wszechświecie w pół drogi. Fizyka kwantowa a splecanie materii ze znaczeniem*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2024, s. 54; K. Barad, *Posthumanistyczna performatywność. Ku zrozumieniu jak materia zaczyna mieć znaczenie*, przeł. J. Bednarek, w: *Teorie wywrotowe*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

der Eijk, Kamili Iżykowicz czy Matyldy Wolwowiec, problematyzują związek człowieka ze światem. Składają swoiste „deklaracje zależności”³², podkreślając nierozzerwalność człowieka ze światem oraz uwidaczniając kruchość i siłę zarazem, nie jako przeciwieństwa, ale współtworzące się jakości.

Koncepcja projektowania jako narzędzia wspierającego współzależność, rozwijana przez Martina Ávila³³, doskonale koresponduje z teorią „intraakcji” Karen Barad. Projektowanie w ujęciu Ávili nie jest jedynie procesem rozwiązywania problemów ludzkich, lecz praktyką, która integruje i celebrytuje współistnienie różnych form życia, zarówno ludzkich, jak i nieludzkich. Proponuje on, by projektowanie pełniło rolę „poetyki relacji”, tworząc nowe sposoby zrozumienia i angażowania się w te współzależności. Niektórych zależności po prostu sobie nie uświadamiamy, a kiedy myślimy o projektowaniu, wydaje nam się, że mowa jest jedynie o pięknych i dobrze zaprojektowanych przedmiotach. Jedną z najmroczniejszych zależności współczesnego projektowania jest uwikłanie w nieustający mechanizm produkcji, konsumpcji i wyrzucania. Jak zauważa sam Ávila, większość przedmiotów codziennego użytku, takich jak lampy, krzesła, czy elektronika użytkowa, jest projektowana w miastach takich jak Mediolan, produkowana w miejscach takich jak Shenzhen, a następnie wyrzucana w miastach takich jak Guayaquil³⁴. W tym sensie dominujący paradygmat projektowania komercyjnego nieustannie zwiększa strefę śmierci planety z zapierającą dech w piersiach szybkością. Dla Ávili projektowanie ma zupełnie inny cel: to kreacja, która umożliwia i tworzy więcej relacji. Kreuje sieć życia, dzieloną ze wszystkimi istotami innymi niż ludzie. Jego podejście jest zbieżne z myślą Karen Barad także w tym aspekcie, że świat nie jest jedynie dyskursem, grą symboli czy martwą materią rządzoną przez deterministyczne prawa. To rzeczywistość ciągłych interakcji, spotkań i wzajemnych oddziaływań. Świat jest wspólny, współtworzony i podtrzymywany przez wszystkie byty. W tym współistnieniu rozwijają się różnorodne perspektywy. Dobre projektowanie według Ávili uwzględnia tę wspólną żywotność i wspiera znaczące spotkania. Podobnie koncepcja projektowania „wieloświatów” (ang. *designs for pluriverse*) rozwinięta przez Arturo Escobara³⁵

32 M. Rosińska, *Deklaracje zależności*, w: *Antropocen. W stronę architektury regenerującej*, red. K. Kępiński, A. Krężlik, Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, Warszawa 2022.

33 M. Ávila, *Designing for Interdependence. A Poetics of Relating*, Bloomsbury, London 2022.

34 Tamże, s. 54.

35 A. Escobar, *Designs for the Pluriverse. Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of the Worlds*, Duke University Press, Durham 2018.

doskonale wpisuje się w dyskusje na temat posthumanistycznej wiedzy, o której pisze Rosi Braidotti. Escobar krytykuje hegemoniczne, zachodnie modele projektowania i proponuje bardziej pluralistyczne sposoby tworzenia rzeczywistości, w której współistnieją różnorodne formy życia, światopoglądy i epistemologie. „Wieloświat” zakłada, że nie istnieje jeden uniwersalny sposób postrzegania i doświadczania świata. Że uniwersalizująca moc projektowania musi ustąpić aktom współtworzenia różnorodnych światów, w których człowiek jest tylko jednym z wielu aktorów w planetarnym ekosystemie. I że nie jest już narzędziem ekonomicznej i kulturowej dominacji. Świetną ilustracją takiego sposobu myślenia stanowi praca architekta Macieja Siudy *Nowe warunki techniczne* (2017) – projekt zmodyfikowanej wersji rządowej ustawy dotyczącej warunków technicznych, jakim powinny odpowiadać budynki mieszkalne i ich usytuowanie. Zaproponowane przez architekta modyfikacje uwzględniają obecność roślin i zwierząt, a także zapewniają im odpowiednie warunki życia. Dokument ten wprowadza nowe pojęcia prawne, takie jak mieszkalnictwo wielogatunkowe, oraz zawiera dodatkowe dane techniczne dotyczące oświetlenia pomieszczeń i dostępności wody dla roślin, ptaków i zwierząt. Siuda tworzy w ten sposób spekulatywną rzeczywistość, opartą na nowych standardach współdzielenia mieszkań, budynków i osiedli przez ludzi i inne gatunki. Tworzy „wieloświat”. Stawia przy tym pytania: Jaki jest rzeczywisty cel obowiązujących przepisów architektonicznych? Czy architekci, pracujący według takich dokumentów, mogą wspierać zarówno ludzi, jak i środowisko? Czy architektura XXI wieku powinna nadal koncentrować się na zysku, czy też jej celem może być projektowanie przestrzeni dla współistnienia ludzi, roślin, ptaków, innych zwierząt i przyrody nieożywionej? Czy zmiany wprowadzone przez Macieja Siudę nie sugerują, że dokumenty takie powinny nie tylko definiować techniczne specyfikacje budynków, ale również opisywać procesy i relacje społeczno-środowiskowe?

Braidotti formułuje pojęcie posthumanistycznej wiedzy w kontekście „zmęczenia teorią” oraz kryzysu figury intelektualisty. Bez wątpienia współcześnie mamy do czynienia z antyintelektualizmem i pogardą dla uniwersytetu. Owszem, sytuacja ta napędza ruchy populistyczne i czarno-białe widzenie świata, ale pokazuje także, że w pewnym sensie akademie może wymyślać siebie na nowo. Współczesna produkcja wiedzy dzieje się często poza murami uczelni, a uniwersytet dawno przestał dzierżyć monopol na respektowaną ekspertyzę. Być może to właśnie ta sytuacja – jak również wskazuje Braidotti – może przyczynić się do „defamiliaryzacji” naszych zinstytucjonalizowanych

nawyków myślenia³⁶, przyjęcia różnorodności pojęciowej oraz hybrydowych połączeń wiedzy teoretycznej, praktycznej i intuicyjnej. Wiedza posthumanistyczna zakłada przekraczanie granic dyskursów dyscyplinarnych i szukanie transdyscyplinarnej formy produkcji wiedzy.

W holocenie stabilność klimatyczna utwierdziła nas w przekonaniu, że natura jest martwa, statyczna; że stanowi wyłącznie zasób. Idea natury jako zasobu odebrała drzewom, rzekom i górcom duchowość i życie. Między innymi dlatego o obiektach myślimy, że są martwe, a przestrzenie puste. Nieantropocentryczne projekty dizajnu spekulatywnego pozwalają „rozruszać wyobraźnię”. Renzo Taddei podkreśla, że antropocen jest momentem, w którym należy zdać sobie sprawę, że narracje nowoczesności i „mit Zachodu” myliły się w kwestii możliwości wytwarzanej przez nie wiedzy na temat człowieka i jego relacji ze światem³⁷. Nauka zwykle prezentuje samą siebie jako uniwersalną i bezczasową, ale paradygmaty naukowe są modami, które pozwalają nauce jako specyficznej praktyce społecznej się rozwijać. Kryzys zachodniej wiedzy polega dziś między innymi na braku umiejętności uchwycenia i skutecznego nadawania sensu współczesnej złożonej sytuacji. Współczesne praktyki projektowe spod znaku krytycznych spekulacji tworzą współczesne mitologie, nadając społeczno-kulturowy sens katastrofie klimatycznej.

Nieantropocentryczne projektowanie spekulatywne stawia sobie za cel podważenie *status quo*. Zazwyczaj nie oferuje konkretnego alternatywnego rozwiązania, możliwego do urzeczywistnienia, ale trafnie diagnozuje problem. Projektanci i projektantki w tym więc sensie przypominają badaczy i intelektualistów, a także współczesnych dostawców treści (ang. *content providers*), którzy skutecznie potrafią komunikować swoje idee. Krótko mówiąc, serwują bardziej dostępną i atrakcyjną wersję naukowej ekspertyzy. Dlatego projektowanie, architektura czy sztuka oparte na nieantropocentrycznym podejściu mogą odgrywać ważną rolę w obliczu kryzysu ekologicznego. To właśnie w tych dziedzinach naturalnym narzędziem wytwarzania wiedzy jest eksperyment myślowy zmaterializowany w postaci żywej technologii, prototypu czy instalacji. A także, gdzie możliwy jest trening kolektywnej wyobraźni w zakresie odnawiania, pielęgnowania i animowania związków człowieka z materią, naturą oraz innymi gatunkami. Współczesne nieantropocentryczne praktyki spekulatywne pokazują, że materia to coś więcej niż tylko materia,

36 R. Braidotti, *Posthuman Knowledge*, s. 50.

37 R. Taddei, *Intervention of Another Nature*, s. 129.

budynek to coś więcej niż tylko konstrukcja z cegieł, a forma nie zawsze musi wynikać z funkcji – może również odnosić się do kwestii klimatycznych. Praktyki te tworzą jasne i obrazowe porównania między rzeczywistością a możliwościami i oczekiwaniami, uruchamiając potencjał do zmiany nie tylko za pomocą języka, ale także poprzez sposób komunikacji z odbiorcami – poprzez projekty zawieszane między rzeczywistością a tym, co możliwe. Chociaż nieczęsto udaje się trwale zmienić czyjeś myślenie, spekulatywne interwencje w struktury zbiorowej wyobraźni ekologicznej mogą prowadzić do niewielkich, ale znaczących przesunięć w panujących narracjach.

Jednym z kluczowych wyzwań współczesnej ekologicznej wyobraźni jest brak nowego języka i formuły, które pomogłyby opisać i zrozumieć skalę oraz głębokość kryzysu klimatycznego. Gabrielle Kennedy³⁸ zwraca uwagę na pluralizm epistemologiczny naszych czasów – era, w której eksperci mieli monopol na interpretowanie rzeczywistości, dobiegła końca. Współczesne nieantropocentryczne praktyki projektowe, takie jak spekulatywne projektowanie, oferują nową formę zaangażowanej wiedzy, która wykracza poza suche fakty i liczby. Zamiast opierać się na mechanistycznej wizji przyrody traktowanej jako zasób, projekty te starają się uwidaczniać współzależność wszystkich form życia. Jak zauważa Arturo Escobar, projektowanie nie może być jedynie narzędziem dla zachodniej, kapitalistycznej wizji świata – musi odzwierciedlać i wspierać współistnienie różnorodnych form życia w „wieloświatach”, uznając ich wzajemne zależności. To podejście staje się szczególnie istotne w erze antropocenu, gdzie – jak zauważa Andrzej Marzec – katastrofa klimatyczna staje się doświadczeniem cielesnym, dotykającym nas bezpośrednio, którego nie można zignorować ani odseparować od codziennej rzeczywistości.

W tym kontekście projektowanie spekulatywne nie pełni funkcji narzędzia do rozwiązywania problemów, lecz języka, który umożliwia opowiadanie o współzależnościach, jakie łączą człowieka, materię i inne formy życia. Artefakty projektowe stają się „mówiącymi obiektami” – narzędziami, które ujawniają złożoność tych powiązań, nie w sposób abstrakcyjny, ale poprzez materialne i zmysłowe doświadczenie. Jak zauważa fiński pisarz, gdy upadają systemy, „uwalnia się język”³⁹ – nowe formy komunikacji są niezbędne, aby

38 G. Kennedy, *Breaking the Shackles of Research*, w: *In/serach. Re/search. Imagining Scenarios through Art and Design*, red. G. Kennedy, Gerrit Rietveld Academy i Sandberg Instituut, Valiz–Amsterdam 2020, s. 19.

39 A.S. Magnason, *O czasie i wodzie*, s. 6.

opowiedzieć o wyzwaniach planetarnych naszych czasów. Dlatego współczesne projektowanie poza paradygmatem komercyjnym staje się istotnym obszarem, na którym możemy eksperymentować z nowymi formami tworzenia i komunikowania wiedzy.

Abstract

Monika Rosińska

SWPS UNIVERSITY

Talking Artifacts: Design as Socialized Expertise in Times of the Anthropocene

Current issues of the scientific expert culture, such as the excessively abstract findings communication, the impracticality of expert knowledge, or the production of knowledge in the service of particular interests, have led scientific expertise to become just one of many possible narratives about the world. The article presents speculative design as a form of cognition, knowledge production, and communication. In the age of the Anthropocene, speculative design reaches not only the mind but also the imaginations, affects, and bodies of citizens. The cultural analysis of selected examples demonstrates that speculative design – through the use of “speaking artifacts” – generates posthumanist knowledge and can effectively socialize the discourse surrounding the Anthropocene, thus influencing the collective ecological imagination.

Keywords

expert culture, science, Anthropocene, design, “speaking artifacts,” posthumanist knowledge