sympozjum

filozofia dizajnu

BYDGOSZCZ
14-15.06.2019

sympozjum

filozofia dizajnu

BYDGOSZCZ
14-15.06.2019

Organizator lokalny:	Instytut Filozofii UKW
Organizator cyklu:	Projekt Avant, Ośrodek Badań Filozoficznych
Współpraca i patronat naukowy:	Instytut Filozofii i Socjologii PAN

Miejsce:
Biblioteka Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego
ul. Karola Szymanowskiego 3

> *Dizajn we wszystkich swoich przejawach jest jak DNA społeczeństwa przemysłowego albo postprzemysłowego, jeśli w takim dziś żyjemy. To kod, który powinniśmy zgłębiać, jeśli chcemy mieć szansę zrozumienia współczesnego świata.*

Deyan Sudjic

Wydarzenie poświęcone jest technicznym, poznawczym, społecznym i kulturowym wymiarom projektowania, szeroko rozumianego, obejmującego cały zróżnicowany obszar interakcji człowiek–artefakt. Przy tym zależy nam także na skonfrontowaniu podejść praktycznych z teoretycznymi. Pojemne pojęcie „dizajn", mimo pewnego sprzeciwu purystów językowych, odnosi się zarówno do procesu projektowania, projektu, jak i realnego wytworu – w tak zróżnicowanych przestrzeniach ludzkiej aktywności jak wzornictwo przemysłowe, typografia, projektowanie interakcji człowiek–komputer, architektura, aranżacja wnętrz, a także różne dziedziny sztuki, jak również wytwarzanie i modyfikowanie złożonych relacji między naturą a techniką w makroskali. Poprzez sympozjum pragniemy umożliwić interakcję wizji i doświadczeń, związanych z takim szeroko rozumianym dizajnem, przedstawicielom polskiego środowiska teoretyków, praktyków i badaczy. Poza samymi dziedzinami projektowania, interesują nas analizy i refleksje przedstawicieli kognitywistyki, psychologii, socjologii, etnografii, filozofii, historii sztuki i innych. Jest to dla nas – organizatorów – kolejny eksperyment konferencyjny, w którym ryzyko wiąże się z może nazbyt szerokim zakresem przedmiotowym oraz brakiem wspólnego języka. A ponieważ zależy nam na świadkach eksperymentu, zachęcamy do udziału nie tylko potencjalnych referentów, ale także dyskutantów i wiedzionych ciekawością naukową słuchaczy.

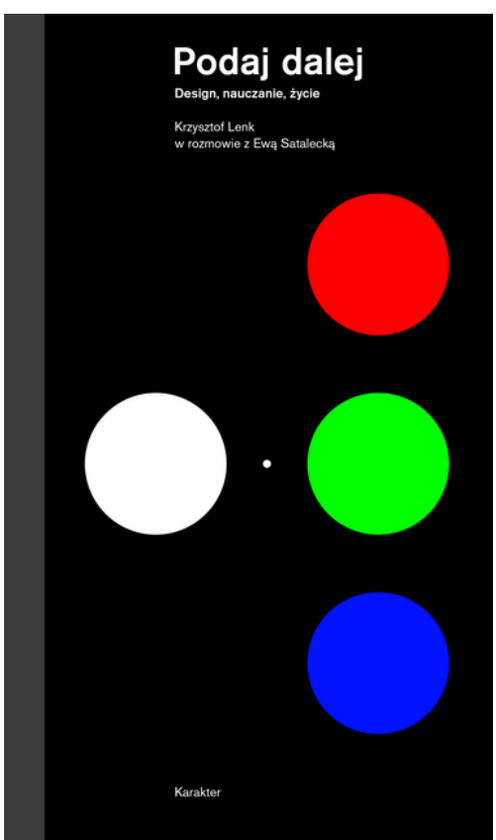
ZAPROSZENI GOŚCIE

EWA SATALECKA

W 1984 roku otrzymała dyplom Krakowskiej ASP. W 2005 doktorat ASP w Katowicach i habilitację warszawskiej ASP w 2012. Pełni funkcję dziekana wydziału Sztuki Nowych Mediów, pracując na stanowisku profesora w Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych. Jest organizatorką i kuratorką wystaw, warsztatów, wykładów i międzynarodowych konferencji poświęconych zagadnieniom projektowania graficznego i komunikacji wizualnej, autorką artykułów poświęconych projektowaniu graficznemu w magazynie „2+3D" i redaktorką nagrodzonych TDC Certificate of Excelence „Fajrant" (2012) oraz "Gyubal Wahazar" (2018), współautorką książki "Podaj dalej. Dizajn, nauczanie, życie. Krzysztof Lenk w rozmowie z Ewą Satalecką". Tworzy scenografię do spektakli teatralnych i koncertów muzycznych. Reprezentuje Polski na Forum ATypI. Jej prace pokazywane były w 2008 na „Liguid Page" w Tate Britain i Moving Type Exhibition, w Gutenberg Museum, w Mainz w 2011. Instalacja "Air" została zaprezentowana na Pinselstrich vs. Megapixel Medien- /Kunst aus Warschau, w Dreźnie w 2013.

MISTRZ I...

Wykład będzie refleksją na temat nauczania. Autorka od nieomal 20 lat prowadzi zajęcia i projekty współpracowe na wydziałach projektowych w Polsce i zagranicą. W prezentacji odnosi się do filozofii nauczania profesora Krzysztofa Lenka – mentora i mistrza oraz do osobistych doświadczeń. Kanwę stanowią wypowiedzi profesora Lenka, zarejestrowane przez jego syna – Jacka Lenka. Obserwacje, którymi Mistrz dzieli się u schyłku swojego życia, pozwalają zadać pytanie o różne formy mentoringu, zadania i formy relacji między nauczającym, a uczniem. Punktem wyjścia do tych rozważań staje się cytat z Galileusza, który w ślad za swoim uczniem, profesor Lenk przytacza w wypowiedzi zamykającej książkę "Podaj dalej. Krzysztof Lenk w rozmowie z Ewą Satalecką", wydanej w 2018 przez krakowskie wydawnictwo Karakter, a obecnie przygotowywanej do wydania anglojęzycznego: Już w Stanach prowadziłem kiedyś wykłady i warsztaty na Illinois University w Urbana-Champaign dla świetnych studentów ostatniego roku. To była dobra szkoła, oni dużo czytali; jeden z nich, przy okazji rozmowy dotyczącej ćwiczenia, pokazał mi wydrukowany cytat z Galileusza, który brzmiał: „Nie można człowieka niczego nauczyć, można tylko pomóc mu odnaleźć to, co jest w nim samym". Chyba nie odnosi się to do wszystkich obszarów aktywności ludzkiej, ale kiedy mówimy o dizajnie czy sztuce, to pewnie tak jest. Możemy tylko pomóc studentowi rozwinąć to, co jest w nim samym (str. 341). To piękny przykład teorii umysłu. Mistrz cytuje ucznia, cytującego innego mistrza. Czyni to w odpowiedzi na pytanie: Co nauczyciel powinien dać studentowi, podsumowując własne życie.



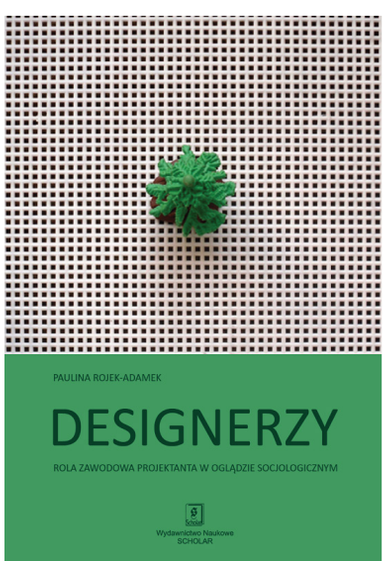
PAULINA ROJEK-ADAMEK

Badaczka społeczna, w swojej pracy naukowo-badawczej i licznych publikacjach zajmuje się tematyką designu, szczególnie aspektem społecznie odpowiedzialnego projektowania i rolą zawodową projektantów. Publikowała m.in. w czasopismach Polish Sociological Review, Kultura Popularna, Humanizacja Pracy. Współredaktorka tomu Drafts from Sociology of Design. Introduction to Discussion (2016). Adiunkt w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, od kilkunastu lat współpracuje również z Akademią Sztuk Pięknych w Katowicach.
Niedawno opublikowała książkę „Designerzy. Rola zawodowa projektanta w oglądzie socjologicznym".

ZAPROSZENI GOŚCIE

KREATOR, BADACZ, ARTYSTA…? WYOBRAŻENIA I KONTEKSTY RELACYJNE DEFINIOWANIA ZAWODU PROJEKTANTA

Społeczeństwo postfordowskie jest refleksyjne, opiera się na przepływie symboli i znaków (Lash, Urry, 1994: 112) współczesny system produkcji zaś, w opozycji do masowo wytwarzanych towarów, przywiązuje coraz większą wagę do poszukiwania „wyróżników" funkcjonalnych i estetycznych. W odpowiedzi na tak opisywane oczekiwania widoczne jest sięganie do zasobów gospodarki, które nie tyle mają być pomocne w zwiększaniu produkcji, ile przyczyniać się do różnicowania w zakresie szeroko rozumianej jakości. Gdy zatem konieczne jest poszukiwanie nowatorskich rozwiązań odpowiadających tak definiowanym wyzwaniom, a zarazem też coraz częściej formułowanych w dialogu z odbiorcą, pomocną płaszczyzną okazuje się design. Ponieważ jednak kategoria designu staje się coraz bardziej pojemna, a sami projektanci poszerzają zakres obszarów w jakich lokują swoją aktywność zawodową, jednoznaczne wskazanie czym jest on współcześnie oraz, jak wygląda, czego dotyczy i jakie pełni funkcje praca projektantów, nie jest zadaniem prostym. Na przestrzeni wieków projektanci bywali opisywani różnymi określeniami – jako artyści, rzemieślnicy, ale także jako równi statusem robotnikom. Różnie też kształtowały się ich ścieżki kształcenia i kariery zawodowe. Niektórzy od samego początku koncentrowali się wyłącznie na projektowaniu przedmiotów codziennego użytku, inni zaś przemieszczali się między różnymi formami pracy projektowej, włączając w to także rozwiązania w dziedzinie usług czy interwencji społecznych bliskich sferze artystycznej. Charakter pracy projektantów był jednak zawsze silnie powiązany z koniecznością obserwowania potrzeb i oczekiwań zmieniającego się społeczeństwa. Opis zawodu projektanta nie może zatem ograniczać się do prostych klasyfikacji, co w konsekwencji wymusza znalezienie innych paradygmatów. W tym konkretnym przypadku dobrym odniesieniem może okazać się propozycja skorzystania z dorobku socjologii relacyjnej oraz inspiracji pracami takich badaczy, jak na gruncie socjologii zawodów A. Abbot (1988) czy pola sztuki - H. Becker (1982/2008) i P. Bourdieu (1992). Z pełną świadomością złożoności problemu w niniejszym wystąpieniu podjęta zostanie próba usystematyzowania powyższych zagadnień w aspekcie teoretycznym jak i przede wszystkim empirycznym w oparciu o relację z badań środowiska polskich projektantów zrealizowanych przez autorkę w latach 2016-2018.



Design stanowi [...] główny czynnik humanizacji innowacyjnej technologii oraz kluczowy czynnik wymiany kulturalnej i gospodarczej. Ponadto musi uwzględniać relacje strukturalne, organizacyjne, funkcjonalne i ekonomiczne

– Paulina Rojek-Adamek

Spichrze nad Brdą :: Bydgoskie zabytkowe spichrze nad Brdą są niemal jak herb miasta. Stanowią niewymyślone w konkursie odwieczne logo Bydgoszczy. Skąd tyle sympatii szacunku i dumy mieszkańców dla, można powiedzieć, tylko spichrzy? - budowli zdecydowanie skromniejszych od bogatych kamieniczek, stylowych kościołów, czy ważnych pomników? Bydgoszcz powstała w miejscu nieprzypadkowym. Tu podwójnie krzyżowały się szlaki lądowe z Wielkopolski na Pomorze, z Krajny na Mazowsze oraz z „od zawsze" najważniejszym polskim szlakiem handlowym jakim była Wisła.

Dziś w wyremontowanych Spichrzach prezentowane są wystawy Muzeum Okręgowego.

W okolicy Bydgoszczy Wisła, ta prawdziwa arteria wodna, łączy się naturalnie z innym szlakiem wodnym - z rzeką Brdą, a od XVIII wieku przez Kanał Bydgoski z Notecią, Odrą i Europą Zachodnią. W XV i XVI wieku Bydgoszcz rozwijała się niezwykle dynamicznie. Motorem tego rozkwitu był oczywiście handel.

Miasto szybko przekroczyło obszar wyznaczony murami miejskimi. Pomyślność gospodarcza działała jak magnes. Sprzyjała rozwojowi osadnictwa w mieście. I jak sądzicie Państwo, jakże też rozwijała się przestrzennie Bydgoszcz od XV do XIX. Na obu brzegach Brdy budowano spichrze z kupieckimi kantorami, magazyny, przystanie, stocznie remontowe. Przy rzece wznoszono także klasztory karmelitów, klarysek, bernardynów, ale spichrze przede wszystkim. Brda w mieście była najważniejsza. Dumny z miasta XVII-wieczny burmistrz Wojciech Łochowski w swojej Kronice pisał:

Bydgoszcz słynie także z portu. Po obu stronach rzeki ma budowle okazałe, warte oglądania, wzniesione wyłącznie w celu magazynowania zboża, które w ogromnych ilościach zwożą tu z Wielkopolski, a szczególnie z całych Pałuk, Krajny i krain kaszubskich. W całym Królestwie Polskim trudno znaleźć drugie miasto, gdzie każdego roku gromadzono tak wielkie ilości zboża, stąd w dogodnej porze wywozi się je do Gdańska. Z Gdańska z kolei, w górę rzeki , przywozi się do Bydgoszczy mnóstwo śledzi, soli zamorskiej, pomarańczy, win francuskich, reńskich, kanaryjskich, kreteńskich lub małmazyjskich.

W okresie rozbiorów Polski znaczenie handlu drogami wodnymi nie zmalało. Wręcz przeciwnie. Duże ożywienie wprowadziło wybudowanie w latach 1772-1800 Kanału Bydgoskiego do Noteci i Odry, oraz przekształcenie dawnej Wyspy Menniczej w Wyspę Młyńską.

Na Wyspie wybudowano cały kompleks młynów i spichrzy związanych m.in. z aprowizacją armii pruskiej. To wtedy też, już poza Wyspą Młyńską i ówczesnym miastem, w zakolu Brdy wzniesiono ogromne Spichrze Królewskie, które zniszczone w czasie II Wojny Światowej zastąpiła współczesna Opera Nova.

Do dzisiaj zachowało się w Bydgoszczy zaledwie kilka historycznych spichrzy, a sprzed XIX wieku tylko cztery. Wszystkie przy brzegach rzeki, w ścisłym centrum miasta, wszystkie szachulcowe i wszystkie dzisiaj pełniące funkcje muzealne.

Trzy spichrze przy ul. Grodzkiej 7-11, (które także są współczesnym logo Bydgoszczy) zostały zbudowane w latach 1793-1800 r. przez kupca Samuela Gotlieba Engelmanna. Pierwotnie kompleks przy ul. Grodzkiej składał się z pięciu spichrzy w zabudowie szeregowej. W 1960 roku doszczętnie spłonęły dwa spichrze (13 i 15). Już wówczas były tak mocno wpisane w tradycję miejską, że dotąd wśród bydgoszczan odzywają się głosy za ich rekonstrukcją. Zachowane spichrze w 1962 roku zostały zaadaptowane na cele ekspozycyjne bydgoskiego Muzeum. W 2006 roku zakończono ich gruntowny remont i modernizację wnętrz.

Szczególnie ulubiony przez bydgoszczan, a zarazem charakterystyczny jest spichrz najbliższy ul. Mostowej, zwany nieraz „holenderskim" ze względu na krążynowy dwuspadowy dach. Przed tym spichrzem współcześnie zorganizowano niewielki amfiteatr oraz usytuowano brązowy model średniowiecznej Bydgoszczy.

Czwartym, najstarszym bydgoskim spichrzem jest tzw. Biały Spichrz na Wyspie Młyńskiej. Wybudowany został w IV ćwierci XVIII wieku, tuż przy przyczółku nieistniejącego już Mostu Magazynowego, do którego nawiązuje piękna współczesna kładka piesza łącząca Wyspę Młyńską z Operą Nova. W 1975 roku wraz z innymi obiektami na Wyspie Młyńskiej Biały Spichrz przekazany został Muzeum.

Na Wyspie Młyńskiej są jeszcze inne dawne spichrze, ale te pochodzą już z XIX wieku. Ok. 1851 roku nad Brdą Młynówką wzniesiono spichrz mąki workowanej, gdzie obecnie mieści się stylowa restauracja „Karczma Młyńska". Cały czas na godną adaptację czekają tzw. Młyny i Spichrze Rothera naprzeciwko przepięknej nowoczesnej mariny w północnej części Wyspy Młyńskiej.

Graficzne projektowanie informacji [...] pozwala zrozumieć rzeczy, struktury, informacje, które wyrażone wyłącznie werbalnie są przytłaczające i zbyt skomplikowane

– **Ewa Satalecka**

Pojazdy Szynowe Pesa Bydgoszcz :: Zakłady zostały uruchomione w 1851 jako Ostbahn-Werkstatt-Bromberg (z niem. Zakłady Naprawcze Kolei Wschodniej Bydgoszcz) i przez cały XIX i XX wiek zajmowały się wyłącznie naprawami taboru kolejowego. Po II wojnie światowej funkcjonowały jako Zakłady Naprawcze Taboru Kolejowego (ZNTK) w Bydgoszczy. W 2001 przedsiębiorstwo przyjęło obecną nazwę i rozpoczęło produkcję pojazdów szynowych – najpierw kolejowych, a w 2005 również tramwajów. Z czasem produkcja stała się podstawową działalnością Pesy.

Do najważniejszych rodzin produkowanych pojazdów należą: lokomotywy Gama, elektryczne zespoły trakcyjne Elf, spalinowe zespoły trakcyjne Link oraz tramwaje Swing i Twist. Pojazdy wyprodukowane przez Pesę eksploatowane są w 12 państwach: na Białorusi, w Bułgarii, w Czechach, w Kazachstanie, w Niemczech, na Litwie, na Ukrainie, w Polsce, w Rumunii, w Rosji, na Węgrzech i we Włoszech.

W ostatnich latach dynamicznie rozwijającą się branżą przemysłu w Polsce jest produkcja dobrze zaprojektowanych pojazdów szynowych, zaś jej niekwestionowanym liderem są bydgoskie zakłady PESA SA. Osobami pośrednio odpowiedzialnymi za to, że nasz kraj dogonił światową czołówkę producentów tego typu maszyn są Bartosz Piotrowski i Jacek Konop.

Bartosz Piotrowski :: w latach 1994–1998 studiował na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom otrzymał w 2006 roku na Wydziale Architektury i Wzornictwa Przemysłowego Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, gdzie obronił doktorat w 2010 roku. Od 2005 roku pracuje w PESA Bydgoszcz SA, gdzie obecnie jest szefem Działu Przemysłowego Projektowania w Departamencie Badań i Rozwoju. Stworzył ponad tuzin projektów kolejowych pojazdów. Od 2010 roku wykłada na Wydziale Inżynierii Mechanicznej Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego w Bydgoszczy. Z Kamilą Kamińską prowadzi Circle Studio Projektowe (www.circle.com.pl).

Jacek Konop :: jest projektantem, technologiem i konstruktorem pojazdów szynowych, członkiem Sekcji Metod Eksperymentalnych Mechaniki w Komitecie Mechaniki PAN. Pracował jako technolog w ZNTK Bydgoszcz SA, INPLAST GTZ i PESA Bydgoszcz SA. W latach 2005–2006 był współtworzył zespół projektowy Foot-Print Project EUREKA, a od 2007 do 2011 roku pełnił funkcję zastępcy szefa projektu przy pojazdach DMU ATR 220 i EMU ELF w PESA Bydgoszcz SA, gdzie od 2010 roku jest dyrektorem Działu Badań i Rozwoju.

Wyspa Młyńska :: Wyspa Młyńska jest wyspą o powierzchni ok. 6 ha na Brdzie, sąsiadującą od wschodu ze Starym Miastem. Dzisiaj pełni funkcje przede wszystkim rekreacyjne oraz kulturalne: jest miejscem spacerów wzdłuż bulwarowych brzegów, kanału "międzywodzie", a centralna duża łąka stanowi miejsce pikników i różnego rodzajów imprez plenerowych; tutaj też znajduje się 5 budynków (głównie dawnych, XIX- i XX-wiecznych spichrzy, magazynów i domów mieszkalnych pracowników i urzędników młyńskich) mieszczących ekspozycje muzealne Muzeum Okręgowego.

Do walorów krajobrazowych tego miejsca zalicza się także tzw. Wenecję Bydgoską - nieco na wyrost przez bydgoszczan w ten sposób nazywany architektoniczny zespół nad odnogą Brdy - Młynówką, mający nawiązywać do włoskiej Wenecji, chociaż wcale bezpośrednio z wodą nie stykający się. Zespół ten tworzą głównie tylne-podwórzowe części i zaplecza XIX- i XX-wiecznych budynków mieszkalnych (przy ul. Poznańskiej i Wełnianym Rynku), ich oficyn i przybudówek o wątpliwych walorach architektonicznych i estetycznych, rozciągniętych wzdłuż alejki spacerowej nad rzeką.

Przez cały okres przedrozbiorowy wyspa nie była własnością miasta, a jako własność królewska była administrowana bezpośrednio przez starostów - przedstawicieli króla, rezydujących na zamku w Bydgoszczy, którzy także posiadali tutaj swoje młyny oraz tartak (u ujścia "międzywodzia" i Młynówki).

Od ok. poł. XIV w. do pocz. XX w. w północnym krańcu wyspy znajdowały się drobne młyny wodne i spichrze, a od XV w. łaźnia miejska. W południowym krańcu wyspy znajdował się most pilarski i tartak, a w części wschodniej zabudowania mennicy. Tutaj też znajdowało się nabrzeże, służące jako przystań dla barek z surowcami do działalności menniczej.

Na wyspę wjeżdżało się mostem farnym od strony kościoła św. Marcina i Mikołaja na Starym Mieście, użytkowanym wspólnie przez miasto i starostów królewskich (wyspa nie była własnością miasta).

Jednak szczególnego znaczenia jako miejsce lokalizacji młynów i spichrzy wyspa doznała później - w okresie zaborów w XIX w.

W 1594 r. we wschodniej części Wyspy Stanisław Cikowski z Krakowa na podstawie przywileju królewskiego założył prywatną mennicę, zlikwidowaną postanowieniem Sejmu Rzeczypospolitej w 1601 r. Lokalizację zabudowań menniczych znamy na podstawie badań archeologicznych z 1994 r. W końcu XVIII w. na fragmencie terenu zajmowanego dawniej przez mennicę zbudowano dom dla pracowników jednego z tutejszych młynów, w którym od 2008 r. mieści się ekspozycja Muzeum Okręgowego jako Europejskie Centrum Pieniądza.

ABSTRAKTY

Joanna Dobkowska-Kubacka

EKO CZY NIE EKO? O EKOLOGICZNYCH I PSEUDOEKOLOGICZNYCH NURTACH WE WSPÓŁCZESNYM DIZAJNIE PRODUKTOWYM

Rosnąca świadomość ekologiczna współczesnych społeczeństw, zdawanie sobie sprawy z postępującej degradacji środowiska naturalnego i konieczności wdrożenia środków zaradczych znalazły swoje odbicie również w dziedzinie dizajnu, jako ściśle związanej z produkcją – i szerzej – z konsumpcjonizmem. Niektóre z trendów czy projektów odwołujących się do ekologii można ocenić jako powierzchowną, a nawet „efekciarską" odpowiedź na realny problem; inne tendencje wydają się bardziej efektywne, jeśli chodzi o ich wpływ ochronę środowiska. Recykling, jedno z „przykazań" nowoczesnego dizajnu, nie jest oczywiście wynalazkiem naszych czasów, towarzyszy sztuce użytkowej od początków jej dziejów, tyle że do tej pory brał się z niedostatku. W XXI wieku, pomagając zachować surowce naturalne, ma ocalić biednych i bogatych od nadmiaru – śmieci. Materiałami, które zyskały popularność na fali postulatów proekologicznych, są m.in. tektura i miedź. Tę ostatnią, spopularyzowaną we współczesnej sztuce użytkowej przez angielskiego projektanta Toma Dixona, można określić jako materiał ekologiczny, gdyż w stu procentach poddaje się recyklingowi i w trakcie tego procesu nie traci na jakości. Problematyczne kwestie stanowią recykling plastiku oraz drewna (w nim specjalizuje się holenderski projektant Piet Hein Eek, zwany też guru upcyklingu). Upcyklingowi warto poświęcić sporo uwagi, ponieważ rozwijając się burzliwie, zdobywając sobie wielką popularność, definiuje jednocześnie na nowo pojęcie projektu i projektanta.

Jestem historykiem sztuki, skończyłam też studia podyplomowe z historii. Obecnie związana jestem z Uniwersytetem Łódzkim jako doktorantka (trzeci rok Studiów Doktoranckich Nauk Humanistycznych na Wydziale Filozoficzno-Historycznym). Od wielu lat pracuję również jako redaktorka i dziennikarka, publikując artykuły dotyczące sztuki, dizajnu, architektury wnętrz (m.in. w „Art&Business", „Gazecie Wyborczej", „Przekroju" oraz miesięcznikach wnętrzarskich takich jak „Dobre Wnętrze" , „Dom & Wnętrze", „Elle Decoration"). Artykuły naukowe publikowałam m.in. w „Ikonothece" (pismo Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego), „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica", „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego", „West Bohemian Historical Review" (pismo University of West Bohemia i Universität Hamburg).

M. Frazer, Boek Piet Hein Eek, Eindhoven 2011

S. Han, D. Tyler, P. Apeagyei, Upcycling as a design strategy for product lifetime optimisation and societal change, https://e-space.mmu.ac.uk/605265/1/PLATE%202015%20Upcycling%20Paper.pdf, [data dostępu 10.05.2019]

F. Jimenez, S. Pompidou, N. Perry, Environmental-energy analysis and the importance of design and remanufacturing recycled materials, "International Journal on Interactive Designand Manufacturing", 2016, 10 (3), s.241-249.

D. Norman, Wzornictwo i emocje, Warszawa 2015

E. Wilhide, Historia designu, Warszawa 2017

Monika Favara-Kurkowski

NOWY PARADYGMAT DOŚWIADCZENIA UŻYTKOWNIKA W RAMACH DIZAJNU

W filozofii dyskusje na temat „design objects" stawiają funkcję na pierwszym planie. Tego rodzaju podejścia filozoficzne można znaleźć w książkach Glenna Parsonsa, Allena Carlsona i Jane Forsey, którzy skupiają się głównie na kategorii funkcji, aby promować estetyczną wartość dizajnu. Twierdzę, że opracowania doznania estetycznego, oparte tylko na funkcji, mogą zubażać rozumienie satysfakcji użytkownika, ponieważ starają się dopasować do kulturowo wytwarzanych kategorii estetycznych. Drugim zadaniem tego wystąpienia jest wykazanie, że techniczna reprodukcja, rozumiana jako warunek filozoficznej definicji "design objects", została niesprawiedliwie zaniedbana. Uważam, że przesunięcie uwagi z kategorii funkcji na techniczną reprodukcję ujawnia nowy paradygmat doświadczenia użytkownika, który wzbogaca filozoficzną perspektywę ujmowania dizajnu. Kończąc, wskazuję na emancypacyjny aspekt doświadczenia użytkownika, który objawia się w spotkaniu z masowo produkowanymi przedmiotami, lub raczej przez to, że techniczna reprodukcja materializuje miejsce dla wywrotowego potencjału w użytkowniku.

Forsey, Jane, The Aesthetics of Design, Oxford University Press, 2013. s.162

Parsons, Glenn. The philosophy of design. Cambridge, UK: Polity Press, 2016

Weber, Samuel M., and Jan Burzyński. Teatralność jako medium. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009

Monika Favara-Kurkowski jest obecnie studentką studiów magisterskich na kierunku filozofii na Uniwersytecie Warszawskim, a jej badania koncentrują się na estetycznych aspektach procesu projektowania i jego produktów, a przede wszystkim na doświadczeniach estetycznych związanych z przedmiotami codziennego użytku.
W roku 2004 ukończyła studia magisterskie w dziedzinie wzornictwa przemysłowego na Politechnice w Mediolanie.
W latach 2005–2013 pracowała w dziedzinie dizajnu w Mediolanie.

Magdalena Krasińska

DESIGN W ESTETYCE IMMANUELA KANTA

Tytuł referatu jest nieco przewrotny; mógłby sugerować, że oświeceniowy filozof, autor Krytyki władzy sądzenia, używa terminu design. Nie chodzi jednak o samo słowo, a o temat związany z przedmiotami użytkowymi, do których ono odsyła. Kant, twórca systemu krytycznego i nowoczesnej idei transcendentalizmu, w ramach swoich dociekań nad estetyczną władzą sądzenia nie stronił od przywoływania pewnych drobnych przykładów, czerpanych z codziennego doświadczenia. Przykłady te, rozsiane i ukryte w gąszczu skomplikowanego wywodu, są wprawdzie nieliczne, ale pomagają zrozumieć m.in., w czym tkwi u Kanta różnica pomiędzy pięknem wolnym (pulchritudo vaga) a pięknem zależnym (pulchritudo adhaerens).

Piękno wolne wypełnia znamiona estetycznego sądu smaku, ponieważ nie odsyłając do żadnego określonego pojęcia, uniemożliwia sformułowanie sądu logicznego. Jako przykłady piękna wolnego Kant wskazuje rośliny, zwierzęta, muzykę bez tekstu czy liściasty ornament na papierowej tapecie [Kant, 106]. Piękno zależne z kolei sugeruje określone pojęcie i wywołuje „upodobanie rozumowe" [Kant, 108]. Dlatego do piękna zależnego Kant zalicza przede wszystkim przedmioty użytkowe – jako użytkownicy rozpoznajemy ich cel (dobro), a zatem intelekt odnajduje pojęcie. Tak więc w wypadku pulchritudo vaga przedmiot jest jedynie dany, jawiąc się naszym zmysłom i powodując swobodną grę między wyobraźnią a intelektem. W wypadku pulchritudo adhaerens przedmiot jest pomyślany i jest narzędziem [Kant, 108].

Jednak dopiero zaproponowanie przez Kanta podziału na czysty sąd smaku i stosowany sąd smaku [Kant, 107-109] w pełni przenosi omawiany problem z poziomu empirycznego na poziom sądzenia (transcendentalny). Nie sam przedmiot, ale sposób jego doświadczania (wraz z warunkami znajdującymi się po stronie podmiotu) okazuje się kluczowy w estetyce Kantowskiej.

Literatura: I. Kant, Krytyka władzy sądzenia, przeł. J. Gałecki, PWN, Warszawa 1986.

Magister filozofii, doktorantka w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. Publikowała w „Sztuce i Filozofii", „Filo-Sofija", „The Polish Journal of Aesthetics". Zainteresowania: estetyka, doświadczenie estetyczne.

Mikołaj Raczyński

DIZAJN JAKO OPIUM LUDU? DIZAJN JAKO OPIUM LUDU?

Słynna fraza Karola Marksa określająca religię jako opium ludu doczekała się wielu interpretacji, przekształceń i nieporozumień. Wydaje się, że warto się do niej odwołać także przy dyskusji o filozofii dizajnu, a parafrazując to stwierdzenie, można postawić pytanie, czy współczesny dizjan można traktować jako swoiste opium ludu. Odwołując się wprost do pracy Marksa, chciałbym – trochę prowokacyjnie – zastanowić się nad tym, czy „nędza dizajnu jest jednocześnie wyrazem rzeczywistej nędzy i protestem przeciw nędzy rzeczywistej. Dizajn jest westchnieniem uciśnionego stworzenia, sercem nieczułego świata, jest duszą bezdusznych stosunków. Dizajn jest opium ludu". Uważam, że w pewnych aspektach język religii można porównać do języka dizajnu. Jak stwierdził Deyan Sudjic, „dizajn służy kształtowaniu wyobrażenia o tym, jak należy postrzegać przedmioty", z kolei religia zdaniem Marksa jest „ogólną teorią tego świata, jego encyklopedycznym skrótem, jego logiką w popularnej formie". Jednak dizajn (jak i jego język) można postrzegać zupełnie inaczej, co pokazują zarówno wspominany Sudjic, jak i Victor Papanek. Dizajn może być wykorzystany do kształtowania opinii publicznej, zmiany nastawiania do grup wykluczonych, jak i innych istotnych kwestii społecznych. Podobnie zresztą jest z religią, którą można rozumieć jako wyraz moralności (albo wręcz jej wyznacznik). W swoim wystąpieniu chciałbym wskazać na zagrożenia związane z językiem dizajnu, jak i pozytywne wartości jakie można w nim znaleźć. Przy czym chciałbym zaznaczyć, że dizajn (za Sudjicem) rozumiem bardzo szeroko, jako „język, dzięki którem można kształtować przedmioty i dostosowywać przekaz jaki za sobą niosą".

Wybrana bibliografia:

Marks K., Przyczynku do krytyki heglowskiej filozofii prawa.

Norman D., Dizjan na co dzień.

Papnek V,, Dizajn dla realnego świata.

Sudjic D., Język rzeczy.

Doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. W swoich badaniach naukowych koncentruje się przede wszystkim na filozofii polityki i etyce społecznej. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą problemów związanych z (nie) obywatelami we współczesnych teoriach sprawiedliwości. Pracownik korporacji medialnej, komentator sceny politycznej, sportowiec.

Marta Piechocka-Nowakowska

DESIGN - MIĘDZY SPOŁECZNYM ZAANGAŻOWANIEM A KONSUMPCJĄ

Absolwentka socjologii, producentka wystaw, animatorka i popularyzatorka polskiego designu. Koordynatorka i współtwórczyni wydarzeń podczas trzech edycji festiwalu Łódź Design. Od 2013 roku współpracuje z Instytutem Adama Mickiewicza, dla którego zrealizowała szereg wystaw na najważniejszych wydarzeniach związanych z designem na świecie, m.in. XXI i XXII Międzynarodowe Triennale w Mediolanie, London Design Biennale, WantedDesign w Nowym Jorku, Design March w Rejkiawiku, Dutch Design Week w Eindhoven, London Design Fair, Inno Design Tech Expo w Hongkongu, Milan Design Week, Istanbul Design Biennale i wiele innych. Współtworzy strategię promocji polskiego designu za granicą dla Programu Polska Design w IAM.

W czasach gdy niepokój związany ze zmianami klimatu, postępującą urbanizacją, wzmożoną migracją stał się codziennością, definiującemu się na nowo designowi przypisywana jest niezwykle ważna rola. Projektant ma być humanistą i wizjonerem. Globalne problemy stawiają przed nim zupełnie nowy rodzaj odpowiedzialności. Design w dyskursie publicznym jawi się coraz częściej jako antidotum na współczesne problemy i kryzysy . Podczas organizowanej od ponad 10 lat konferencji „What Design Can Do" w Amsterdamie, projektanci, krytycy designu, obserwatorzy trendów dyskutują nad rozwiązaniami najbardziej zaprzątających opinię publiczną problemów społecznych.

Z drugiej strony, w podstawowej definicji, design wciąż sprowadza się do projektowania i produkcji estetycznych, funkcjonalnych przedmiotów na masową skalę. Jest wytworem konsumpcyjnej kultury kapitalistycznej. Jak pisze Don Norman „Dizajn nabiera znaczenia politycznego (...)W kulturach zachodnich odzwierciedla kapitalistyczne znaczenie rynku, kładzie się w nim nacisk na aspekty zewnętrzne uznawane za atrakcyjne dla klienta(...) otaczają nas przedmioty pożądania(...)" . ; Małe i duże marki budują swoją konkurencyjność przez dobre wzornictwo. W swoich strategiach rozwoju kładą coraz większy nacisk na ekologię, projektowanie zrównoważone, fair trade czy zero waste, które stają się wartością dodaną mającą podnosić ich sprzedaż. Swoje produkty prezentują podczas międzynarodowych targów designu, m.in. w Mediolanie, Paryżu, Londynie, które często swym rozmiarem i rozmachem przypominają wystawy światowe. Hale Salone del Mobile czy Maison & Objet przywodzą na myśl Kryształowy Pałac Josepha Paxtona zbudowany na Wielką Wystawę Przemysłu Wszystkich Narodów w Londynie w 1851 roku. Strategia promocji wielu krajów opiera się na udziale w tego typu wydarzeniach i kreowaniu wizerunku poprzez prezentację designu jako dobra narodowego.

Magdalena Szubielska

CZY SZTUKA INSTALACJI BRONI SIĘ SAMA? BADANIE WPŁYWU KONTEKSTU PREZENTACJI INTERAKTYWNEJ SZTUKI I INFORMACJI KURATORSKIEJ NA EMOCJE I SĄDY ESTETYCZNE ODBIORCÓW

Prezentowane badanie dotyczyło tego, czy na doświadczenie estetyczne sztuki instalacji mają wpływ fizyczny kontekst prezentacji dzieła (w galerii sztuki bądź poza galerią – w sali wykładowej) oraz zapoznanie odbiorców z informacją kuratorską dotyczącą instalacji (tak bądź nie). Na podstawie wyników wcześniejszych badań dotyczących odbioru sztuki współczesnej postawiono następujące hipotezy badawcze: Osoby, które oglądają instalacje w galerii, wyżej wartościują wystawę, niż osoby, które oglądają wystawę poza galerią (Bieber, Nadal, Leder, 2015b; Grüner, Specker, Leder, 2019), a także oceniają swoje doznania wynikające z kontaktu ze sztuką jako w większym stopniu płynące „z serca" niż „z umysłu" (ponieważ obcując z instalacją w galerii w większym stopniu koncentrujemy się na doznaniach płynących z ciała – por. Pelowski i in., 2018) oraz jako mające większą wagę (jako że sztukę wystawianą w galerii charakteryzuje rodzaj szczególnej aury – por. Hayn-Leichsenring, 2017); Zapoznanie się z opisem kuratorskim podwyższa wartościowanie i rozumienie instalacji (np. Jucker, Barrett, Wlodarski, 2014; Millis, 2001; Swami, 2013). Osobami badanymi (N = 125) byli studenci, nowicjusze w dziedzinie sztuki. Wszystkie hipotezy zostały zweryfikowane pozytywnie. Uzyskane wyniki świadczą o tym, że sztuka instalacji może być doceniana przez nowicjuszy, ale powinna być odbierana w naturalnych warunkach (w przestrzeni wystawienniczej) lub po zapoznaniu się z informacją kuratorską.

Pracuje jako adiunkt w Katedrze Psychologii Eksperymentalnej KUL. Zajmuje się badaniami estetyki empirycznej, a także możliwościami tworzenia i odbioru sztuk wizualnych przez osoby z niepełnosprawnością wzroku. Współpracuje z instytucjami kultury (m.in. z Galerią Labirynt, Muzeum Historii Miasta Lublina). Autorka licznych publikacji w czasopismach o zasięgu krajowym, a także artykułów anglojęzycznych.

mgr Agata Sztorc – kuratorka programu edukacyjnego Galerii Labirynt. Inicjuje i realizuje liczne projekty edukacyjno-artystyczne i warsztaty twórcze, skierowane do odbiorców w różnym wieku, także do osób z niepełnosprawnościami. Współkuratorka czterech interaktywnych wystaw sztuki współczesnej dla dzieci: „Kryjówka" (2015), „Na opak" (2016), „Zamknij oczy!" (2017), „Skład sztuki" (2018) oraz kuratorka wystawy prezentującej instalacje „Brzuchomówca i milczące obrazy" (2019).

Bartosz Mroczkowski

DIZAJN: WSPÓŁ-PROJEKTOWANIE LUDZKICH I NIE-LUDZKICH CIAŁ

Dizajn jako przestrzeń wytwarzania, produkcji, stanowi specyficzny rodzaj płaszczyzny wyłaniającej z siebie układy (Deleuze i Guattari 2015, 2017) ludzkich i nie-ludzkich ciał: materiałów, pomiarów, aparatury, projektantów, inżynierów, produktów itp. Uznając nurty posthumanizmu i nowego materializmu za płaszczyznę swoich teoretycznych rozważań, pragnę zastanowić się nad możliwymi współprzekształceniami, zachodzącymi w proces stawania się materii (Barad 2007). Zdaniem fizyczki-filozofki Karen Barad rzeczy, określane przez nią mianem fenomenów, nigdy nie są czymś zastanym, lecz tym, co konstytuowane przez intra-akcje, czyli procesy produkcji-pragnącej. Jak twierdzi Baruch Spinoza podstawową właściwością każdego rodzaju cielesnego sposobu istnienia jest jego zdolność do pobudzania i bycia pobudzanym, a tym samym do współ-konstytuowania się (Spinoza 2008). Każde ciało przekształca (jako intra-akcja), jak i jest przekształcane (stanowi rodzaj fenomenu). Rzecz, pomiar, rozrysowany projekt, maszyny służące do skonstruowania danego urządzenia stanowią powiązane ciała dokonujące względem siebie przeistoczenia. Wspomniani już Felix Guattari oraz Gilles Deleuze proponują w tym kontekście pojęcie stawania-się, aby za jego pomocą wskazać różne sposoby upodmiotowiania (Foucault 2010), czyli cielesnego wytwarzania. Przyjmując posthumanistyczną i nowomaterialistyczną perspektywę (Dolphijn i Tuin 2012) chciałbym zastanowić się nad dizajnem poprzez pryzmat różnych sposobów współdziałania ludzkich i nie-ludzkich cielesnych sposobów istnienia. Interesuje mnie zatem nie tylko to, w jaki sposób projektanci wytwarzają swoje przedmioty, lecz również to, w jaki sposób rzeczy upodmiotowiają, to jest konstytuują ludzkie sposoby istnienia.

Doktorant w Instytucie Filozofii UAM w Poznaniu, gdzie zajmuje się tematem konceptualizacji i praktyk ciała w perspektywie posthumanizmu i nowego materializmu (2013). Absolwent kierunku filozofia w IF UMK w Toruniu (2011): praca dyplomowa Anty- psychiatria: filozofia i praktyka. Założyciel fundacji i redaktor portalu internetowego „Machina Myśli" (2017). Razem z Krystyną Lamą Szydłowską organizował transdyscyplinarne warsztaty Praktyka kształtowania wiedzy w ruchu. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół poststrukturalizmu i zagadnienia stawania się (Gilleus Deleuze i Felix Guattari), życia w ogóle (zoe), posthumanizmu, feministycznych teorii krytycznych, nowego materializmu, estetyki egzystencji, anty-psychiatrii i szeroko rozumianej cielesności oraz eksperymentów z nią związanych. Razem z Fundacją Sens Ruchu organizował cykl warsztatów Micropolitics and Affects. Collaborative choreographic practices & morning reading sessions. Publikował w „Praktyce Teoretycznej", „Machinie Myśli", „eCzasKultury" oraz serii naukowej „Scripta" IFK UW.

Jacek Pękacz

W POSZUKIWANIU AKSJOLOGICZNEGO ARCHÉ „DIZAJNU" – ROZWAŻANIA WOKÓŁ KATEGORII „PIĘKNA"

Punktem wyjścia poniższych rozważań jest pytanie o arché ludzkich działań w kontekście szeroko pojętej sztuki (w tym sztuki użytkowej). Z pozoru prosty problem można rozpatrywać na gruncie różnych dziedzin filozoficznych, takich jak aksjologia, ontologia, estetyka czy epistemologia. Odpowiedź na pytanie o zasadę tworzenia, szczególnie w czasach pluralizmu pojęciowego, nie jest bynajmniej oczywista. Analogicznie jak w antycznych czasach myśli przedsokratejskiej poszukiwania zasady istnienia wszystkich bytów skutkowały wieloma poglądami w tejże materii, również współcześnie można wskazać rozliczne przyczyny nie tylko tworzenia samej sztuki, ale również uznawania czegoś za piękne lub estetyczne. Zasadniczo początków nauki o pięknie można doszukiwać się w platońskiej myśli dotyczącej Idei. Dobro, Prawda i Piękno stanowią klasyczną triadę fundamentalnych wartości kultury antycznej. Przez wiele stuleci w filozofii dominował pogląd o bezwzględności Piękna se ipsum – samego w sobie. Piękno dzieła sztuki niejako partycypowało w uniwersalnej idei Piękna. Późniejsza myśl chrześcijańska przetransponowała myśl Platona na własny grunt upatrując źródła twórczej inspiracji w Bogu. Zasadniczą zmianę paradygmatu sztuki przyniosła filozofia nowożytnego empiryzmu. Kategoria piękna przestała być obiektywna, bowiem podlegała subiektywnemu doświadczeniu. Tym samym straciła swój ontologiczno-metafizyczny fundament. Pozytywistyczny materializm stanowił poniekąd rozwinięcie oraz dopełnienie empirystycznej myśli. Czasy współczesne nie sprzyjają znalezieniu pierwotnego źródła sztuki (postmodernizm). Polifonia wartości i sposobu ich ujmowania nie pozwala na jednoznaczne wskazanie zasady tworzenia. Pomimo tych trudności, warto zadać sobie trud poszukiwania arché „dizajnu".

Absolwent teologii na Wydziale Teologicznym UAM w Poznaniu. W roku akademickim 2005/2006 odbył stypendium w ramach programu Socrates-Erasmus na Uniwersytecie Radboud w Nijmegen w Holandii (Teologia Międzykulturowa). Od 2018 roku student filozofii w Instytucie Filozofii na Wydziale Administracji i Nauk Społecznych UKW w Bydgoszczy.

Justyna Nowak

POSTPAMIĘĆ W SZTUCE. FILOZOFIA DIZAJNU MARCINA WICHY

W książce ***Rzeczy, których nie wyrzuciłem*** Marcin Wicha przeżywa śmierć matki. Smutne wydarzenie staje się okazją do rozmowy o estetyce, jej wpływu na przeżywanie i postrzeganie przez nas świata. Wicha zadaje pytania dotyczące naszych relacji z rzeczami, takie jak: jakie przedmioty należące do bliskiej osoby należy pozostawić po jej śmierci? Co trzeba wyrzucić? Co może się jeszcze przydać? Wicha porządkuje, układa, przerzuca rzeczy. Pozbywanie się przedmiotów to dla niego konieczny proces, który stanowi część żałoby. Teraz spokój może zostać osiągnięty tylko dzięki rygorom minimalizmu. Porządkowaniu wydaje się towarzyszyć sekretne pragnienie, by zrozumieć bliską osobę poprzez rzeczy, które po sobie zostawiła. W swoim wystąpieniu chciałabym poruszyć przede wszystkim temat wpływu pamięci odziedziczonej na nasz stosunek do rzeczy. Matka Wichy gromadziła rzeczy, co może świadczyć o przebytej traumie, którą odziedziczyła po swoich rodzicach. Przeżycie obozu koncentracyjnego, w którym człowiek doświadcza ciągłego braku rzeczy, ubóstwa i upokorzenia, wpływa na późniejsze projektowanie swojej materialnej rzeczywistości. Ludzie, którzy posiadają bardzo mało, później często rekompensują sobie braki i nie potrafią niczego wyrzucać. Bardzo ciekawy w tej historii jest również wybór zawodu przez Wichę. Czy stał się projektantem, ponieważ jego przodkowie doświadczyli braku rzeczy? Czy chciał je tworzyć, ponieważ miał w pamięci puste przestrzenie baraku obozowego? Współcześnie wielu psychoterapeutów podąża za taką interpretacją zjawiska przeniesienia pamięci.

M. Wicha, Rzeczy, których nie wyrzuciłem, Kraków 2017, s. 154

Por. np. : Łysak T., Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą, [w:] Antologia studiów nad traumą, red. T. Łysak, Universitas, Kraków 2015

Doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zajmuje się badaniami nad dziedziczeniem pamięci oraz ustrojami totalitarnymi.

Witold Wachowski

EKOLOGIA DIZAJNU (CIEMNEJ STRONY)

W interdyscyplinarnych badaniach nad poznaniem stosunkowo późno doceniono rolę interakcji podmiotu poznającego z otoczeniem, wliczając w to otoczenie społeczne i praktyki kulturowe. Podejście takie, określane mianem ekologii poznawczej, rzuciło dodatkowe światło na rozległy i zróżnicowany obszar dizajnu, w każdej formie obejmującego projektowanie interakcji człowiek–otoczenie. Istotnym narzędziem teoretycznym stała się tutaj kategoria afordancji (Gibson, 1979; Norman, 1988). Najważniejsze prace badawcze z tego zakresu odczytuje się zwykle w kontekście możliwości uzdatniania otoczenia, z którego korzysta człowiek. Dotyczy to między innymi prac Donalda Normana, traktowanych często jako cenne podręczniki z zakresu psychologii projektowania. W swoim wystąpieniu skoncentruję się jednak na innym wątku: na sferze dizajnu złego lub niepożądanego, oraz na tym, jak ludzie poznawczo radzą sobie wbrew, a nie dzięki artefaktom i normom ich obsługi.

Wybrana bibliografia:

Gibson, J. (1979). The Ecological Approach to Visual Perception. New York: Psychology Press.

Hutchins, E. (2010). Cognitive Ecology. Topics in Cognitive Science, 2 (2010) 4, 707–712.

Norman, D. (1988). The Psychology of Everyday Things. New York: Basic Books.

Piekarski, M., Wachowski, W. (2018). Artefacts as Social Things: Design-Based Approach to Normativity. Techné: Research in Philosophy and Technology, 22, 3,400–424.

Zajmuje się kognitywistyką społeczno-kulturową. Realizuje projekt badawczy „Interakcje w rozproszonych systemach poznawczych a indywidualizm metodologiczny” (w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki). Jego zainteresowania badawcze obejmują poznanie rozproszone, ekosystemy kulturowe, afordancje artefaktów, percepcję seksualną, a także percepcję widza kinowego.

Samuel Maruszewski

HUMANISTYKA JAKO PROJEKTOWANIE SIEBIE I STWARZANIE ŚWIATÓW

W wystąpieniu starano się przemyśleć kategorię prawdy we współczesnych naukach humanistycznych. Biorąc pod uwagę coraz większe przyspieszenie technologiczne, humanistyka powinna poszukiwać możliwości własnej modernizacji i uwspółcześnienia. Uwspółcześnienie takie odpowiadać miałoby aktualnym potrzebom społeczeństwa późnoprzemysłowego. Zaproponowano kategorię projektowania Siebie i stwarzania światów, jako najszerzej opisującą zadanie i historyczną rolę humanistyki. Kategorie te związane są z koncepcją człowieka jako otwartego projektu, dla którego ideowej treści dostarcza intelektualne narzędzie do projektowania wnętrza - humanistyka. Idee, wytworzone na przestrzeni wielowiekowej tradycji filozofii i kultury zachodniej, dzięki humanistyce mogą być odtworzone, wyłożone i udostępnione do przeżycia, tj. internalizacji oraz użycia do językowego realizowania projektów życiowych, własnych możliwości bycia. Humanistyka jest środkiem do sformułowania treningowego planu ćwiczącego życia (vita performativa). Propozycja projektowania Siebie i stwarzania światów związana jest również z poszerzeniem spektrum nauczanych na studiach humanistycznych umiejętności, włączając w to umiejętności techniczne. Te ostatnie, nawet w podstawowym zakresie, mogłyby zwiększyć pulę kompetencji humanistów o umiejętności twarde, uatrakcyjniając ich pozycję, jako humanistów właśnie, na rynku pracy. Podstawą teoretyczną wystąpienia uczyniono rozpoznania i krytykę współczesnych filozofów kultury i techniki (Baudrillard, Chyła, Heidegger, Ilnicki, Vattimo), designu (Flusser, Sloterdijk) oraz pisarzy (Céline, Heller, Perec, Sartre) w celu dokonania prezentacji koncepcji projektowania Siebie.

Zajmuję się filozofią kultury i filozofią techniki. Szukam sposobów na uwspółcześnienie humanistyki, zarówno teoretyczne jak i praktyczne, w dobie jej kryzysu instytucjonalnego i finansowego. Ostatnio moją uwagę przykuł design thinking jako metoda twórczości także humanistycznej.

Design jest narzędziem kształtowania świata rzeczy stworzonych przez człowieka, przekształcania go w lepszy lub gorszy, a konsumenci, projektanci i wytwórcy mają moc sprawczą i na nich spoczywa odpowiedzialność, aby dopilnować, by postęp szedł w dobrym kierunku

– Charlotte i Peter Fiell

KOMITET ORGANIZACYJNY:

Maciej Chlewicki (UKW)

Przemysław Nowakowski (IFiS PAN)

Dominika Andrulewicz (ASPwW)

Mikołaj Raczyński (UW)

Witold Wachowski (IFiS PAN, UW)

Filip Stawski (PA)

Źródła cytatów:
Donald Norman (1) – w: Donald Norman. (2015). Wzornictwo i emocje. Dlaczego kochamy lub nienawidzimy rzeczy powszednie. Przełożyła: Dorota Skalska-Stefańska. Warszawa: Wydawnictwo Arkady, s. 11.

Ewa Satałecka – w: Aleksandra Boćkowska, Ewa Satałecka (2018). Co krój pisma mówi o miłości. Wywiad. Magazyn Vogue Polska: https://www.vogue.pl/a/co-kroj-pisma-mowi-o-milosci

Deyan Sudjic – w: Deyan Sudjic. (2013). Język rzeczy. Przełożył Adam Puchejda. Kraków: Wydawnictwo Karakter, s. 55.

Paulina Rojek-Adamek – w: Paulina Rojek-Adamek. (2016). Wymiary współczesnego design'u a koncepcja zrównoważonego rozwoju. Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica nr 56/2016, s. 21.

Marcin Wicha – w: Marcin Wicha. (2015). Jak przestałem kochać design. Kraków: Wydawnictwo Karakter. E-book.

Donald Norman (2) – w: Donald Norman. (2018). Dizajn na co dzień. Przełożyła Dorota Malina. Kraków: Wydawnictwo Karakter, s. 26.

Krzysztof Lenk, w: Krzysztof Lenk, Ewa Satalecka. (2018). Podaj dalej. Design, nauczanie, życie. Kraków: Wydawnictwo Karakter, s. 339.

Victor Papanek – w: Victor Papanek. (2012). Dizajn dla realnego świata. Przełożyła Joanna Holzman. Łódź: Wydawnictwo Recto verso, s. 9.

Charlotte i Peter Fiell – w: Charlotte Fiell, Peter Fiell. (2015). Design. Historia projektowania. Przełożyła Anna Cichowicz. Warszawa: Wydawnictwo Arkady, s. 497.

Grafiki:

Photo by Eugene Bogdanov from Pexels

Photo by João Jesus from Pexels

Photo by Lucas Pezeta from Pexels

Z designem jak z policją. Nigdy go nie ma tam, gdzie jest najbardziej potrzebny

– Marcin Wicha

Jednym z efektów zaawansowania technicznego dzisiejszego świata jest często spotykane zjawisko nienawidzenia rzeczy, którymi się posługujemy

– Don Norman