



## Hubert Ostrowski

badacz niezależny

urodzony 8 maja 2000 roku  
w Łęborku, wychowany w Szczecinie  
i zamieszkały w Warszawie.

Absolwent Uniwersytetu  
Artystycznego w Poznaniu  
i warszawskiej ASP, student etnologii  
i antropologii kulturowej  
na Uniwersytecie Warszawskim.

W swojej praktyce łączy  
kompetencje projektanta i badacza,  
poszukując obszarów,  
w których design wspomaga  
produkcję wiedzy i integrację  
społeczną. Szczególnie interesuje  
się poczuciem sprawczości  
społeczności lokalnych. Realizował  
projekty artystyczno-badawcze,  
uczestniczył w wystawach rysunku.

# 7 Krytyka jako narzędzie projektowe. Design odpowiedzialny

krytyka projektowa

narzędzia projektowe

merytoryka

dyskurs

proces projektowy

Jak wygląda współczesna dyskusja o designie i jakie jest w niej miejsce dla kryteriów merytorycznych? Krytyczna analiza designu i dotyczącego go dyskursu to narzędzie tworzenia odpowiedzialnego wzornictwa.

<https://doi.org/10.52652/fxyz.28.26.7> →

## Krytyka jako narzędzie projektowe. Design odpowiedzialny

Celem tego artykułu jest wykazanie, że krytyka i związana z nią weryfikacja celu projektów sama może być narzędziem projektowym. Na podstawie własnych obserwacji postaram się zarysować dwa dyskursy, w których obrębie dyskutuje się o designie. Rozdźwięk między tymi dyskursami wskazuje, że od designu oczekuje się zasadności, ale jej definiowanie jest przedmiotem narracyjnych manipulacji. Skupiam się na sposobach dyskusowania o projektowaniu, nie oceniam natomiast samych projektów.

Uważam, że te manipulacje to przejaw ignorancji osób piszących o designie, przejaw braku odpowiedzialności. Wobec tego dyskurs o designie rozdzielił się na dwa nurty: akademicki, świadomy kryzysu nadprodukcji i poszukujący możliwości wartościowego wykorzystywania metodyki projektowania, i lajfstajlowy, który służy generowaniu kapitału (również kulturowego) za pomocą treści opartych na skojarzeniach i wizualnym charakterze produktów, z pominięciem namysłu krytycznego.

Posługując się opracowaniami teoretycznymi, nakreślę, w jaki sposób projektanci i projektantki wpływają na otaczającą nas rzeczywistość i dlaczego ich praca powinna być rozpatrywana szerzej niż tylko w perspektywie projektowania produktu. Wyjaśnię również, jak postrzegam funkcję krytyki i jak krytyczna analiza designu może stać się narzędziem projektowym: otwierać proces, angażować w niego nowych

aktantów, weryfikować założenia, sprawdzać faktyczne cele projektów oraz uwalniać pełny potencjał designu. Sugeruję, że krytyka designu jest pracą, która zwiększa jego społeczną użyteczność.

## Dwa dyskursy

Projektanci i projektantki już dawno temu zorientowali się, że ich zawód nie musi ograniczać się do tworzenia produktów. Jak pisze Monika Rosińska, posiłkując się opracowaniem Alison J. Clarke, od lat 60. wzornictwo splata się z antropologią i otwiera się na praktyki krytyczne, wykraczające poza dotychczasowy, biorący swój początek w modernizmie nawyk, by porządkować i kategoryzować rzeczywistość<sup>1</sup>. Namysł osób projektujących zwraca się również ku emancypacji i demokratyzacji projektowania, czego skutkiem jest rozwój praktyk partycypacyjnych<sup>2</sup>. Okazuje się, że design wolny od przymusu produkcji cały czas jest nam potrzebny.

Rozbrat ze wzornictwem podporządkowanym potrzebom przemysłu i rynku zachodzi również w sferze symbolicznej, na przykład przejawia się w geście porzucenia przymiotnika „przemysłowe” w nazwie Wydziału Wzornictwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych lub w otwarciu kierunków produkt i projektowanie dla przyszłości na szczecińskiej Akademii Sztuki czy projektowanie interdyscyplinarne na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Na wielu uczelniach studentów i studentki projektowania kształci się w zakresie teorii i zwraca się uwagę na potencjał tkwiący w interdyscyplinarności, we współpracy z innymi dziedzinami nauki i sztuki. Skutkiem upowszechnienia wzornictwa otwartego na inne jest więc aktywne uczestnictwo osób projektujących w przedsięwzięciach artystyczno-badawczych. Jeśli więc nie produkcja, to co?

## Projektowanie nowych splotów

Metodologia designu ma zmienny i dynamiczny charakter bo projektowanie dotyka tak wielu obszarów, że wytyczenie granic warsztatu jest niemożliwe i niepotrzebne – projektanci i projektantki wędrują za swoim terenem i jego potrzebami, a w zależności od potrzeb dobierają narzędzia pracy. Kiedy dotychczasowe metodologie projektowe otwierają się na inicjatywy badawcze i krytyczne „powstające semimetody, choć wyosobniły się ze swoich dziedzin macierzystych, nie trwają w izolacji, lecz z konieczności włączają się w inne konstelacje i same przyłączają do siebie elementy innych metod. Sploty metodologiczne nie są więc przypadkiem, lecz cechą kluczową dla uprawiania nauki”<sup>3</sup> oraz designu.

Katarzyna Majbroda<sup>4</sup> wyjaśnia, że etnografia transrelacyjna, jako splot metodologiczno-epistemiczny, skupia się na dostrzeganiu sprawczości i podmiotowości innych gatunków obok ludzkiego. Nurt ten pozycjonuje

człowieka jako uczestnika złożonych relacji w świecie i skupia się na ich badaniu.

Przekraczanie klasycznych wyobrażeń o człowieku jako głównym przedmiocie zainteresowania nauki i sztuki jest obecne w designie. To kwestionowanie przybiera zwykle kształt działania na granicy projektowania i aktywności artystycznej. „Projektowanie transrelacyjne” jest o tyle problematyczne, że siłą rzeczy jego twórcami i odbiorcami są przede wszystkim ludzie.

O ile bionika, specyficzna dziedzina projektowania komercyjnego, zajmuje się poszukiwaniem rozwiązań w świecie pozaludzkim i twórczym ich wykorzystywaniem<sup>5</sup>, o tyle projektowanie transrelacyjne zajmuje się designem rozwiązań dla świata pozaludzkiego, a czasami też jego wtórnym organizowaniem, sprowadzając aktywność pozaludzkich podmiotów do modeli, do przewidywalnych scenariuszy zachowań, które można podporządkować wytycznym projektowym. Przykładowo jednym z projektów studia Centrala jest betonowa misa wypełniona roślinami wodnymi, które wytwarzają samooczyszczający się mikroklimat, pozwalając akwenowi funkcjonować przez cały rok<sup>6</sup>. Uważam ten projekt za niezwykle wartościowy, ale zastanawiam się, czy te rośliny uczestniczą w procesie projektowym (i są jego aktantami) czy są tylko narzędziem w dydaktycznej pracy designerów? Kto jest odbiorcą tego projektu? Na takie pytania mogłaby odpowiedzieć krytyczna analiza, jeszcze bardziej poszerzając zakres wiedzy produkowanej przez takie działanie projektowe.

### **Pozory partycypacji**

Ze względu na moją własną sympatię dla tego nurtu często wydaje mi się, że design partycypacyjny jest lekiem na całe zło tego świata. Ale tkwi w nim zagrożenie. Instytucje i inwestorzy mogą wykorzystywać metody partycypacyjne jako merytoryczną zapchałdziurę i popadać w fetyszyzację uczestnictwa<sup>7</sup>. Hal Foster<sup>8</sup> wyjaśnia, że w świecie sztuki wartości takie jak autentyczność i wyjątkowość zostały zakwestionowane przez postmodernistyczną krytykę, ale jest na to wytrych: poprzez animowanie i angażowanie osób standardowo wykluczonych z działań twórczych artyści i artystki produkują pozory autentyczności i wyjątkowości oraz autokrytycznego namysłu, który instytucje przekształcają w kapitał kulturowy. W przypadku designu instytucje oraz inwestorzy działają czasami według identycznego scenariusza.

Metody partycypacyjne łatwo wykorzystywać niekonsekwentnie, na przykład angażując grupy odbiorców i odbiorczyń projektu dopiero na koniec procesu jako testerów i testerki albo ograniczając się do wykorzystywania jakiejś wiedzy wyprodukowanej w czasie powierzchownych konsultacji. Mimo

powyższych braków projekt ma oparcie w badaniach. To oparcie w badaniach dodatkowo utrudnia dostrzeżenie nadużyć i zamyka drogę krytyce.

Krytyka i krytyczna analiza projektów mogłyby wznowić już wygaszone procesy projektowe, wydłużając je i otwierając, czyli zapewnić trwale uczestnictwo zewnętrznych podmiotów. Proponuję, żeby krytyka szukała odpowiedzi na pytanie, dla kogo dany projekt jest realizowany? Dla instytucji? Społeczności lokalnych? Innych gatunków?

Nie twierdzę, że projektowanie dla instytucji, społeczności czy nie-ludzkich podmiotów jest nieszczerze, egoistyczne czy skazane na porażkę, bo przeczy temu ogrom niezwykle wartościowych projektów – twierdzą natomiast, że warto cały czas zastanawiać się, kiedy zaczyna i kończy się taki proces projektowy.

### **Ilustrowanie idei**

Forma wynika z funkcji – to jedno z fundamentalnych haseł modernizmu i sposób na projektowanie wolne od odpowiedzialności. Jak wykazuje Jacek Olejniczak<sup>9</sup>, wielcy moderniści, w tym Le Corbusier czy Walter Gropius, nie kierowali się wcale funkcją, ale wyobrażeniem o funkcji. Architektura przemysłowa, podporządkowana użyteczności i wydajności, była dostosowywana do formalistycznych i estetycznych oczekiwań architektów. Prostokątną halę fabryczną rozbijano na mniejsze, wyraźnie oddzielone części, co odpowiadało ówczesnej obsesji na punkcie porządku, rozumianego jako kategoryzacja i podział, oraz higieny, oznaczającej prostotę formy. Olejniczak puentuje swój wywód cytatem z opracowania Petera Eisenmana: „Za pomocą dedukcji, że forma wynika z funkcji, architektura nowoczesna wprowadziła koncepcję, według której budynek powinien odzwierciedlać – czyli wyglądać jak jego funkcja lub jak idea funkcji (czyli powinien demonstrować racjonalność procesu budowania i kompozycji)”<sup>10</sup>.

Zauważam, że analogiczny proces dotknął design, który poszukiwał dla projektowanych obiektów formy ilustrującej niechęć do dekoracyjności, przywiązanie do geometrii i oszczędnej kompozycji, ale również formy wyrażającej fascynację zdobyczami techniki.

Gigantycznym sukcesem modernizmu i Bauhausu było utrwalenie przekonania, że przynależne im rozwiązania estetyczne i formalne opierają się na zdroworozsądkowym, oszczędnym racjonalizmie i na wiedzy zintegrowanej z nowoczesną techniką. Najwyraźniej forma najlepiej wynika z funkcji, kiedy ogranicza się do podstawowych figur geometrycznych i jest utrzymana w neoplastycznej kolorystyce.

Uważam, że Bauhaus i następujące po nim szkoły designu, zarówno te rozwijające jego idee, jak i te pozycjonujące się w kontrze do nich

przyzwyczały i osoby projektujące, i osoby używające projektowanych obiektów do tego, by oczekiwać pozaestetycznego uzasadnienia ich formy. Spodziewamy się, że forma przedmiotów będzie wynikać z jakiejś wiedzy, będzie mieć jakiś cel i będzie ilustrować jakąś idee. Wobec tego, dyskutując o designie, trzeba odnieść się do wartości, które umieszczą go w jakimś dyskursie i wyróżnią.

### **Wszystko jest wyjątkowe**

Autentyczność to w antropologii kategoria pułapka, ale bardzo przydatnym w tym artykule. W kryzysie nadprodukcji projektanci i projektantki poszukują czegoś, czym mogą się wyróżnić. Wraz z wyłonieniem się nowej klasy, której tożsamość opiera się na konsumpcji i jest warunkowana przez ekonomiczne możliwości oraz z rozwojem „ekonomii doświadczeń”<sup>11</sup> – design zaczął być doświadczany. Doświadczenie designu staje się publicznym spektaklem, a towarzyszy mu scenografia wystaw: na jednej z nich spotkałem się z tekstem kuratorskim, który podkreślał rzemieślniczy charakter projektu, skupiając się na fakcie, że projektant nosi drelich.

Drelich kojarzy się z odzieżą roboczą, a odzież robocza z rzemiosłem, z manualną, wymagającą i „autentyczną” pracą. Reprezentacje osób projektujących z narzędziami w ręku, w warsztatach, przy biurkach, osób spontanicznych i otwartych nie są przejawem złych intencji, są raczej przejawem szczerości, chęci zaproszenia konsumentów do podejrzenia procesu, uczestniczenia w nim – niemniej trzeba sobie zadać pytanie, skąd bierze się ta chęć? Czy nie jest wytworzona potrzebą kreowania wrażenia autentyczności, która wyróżni przedmiot w nieskończonym morzu podobnych produktów?

Kuratorzy i kuratorki komponują „wizualne opowieści o zjawiskach”<sup>12</sup>, a uczestnicząc w wystawach, możemy zafascynować się „dziedzictwem drewna i szkła”<sup>13</sup>. Magazyny lajfstajlowe osiągnęły mistrzostwo w konstruowaniu narracji zastępujących kwestie merytoryczne. Minimalistyczne projekty wnętrz mają ilustrować „lekką energię” inwestorów, kolory regałów kojarzyć się z drogimi przyprawami, a restauracja w budynku Zachęty może „naturalnie wpisywać się w rytm instytucji”<sup>14</sup> – co to znaczy?

Magazyny lajfstajlowe nie oceniają projektów, bo nie leży to w ich interesie, reagują jednak na potrzebę merytorycznego opisu, która splata się z potrzebą konstruowania doświadczeń, nawet łazienka „staje się przemyślaną scenografią codziennych rytuałów”<sup>15</sup>. Redaktorzy i redaktorki tekstów o wzornictwie i wnętrzach tworzą złożone opowieści oparte na wizualności i skojarzeniach oraz deklarują, że formy obiektów są przemyślane, świadomie ukształtowane i „podporządkowane idei minimalizmu o wysokiej funkcjonalności”<sup>16</sup>. Ponownie – ilustrowanie idei.

## Design stylu życia

Przyglądając się lajfstajlowemu dyskursowi, można odnieść wrażenie, że design to styl życia wyrażony w obiekcie. Arjun Appadurai<sup>17</sup> pisze, że konsumpcja jest aktywnością społeczną, relacyjną i aktywną. Konsumując, wysyła się społeczny komunikat, manifestuje się swoje oczekiwania i upodobania, tym samym odczytując komunikaty wysłane przez innych. Design jest narzędziem tej konsumpcyjnej komunikacji, a osoby projektujące, świadomie lub nie, wikłają się w te zależności i aktywnie je kształtują. Skoro zaprojektowane obiekty ilustrują jakieś idee, to tym bardziej ilustrują też fakt, że osoby używające tych obiektów akceptują i cenią te idee – utożsamiają się z nimi. Marki meblarskie nie muszą projektować zgodnie z wytycznymi zrównoważonego rozwoju – liczy się to, że osoby nabywające takie meble będą postrzegane jako te, które cenią zrównoważony rozwój.

Pierre Bourdieu<sup>18</sup> wskazuje, że dzieła sztuki czy obiekty użytkowe są narzędziem społecznej dystynkcji. Trudno jest określić, co jest tandetne, a co wysmakowane, chociaż podskórnie można to czuć, jeśli jest się biegłym w czytaniu społecznych komunikatów. Tu do akcji wkraczają osoby projektujące, które „smak” przekształcają w przedmioty, „obiektywizując” te podskórne upodobania.

Komunikując obycie i dobry gust oraz przywiązanie do tradycji, można wybrać krzesło A, odrzucić krzesło B i wywracać oczyma na widok krzesła C. Osoby, które zaprojektowały krzesła A, B i C powinny zdawać sobie sprawę, że efekty ich pracy są przedmiotem symbolicznej, międzyklasowej rywalizacji. Bardzo często osoby projektujące celowo proponują określone rozwiązania estetyczne, bo wiedzą, dla kogo projektują. Celem może być stworzenie obiektu luksusowego dla osób chcących manifestować swoje upodobanie do luksusu i przyzwyczajonych do pewnych norm estetycznych – problem w tym, że decyzje projektowe ciągle obiektywizuje się jako „dobrą formę” i „mądry detal” itd. Piszę o dobrach luksusowych, bo szczególnie często właśnie je obiektywizuje się w ten sposób.

„Dla każdego coś miłego” – pisze Bourdieu, bo każde z metaforycznych krzeseł odnajdzie się w jakimś systemie społecznych komunikatów. Produkuje się masę obiektów, ale tylko część z nich jest opisywana jako przejawy dobrego designu. Magazyny lajfstajlowe generują zamknięte obiegi produktów, które – obecnie – nie są merytorycznie krytykowane.

Świadoma tego faktu krytyka mogłaby obnażać zabiegi utrwalania i obiektywizowania oczekiwań klas dominujących jako takich, które są najbardziej godne uwagi. Nie twierdzę, że projektowanie dla warstw uprzywilejowanych jest kategorycznie złe, twierdzę natomiast, że trzeba wypracować kontrę wobec narracji, które ignorują wszystko, co nie mieści się

w luksusowych upodobaniach redaktorów i redaktorek magazynów lajfstajlowych. „Polski design” nie jest tak wąskim zjawiskiem.

### **Potencjał krytyki**

Krytyka uwalnia potencjał projektowania. Projektowanie jest aktywnością zorientowaną na przyszłość i działaniem wspólnotowym – projektuje się przecież coś dla kogoś, a to coś jeszcze nie istnieje, ale jest już realne. Potencjał każdego projektu tkwi w tym zawieszeniu między realnością i faktycznością<sup>19</sup>. Samo projektowanie polega na podejmowaniu decyzji.

Jeśli obiekt powstał, to proces projektowy został zakończony. Ale czy na pewno? Krytyka wydłuża proces projektowy, bo może analizować i kwestionować podjęte decyzje, zastosowane technologie, wykorzystane materiały. Krytyka wskazuje, że wprowadzone rozwiązania są jednymi z wielu potencjalnych. Nie znaczy to, że zawsze można zaprojektować coś inaczej – przedmiotem krytyki nie powinna być możliwość. (Możliwe jest na przykład, że jutro ktoś zaprojektuje obiekt pełniący każdą możliwą funkcję i design spełni się raz na zawsze)<sup>20</sup>. Przedmiotem krytyki powinien być potencjał, czyli potencjalne efekty decyzji wynikające z możliwości osoby projektującej, z możliwości materiału, technologii, budżetu, funkcji, celu itd.

Odpowiedzialność za podejmowane decyzje leży u podstaw lepszego designu. Zastanawia mnie więc, dlaczego pisząc o designie, ukrywa się fakt, że kształt produktu jest wypadkową decyzji i potencjału. Szczerość mogłaby odrzeć osoby projektujące z autorytetu opartego na pozorach merytoryczności oraz obiektywności ich wiedzy i doświadczenia. „Podjąłem tę decyzję, ponieważ jest najbardziej odpowiednia” – może powiedzieć projektant, nie oferując dalszych wyjaśnień, lecz mógłby też powiedzieć: „Podjąłem tę decyzję, ponieważ wydała mi się najbardziej odpowiednia (choć mogę się mylić)” – i czy to byłaby zbrodnia?

### **Krytyka jako narzędzie projektowe**

Krytyka może być bardzo użytecznym narzędziem projektowym, ale wymaga to zastanowienia nad charakterem procesu projektowego. Krytyka byłaby narzędziem poza kontrolą osoby projektującej, a dostępnym dla wielu. Z tej sugestii wynika druga, czyli otwarcie procesu projektowego na informacje zwrotne od osób, które mogą dostrzegać więcej przez swoją pozycję, mających perspektywę spoza relacji osoba projektująca – obiekt.

Kiedy projektuję, jestem uwikłany w całą masę zależności. Dostosowuję do swoich potrzeb materiał i swoje potrzeby do materiału, dostosowuję swoje oczekiwania do oczekiwań odbiorców i odbiorczyń, swoje ambicje do budżetu itd. Podejmuję decyzję nie w zawieszeniu wobec wszystkich możliwości

świata, ale w relacji z obiektem i z uwzględnieniem potencjału projektu. Podejmowane przeze mnie decyzje nie są obiektywne i nie mogą takie być.

Żeby krytyka stała się narzędziem projektowym w pełni, potrzebna jest jeszcze jedna sugestia: żeby proces projektowy postrzegać jako nieskończony. Każdy zaprojektowany obiekt ma w sobie potencjał do zmiany, jest zbiorem jakichś decyzji, które powinno się kwestionować, weryfikować i oceniać. Zaprojektowany obiekt zawsze jest osadzony w zmiennym kontekście, a zadaniem designu jest reagować na zmiany, na zmieniające się potrzeby i możliwości – dobry design jest zawsze proaktywny.

## Design merytoryczny

Podsumowując, krytyka może być narzędziem projektowym służącym otwieraniu procesu projektowego na nowe możliwości zaangażowania społecznego, angażowaniu w proces nowych aktantów, dyskutowaniu o celach projektów, weryfikowaniu ich faktycznej treści i uwalnianiu pełnego potencjału projektów i osób projektujących.

Tyle o funkcji – a co z formą? Obecnie o designie mówi się dobrze albo wcale – proponuję, żeby o designie zacząć pisać krytycznie. Uważam, że z rozdźwięku dyskursu akademickiego i lajfstajlowego wynika głęboka potrzeba merytoryki w dyskusji o designie. Krytyka jest narzędziem poszukiwania tej merytoryki – wykuwania jej w procesie.

## Przypisy

1. M. Rosińska, *Utopie dizajnu. Pomiędzy afirmacją a krytyką nowoczesności*, TAIWPN Universitas, Kraków 2020, s. 215.
2. P. Ehn, *Design, Democracy and Participation: Exploring the Scandinavian Participatory Design Tradition*, 28.9.2019, Internet Archive, [archive.org/details/pelle\\_ehn\\_participatory\\_design\\_100\\_years](https://archive.org/details/pelle_ehn_participatory_design_100_years) [data dostępu: 17.12.2024]; zob. też: *Formy 2025*, nr 27: *Pogranicza designu*, [formy.xyz/numer/pogranicza-designu/](https://formy.xyz/numer/pogranicza-designu/) [data dostępu: 1.5.2026].
3. P. Czaplński, *Sploty*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 11.
4. K. Majbroda, *W stronę etnografii transrelacyjnej. Antropologia wobec antropocenu, kryzysu klimatycznego i relacyjnie urządzonej rzeczywistości*, w: „Etnografia Polska” 2021, t. 65, z. 1-2, s. 9-10.
5. Zob. M.H. Dickinson, *Bionics: Biological Insight into Mechanical Design*, „Proceedings of the National Academy of Sciences” 1999, vol. 96, no. 25, s. 14208-14209, [authors.library.caltech.edu/records/v32yc-a8z77](https://authors.library.caltech.edu/records/v32yc-a8z77) [data dostępu: 1.5.2026].

6. *Aquatic Plant Pot*, Centrala, [centrala.net.pl/aquatic-plant-pot](http://centrala.net.pl/aquatic-plant-pot) [data dostępu: 22.6.2023].
7. M. Rosińska, *Utopie dizajnu*, dz. cyt., s. 251.
8. H. Foster, *The Artist as Ethnographer?*, w: *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, ed. G.E. Marcus, F.R. Myers, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1996, s. 306.
9. J. Olejniczak, *Bauhaus, czyli fabryka fikcji*, „Rzut” 2018, nr 16, s. 96–105.
10. P. Eisenman, *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*, „Perspecta” 1984, no. 21, s. 157, cyt. za: J. Olejniczak, *Bauhaus, czyli fabryka fikcji*, dz. cyt., s. 105.
11. J.H. Gilmore, B.J. Pine, *Authenticity: What Consumers Really Want*, Harvard Business School Press, Boston 2007, s.10.
12. B. Czyżewska, *Wystawa „Romantyczny brutalizm. Podróż w głąb polskiego rzemiosła i dizajnu” w Warszawie*, 29.4.2023, Vogue, [vogue.pl/a/wystawa-romantyczny-brutalizm-podroz-w-glaby-polskiego-rzemiosla-i-dizajnu-otwarta-w-will-gawronskich-w-warszawie](http://vogue.pl/a/wystawa-romantyczny-brutalizm-podroz-w-glaby-polskiego-rzemiosla-i-dizajnu-otwarta-w-will-gawronskich-w-warszawie) [data dostępu: 11.5.2025].
13. Tamże.
14. K. Werbanowska, *Nowe bistro, kawiarnie i restauracje pokazują, że przestrzeń może znaczyć coś więcej*, 3.1.2026, Vogue, [vogue.pl/a/nowe-miejsca-w-polsce-zachwycaja-dopracowanym-wnetrzem](http://vogue.pl/a/nowe-miejsca-w-polsce-zachwycaja-dopracowanym-wnetrzem) [data dostępu: 2.2.2026].
15. *Zapomnij o minimalizmie. Reflexive Neutrals to nowy trend wnętrzarski, który bije rekordy popularności*, Elle, [decoration.elle.pl, https://decoration.elle.pl/news/zapomnij-o-minimalizmie-reflexive-neutrals-to-nowy-trend-wnetrzarski-ktory-bije-rekordy-popularnosci](http://decoration.elle.pl/https://decoration.elle.pl/news/zapomnij-o-minimalizmie-reflexive-neutrals-to-nowy-trend-wnetrzarski-ktory-bije-rekordy-popularnosci) [data dostępu: 19.11.2025].
16. Tamże.
17. A. Appadurai, *Introduction: Commodities and the Politics of Value*, w: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. A. Appadurai, Cambridge University Press, Cambridge 2014, s. 31.
18. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, przeł. P. Bilos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005, s. 285–289.
19. R. Bryant, D. M. Knight, *The Anthropology of the Future*, Cambridge University Press, Cambridge 2019, s. 108–109.
20. Inspiracją dla tej ironii jest żartobliwe wyjaśnienie różnicy między „możliwością” a „potencjałem” ze s. 111 powyższej książki, dotyczące możliwości istnienia prezydenta Baracka Busha, jako syntezy demokratów i konserwatystów.

## Bibliografia

1. A. Appadurai, *Introduction: Commodities and the Politics of Value*, w: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. A. Appadurai, Cambridge University Press, Cambridge 2014, s. 31.
2. *Aquatic Plant Pot*, Centrala, [centrala.net.pl/aquatic-plant-pot](http://centrala.net.pl/aquatic-plant-pot) [data dostępu: 22.6.2023].
3. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. P. Bilos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.
4. R. Bryant, D. M. Knight, *The Anthropology of the Future*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.
5. P. Czaplński, *Sploty*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 9–17.
6. B. Czyżewska, *Wystawa „Romantyczny brutalizm. Podróż w głąb polskiego rzemiosła i dizajnu” w Warszawie, 29.4.2023*, Vogue, [vogue.pl/a/wystawa-romantyczny-brutalizm-podroz-w-glub-polskiego-rzemiosla-i-dizajnu-otwarta-w-willi-gawronskich-w-warszawie](http://vogue.pl/a/wystawa-romantyczny-brutalizm-podroz-w-glub-polskiego-rzemiosla-i-dizajnu-otwarta-w-willi-gawronskich-w-warszawie) [data dostępu: 11.5.2025].
7. M.H. Dickinson, *Bionics: Biological Insight into Mechanical Design*, „Proceedings of the National Academy of Sciences” 1999, vol. 96, no. 25, s. 14208–14209, [authors.library.caltech.edu/records/v32yc-a8z77](http://authors.library.caltech.edu/records/v32yc-a8z77) [data dostępu: 1.5.2026].
8. P. Ehn, *Design, Democracy and Participation: Exploring the Scandinavian Participatory Design Tradition*, 28.9.2019, Internet Archive, [archive.org/details/pelle\\_ehn\\_participatory\\_design\\_100\\_years](http://archive.org/details/pelle_ehn_participatory_design_100_years) [data dostępu: 17.12.2024].
9. H. Foster, *The Artist as Ethnographer?*, w: *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, ed. G.E. Marcus, F.R. Myers, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1996, s. 302–310.
10. J.H. Gilmore, B.J. Pine, *Authenticity: What Consumers Really Want*, Harvard Business School Press, Boston 2007.
11. K. Majbroda, *W stronę etnografii transrelacyjnej. Antropologia wobec antropocenu, kryzysu klimatycznego i relacyjnie urządzonej rzeczywistości*, w: „Etnografia Polska” 2021, t. 65, z. 1–2, s. 5–26.
12. J. Olejniczak, *Bauhaus, czyli fabryka fikcji*, „Rzut” 2018, nr 16, s. 96–105.
13. M. Rosińska, *Utopie dizajnu. Pomiędzy afirmacją a krytyką nowoczesności*, TAIWPN Universitas, Kraków 2020.
14. K. Werbanowska, *Nowe bistro, kawiarnie i restauracje pokazują, że przestrzeń może znaczyć coś więcej*, 3.1.2026, Vogue, [vogue.pl/a/nowe-miejsca-w-polsce-zachwycaja-dopracowanym-wnetrzem](http://vogue.pl/a/nowe-miejsca-w-polsce-zachwycaja-dopracowanym-wnetrzem) [data dostępu: 2.2.2026].
15. *Zapomnij o minimalizmie. Reflexive Neutrals to nowy trend wnętrzarski, który bije rekordy popularności*, Elle, [decoration.elle.pl](http://decoration.elle.pl), <https://decoration.elle.pl/news/zapomnij-o->

[minimalizmie-reflexive-neutrals-to-nowy-trend-wnetrzarski-ktory-bije-rekordy-popularnosci](#) [data dostępu: 19.11.2025].

## Abstrakt

Celem artykułu jest wykazanie, że krytyka i związana z nią weryfikacja celu projektu mogą być narzędziem projektowym. Wskazuję, że aktualnie o projektowaniu dyskutuje się w obrębie dwóch dyskursów, czyli akademickiego, odizolowanego od szerokiej opinii publicznej, oraz lajfstajlowego, kształtowanego na łamach czasopism lajfstajlowych. O ile dyskurs akademicki skupia się na znalezieniu nowych obszarów zainteresowania dla nieco skompromitowanego kryzysem nadprodukcji wzornictwa, o tyle dyskurs lajfstajlowy orientuje się na kreowanie treści na bazie wizualności i komercyjnego potencjału projektów. Rozdźwięk między tymi narracjami to interesujący mnie obszar. Zauważam, że dyskurs akademicki wzmacnia oczekiwanie rzeczowości, na co reaguje dyskurs lajfstajlowy, zastępując treści merytoryczne skojarzeniami i wyobrażeniami opartymi na wizualności (na przykład podkreślając rzemieślniczy charakter przez uwagi o drelichowym ubiorze projektanta). Z tego rozdźwięku wynika, że od projektowania oczekuje się więcej niż tylko produkcji – oczekuje się merytoryczności. Krytyka jako narzędzie w procesie projektowym zakłada, że proces ten jest ciągły i wspólnotowy. Pozwala na zaangażowanie węgł odbiorców i odbiorczyń i wskazuje odpowiedzialności za podejmowane decyzje. Proponuję, żeby o wzornictwie pisać krytycznie, oceniając celowość projektów, a nie tylko ich pozornie obiektywne walory. Krytyczna partycypacja w procesie projektowym jest pracą zorientowaną na przyszłość – jest również narzędziem dydaktycznym.

## Artykuł dostępny online:

<https://formy.xyz/artukul/krytyka-jako-narzedzie-projektowe-design-odpowiedzialny/>

dostęp: 07.06.2026

## 7 Criticism as a Design Tool. Responsible Design

### Abstract EN

The article aims to demonstrate that criticism and the resulting verification of a design goal can serve as a design tool. It indicates that design is currently discussed within two discourses: academic, isolated from the public, and lifestyle, shaped based on lifestyle magazines. As much as the academic discourse focusses on finding new areas of interest for industrial design, slightly discredited by the overproduction crisis, the lifestyle discourse is oriented towards content based on visuality and commercial potential of designs. The author is interested in the discrepancy between these narratives. He notices that the academic discourse enhances the expectation of realism, to which the lifestyle discourse responds by replacing the matter-of-fact content with associations and imaginations based on visuality (for instance, by emphasising the craft-like character with comments about the designer's drill clothing). Due to this disconnect, the designer is expected to do more than produce – they are required to be substantive. Criticism as a tool in the design process assumes its consistency and community. It allows to engage the recipients and informs accountability for design decisions. The author suggests critical writing about design, assessing the purposefulness of designs, rather than their seemingly objective values. Critical participation in the design process is also working towards the future – it is a didactic tool as well.

**Keywords:** design criticism, design tools, substantiveness, discourse, design process