

Mariusz WojewodaUniwersytet Śląski w Katowicach
<http://orcid.org/0000-0003-0732-7500>
mariusz.wojewoda@us.edu.pl
DOI: 10.35765/pk.2025.4902.06

Sposoby przedstawiania *techne* w sztuce współczesnej w perspektywie filozofii techniki

Istota techniki jest w pewnym ważkim sensie dwuznaczna. Taka dwuznaczność jest oznaką tajemnicy wszelkiego odkrycia, tzn. prawdy (Heidegger, 1977, s. 252).

STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy analizy sposobów obrazowania *techne* w sztuce współczesnej, nadawania im znaczenia przez ukazywanie strachu przed maszynami bądź osvajania odbiorców sztuki z wytworami techniki. Oswojenie należy rozumieć jako sposób na zmniejszenie lęku przed tym, co niezrozumiałe lub niebezpieczne. Celem artykułu jest ukazanie sposobów przedstawiania wytworów *techne* w sztuce na przykładzie wybranych przykładów sztuki współczesnej. Autor wyróżnia cztery takie sposoby: instrumentalny, mitologiczny, diagnozujący zagrożenia i adaptacyjny. Wybrane do analizy dzieła sztuki wskazują na to, że *techne* stanowi ważny temat wypowiedzi artystycznych. Jednocześnie dzięki sztuce relacje łączące człowieka z urządzeniami technicznymi, szerzej systemem techniki, stają się elementem dyskursu publicznego. Autor artykułu traktuje artystyczne wypowiedzi na temat techniki jako część imaginarium kulturowego. Kontekstem dla prezentowanych analiz są koncepcje z zakresu filozofii kultury i filozofii techniki. W artykule zastosowano metodę hermeneutyki rozumienia wytworów techniki i hermeneutyki obrazu.

SŁOWA KLUCZE: imaginarium kulturowe, filozofia techniki, hermeneutyka obrazów, sztuka współczesna

ABSTRACT

Ways of Representing *Techne* in Contemporary Art in the Perspective of the Philosophy of Technology

The article examines the representation of *techne* in contemporary art, focusing on how artworks assign meaning to technology – either by expressing fear of machines or by familiarizing art audiences with technological creations.

Sugerowane cytowanie: Wojewoda, M. (2025). Sposoby przedstawiania *techne* w sztuce współczesnej w perspektywie filozofii techniki. © ⓘ *Perspektywy Kultury*, 2(49), ss. 57–69
DOI: 10.35765/pk.2025.4902.06

Nadesłano: 10.12.2024

Zaakceptowano: 11.04.2025

The notion of “taming” is understood here as the reduction of fear associated with the incomprehensible or potentially dangerous. The article aims to identify how *techne* is portrayed in selected examples of contemporary art. The author distinguishes four modes of representation: instrumental, mythological, diagnosing threats, and adaptive. The analyzed works of art demonstrate that *techne* is an essential theme in artistic expression. Moreover, through art, the relationship between humans and technical devices – more broadly, the technological system – enters the sphere of public discourse. The article’s author treats artistic statements about technology as part of the cultural imaginary. The analytical framework draws on concepts from the philosophy of culture and the philosophy of technology. The article employs hermeneutic methods to interpret technological artifacts and visual representations.

KEYWORDS: cultural imaginary, philosophy of technology, hermeneutics of images, contemporary art

Wprowadzenie

Termin *techne* pochodzi z języka greckiego, oznacza narzędzie i umiejętności związane z wykorzystaniem tych narzędzi; w tym ostatnim sensie odnosi się także do sztuki rozumianej jako rzemiosło. W XX w. filozof techniki Lewis Mumford wprowadził rozróżnienie na narzędzia i maszyny. Zgodnie z nim narzędzia stanowią przedłużenie ludzkiego działania – tak jak dłuto dla rzeźbiarza albo pędzel dla malarza, z kolei działanie maszyn jest w pewnym sensie niezależne od nas. Człowiek-inżynier konstruuje maszyny i określa ogólne zasady ich funkcjonowania, a użytkownik wykorzystuje maszyny do określonych zadań, ale nie musi rozumieć wewnętrznych zasad ich działania (Mumford, 2022, s. 344–348). Obecnie to rozróżnienie nie zachowuje swojej aktualności, ponieważ posługujemy się coraz większą liczbą urządzeń, których działania nie rozumiemy, np. smartfonem. Są one dla nas jednocześnie maszynami i urządzeniami, towarzyszami codziennych aktywności.

Trzecim sposobem rozumienia *techne* jest system techniki, który oznacza szereg zależności, jakie zachodzą między człowiekiem a urządzeniami technicznymi. Ten aspekt rozumienia techniki jest o tyle ważny, że łączy narzędzia z umiejętnościami oraz kontekstem kulturowym, w którym ustalają się społecznie aprobowane praktyki użytkowania narzędzi (Dusek, 2011, s. 42). Praktyki te stanowią ważny aspekt społeczno-kulturowego imaginariusza, czyli podzielanego przez użytkowników przekonania o właściwych sposobach używania wytworów techniki. Imaginariusz to inaczej wyobrażenie dotyczące praktyk oparte na wiedzy praktycznej oraz zwyczajowych strategiach wykorzystania przedmiotów. Dusek,

podobnie jak Mumford, ukazywał zależności między techniką, gospodarką, polityką społeczną, sposobami sprawowania władzy, przymusem państwowym. W niniejszym artykule chodzi o analizę obrazów ukazujących wytwory techniki jako elementy społecznej wyobraźni opartej na technice. Autor przyjmuje stanowisko krytyczne, stara się zrównoważyć wypowiedzi na temat negatywnego wpływu techniki na ludzkie życie z oddziaływaniem pozytywnym, nastawionym na oswojenie wytworów technice.

Metoda badawcza zastosowana w artykule to hermeneutyka interpretacji obrazu rozumianego jako tekst kultury. W ogólnym sensie hermeneutyka nie prowadzi do odkrywania ostatecznego znaczenia, ale jest stale otwarta na kolejne interpretacje (Gadamer, 1993, s. 13–14). Gadamerowską hermeneutykę rozumienia tekstów należy jednak poszerzyć o ideę czytania obrazów opartą na myśli amerykańskich badaczy kultury obrazów Gottfrieda Boehma i Williama J.T. Mitchella. W ich ujęciu interpretacja obrazów polega na poszukiwaniu zależności między obrazami, technikami wizualnymi oraz narracjami społecznymi, które ukazują relacje między obrazami a ich odbiorcami. Boehme jako uczeń Gadamera wprowadził kategorię „hermeneutyka obrazu”. Rozumie ją jako zadanie dla każdego, kto ogląda dzieła sztuki bądź fotografie. Polega ona na „hermeneutyce ekspresji pozajęzykowej”, mającej źródło w doświadczeniu, w którym „wzrokowe doświadczenie obrazu przechodzi w medium języka” (Boehm, 2014, s. 145). Z kolei Mitchell postulował, aby rozumienie obrazów łączyć z problematyką społeczną i kulturową (Mitchell, 2015, s. 66–67). W artykule hermeneutykę obrazu wpisujemy w hermeneutykę techniki. Zwracamy się ku filozoficznemu namysłowi nad techniką zaproponowany przez Martina Heideggera i Val Duseka. Wytwory technice odczytujemy w kontekście relacji człowieka jako ich twórcy i użytkownika z narzędziami i maszynami. W tej perspektywie sztuka stanowi wyraz ludzkiego doświadczenia związanego z wykorzystaniem narzędzi technicznych.

Filozofia i technika

Humanistyczne rozumienie techniki w dużej mierze opiera się na koncepcji Martina Heideggera. Niemiecki filozof w pracy *Bycie i czas*, analizując podejście człowieka do przedmiotów techniki, wyróżnił dwa terminy: poręczność (*Zuhandenheit*) i obecność (*Vorhandenheit*). Poręczność dotyczy sposobów używania rzeczy. Narzędzia poznajemy w kontekście ich użytkowania, wykorzystania w jakimś celu. Z kolei obecność odnosi się do niedostrzegalnego wymiaru bycia przedmiotów wokół nas. Przyzwyczajamy się do ich obecności tak, że z czasem trudno nam sobie wyobrazić

codzienną aktywność bez narzędzi. Przedmioty traktuje się jako stale obecne, postrzegamy je zmysłami, pojmujemy ich znaczenie dzięki intelektowi. Przedmioty poręczne rozumiemy jak narzędzia do wykonywania czynności, stanowią one przedłużenie ludzkiej aktywności. Kiedy przestają działać, albo działają niezgodnie z intencjami twórcy/użytkownika, wówczas uświadamiamy sobie ich obecność. Heidegger używa przykładu młotka, narzędzia służącego przede wszystkim do wbijania gwoździ. Dopiero kiedy młotek się zepsuje, to skupiamy uwagę na samym przedmiocie, a nie na tym, do czego on służy. Niemożliwość wykorzystania narzędzia odsłania przed nami kwestię bycia danego przedmiotu. Dokonuje się ono przez „zatraskanie, że poręczny byt jest niestosowny, nie przysposobiony do określonego zastosowania” (Heidegger, 1994, s. 103).

W ten sposób przedmiot się wobec nas eksponuje, staje się czymś intrygującym. Wtedy też możemy poszukać dla niego niekonwencjonalnych zastosowań, na przykład używając młotka w innym celu niż do wbijania gwoździ. Odkrywamy inne jego możliwości, przy czym zakres nowych możliwości – potencjalności użycia – młotka nie jest zbyt duży. Hermeneutyczna interpretacja wytworów techniki, której prekursorem jest Heidegger, pozwala na uchwycenie relacji, jaka łączy człowieka z wytworami techniki.

Przyjrzyjmy się bliżej relacji między poręcznością a obecnością na podstawie wybranego przedmiotu współczesnej techniki, czyli smartfona. W języku niemieckim telefon komórkowy, poprzednik smartfona, to *handy*, czyli przedmiot trzymany w ręce (*die Hand*). W ten sposób poręczność urządzenia jest powiązana z jego wykorzystaniem i zapisana jest w języku, niezależnie od tego, czy rzeczywiście trzymamy ten przedmiot w ręce.

Heidegger pisał:

Zatraskany obchód natrafia jednak nie tylko na coś niestosownego w obrębie czegoś zawsze już poręcznego (*Zuhanden*); odnajduje on także to, czego brak, co nie tylko nie jest „dogodne” („*handlich*”), lecz w ogóle nie „leży w dłoni” („*zu Hand ist*”). Tego rodzaju poczucie braku, wynajdując nieporęczność, odkrywa znowu coś poręcznego w postaci pewnego bycia-tylko-obecnym. Przez dostrzeżenie czegoś nieporęcznego coś poręcznego przybiera *modus natrętności*. (...) Odsłania się ono jako coś już obecnego, czego brak, nie pozwala nam ruszyć z miejsca (Heidegger, 1994, s. 104).

Ten fragment dobrze obrazuje funkcjonowanie smartfona, szczególnie wtedy, gdy nie możemy się z nim skomunikować, gdy jakaś jego funkcja przestała być dla nas dostępna. Niemożliwość wykorzystania poręczności przedmiotu sprawia, że staje się on dla nas obecny i tym bardziej budzi

nasze zainteresowanie. W przypadku smartfona owa natrętność przechodzi często w rozdrażnienie i stale pobudzany niepokój odnośnie do tego, jakiej ważnej informacji nie otrzymamy, co możemy utracić na skutek jego zgubienia lub uszkodzenia.

Zachodzi jednak zasadnicza różnica między młotkiem a smartfonem. Jako użytkownicy młotka i smartfonu rozumiemy zasady posługiwania się młotkiem, ale nie rozumiemy albo słabo rozumiemy działanie smartfona. Trudno nam sobie wyobrazić codzienne funkcjonowanie bez smartfonów, bez ich pomocnej obecności, a młotek można zastąpić czymś innym, chociaż może mniej poręcznym, na przykład metalową kostką. Uczestniczymy w społecznym imaginariu, które określa znacznie dla praktyk związanych z regułami wykorzystania narzędzi elektronicznych. Wiele zależy od możliwości tkwiących w smartfonie, czytelności znaczników służących do ich uruchomienia oraz od zrozumiałych dla nas sposobów ich wykorzystania, na przykład wykonywania połączeń telefonicznych, poszukiwania informacji, dokonywania zakupów, słuchania radia bądź oglądania filmów. Przedmioty nowoczesnej techniki, z jednej strony rozumiane jako narzędzia poręczne i obecne, są jednocześnie magiczne i tajemnicze.

Uzupełnienie dla Heideggerowskiej idei poręczności stanowi koncepcja afordancji (*affordances*), stworzona przez psychologa poznania Jamesa J. Gibsona. Mówi ona o tym, że obiekty z naszego otoczenia postrzegamy jako przedmioty służące do praktycznego użycia. Współczesne narzędzia – w tym smartfon – mają wiele afordancji (możliwości). Właściwości fizyczne przedmiotu odkrywamy jako skutek ich interakcji z podmiotem poznającym. Nie poznajemy przedmiotów w izolacji, ale w środowiskowym kontekście, w którym odbywa się proces poznania (Gibson, 2015, s. 122). Donald Norman rozwinął koncepcję afordancji przede wszystkim w odniesieniu do technik cyfrowych. Wyróżnił on trzy warstwy percepcji rzeczy: a) pierwotny, oparty na uwarunkowaniach biologicznych, b) użytkowy, dotyczy możliwości wykorzystania przedmiotu, c) refleksyjny, który mówi o znaczeniu rzeczy dla nas. Ponadto refleksyjny aspekt percepcji wpisuje użytkowany przez człowieka przedmiot w sieć powiązań aksjologicznych – informuje o preferencjach, obawach, aktualnym stanie wiedzy użytkowników. W koncepcji Normana afordancje dotyczą potencjalnej użyteczności przedmiotów, a także kulturowego kontekstu ich wykorzystania (Norman, 2005, s. 76–77). Czynniki te wpływają na to, w jaki sposób odczytuje się znaczenie przedmiotów techniki w kontekście imaginariu kulturowego. Przedmioty poznajemy jako obiekty będące w relacji z ludźmi oraz innymi przedmiotami (Wojewoda, 2023).

W swoich późnych pismach Heidegger wrócił do problemu techniki. W eseju *Pytanie o technikę* uznał, że dla człowieka technika ma znaczenie magiczno-religijne. Technika określa cele rozwoju kultury, przyroda jest

traktowana jak surowiec do przetwarzania, aby realizować zamierzone cele. Wytwory techniki postrzega się w perspektywie tego, co pozwala człowiekowi zapanować nad chaotyczną rzeczywistością. Dzięki technice potrafimy się przeciwstawić nieprzychylności losu, a także przywrócić utracony porządek. Człowiek posiadający niezbędne techné, rozumiane jako umiejętność, jest w stanie określić źródła lęków i charakter podjętego ryzyka. Wtedy celem nie jest samo obrazowanie określonego stanu rzeczy, ale panowanie na tym, co wywołuje lęk i niepewność. Panowanie oznacza symboliczny rodzaj władzy nad otoczeniem. Heidegger, tłumacząc rolę techné, nawiązywał do myśli Platona. W dziele *Państwo* Platon cenil techné i wskazywał na zależność między episteme (pozaniem) i techné (umiejętnością). Dotyczyło to rzemiosła, medycyny, ale także wiedzy i umiejętności kierowania państwem-miastem (polis). W tym sensie polityka także jest rodzajem techné. W dialogu *Gorgiasz* Platon przedstawił jednak techné jako zagrożenie, wówczas umiejętności techné przeciwstawił zaletom moralnym wnikającym z wiedzy episteme, dzięki której rozwijamy w sobie cnoty etyczne, takie jak umiarkowanie, męstwo, roztropność, sprawiedliwość (Perry). Ta podwójność w ocenie techné jest nadal obecna we współczesnym rozumieniu techniki. Na przedmioty techniczne patrzymy jednocześnie z nadzieją i obawą. Chcemy dzięki nim stwarzać nowe rzeczy, poprawić jakość naszego życia, a z drugiej strony uznajemy, że niekontrolowany rozwój techniki i sposobów jej użytkowania może stanowić zagrożenie dla ludzkiego życia (np. technika wojenna), prywatności użytkowników (nadzór nad jednostkami) bądź stać się narzędziem do zmechanizowania ludzkiej pracy w korporacjach i instytucjach (np. „punktoza” na wyższych uczelniach).

Dla Heideggera technika jest wydobywaniem i odkrywaniem, „wezwaniami, stawiającym przyrodzie żądanie, by dostarczyła energii, którą można urabiać i magazynować” (Heidegger, 1977, s. 233).

Ujawnia to jednak perspektywę działania nastawionego na zawłaszczenie świata przyrody. Niemiecki filozof wskazywał na dwa zasadnicze zadania techniki. Pierwszy dotyczył realizacji określonych celów, a drugi doboru odpowiednich środków do ich urzeczywistnienia. Postępować po ludzku to wyznaczać cele, znajdować do nich środki oraz wykorzystywać je w odpowiedni sposób. W tym ujęciu można wskazać na dwa zasadnicze aspekty techniki: instrumentalny i antropologiczny.

Instrumentalny charakter techniki wiąże się usprawnieniem ludzkiego ciała, zmysłów i umysłu przez zastosowanie odpowiednich narzędzi, aby uczynić świat przyrody użytecznym dla nas. Człowiek potrzebuje do tego odpowiednich narzędzi umożliwiających realizację jego celów. Narzędzie to nie tylko rzecz, ale także „rozszerzone” o nowe – „sztuczne” możliwości – ludzkie ciało, na przykład ręka wyposażona w narzędzie rozszerza

zakres działania. Inne narzędzia mogą stanowić uzupełnienie dla ludzkiej percepcji, pozwalają nam „lepiej” słyszeć, „dalej” widzieć, „więcej” zrobić w tym samym czasie – obecnie boty językowe, takie jak Chat GPT – pozwalają na „szybsze” tłumaczenie i pisanie tekstów. Wachlarz możliwości wynikających z relacji człowiek – narzędzie jest bardzo szeroki, od młotka po współczesne narzędzia cyfrowe. Instrumentalną funkcją techniki jest odkrycie i znajdowanie nowych zastosowań dla przedmiotów. Odkrywanie wiąże się jednak z wyczuwanym zagrożeniem. Towarzyszy mu lęk, że w trakcie odkrywania nowych funkcji nie zobaczymy wszystkiego lub coś błędnie skalkulujemy (Heidegger, 1977, s. 244–245). Na tym lęku opiera się lęk człowieka przed maszynami–robotami wyposażonymi w sztuczną inteligencję, które uwolnią się spod ludzkiej kontroli i zapragną realizować swoje własne cele.

Drugim aspektem techniki jest moment antropologiczny. Dzięki odpowiednio dobranym narzędziom człowiek pozyskuje energię, żywność i surowce. To działanie jest postrzegane w perspektywie przymusu do zdobywania niezbędnych środków do tego, aby przeżyć. Przymus jest bardziej niebezpieczny niż odkrywanie, ponieważ wiąże się z pragnieniem władzy nad otoczeniem. W tym kontekście techniki to władza rozumiana jako sprawowanie kontroli bezpośrednio nad rzeczami, a pośrednio nad ludźmi przez wytwory techniki. Heidegger zauważa, że technika pierwotnie była wyrazem troski o świat, a jej praktycznym aspektem było podtrzymywanie świata w istnieniu bądź jego naprawianie (Heidegger, 1977, s. 252–253). Rozwój cywilizacji sprawił, że postawa troski zmieniła się w postawę dominacji, nastawioną na eksploatację zasobów naturalnych. Obecnie widzimy, że tego rodzaju nastawienie prowadzi do katastrofy ekologicznej. Heidegger szczególnie krytykował antropologiczny charakter techniki. W jego przekonaniu niebezpieczne jest nie tyle instrumentalne wykorzystanie obiektów ze świata przyrody, ile dążenie do panowania nad nią. Jeśli przyjmijemy założenie, że zadaniem techniki jest poprawa jakości życia, to istnieje niebezpieczeństwo, że to, co naturalne, przestanie być dla nas „odpowiednio” dobre. W konsekwencji rośliny, zwierzęta i samego człowieka będziemy rozumieć jako przedmioty wymagające technicznego ulepszenia. Technooptymiści postulują techniczne ulepszanie świata przyrody i ludzkiej natury. To może jednak stwarzać dodatkowe możliwości, ale także generować nowe zagrożenia (Lekka-Kowalik).

Filozoficzne analizy znaczenia techniki w życiu człowieka znajdują swoje odbicie w historii sztuki, spróbujmy to zilustrować na podstawie wybranych przykładów.

Obrazy techniki

Analizując obrazy przedstawiające wytwory techniki, możemy wskazać na cztery dominujące aspekty: 1) instrumentalny, kiedy techné (narzędzia i umiejętności) jest materiałem wykorzystywanym przez artystę; 2) magiczny, w którym techné jest przedmiotem fascynacji i podziwu dla wyjątkowych zdolności człowieka pracującego z maszyną; 3) krytyczny, który skłania do refleksji nad wprowadzaniem nowych rozwiązań technicznych; 4) adaptacyjny, polega na oswojeniu odbiorcy obrazu ze zmianami kulturowymi związanymi z wykorzystaniem narzędzi.

Przykładem instrumentalnego aspektu rozumienia techniki jest artefakt Marcela Duchampa pt. *Koło rowerowe* z 1913 r. (replikę wykonano w 1951 r.); obecnie obiekt znajduje się w muzeum Moma w Nowym Yorku. Omawiany artefakt z 1913 r. to pierwszy *ready made* wykonany przez Duchampa, stanowi połączenie dwóch przedmiotów: stołka i koła rowerowego z metalowymi widelkami. Służą one do połączenia koła rowerowego z siedziskiem stołka (Duchamp). Artefakt powstał z dwóch przedmiotów wyprodukowanych fabrycznie. Zaskakuje w tym przypadku ich połączenie w całość. Można tu wskazać na pomysłowość i ironię zastosowaną przez artystę. Prowokuje ona do postawienia pytania, czym w istocie jest „dzieło sztuki”, czy może być nim obiekt wykonany z przedmiotów codziennego użytku, czy rzeczy, które wcześniejsi użytkownicy uznali za odpady?

Współczesnym przykładem instrumentalnego wykorzystania techniki w sztuce są ruchome rzeźby Juliusa von Bismarcka z 2023 r. pod tytułem *Stoń w pokoju*. Obecnie rzeźby znajdują się w Berlinische Galerie Museum of Modern Art. Obok siebie w jednym pomieszczeniu stoją dwie ogromne figury, jedna przedstawia naturalnej wielkości żyrafę wykonaną z syntetycznego tworzywa, a druga ukazuje podobnej wielkości replikę posągu Otto von Bismarcka, kanclerza Prus, a później Niemiec (1815–1898). Posąg Bismarcka także jest wykonany z tworzywa syntetycznego, ale w odbiorze wizualnym sprawia wrażenie pomnika zrobionego z metalu, który stojąc na wolnym powietrzu, pokrył się mchem, co sugeruje jego starość. Oryginal posągu znajduje się przed katedrą w Bremie. Obie rzeźby, skonstruowane przez Juliusa von Bismarcka, wydają się tworzyć nieporuszoną, monumentalną całość. W środku posągów ukryty jest mechanizm, który sprawia, że w pewnym momencie posąg żyrafy, a później posąg kanclerza Bismarcka przechylają się w jedną stronę, następnie zatrzymują się i wracają do pozycji pionowej, kończy na końcu. Ten ruch sprawia, że ciała figur rozkładają się na sekcje – na podobieństwo dziecięcych zabawek. Prędkość pochylania się jest różna dla każdej z rzeźb, co daje wrażenie niesymetryczności ruchu. Kompozycyjne połączenie tych dwóch

obiektów może być odczytywane na wiele sposobów. Mamy tutaj ironiczny sposób podejścia do tematu. Twórca rzeźb, urodzony w 1983 r., korzysta ze skojarzeń ze swoim krewnym „żelaznym kanclerzem” Otto von Bismarckiem (Julius von Bismarck). Artysta połączył historię rodzinną, do której ma obojętny stosunek, ze społecznym kontekstem odczytania roli obecności postaci symbolicznych w przestrzeni publicznej. Określenie „słoń w pokoju” (*elephant in the room*) oznacza problem, o którym wszyscy obecni wiedzą, ale nie chcą o nim rozmawiać. W tym wypadku chodzi o wątek tego, jak rozmawiać o niewygodnej przeszłości i bohaterach zdarzeń politycznych zapisanych w pamięci zbiorowej. Otto von Bismarck jest dla Niemców symbolem zjednoczenia, a jednocześnie jest postacią kontrowersyjną, politykiem, który usprawiedliwiał stosowanie przemocy i manipulacji w polityce.

Drugi aspekt obrazowania techniki w sztuce dotyczy jej mitologizacji. Przykładem wizualizacji tego aspektu może być obraz Adolpha von Menzela pod tytułem *Walcownia. Współcześni cyklopi (Eisenwalzwerk. Moderne Cyklopen)* z 1875 r. Obraz obecnie znajduje się Starej Galerii Narodowej w Berlinie. Powstał na podstawie szkiców wykonanych przez malarza w 1872 r. podczas jego pobytu w Królewskiej Hucie. Po II wojnie światowej zmieniono nazwę miasta na Chorzów, a nazwę huty na Huta Kościuszko. Obecnie huta już nie istnieje, pozostały jedynie obiekty pohutnicze. Obraz przedstawia wiele osób połączonych wspólną pracą z towarzyszącymi im maszynami hutniczymi. Środkowa część ukazuje rozświetloną walcarkę, przy której pracują robotnicy, trzymając narzędzia, takie jak szczypce, dyszel, i odpowiednio się nimi posługują. Po prawej stronie obrazu znajdują się postacie, które odpoczywają po pracy i jedzą posiłek. Po lewej stronie obrazu mamy hutników, którzy ukończyli już swoją zmianę, myją się i pokazują swoje nagie torsy. W odległym planu zbliża się mężczyzna, inaczej ubrany niż robotnicy, wydaje się nadzorować pracę robotników. Obraz przedstawia w realistyczny sposób pracę robotników w hucie w okresie pierwszej rewolucji przemysłowej. Intrygujący jest jednak podtytuł *Współcześni cyklopi*, który wskazuje na wyobrażenie artysty postrzegającego robotników jak postacie mitologiczne – reprezentujące jakąś ponadludzką, magiczną siłę. Przekaz mityczny oznacza tu jednak coś więcej, mianowicie na obrazie ukazane jest współdziałanie człowieka i maszyn hutniczych. Obraz w prekursorski sposób wizualizuje system techniki, ukazując specyficzne powiązanie tego, co ludzkie i mechaniczne, w zgodnym współdziałaniu (Menzel).

Inny przykład mitologizacji techniki to obraz Shuichi Kusamori pod tytułem *Metropolis* z roku 2001/2002, scena 12, wersja nr 7, scenografia końcowa. To wydruk, który mieści się w nurcie sztuki anime. Ukazuje on stechniczowane miasto przyszłości, które wygląda jak wielki dworzec

kolejowy, albo halę fabryczną. Na obrazie nie widać ludzi, przestrzeń miejska jest wypełniona rurami, silosami i turbinami, w mieście brakuje drzew, roślin i zwierząt (Kusamori). Artysta przedstawia dysutopijną wizję świata przyszłości, w której ludzie będą wkomponowani w wytwory techniki, będą zmuszeni do pokonywania nowych, nieznanych wcześniej niebezpieczeństw. Niektóre z tych zagrożeń odczytujemy w kontekście obecnych zmian cywilizacyjnych, a niektóre próbujemy dopiero przewidywać. W pewnym sensie japońska sztuka anime, która zdobyła uznanie na przełomie lat dziewięćdziesiątych XX w. i pierwszej dekady XXI w. stanowi pesymistyczną wizję przyszłości ludzkiego świata. Trudno nam jednak wyobrazić sobie rzeczywistość, w której będziemy żyli bez wsparcia ze strony maszyn. Zgodnie z tezą przywoływanego wcześniej Mumforda, historia techniki jest w gruncie rzeczy historią zmian cywilizacyjnych. Maszyna to nie tylko przedmioty, ale także sposób myślenia człowieka o tych przedmiotach, ludzkich umiejętnościach ich użytkowania, a także relacjach międzyludzkich wykorzystujących techniczne narzędzia komunikacyjne.

Trzeci aspekt dotyczy funkcji krytycznej sztuki. Skłania ona do namysłu nad konsekwencjami wprowadzenia nowych rozwiązań technicznych w życie jednostek i społeczeństw. Przykładem zobrazowania wpływu techniki na osobę jest rzeźba (asamblaż) Raoula Hausmanna z 1919 r. pt. *Duch czasu: mechaniczna głowa*. Artysta w tamtym czasie należał do grupy dadaistów, założonej przez Hugo Balla. Rzeźba znajduje się obecnie w La Musée National D'art Moderne w Center Georges Pompidou w Paryżu (Hausmann). Artefakt przedstawia ludzką głowę z wyraźnie zaznaczonym nosem, oczami i ustami. Do głowy przymocowane są różne narzędzia miernicze. Za jej uszy służy miarka krawiecka z pokrętle, a także portmonetka z krokodylej skóry, kartonowy kwadrat z numerem 22, obok znajduje się kawałek mechanizmu nakręcanego zegarka. Do drewnianej głowy są przybite blaszki, na jej czubku znajduje się metalowy cylinder, do drewnianej głowy przykręcono także śruby i przybito gwoździe. To oprzyrządowanie jest charakterystyczne dla narzędzi technicznych z lat po pierwszej wojnie światowej, ale nasuwa skojarzenia ze słuchawkami i smartfonem, trzymanymi przy głowie przez współczesnych użytkowników mediów. Rzeźba można zinterpretować jako zobrazowanie „oderwania” jednostki od świata realnego na rzecz obecności w rzeczywistości wirtualnej.

Innym przykładem lęku przed technicyzacją ludzkiego ciała jest instalacja Jerzego Jarnuszkiewicza pod tytułem *Mechanizm* z 1968 r. Obecnie instalacja znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie. Instalacja przedstawia części metalowe, rozmieszczone w takich miejscach, w których człowiek ma głowę, ramiona, tułów, kręgosłup i miednicę

(Jarnuszkiewicz). Artefakt stanowi zapowiedź przyszłej wizji człowieka-cyborga, istoty technicznie ulepszonej, kiedy poszczególne organy biologiczne można będzie zastąpić elementami maszynowymi.

Czwarty aspekt wizualizacji techniki w sztuce to wymiar adaptacyjny. Polega on na oswojeniu widza z wytworami techniki. Przykładem może być obraz Giacoma Balli pod tytułem *Szybkość samochodu i światło*; obecnie znajduje się on w Museu dr Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo w Brazylii. Na obrazie przedstawiono geometryczne formy, które miały ukazać piękno szybko poruszającego się samochodu. Widać na nim dionizyjski zachwyty związany z tym, że dzięki automobilowi kierowca może być wolny i doświadczyć tego, czego nie mógłby doznawać bez maszyny. Ruch samochodu był dla Balli czymś, co ukazuje pęd życia człowieka powiązany z pędem maszyn, zgodnie z teoretycznymi założeniami futuryzmu. Na obrazie zaznaczają się koła i łuki. Przyspieszenie samochodu zobrazowane jest przez nakładanie się na siebie dużych trójkątów na powierzchni i w głębi (Balla).

Współczesna sztuka ukazuje, że obiekty techniczne otrzymują cechy ludzkie. To maszyny, które cierpią, albo maszyny zdolne do okazywania empatii. Przykładem jest „sztuka robotyczna” Billa Vorna. Celem uczestniczenia w zdarzeniu artystycznym jest wzbudzenie u widza współczucia wobec robotów. Jedną z instalacji Vorna pt. *Oddział intensywnej terapii (Intensive Care Unit – ICU)* ukazuje robota przykutego do łóżka. Wyzwała to skojarzenie z chorymi ludźmi (Vorn). W momencie, gdy widz się zbliża do artefaktów, roboty zaczynają się poruszać, rozciągają się, kurczą i ponownie rozciągają, wydając przy tym odgłosy bólu podobne do człowieka. Dzięki antropomorficznemu skojarzeniu zaczynamy współczuć robotowi.

Po okresie fascynacji techniką na przełomie XIX i XX w. we współczesnej sztuce dominuje raczej motyw strachu przed wytworami techniki. Wydaje się jednak, że oprócz pesymistycznych obrazów można też mówić o pozytywnym sposobie przedstawiania techniki, ukazującym perspektywę oswojania maszyn – współcześnie inteligentnych maszyn. Hermeneutyka obrazu z motywem odwołującym się do techniki (narzędzia, umiejętności, systemu techniki) pozwala nam na uchwycenie historycznej wspólnoty doświadczeń wynikających z obcowania człowieka z wytworami techniki. Sztuka pomaga nam zdiagnozować zagrożenia i przyczyny lęków związane z dehumanizacją, uwyrażniać zdumienie i zachwyty, a także ukazać sposoby na przyjazne adaptacje narzędzi technicznych. Ma tu zastosowanie postulowana przez Boehma „hermeneutyka ekspresji pozajęzykowej”, polegająca na powiązaniu języka i obrazu w kontekście refleksji nad kondycją człowieka, rozumianego jako twórca i użytkownik wytworów techniki.

BIBLIOGRAFIA

- Boehm, G. (2014). *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Kraków: Universitas.
- Dusek, V. (2011). *Wprowadzenie do filozofii techniki*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Gadamer, H.-G. (1993). *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Kraków: Wydawnictwo Inter esse.
- Gibson, J.J. (2015). *The Ecological Approach to Visual Perception*. London: Psychology Press.
- Heidegger, M. (1994). *Bycie i czas*. Warszawa: PWN.
- Heidegger, M. (1977). Pytanie o technikę. W: *Budować, mieszkać, myśleć*. Warszawa: Czytelnik, 224–255.
- Lekka-Kowalik, A. (2022). Transhumanistyczne szczęście – iluzja w świecie bez troski. *Teologia i Moralność*, 17.1 (31), 19–30. DOI: 10.14746/TIM.2022.31.1.2.
- Mitchell, W.J.T. (2015). *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Mumford, L. (2022). *Mit maszyny*, t. 1. Warszawa: PWN.
- Norman, D.A. (2005). *Emotional Design. Why We Love (or Hate) Everyday Things*. New York: Basic Books.
- Parry, R. (2024). Episteme and Techne. W: N. Zalta i U. Nodelman (red.), *The Stanford Encyclopaedia*. Pozyskano z: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2024/entries/episteme-techne/> <https://plato.stanford.edu/archives/spr2024/entries/episteme-techne/> (dostęp: 15.11.2024).
- Wojewoda, M. (2023): Man “Extended” by Media and Technology: Ethical Considerations, *Philosophy and Canon Law*, Vol. 9, No. 1, 1–16. DOI:10.31261/PaCL.2023.09.1.05

Netografia

- Balla, G. (1913). *Prędkość samochodu* (prędkość nr 1). Pozyskano z: <https://www.arte.it/opera/velocit%C3%A0-d-automobile-velocit%C3%A0-n-1-4636> (dostęp: 28.10.2024).
- Bismarck, J. von (2023). *Elephant in the Room*. Pozyskano z: <https://juliusvonbismarck.com/bank/index.php/projects/the-elephant-in-the-room/> (dostęp: 12.11.2024).
- Duchamp, M. (1913). Pozyskano z: <https://www.artsy.net/artwork/marcel-duchamp-bicycle-wheel> (dostęp: 29.10.2024).
- Hausmann, R. (1919). *Duch czasu: mechaniczna głowa*. Pozyskano z: <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/muse> (dostęp: 12.11.2024).
- Jarnuszkiewicz, J. (1968). *Mechanizm*. Pozyskano z: <https://mnk.pl/oddzial/mnk-gmach-glowny> (dostęp: 13.11.2024).

- Kusamori, S. (2001/2002). *Metropolis*. Pozyskano z: <https://sumikai.com/mangaanime/anime/hintergrundkunst-japanischer-animationsfilme-eroeffnung-der-rickeles-gallery-in-potsdam-344338/> (dostęp: 30.11.2024).
- Menzel, A. von. (2019) *Eisenwalzwerk (Moderne Cykopen)*. Pozyskano z: https://pl.wikipedia.org/wiki/Walcownia_%C5%BCelaza%22https://pl.wikipedia.org/wiki/Walcownia_%C5%BCelaza#/media/Plik” HYPERLINK „https://pl.wikipedia.org/wiki/Walcownia_%C5%BCelaza#/media/Plik” HYPERLINK „https://pl.wikipedia.org/wiki/Walcownia_%C5%BCelaza%22https://pl.wikipedia.org/wiki/Walcownia_%C5%BCelaza#/media/Plik”https://pl.wikipedia.org/wiki/Walcownia_%C5%BCelaza#/media/Plik:Adolph_Menzel_-_Eisenwalzwerk_-_Google_Art_Project.jpg (dostęp: 15.11.2024).
- Vorn, B. (2021). *Intensive Care Unit (ICU)*. Pozyskano z: <https://www.elektromontreal.ca/bian2021-billvorn> (dostęp: 28.11.2024).
- Słoń w pokoju*. (2023). Pozyskano z: https://pl.wiktionary.org/wiki/s%C5%82o%C5%84_w_salonie (dostęp: 20.11.2024).

Mariusz Wojewoda – doktor habilitowany, profesor UŚ, filozof. Studia z zakresu filozofii na Uniwersytecie Śląskim i z zakresu teologii na Uniwersytecie Opolskim, doktorat na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od roku 1992 zatrudniony na UŚ, obecnie profesor uczelni w Instytucie Filozofii na Wydziale Humanistycznym, kierownik zespołu badawczego: *Filozofia wobec cywilizacyjnych wyzwań współczesności*. Członek licznych towarzystw naukowych. Główne zainteresowania badawcze – aksjologia, etyka, filozofia kultury, filozofia mediów, filozofia techniki – uprawiane w perspektywie hermeneutycznej. Najważniejsze publikacje książkowe: *Wartości – tradycja i współczesność* (współred., 2009); *Pluralizm aksjologiczny i jego implikacje we współczesnej filozofii religii* (2010); *Filozofia w służbie polityki* (współred., 2011); *Problem ładu społecznego w społeczeństwie wielokulturowym* (współred., 2011); *Podstawy filozofii dla uczniów i studentów* (cz. III, współautor, 2012); *Być, mieć, czy władać* (współred., 2013); *Die Zukunft von Medien – Räumlich. Zwischen Freiheit und Zwängen* (współred., 2017). Publikował także artykuły m.in. w: Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht Brill, „Creativity Studies”, „Journal of Modern Science”, „Logos i Ethosie”, „Ethosie”.

