

<http://dx.doi.org/10.17951/kw.2025.39.159-178>

Śmierć autora 2.0, czyli roboty grające na instrumentach w perspektywie estetycznej

Anna Prus

 <https://orcid.org/0009-0004-9907-3951>

W obliczu postępującego rozwoju robotyki muzycznej i wykorzystywania zastosowań sztucznej inteligencji w praktykach artystycznych, esej podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie, czy możliwe jest istnienie sztuki pozbawionej przeżywającego, emocjonalnego podmiotu twórczego. Głównym przedmiotem rozważań jest recepcja twórczości nie-ludzkiej, znaczenie cielesności w muzyce oraz potrzeba redefinicji pojęcia kreatywności. Proponowanym rozwiązaniem jest uznanie sztuki robotycznej za eksperymentalne pole estetyki relacyjnej i całkowite odejście od porównywania wykonawstwa robotów z wykonawstwem ludzkim. W sztuce robotycznej znaczenie nie jest wynikiem intencji i zamysłu twórcy, lecz powstaje w interakcji pomiędzy odbiorcą, technologią i kontekstem kulturowym, a tym samym autorstwo przestaje być kategorią centralną. Mimo że sztuka robotyczna pozbawiona jest przeżycia artystycznego, może ona posiadać wartość estetyczną i społeczny rezonans, stąd postulat włączenia do refleksji estetycznej kategorii zmiany i innowacji jako niezbędnych dla współczesnego rozumienia twórczości technologicznej. Analiza ma charakter interdyscyplinarny, łącząc filozofię sztuki, teorię muzyki oraz refleksję posthumanistyczną.

Słowa kluczowe: robot, muzyka, kreatywność, przeżycie artystyczne, sztuka robotyczna

ANNA PRUS, studentka: 1) Indywidualne Studia Międzydziedzinowe, Uniwersytet Gdański 2) kierunek lekarski, Gdański Uniwersytet Medyczny; adres do korespondencji: Al. Zwycięstwa 41/42, 80–210 Gdańsk; e-mail: annaprus@gumed.edu.pl

*Widziałam już koty bez uśmiechu – pomyślała Alicja
– ale uśmiech bez kota widzę po raz pierwszy w życiu.
To doprawdy nadzwyczajne!*
Lewis Carroll

Pan grasz muzykę. Ale nie jesteś pan muzykiem.
Pascal Quignard

W ostatnich latach nastąpił intensywny rozwój „mechatroniki muzycznej”¹, w której można wyróżnić sześć podstawowych sposobów wykorzystania robotów w muzyce. Należą do nich: 1) wyspecjalizowane antropomorficznie roboty, które są modelami fizycznych zachowań muzyków ludzkich; 2) niewyspecjalizowane antropomorficznie roboty grające na instrumentach; 3) połowicznie zantropomorfizowane roboty-muzycy; 4) niezantropomorfizowane roboty-instrumenty; 5) współpracujące roboty muzyczne oraz 6) indywidualne siłowniki używane dla ich własnego dźwięku w celu wzmożenia efektu produkcji². Wszystkie te propozycje wywołują dyskusje na różnych płaszczyznach, szczególnie że muzyka i jej tworzenie często są postrzegane jako doświadczenie intymne i zależne od kreatywności rozumianej jako zdolności czysto ludzkiej. W niniejszym tekście skoncentruję się na wstępnej analizie estetycznej samego zjawiska, jakim jest gra na instrumentach przez roboty.

Argumentuję na rzecz tezy, że istnieje sztuka robotyczna, choć nie ma robotów, które byłyby artystami. Celem artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie, czy dopuszczalne jest założenie istnienia sztuki bez podłoża emocjonalnego twórcy i kategoryzowanie dzieł robotów przez pryzmat pewnej kauzalności. Wydaje się bowiem, że proces tworzenia może wpływać na odbiór dzieła, jeśli odbiorca jest tego procesu świadomy – mimo że sztuczna inteligencja jest w stanie prezentować dzieła, które, na pierwszy rzut oka, są niodróżnialne od tych stworzonych przez człowieka. Między innymi z tego względu wydaje się, że do kategorii estetycznych

¹ Zob. Mason Bretan, Gil Weinberg, „A survey of robotic musicianship”, *Communications of the ACM* 3, nr 59 (2016): 100–109, <https://doi.org/10.1145/2818994>.

² Zob. Steven Kemper, „Locating Creativity in Differing Approaches to Musical Robotics”, *Frontiers in Robotics and AI* 8 (2021): 1–6, <https://doi.org/10.3389/frobt.2021.647028>.

powinny dołączyć, proponowane przez filozofię technologii: zmiana i innowacja³. Być może jesteśmy świadkami narodzin nowej subdyscypliny: „estetyki robotycznej”, która pozwoli nam bardziej skupić się na analizie wcześniej niedostępnych czy nieznanymi rozwiązań. To, co odkrywa przed nami uczenie maszynowe, w innym wypadku pozostałoby człowiekowi obce.

Te nowe okoliczności skłaniają do refleksji nad swoistym transferem podmiotowości, dlatego już na początku chciałabym rozdzielić pojęcia „sztuka robotów” i „sztuka robotyczna” – i to na tej drugiej, zgodnie z propozycją Agnieszki Kiejziewicz, chciałabym się tu skupić. Podczas gdy „sztuka robotów” pozwala koncentrować się na robotach będących podmiotami sztuki, a więc ich cechach, sprawnościach czy możliwości porównywania ich z artystami ludzkimi, to „sztuka robotyczna” koncentruje się, według przyjętej za Kiejziewicz definicji, na wykorzystaniu najnowszych osiągnięć technologii jako elementów instalacji audiowizualnych, rzeźb oraz działań performatywnych, nastawionych na interakcję z odbiorcą⁴. Daje nam to możliwość postrzegania *robotic art* jako płaszczyzny dla tworzenia sztuki i interpretacji konkretnych dzieł, pozwalając jednocześnie na odtworzenie tych tworzonych przez ludzi. Nawet jeśli poza „deklaracjami programowymi” te pojęcia okażą się zbyt trudne do oddzielenia, poruszenie kwestii twórczości nie-ludzkiej, jako zjawiska wychodzącego poza pojęcie procesualności, kieruje nas ku ontologii zwróconej ku temu, co istnieje pomiędzy przedmiotem a podmiotem. Wreszcie zaczynamy dostrzegać, że muzyka, filozofia i technologia nie należą do zbioru dwuelementowego i nie powinno się wykluczać żadnej ze składowych.

³ Zob. Feng Tao, „A New Harmonisation of Art and Technology: Philosophic Interpretations of Artificial Intelligence Art”, *Critical Arts* 36, nr 18 (2022): 119, <https://doi.org/10.1080/02560046.2022.2112725>.

⁴ Zob. Agnieszka Kiejziewicz, „Robotic Art. Między afirmacją postępu a strachem przed innym”, w: *Kultura w ponowoczesnym społeczeństwie. Wybrane zagadnienia*, red. Justyna Sulejewska (Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 2019), 8.

O odnoszeniu pojęcia kreatywności do robotów-muzyków

Przyjmując, że tworzenie jest kwestią pewnych umiejętności, a akt kreacji znacznie częściej odnosi się do tworzenia *ex nihilo*⁵, oczywiste jest, że musimy „dostosować” robota do sztuki tudzież zaprogramować i skonstruować go tak, by był w stanie realizować działania artystyczne; jednakże dostosować należy też w pewnym sensie sztukę do robota, jako że musimy najpierw zrozumieć ograniczenia i możliwości robotów, aby móc wykorzystać je jako nowe medium artystyczne. Potraktujmy to więc jako nadzieję na poszukiwanie nowych form ekspresji i estetykę, która uwzględni specyfikę uniwersum technologii robotycznej.

Obecnie, w budowaniu „kreatywnego software’u” chodzi o zaprezentowanie zachowania, które ludzie uznałyby za kreatywne⁶. Można więc odnieść wrażenie, że przy analizie twórczości robotów, wiele zależy od przyjętej definicji sztuki i kreatywności. Niektórzy formułują jedynie dwa fundamentalne kryteria kreatywności: oryginalność i efektywność⁷ i nie ulega wątpliwości, że roboty z łatwością by je spełniły (sztuczna inteligencja ma już zdolność do przemiany form artystycznych czy struktur logicznych, a nawet tworzy nowe style pracy, jak np. Deepdream czy AARON⁸). Nie bez powodu mówi się więc, że sztuczna inteligencja nie tylko opiera się na tradycyjnej sztuce ludzkiej, lecz także przełamuje jej bariery⁹. Są autorzy, którzy w debacie o sztucznej inteligencji i jej „kreatywności” stwierdzają, że już samo istnienie dzieła jest wystarczającym kryterium dla jej uznania i pełni funkcję dowodu¹⁰. W obliczu najbardziej skrajnych przykładów pojmowania twórczości, nie będzie zaskoczeniem, że zagadnienie kreatywności komputacyjnej

⁵ Zob. Ernan McMullin, „Creation *ex nihilo*: Early History”, w: *Creation and the God of Abraham*, red. David B. Burrell i in. (New York: Cambridge University Press, 2010).

⁶ Zob. Ramón López de Mántaras, „Computational Creativity: Coming of Age”, *AI Magazine* 3, nr 30 (2009): 11–14, <https://doi.org/10.1609/aimag.v30i3.2257>.

⁷ Zob. Mark A. Runco, Garrett J. Jaeger, „The Standard Definition of Creativity”, *Creativity Research Journal* 1 nr 24 (2012): 92–96, <https://doi.org/10.1080/10400419.2012.650092>.

⁸ Zob. Feng Tao, „A New Harmonisation of Art and Technology: Philosophic Interpretations of Artificial Intelligence Art”: 19.

⁹ Zob. Tamże.

¹⁰ Zob. Graeme Ritchie, „Assessing Creativity”, w: *Proceedings of the AISB Symposium on AI and Creativity in Arts and Science*, ed. Geraint A. Wiggins (The Society for the Study of Artificial Intelligence and Simulation of Behaviour, 2001), 3–11.

jest często uznawane za zbyt trudne do rozstrzygnięcia¹¹ i nazywane jest „ostatnią granicą” w badaniach nad sztuczną inteligencją¹².

Należałoby najpierw podjąć próbę zdefiniowania tego, jak w sztuce robotycznej rozumiana jest sztuka. Nie możemy jednak oczekiwać, że w ten sposób wskażemy konkretne i stałe cechy definiujące tę twórczość, m.in. z powodu jej wyjątkowej zmienności i nieprzewidywalności (zauważmy, że zbiory uczące się same – na podstawie przetwarzanych danych – podejmują decyzję o kolejnych posunięciach). Sztukę robotyczną należy przede wszystkim rozpatrywać w kontekście zjawiska społecznego, zdolnego do wywoływania emocji u odbiorców. Dzieło sztuki pozostaje w dialogu z odbiorcą, a autor nie jest już niezbędny do jego interpretacji, co kieruje nas ku idei postmodernistycznej i decentralizacji roli autora. Tu autor „umiera” po raz pierwszy.

Specyfika funkcjonowania znanych nam robotów wyklucza, by tworzona przez nie sztuka powstawała z ich potrzeby psychoemocjonalnej. W przypadku kreatywności ludzkiej, można w psychoanalizie natknąć się nawet na twierdzenie, że ta kreatywność stanowi element ekspresywny i jest naturalnym ludzkim popędem¹³, który popycha ludzi ku doświadczeniu artystycznemu¹⁴. Inni, jak np. Michel Lorblanchet, bronią tezy, że niewłaściwe jest nawet mówienie o narodzinach sztuki, ponieważ towarzyszyła ona człowiekowi od początku¹⁵.

Tego typu spostrzeżenia dotyczące działania i tworzenia moglibyśmy, jak sądzę, próbować znaleźć już w filozofii starożytnej, a z uwagi na ich ponadczasowość odnieść je również do sfery sztuki w kontekście sztucznej inteligencji. Arystoteles w *Etyce nikomachejskiej* pisze:

¹¹ Zob. Simon Colton, Geraint A. Wiggins, „Computational Creativity: The Final Frontier?”, w: *Proceedings of the 20th European Conference on Artificial Intelligence*, red. Luc De Raedt i in. (Amsterdam: IOS Press, 2012), 21–26.

¹² Zob. tamże.

¹³ Zob. Carl G. Jung, „Symbols of Transformation”, w: *The Collected Works of C. G. Jung*, red. Gerhard Adler i in., tłum. Richard Francis Carrington Hull, wyd. 2 (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1967), 70–71, 113, 199–200.

¹⁴ Zob. Stefan Zweig, *The Struggle with the Daemon: Hölderlin, Kleist and Nietzsche* (London: Pushkin Press, 2012).

¹⁵ Zob. Michel Lorblanchet, „The Origin of Art”, *Diogenes* 2, nr 54 (2007): 98–109, <https://doi.org/10.1177/0392192107077651>.

to dwie rzeczy różne (wyróżnienie moje – A.P.) [...] tak że tzw., trwała dyspozycja do opartego na rozumowaniu działania jest czymś różnym od takiejże dyspozycji do opartego na rozumowaniu tworzenia. Dlatego też żadna z nich nie obejmuje drugiej: ani bowiem działanie nie jest tworzeniem, ani tworzenie działaniem. [...] Wszelka sztuka łączy się z powstawaniem i z wynalazczym obmyślaniem tego, by powstało coś z rzeczy, *które mogą i być, i nie być, i których źródło tkwi w wytwarzającym, a nie w wytworze* (wyróżnienie moje – A.P.). [...] Skoro zaś tworzenie i działanie to rzeczy różne, to z konieczności sztuka podpada pod tworzenie, a nie pod działanie¹⁶.

Uznanie aktu twórczego za konstytutywny dla sztuki pociąga za sobą konieczność odwołania się do podmiotowości jako warunku jej zaistnienia. Należy się zgodzić, że mimo wyraźnych tendencji do antropomorfizacji, roboty nie doświadczą ludzkich stanów mentalnych i nie są autonomiczne: dlatego choćby z perspektywy filozofii umysłu byłoby trudno uznać je za *kreatywne*. Inną kwestią jest to, że nawet tutaj kreatywność uznałam za cechę *a priori* ludzką.

Wiadomo, że w proces komponowania muzyki i gry na instrumencie wpisuje się też często zwykły dyskomfort fizyczny, od odcisniętych na opuszkach palców strun gitary po bóle mięśniowe powodowane wymuszoną pozycją. Nie chciałabym tu argumentować za tym, że robot, który nie ma tego typu ograniczeń, nie będzie autentycznym artystą, ale u ludzi brzmienie w wykonawstwie jest do pewnego stopnia wyborem – a brzmienie analityczne nie wydaje się do końca tym, czego jako słuchacze poszukujemy. Saksofonista doskonale wie, że ułożenie ustnika wpływa na barwę dźwięku (kwestia wydobywania zmiennych częstotliwości związanych z zakresem drgań stroika) albo że grając głośno, wydobyte brzmienie będzie bogatsze i bardziej nasycone (mamy wówczas więcej składowych harmonicznych). W sztuce robotycznej daje się dostrzec i odczuć brak świadomości twórczej robota, wobec tego nawet jeśli będą do nas docierać w jego wykonaniu różne częstotliwości, pozbawione one będą celowości, a ich interpretacja będzie wątpliwa. Zamiast muzyki pojawia się dźwięk.

¹⁶ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. Daniela Gromska (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982), 210–211.

Zazdrość w stosunku do robotów?

Znana jest anegdota muzyczna, w której cesarz Austrii Józef II kieruje zarzuty pod adresem *Urowadzenia z Seraju* po jej pierwszym publicznym wykonaniu przez Mozarta, mówiąc: „Wydaje mi się, że w tej operze słyszałem za dużo nut”. Rozbawiony taką oceną Mozart miał odpowiedzieć: „Cóż, Wasza Wysokość, z racji sprawowania władzy, zbyt wiele słyszy”. Nie ma co prawda pewności, czy słowa takie rzeczywiście wtedy zostały wypowiedziane¹⁷, ale to słyszenie nut, a nie dźwięków, chciałabym spróbować odnieść do robotycznych muzyków. Tutaj możemy jednocześnie zbyt wiele słyszeć – mając tak duże oczekiwania wobec robotów i zachwycać się możliwością samej gry (nie do końca jej jakością) – ale i słyszeć za dużo nut, w tym sensie, że da się w tym odczuć niedostatek treści pozamuzycznych. Wartości estetyczne i artystyczne nie mają możliwości jednoczesnego uobecniania się w sztuce robotycznej.

Więź między muzykiem a instrumentem bywa głęboko osobista – do tego stopnia, że nie każdy zagrany fragment gotowi jesteśmy oddać cudzemu słuchowi, obawiając się nie tyle oceny innych, ile własnej. Oczywiście, dla analizy muzykologicznej te emocjonalne rozterki nie miałyby większego znaczenia, jednak w sytuacji, gdy samo zjawisko wymyka się jednoznacznej klasyfikacji, szczególnego znaczenia nabiera warstwa pozamuzyczna – bo to właśnie ona umożliwia nam rozróżnienie i ocenę poszczególnych wykonań. Pewne kategorie, takie jak estetyka muzycznego wyrazu wraz z odzwierciedleniem przeżyć wewnętrznych twórcy, są dla robota niemożliwe do uchwycenia. Podczas gdy muzyk-człowiek stawia sobie wyzwania, miewa poczucie bezsensu, satysfakcji, dumy, a czasem i transcendencji, tego typu warstwa aksjologiczna u robota się nie pojawi. Skoro robot pozostaje niezaangażowany emocjonalnie w to, co tworzy, to nie ustosunkuje się również do oceny (w tym własnej), na którą jest wystawiony każdy artysta i która może wywrzeć wpływ na jego warsztat. W estetyce robotycznej nie pojawiają się takie pojęcia jak egocentryzm czy intencjonalność, tak często przypisywane postawom artystów-ludzi. Rodzi to pewną „ulgę” – uświadamiamy sobie, że skupienie na sobie pozostaje domeną człowieka.

¹⁷ Zob. Janusz Jusiak, „Ethos Muzyki i Determinizm Sztuki”, *Ethos* 110, nr 2 (2015): 207–241, <https://doi.org/10.12887/28-2015-2-110-13>.

Czas prób jest z pewnością momentem intymnym i wymagającym pokory – nie tylko wobec samego procesu twórczego albo nauki gry, lecz także wobec instrumentu. Pascal Quignard we *Wszystkich porankach świata* o panu de Sainte Colombe pisze tak:

powrócił do chatki, gdzie ćwiczył grę na gambie, prawdę mówiąc, nie tyle po to, by nie zakłócać spokoju córek, lecz po to, by nie podsłuchiwało go niczyje ucho i żeby móc spokojnie sprawdzać efekt uzyskany przy takim lub innym ułożeniu ręki, przy takim lub innym poruszeniu smyczka. Nie chciał, by ktokolwiek osądzał wyniki jego eksperymentów lub to, co przyszła mu ochota uczynić¹⁸.

Można zauważyć, że niekiedy samotne próby są dla muzyków jednym z najważniejszych momentów w trakcie przygotowań. Wydaje się, że możliwość eksperymentowania z różnymi aranżacjami otwiera przed nimi drogę do artystycznej oryginalności, której poszukują, by wyrazić przez sztukę również siebie. Faza ćwiczeń muzyka – w wymiarze psychologicznym – pozostaje dynamiczna, kształtując zarówno charakter utworu, jak i osobę, która go interpretuje; u maszyn zostaje ona całkowicie pominięta. Lucian Freud twierdzi:

W tworzeniu dzieła sztuki nigdy nie następuje chwila pełnego szczęścia. W akcie kreacji czujemy obietnicę szczęścia, ale znika ona pod koniec pracy. Właśnie wtedy bowiem malarz uświadamia sobie, że maluje po prostu obraz. Przedtem niemalże ośmielał się żywić nadzieję, że obraz ożyje. Gdyby nie to, mogłoby powstać idealne dzieło, a po jego ukończeniu malarz mógłby się wycofać. To właśnie ten niedostatek popycha artystę do pracy. Proces tworzenia staje się niezbędny dla malarza, chyba nawet potrzebniejszy niż sam obraz. Proces ten jest rzeczywiście uzależniająca¹⁹.

¹⁸ Pascal Quignard, *Wszystkie poranki świata*, tłum. Krystyna Szeżyńska-Mačkowiak (Warszawa: Prószyński i S-ka, 1997), 20.

¹⁹ Lucian Freud, „Thoughts on Painting”, cyt. za: Semir Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, tłum. Anna i Marek Binderowie (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 70; zob. Chris Down, „The Impossibility of Painting is Merely a Feeling. Some Thoughts on Painting (1954) by Lucian Freud”, *cjdown.wordpress.com*, 16.05.2012, <https://cjdown.wordpress.com/2012/05/16/some-thoughts-on-painting-1954-by-lucian-freud/> (dostęp: 20.07.2025).

Freud mówi o malarzu, ale uważam, że ten przykład wydaje się użyteczny także w dziedzinie muzyki. Należy jednak mieć na względzie, że między kompozytorem a wykonawcą stawiamy wówczas znak równości.

W sztuce robotycznej wyznacznikiem sukcesu często staje się upodobnienie robota do człowieka i jego ekspresyjna gra na instrumencie²⁰, co niewątpliwie bardzo „wypłaszcza” sens pozamuzyczny. Z drugiej strony, gdzieś umyka nam fakt, że sztuka robotyczna nie powinna prowadzić do rywalizacji o sztukę pomiędzy człowiekiem a robotem, choć uparcie zdajemy się jej poddawać; ostatecznie, taka perspektywa rodzi pytanie, czy dzieło stworzone przez robota należy oceniać w taki sam sposób jak dzieło stworzone przez człowieka. Nieobojętna jest tu narracja niektórych badaczy, że muzyka może stać się w pełni zautomatyzowana, a człowiek jako muzyk staje się „zbędny”²¹ – muzyk zostałby w tej perspektywie „uwolniony z sideł rzemiosła” i bycia „performerem”. Myślę jednak, że odbiorca, który to odczuje, szybko zda sobie sprawę, że nie jest to prawdziwe doświadczenie muzyczne.

W muzyce trudno na razie wskazać analogiczne zjawisko, ale jak można zauważyć, wprowadzanie sztucznej inteligencji do malarstwa doprowadziło do znacznego podzielenia środowiska artystycznego. Znana jest historia Jasona Allena, który użył oprogramowania *Midjourney* do stworzenia obrazu *Théâtre D'opéra Spatial*, wyglądającego niczym spod pędzla barokowego malarza – czym oczarował nieświadome niczego jury i wygrał w konkursie *Colorado State Fair*²². Sztuczną inteligencję wykorzystał jako narzędzie, na którego zaprogramowanie poświęcił około osiemdziesiąt godzin²³. Gdy jednak werdykt jury zaczął być obiektem krytyki, artysta zadał pytanie: „[...] co by było, gdyby artysta dokonał szalenie trudnej i skomplikowanej serii wyrzeczeń, aby stworzyć dzieło, powiedzmy, że

²⁰ Zob. Jim Murphy, Ajay Kapur, Dale Carnegie, „Musical Robotics in a Loudspeaker World: Developments in Alternative Approaches to Localization and Spatialization”, *Leonardo Music Journal* 2012, nr 22: 41–48.

²¹ Tamże.

²² Zob. Patryk Koncewicz, „Sztuczna inteligencja wygrała konkurs sztuk pięknych. Artystom pękła żyłka”, *Antyweb*, 01.09.2022, <https://antyweb.pl/sztuczna-inteligencja-konkurs-sztuk-pieknych> (dostęp: 18.03.2024).

²³ Zob. Łukasz Ostruszka, „Sztuczna inteligencja wygrała konkurs artystyczny. Automatyczny plagiat”, *Biznes Gazeta Wyborcza*, 08.09.2022, <https://wyborcza.biz/biznes/7,177150,28881734,sztuczna-inteligencja-wygrala-konkurs-artystyczny-automatyczny.html> (dostęp: 18.03.2024).

stworzyć swoją sztukę, wisząc do góry nogami i będącym biczowanym podczas malowania. Czy praca tego artysty powinna być oceniana inaczej niż innego artysty, który stworzył to samo dzieło?”²⁴.

Sprzeciwu wobec uznania wytworów robotów za sztukę nie możemy opierać na krytyce takich kryteriów jak łatwość czy wydajność. Zaskakująco podobne byłoby użycie *loopera*²⁵ w muzyce nowoczesnej, gdyż znacznie trudniej jest przecież powtarzać dany tor dźwiękowy w sposób tradycyjny. Może zatem to jedynie kwestia naszej zazdrości w stosunku do robotów?

Emocje, pragnienia, potrzeby

Idea tworzenia robotów towarzyszy człowiekowi od dawna; pierwsza sztuczna ręka – działająca dzięki pracy mięśni – została skonstruowana przez Petera Ballita już w 1818 roku; teraz, przeszło dwieście lat później, chcemy by ta ręka grała. Umyka nam tylko, że gra całe ciało i to nasza fizjologia jest podrzędna względem muzyki oraz instrumentu – to oddech u trębacza dostosowuje się do partytury. Chcę wierzyć, że oddech w fizjologii muzyki to coś więcej niż „zmiana ciśnienia powietrza”.

Wydaje się, że autentyczne tworzenie albo wykonanie utworu muzycznego wymaga od artysty przeżycia artystycznego, poprzez które wartości estetyczne zostają wzbogacane przez osobiste doświadczenia twórcy. W perspektywie ontologicznej, można zauważyć, że muzyka pełni funkcję nośnika przeżyć czy emocji wykonawcy, będąc czymś więcej niż tylko zestawem dźwięków. Utwór robota nie będzie tych kryteriów spełniał. Niemniej, jak wskazuje David P. Billington, ludzie mogą postrzegać dane dzieło jako sztukę dopiero wtedy, gdy, konfrontując się ze strukturą, zaczynają odczuwać emocje i pasję²⁶. To mogłoby oznaczać, że intensywność emocji u odbiorcy jest wystarczająca, aby zaakceptować twórczość robota jako sztukę. Natomiast sami artyści mogą mieć w tej kwestii podejście zbliżone do

²⁴ Koncewicz, „Sztuczna inteligencja wygrała konkurs sztuk pięknych. Artystom pękła żyłka”.

²⁵ *Looper* (z ang. „zapętlenie”) to powtarzanie fragmentu utworu np. za pomocą specjalnego urządzenia lub wtyczki.

²⁶ Zob. David P. Billington, „Structural Art and Robert Maillart”, *Architectural Science Review* 2, nr 20 (1977): 44–51, <https://doi.org/10.1080/00038628.1977.9697236>.

mistrza grającego na violi da gamba: „Kiedy pociągam smyczkiem, rozdieram na strzępy własne, żywe serce i składam w ofierze jego skrawek. To, co czynię, jest po prostu dyscypliną życia, w którym nie ma dni świątecznych, dni bez pracy. Tak wypełniam swe przeznaczenie”²⁷.

Gra na instrumencie jest dla Quignarda pragnieniem i jednocześnie poświęceniem, którego robot doświadczyć nie może. Sztuka robotyczna wydaje się więc wybrakowana nie tylko ontologicznie, lecz także aksjologicznie. Pamiętajmy przy tym, że każda forma sztuki, z którą się spotykamy, kształtuje naszą wrażliwość. Poza dyskusją o prawach autorskich do sztuki wytwarzanej przez roboty²⁸, nieczęsto pojawia się wątek odpowiedzialności moralnej za ich dzieła, a zauważmy, że nie każdy robot-muzyk posłużyłby się stylem punktualistycznym, prowadząc swój utwór do bezskojarzeniowego odbioru. Niebezpiecznie mówi się, że muzyk jest współtwórcą dzieła i samo już zagranie przed kimś utworu łączy się z odpowiedzialnością, gdyż może wywrzeć wpływ na odbiorcę. Dlatego w kontekście sztuki robotycznej szczególnego znaczenia nabierają przesłanki epistemologiczne, w tym analiza roli doświadczenia w procesie twórczym.

Przykładowo, oczekiwania muzyczne okazują się wynikiem socjalizacji i pojawiają się stosunkowo późno, bo dopiero pomiędzy piątym a jedenastym rokiem życia²⁹. Wynikają one z dotychczasowego doświadczenia i znajomości stylów muzycznych charakterystycznych dla danego kręgu kulturowego i mogą wywołać emocje muzyczne powiązane z niespełnieniem tych przewidywanych, jak np. niepokój, zaskoczenie, nadzieja czy rozczarowanie³⁰. Wszystko to pozwala z pewnością wykonawcy na pogłębienie interpretacji utworu, co sprzyja wierniejszemu odzwierciedleniu intencji kompozytora.

Oprócz aspektów technicznych oraz rozumienia szeroko pojętej struktury dzieła muzycznego, istotne wydaje się również uwzględnienie roli intuicji i wraź-

²⁷ Quignard, *Wszystkie poranki świata*, 45.

²⁸ Zob. Elzé S. Mikalonytè, Markus Kneer, „Can Artificial Intelligence Make Art? Folk Intuitions as to whether AI-driven Robots Can Be Viewed as Artists and Produce Art”, *ACM Transactions on Human-Robot Interaction* 4, nr 11 (2022): 1–19, <https://doi.org/10.1145/3530875>.

²⁹ Zob. Maria Chelkowska-Zacharewicz, *Reagowanie na muzykę: afektywne podstawy i rola kontekstu poznawczego*, rozprawa doktorska (Katowice: Uniwersytet Śląski, 2017), 38.

³⁰ Zob. tamże.

liwości w samym procesie twórczym. Znany jest przykład choćby Roberta Schumann, który wielokrotnie podkreślał, jak ważna była dla niego wyobraźnia czy odczuwane emocje, które próbował zawrzeć w kompozycjach; dodajmy przy tym, że zmagał się on m.in. z depresją, lękami, manią, bezsennością czy omamami słuchowymi. W tym czasie powstają jednak jego wybitne kompozycje takie jak *Kwintet fortepianowy Es-dur* op. 44 czy *IV Symfonia d-moll* op. 120. Wciąż obecne wydaje się przekonanie, że muzyka nie powstaje jako *creatio ex nihilo*, lecz wpływa z wewnętrznego doświadczenia i emocjonalnego świata twórcy.

W badaniach emocji będących odpowiedzią na muzykę odnajdujemy reakcje afektywne, emocje modalne i doświadczenia z pogranicza psychologii i estetyki, określane jako emocje estetyczne czy muzyczne, jak poczucie transcendencji czy dosięganie absolutu z mogącymi trwać wrażeniami cielesnymi, jak np. ciarki³¹. W neuroestetyce, emocje powstające w kontakcie z bodźcem muzycznym uważa się za ważny etap kształtowania się reakcji estetycznej³², chociaż jej istota będzie jednak w dużej mierze zależna kulturowo, a najszybciej można by zapewne porównać ich emfazę, porównując np. kulturę zachodu z kulturą azjatycką³³. Robot nie przeniesie na odbiorcę emocji, których sam nie doświadcza, ale wątpliwe jest, by wykonawca mógł poruszyć ludzi tylko wtedy, gdy sam jest poruszony. Nie sposób byłoby zatem mówić tu o „sztuce robota” w sensie ścisłym – i właśnie w tym paradoksie ujawnia się istota sztuki robotycznej – nie przypisujemy maszynom statusu autonomicznych twórców, ale traktujemy je jako współkształtujące elementy środowiska artystycznego, w którym znaczenie powstaje w relacji, a nie w akcie jednostkowej kreacji. Fenomenologiczne podejście do muzyki, poprzez swoją dyskusję o kreowaniu wartości w obrębie objaśnień artystycznych, pozwoliłoby nam być może przybliżyć się do odpowiedzi, jakie są wystarczające warunki, aby dany przedmiot uznać za dzieło lub doświadczenie muzyczne³⁴. Jak twierdził

³¹ Chełkowska-Zacharewicz, *Reagowanie na muzykę*, 20.

³² Piotr Przybysz, „Czy należy bać się neuroestetycznego redukcjonizmu? Przypadek emocji muzycznych”, *Sztuka i Filozofia* 2020, nr 56: 34, <https://doi.org/10.14394/sztfil.2020.0001>.

³³ Kathleen M. Higgins, „An Alchemy of Emotion: Rasa and Aesthetic Breakthroughs”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, nr 1 (2007): 43–54, <https://doi.org/10.4324/9780203939109>.

³⁴ Mariola Kokowska, „O fenomenologicznym doświadczeniu muzyki”, w: *Filozofia muzyki. Doświadczenie, poznanie, znaczenie*, red. Małgorzata Gamrat, Małgorzata A. Szyszkowska (Kraków: Wydawnictwo UNUM, 2022), 50.

Alphons Silbermann w *Sociology of Music*: „muzyka jest zasadniczo zjawiskiem społecznym, z uwagi na to, że jest wytworem ludzkiej działalności oraz formą komunikacji pomiędzy kompozytorem, interpretatorem oraz słuchaczem”³⁵.

To dodatkowo wskazuje, że same dźwięki, poza aspektem technicznym, wymagają również wymiaru społecznego, by stać się muzyką; tak jak w całej sztuce to odbiorca nadaje muzyce znaczenie. Inni badacze, uznając wartość muzyki w relacjach międzyludzkich, twierdzą, że jest ona „tylko kolejnym elementem złożonego wyuczonego ludzkiego zachowania”³⁶; ale jedno tutaj jest pewne: muzyka potrzebuje muzyka. Znow ogłośmy więc „śmierć” autora.

Ograniczenia

Rozważania o ograniczeniach robotycznych muzyków można by rozpocząć nieco przewrotnie, mianowicie przywołując słowa Georga Friedricha Haasa, który stwierdził, że używa akordów, które kocha i które brzmią wspaniale³⁷; czuć w tym artystyczną swobodę i lekkość przy pełnej świadomości twórczej. Jego warsztat wyjątkowo wyróżnia się w praktyce kompozytorskiej, gdy np. posługuje się mikrotonami i korzysta z dźwięków spoza systemu temperowanego³⁸, ale wprost pokazuje, na czym polega przekraczanie warstwy muzycznej, której muzyk również poszukuje. W *Concerto Grosso* nr 1 orkiestrę wspierają u niego kilkumetrowe rogi alpejskie; trzeci kwartet grany jest, zgodnie z dyspozycją w partyturze, w kompletnej ciemności; a widownia jest przed koncertem pytana, czy będzie w stanie wytrzymać takie warunki przez czterdzieści minut³⁹. W *Hyperionie*, „koncercie na orkiestrę i światło”, Haas dopuszcza synestezję dźwięku i barwy,

³⁵ Alphons Silbermann, *The Sociology of Music*, cyt. za: Barbara Jabłońska, „O społecznym charakterze muzyki. Szkic socjologiczny”, *Pogranicze. Studia Społeczne* XXXIV (2018): 114, <https://doi.org/10.15290/pss.2018.34.07>.

³⁶ Alan P. Merriam, Valerie Merriam, *The Anthropology of Music* (Evanston: Northwestern University, 1964), 8.

³⁷ Rafał Wawrzyńczyk, „Ciemne Centrum”, *Dwutygodnik*, 11.2017, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7511-ciemne-centrum.html?print=1> (dostęp: 18.03.2024).

³⁸ Georg F. Haas, „Mikrotonowości”, tłum. Sławomir Wojciechowski, *Glissando* 2009, nr 2, <https://glissando.pl/tekst/mikrotonowosci-2/> (dostęp: 18.03.2024).

³⁹ Tamże.

a światła rzucane na ścianach traktuje jako „cichą perkusję” i dyrygenta⁴⁰. Inwencja ludzka wydaje się niedościgniona.

Nie tylko zagadnienie inwencji jest problematyczne. Nawet czynnik krytyczny tudzież stworzenie kompleksowej motoryki nie są na razie w pełni osiągalne, co przyznaje Toyota, posiadająca doświadczenie w produkcji robotów grających na skrzypcach, trąbce czy perkusji elektronicznej⁴¹. Robot grający na trąbce jest najbardziej zbliżony do wyedukowanego muzyka pod względem artykulacji, dynamiki i wyczucia czasu, ale już np. robot grający na skrzypcach ma problemy z poprawną intonacją czy barwą i okazuje się ograniczony w swojej skali⁴². Można by wymieniać kłopoty z odpowiednią siłą nacisku na smyczek, szybkością jego przesuwu, odpowiednim ułożeniem palców czy osiągnięciem vibrato⁴³, ale być może udoskonalenie tych elementów już w niedalekiej przyszłości będzie mogło doprowadzić do wytworzenia wyjątkowej sonosfery, odsłaniając przed nami nieznane wcześniej obszary muzyki. Należy oddzielić problemy techniczne, które mogą zostać wkrótce rozwiązane, od problemów ontologicznych i epistemologicznych, które potrzebują wyjaśnienia przez humanistę.

Rozwój technologiczny nigdy nie będzie w stanie w pełni odtworzyć ludzkiej zmysłowości, która konstytuuje ludzki wymiar muzyki. Znane są ludzkie próby gry na fortepianie w półmroku, w celu metaforycznego zbliżenia się do instrumentu i na pewien sposób zespolenia się z nim; albo i nawet samo zamykanie przez pianistę oczu, aby poczuć kontrolę nad klawiszem. Mówi się, że „muzyczny instrument staje się częścią ciała”, aby ruchy artysty mogłyby być rodzajem automatyzmu, tak, by sam muzyk mógł skupić się tylko na tworzeniu muzyki⁴⁴. I właśnie to ucieleśnienie powoduje, że z czasem instrument staje się dla wykonawcy

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Masahiro Doi, Yuichiro Nakajima, „Toyota partner robots”, w: *Humanoid Robotics: A Reference*, red. Ambarish Goswami, Prahlad Vadakkepat (Dordrecht: Springer Nature, 2019).

⁴² Kemper, „Locating Creativity in Differing Approaches to Musical Robotics”: 1–6.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Luc Nijs, Micheline Lesaffre, Marc Leman, „The Musical Instrument as a Natural Extension of the Musician”, w: *Proceedings of the 5th Conference of Interdisciplinary Musicology*, red. Michèle Castellango, Hugues Genevois (Paris: LAM – Institut Jean Le Rond d’Alembert, 2009), 132–133.

„przezroczysty”⁴⁵. Umysł muzyków traktuje instrument tak, jakby był on przedłużeniem ciała⁴⁶.

W świetle tych obserwacji, można powiedzieć, że robot nie jest muzykiem. Tym samym dochodzimy jednak do – wydawałoby się – absurdałnego pytania postawionego na początku: czy może istnieć muzyka bez muzyka. Mimo wszystko myślę, że jest to możliwe, bo sztuka robotyczna budzi więcej wątpliwości na gruncie etyki aniżeli estetyki. Wydaje się, że sztuka może istnieć bez podłoża emocjonalnego twórcy, a nieświadomy odbiorca może się nią zachwycać niezależnie od sposobu jej powstania.

Zakończenie

Przyznajmy, że to właśnie dzięki wcześniejszej ludzkiej pracy robot może wykonywać utwór, więc być może należałoby od razu przyznać rację Kantowi, że sztuka jest dziełem wyłącznie ludzkim⁴⁷. Nawet jeśli hipotetycznie zgodzilibyśmy się nazwać robota muzykiem, nikt nie nazwałby go wirtuozem. Wirtuoz to określenie niosące ze sobą całkowicie inny potencjał semantyczny, a to on w obliczu talentu, techniki, kontroli, dynamiki, tworzenia pewnych niuansów dźwiękowych czy – jeżeli użyć sformułowań Langer – morfologii czucia, wyrasta z „muzyka”. Roboty-muzycy nie staną się perkusistami zmagającymi się nieraz z problemami ze stawami barkowymi, skrzypkami mogącymi odczuwać ból w ramionach czy pianistami, których dotknie zespół de Quervaina; wreszcie, nie poczują też niezrozumienia ze strony odbiorców. Urlich pisał, że muzyka to przede wszystkim połączenie elementu akustycznego z duchową ideą, które jako forma oraz treść stanowią integralną całość muzyczną⁴⁸; mimo to wciąż pozostaje wątpliwość, czy

⁴⁵ Marc Leman, Micheline Lesaffre, Luc Nijs, Alexander Deweppe, „User-Oriented Studies in Embodied Music Cognition Research”, *Music Science* 14, nr 2 (2010): 203–223, <https://doi.org/10.1177/10298649100140S212>.

⁴⁶ Bruno H. Repp, „Effects of Auditory Feedback Deprivation on Expressive Piano Performance”, *Music Perception* 1999, nr 16: 409–438, <https://doi.org/10.2307/40285802>.

⁴⁷ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe, t. X, red. Wilhelm Weischedel (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), 237.

⁴⁸ Michels Urlich, *Atlas Muzyki*, cyt. za: Chełkowska-Zacharewicz, *Reagowanie na muzykę*, 6.

to nie przez to, że za sztuką robotyczną stoi pośrednio człowiek, nie chcemy dopatrywać się u maszyn arcyzmu. Powtarzając za Heideggerem, że refleksję nad technologią należy przenieść do dziedziny sztuki⁴⁹, musimy się zmierzyć z tym, że ich wzajemne przenikanie się staje się dziś warunkiem koniecznym, by zachować nad nią kontrolę.

Zauważmy, że wciąż brakuje nam odpowiednich opracowań muzykologicznych, a ocena muzyków-robotów dokonywana jest głównie za pośrednictwem zmysłu wzroku. Tymczasem to jednak słuch i dotyk wydają się stanowić rdzeń doświadczenia muzycznego. Nie jesteśmy też w stanie przewidzieć ludzkich reakcji fizjologicznych na muzykę, nawet tę wykonywaną klasycznie przez ludzi. Za celniejszą perspektywę warto uznać pytanie o emocje artysty podczas tworzenia – o to, czy można pozostać wiarygodnym, tworząc dzieło bez nich? Choć sztuka robotyczna nie wiąże się z przeżyciem artystycznym, to nie oznacza to, że jest pozbawiona wartości estetycznych. Być może twórca jako podmiot powoli przestaje nam być potrzebny, a sztuka może istnieć bez niego, pod warunkiem, że oddziałuje na każdego z nas w indywidualny sposób.

Bibliografia

- Arystoteles. *Etyka nikomachejska*. Tłum. Daniela Gromska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.
- Billington, David P. „Structural Art and Robert Maillart”. *Architectural Science Review* 2, nr 20 (1977): 44–51. <https://doi.org/10.1080/00038628.1977.9697236>.
- Bretan, Mason, Gil Weinberg. „A survey of robotic musicianship”. *Communications of the ACM* 3, nr 59 (2016): 100–109. <https://doi.org/10.1145/2818994>.
- Chełkowska-Zacharewicz, Maria. *Reagowanie na muzykę: afektywne podstawy i rola kontekstu poznawczego*. Rozprawa doktorska. Katowice: Uniwersytet Śląski, 2017.
- Colton, Simon, Geraint A. Wiggins. „Computational Creativity: The Final Frontier?”. W: *Proceedings of the 20th European Conference on Artificial Intelligence*, red. Luc De Raedt, Christian Bessiere, Didier Dubois, Patrick Doherty, Paolo Frasconi. Amsterdam: IOS Press, 2012.
- López, Ramón de Mántaras. „Computational Creativity: Coming of Age”. *AI Magazine* 3, nr 30 (2009): 11–14. <https://doi.org/10.1609/aimag.v30i3.2257>.

⁴⁹ Martin Heidegger, „Die Frage nach der Technik”, w: Martin Heidegger *Gesamtausgabe*, t. 7: *Vorträge und Aufsätze (1936–1953)*, red. Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000).

- Doi, Masahiro, Yuichiro Nakajima. „Toyota partner robots”. W: *Humanoid Robotics: A Reference*, red. Ambarish Goswami, Prahlad Vadakkepat. Dordrecht: Springer Nature.
- Down, Chris. „The Impossibility of Painting is Merely a Feeling. Some Thoughts on Painting (1954) by Lucian Freud”. *cjdown.wordpress.com*, 16.05.2012. <https://cjdown.wordpress.com/2012/05/16/some-thoughts-on-painting-1954-by-lucian-freud/> (dostęp: 20.07.2025).
- Heidegger, Martin. „Die Frage nach der Technik”. W: Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, t. 7: *Vorträge und Aufsätze (1936–1953)*, red. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000.
- Higgins, Kathleen M. „An Alchemy of Emotion: Rasa and Aesthetic Breakthroughs”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, nr 1 (2007): 43–54. <https://doi.org/10.4324/9780203939109>.
- Jabłońska Barbara, „O społecznym charakterze muzyki. Szkic socjologiczny”. *Pogranicze. Studia Społeczne* XXXIV (2018). <https://doi.org/10.15290/pss.2018.34.07>.
- Jung, Carl G. „Symbols of Transformation”. W: *The Collected Works of C. G. Jung*, red. Gerhard Adler, Herbert Read, Michael Fordham, William Mcguire, tłum. Richard Francis Carrington Hull, wyd. 2. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1967.
- Jusiak, Janusz. „Ethos Muzyki i Determinizm Sztuki”. *Ethos* 110, nr 2 (2015): 207–241. <https://doi.org/10.12887/28-2015-2-110-13>.
- Haas, Georg F. *Mikrotonowości*. Tłum. Sławomir Wojciechowski, *Glissando*, <https://glissando.pl/tekst/mikrotonowosci-2/> (dostęp: 18.03.2024).
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe, t. X, red. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Kemper, Steven. „Locating Creativity in Differing Approaches to Musical Robotics”. *Frontiers in Robotics and AI* 8 (2021): 1–6. <https://doi.org/10.3389/frobt.2021.647028>.
- Kiejziewicz, Agnieszka. „Robotic Art. Między afirmacją postępu a strachem przed innym”. W: *Kultura w ponowoczesnym społeczeństwie. Wybrane zagadnienia*, red. Justyna Sulejewska. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 2019.
- Kokowska Mariola. „O fenomenologicznym doświadczaniu muzyki”. W: *Filozofia muzyki. Doświadczenie, poznanie, znaczenie*, red. Małgorzata Gamrat, Małgorzata A. Szyszkowska. Kraków: Wydawnictwo UNUM, 2022.
- Koncewicz, Patryk. „Sztuczna inteligencja wygrała konkurs sztuk pięknych. Artystom pękła żyłka”, *Antyweb*, 01.09.2022, <https://antyweb.pl/sztuczna-inteligencja-konkurs-sztuk-pieknych> (dostęp: 18.03.2024).
- Leman, Marc, Micheline Lesaffre, Luc Nijs, Alexander Deweppe. „User-Oriented Studies in Embodied Music Cognition Research”. *Music Science* 14, nr 2, (2010): 203–223. <https://doi.org/10.1177/10298649100140S212>.
- Lorblanchet, Michel. „The Origin of Art”. *Diogenes* 2, nr 54 (2007): 98–109. <https://doi.org/10.1177/0392192107077651>.

- McMullin Ernan. „Creation *ex nihilo*: Early History”. W: *Creation and the God of Abraham*, red. David B. Burrell, Carlo Cogliati, Janet M. Soskice, William R. Stoeger. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Merriam, Alan P, Valerie Merriam. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University, 1964.
- Mikalonytè, Elzè S., Markus Kneer. „Can Artificial Intelligence Make Art? Folk Intuitions as to whether AI-driven Robots Can Be Viewed as Artists and Produce Art”. *ACM Transactions on Human-Robot Interaction* 4, nr 11 (2022): 1–19. <https://doi.org/10.1145/3530875>.
- Murphy, Jim, Ajay Kapur, Dale Carnegie. „Musical Robotics in a Loudspeaker World: Developments in Alternative Approaches to Localization and Spatialization”. *Leonardo Music Journal* 2012, nr 22: 41–48. https://doi.org/10.1162/LMJ_a_00090.
- Nijs, Luc, Micheline Lesaffre, Marc Leman. „The Musical Instrument as a Natural Extension of the Musician”. W: *Proceedings of the 5th Conference of Interdisciplinary Musicology*, red. Michèle Castellango, Hugues Genevois, 132-133. Paris: LAM – Institut Jean Le Rond d’Alembert, 2009.
- Ostruszka, Łukasz. „Sztuczna inteligencja wygrała konkurs artystyczny. Automatyczny plagiat”. *Biznes Gazeta Wyborcza*, 08.09.2022, <https://wyborcza.biz/biznes/7,177150,28881734,sztuczna-inteligencja-wygrala-konkurs-artystyczny-automatyczny.html> (dostęp: 18.03.2024).
- Przybysz, Piotr. „Czy należy bać się neuroestetycznego redukcjonizmu? Przypadek emocji muzycznych”. *Sztuka i Filozofia* 2020, nr 56: 23–41. <https://doi.org/10.14394/szt-fil.2020.0001>.
- Quignard, Pascal. *Wszystkie poranki świata*. Tłum. Krystyna Szeżyńska-Maćkowiak. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1997.
- Repp, Bruno H. „Effects of Auditory Feedback Deprivation on Expressive Piano Performance”. *Music Perception*, 1999, nr 16: 409–438. <https://doi.org/10.2307/40285802>.
- Ritchie, Graeme. „Assessing Creativity”. W: *Proceedings of the AISB Symposium on AI and Creativity in Arts and Science*, red. Geraint A. Wiggins. The Society for the Study of Artificial Intelligence and Simulation of Behaviour, 2001.
- Runco, Mark A., Garrett J. Jaeger. „The Standard Definition of Creativity”. *Creativity Research Journal* 1, nr 24 (2012). <https://doi.org/10.1080/10400419.2012.650092>.
- Tao, Feng. „A New Harmonisation of Art and Technology: Philosophic Interpretations of Artificial Intelligence Art”. *Critical Arts* 36, nr 18 (2022): 110–125. <https://doi.org/10.1080/02560046.2022.2112725>.
- Wawrzyńczyk, Rafał. „Ciemne Centrum”, *Dwutygodnik*, 11.2017, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7511-ciemne-centrum.html?print=1> (dostęp: 18.03.2024).
- Zeki, Semir. *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*. Tłum. Anna i Marek Binderowie. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Zweig, Stefan. *The Struggle with the Daemon: Hölderlin, Kleist and Nietzsche*. London: Pushkin Press, 2012.

Summary

The Death of the Author 2.0: The Aesthetic Perspective on Robots Playing Instruments

In the face of the ongoing advancement of musical robotics and the integration of artificial intelligence into artistic practices, this essay undertakes an inquiry into the possibility of art existing in the absence of a sentient, emotionally engaged, creative subject. The primary focus is on the reception of non-human artistic production, the significance of embodiment in musical expression, and the imperative to redefine the notion of creativity. The proposed approach advocates the recognition of robotic art as an experimental domain within relational aesthetics, accompanied by a complete departure from comparisons between robotic and human performance. In the context of robotic art, meaning is not the product of authorial intent but rather emerges through the interaction between the audience, the technological agent, and the surrounding cultural context, thereby decentralizing the notion of authorship. Despite its detachment from traditional aesthetic experience, robotic art may nonetheless possess aesthetic value and social resonance. Consequently, the essay argues for the inclusion of transformation and innovation as critical categories within aesthetic discourse, essential to a contemporary understanding of technological creativity. The analysis adopts an interdisciplinary perspective, drawing on philosophy of art, music theory, and posthumanist thought.

Keywords: robot, music, creativity, artistic experience, robotic art

Zusammenfassung

Der Tod des Autors 2.0: Roboters als Instrumentalisten aus äthetischer Perspektive

Angesichts der fortschreitenden Entwicklung der musikalischen Robotik und der zunehmenden Anwendung von Künstlicher Intelligenz in künstlerischen Praktiken stellt der Essay die Frage, ob Kunst ohne ein empfindendes, emotional eingebundenes und schöpferisches Subjekt überhaupt möglich ist. Im Zentrum der Überlegungen stehen die Rezeption, die nicht-menschliche künstlerische Produktion, die Bedeutung von Körperlichkeit in der Musik sowie die Notwendigkeit einer Neubestimmung des Kreativitätsbegriffs. Als möglicher Lösungsansatz wird vorgeschlagen, die robotische Kunst als experimentelles Feld innerhalb der relationalen Ästhetik zu begreifen und vollständig von einem Vergleich zwischen maschineller und menschlicher Performanz abzurücken. In der robotischen Kunst entsteht Bedeutung nicht durch Intention oder Ausdruck des Schöpfers, sondern durch die Interaktion zwischen Rezipient, Technologie und kulturellem Kontext, wodurch Autorschaft zu einer dezentrierten Kategorie wird.

Obwohl robotische Kunst kein künstlerisches Erleben im traditionellen Sinne aufweist, kann sie dennoch ästhetischen Wert und soziale Resonanz entfalten. Daraus ergibt sich der Vorschlag, die Kategorien von Veränderung und Innovation in die ästhetische Reflexion einzubeziehen, da sie für ein zeitgemäßes Verständnis technologischer Kreativität unabdingbar sind. Die Analyse verfolgt einen interdisziplinären Ansatz und verbindet Kunstphilosophie, Musiktheorie und posthumanistische Perspektiven.

Schlüsselwörter: Roboter, Musik, Kreativität, künstlerische Erfahrung, robotische Kunst

Information about Author:

ANNA PRUS, student 1) Individual Interdisciplinary Studies, University of Gdańsk 2) Medicine, University of Gdańsk, Medical University of Gdańsk; address for correspondence: Al. Zwycięstwa 41/42, PL 80-210 Gdańsk; e-mail: annaprus@gumed.edu.pl

