

Beata Gontarz<http://orcid.org/0000-0002-5302-8010>

Uniwersytet Śląski w Katowicach

beata.gontarz@us.edu.pl

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.04

„Nieobliczalna fantazja”? Artysta i „tworzące” maszyny

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest rekonstrukcja refleksji oraz poglądów trojga artystów, dotyczących zagadnień tworzenia i statusu twórcy w związku z rysunkami wykonywanymi przez maszyny. Przykład pierwszy dotyczy wytworów mechanicznej maszyny rysującej skonstruowanej przez belgijskiego artystę Francisca André oraz recepcji jego postawy wobec powstających dzieł, dokonanej przez polskiego pisarza Jana Józefa Szczepańskiego. Przykład drugi – wybrany jako reprezentujący istotną zmianę w rozumieniu sztuki i procesu twórczego – to działania i deklaracje artystki polskiego pochodzenia, Agnieszki Piłat, współpracującej z Boston Dynamic i SpaceX w projekcie uczenia robotów wyposażonych w AI sztuki rysowania. Przywołane w artykule przykłady stanowią głos w dyskusji nad statusem artysty, twórcy, autora wobec maszyn i tworzonych przez nie artefaktów.

SŁOWA KLUCZE: artysta, twórca, „tworzące” maszyny, „sztuka maszyn”, Francis André, Jan Józef Szczepański, Agnieszka Piłat

ABSTRACT

“An Unpredictable Fantasy”? The Artist and “Creating” Machines

The aim of the article is to reconstruct the reflections and views of three artists regarding the issues of creation and the status of the creator in relation to drawings made by machines. The first example concerns the products of a mechanical drawing machine constructed by the Belgian artist Francis André, as well as the reception of his creative stance by the Polish writer Jan Józef Szczepański. The second example – selected to signal a significant shift in the understanding of art and the creative process – focuses on the actions and statements of Polish artist Agnieszka Piłat, who collaborates with Boston Dynamic and SpaceX on a project aimed at teaching robots equipped with AI to draw. The examples discussed in the article contribute to the ongoing debate on the status of the artist, creator, and author in relation to machines and the artifacts they create.

KEYWORDS: artist, creator, “creating” machines, “machine art”, Francis André, Jan Józef Szczepański, Agnieszka Piłat

Żyjemy w czasach, kiedy jeszcze nam się wydaje, że to człowiek „oswaja”, czyli humanizuje (Maj, 2023) sztuczną inteligencję. Stawiamy jej kolejne zadania i wyzwania nie tylko na polu industrialnym, ale także kulturowym – w tym w dziedzinie sztuki – i otrzymujemy zaskakujące tego skutki. W 2018 r. po raz pierwszy zlicytowano obraz stworzony przez AI (*Portret Edmonda de Belamy* wystawił prestiżowy dom aukcyjny Christie’s), a ostatnio (w 2024 r.) obieła świat sensacyjna wiadomość, że Ai-Da, pierwszy humanoidalny artysta-robot, sprzedał na aukcji (zorganizowanej przez Sotheby’s) dzieło *AI God: Portrait of Alan Turing*. I to za kwotę 1 mln dolarów! Artyści, historycy sztuki i jej koneserzy, ale także tak zwani zwykli odbiorcy otrzymali sygnał o rosnącej – nie tylko artystycznej, ale i ekonomicznej – konkurencji w zakresie twórczości ludzkiej i twórczości postludzkiej.

Nad transformacją kultury przez technologię maszyn i sztucznej inteligencji od dłuższego czasu pochylają się kulturoznawcy, socjologowie, filozofowie, prawnicy, historycy, krytycy i teoretycy sztuki. Przeprowadzają – między innymi – swego rodzaju „archeologię” AI i „archeologię” sztuki maszynowej, technologicznej i biorobotycznej: szukają ich źródeł filozoficznych (Kiepas, 2017; Wieczorek, 2020; Orbik, 2023; Korporowicz, 2023), technicznych (Krzysztofek, 2015; Łaszczycza, 2017; Polak i Krzanowski, 2020; Maj, 2022), kulturowych (Dukaj, 2017), w tym w obszarze imaginariów społecznych (Celiński, 2014; Wojewoda, 2020), uobecnianych w praktykach artystycznych (Kac, 1997; Kluszczyński, 2014a; Kluszczyński, 2014b; Zawojski, 2016; Gałuszka, Ptaszek i Żuchowska-Skiba, 2016). W tych – często transdyscyplinarnych – ujęciach dominuje rozpoznanie przejawiającej się już w starożytności głęboko antropologicznej potrzeby konstruowania, powoływania do istnienia oraz pobudzania do działania sztucznego Innego: maszyny, automatu, robota. W perspektywie historii cywilizacji, historii kultury i historii sztuki wskazywana jest ewolucja techniczna, a później technologiczna: przejście od maszyny funkcjonującej według skonstruowanego mechanizmu przez maszynę wykonującą polecenia do maszyny zdolnej do kreacji. Teoretycy i krytycy sztuki śledzą tę ewolucję, tworząc paradygmaty „sztuki wynikającej z ducha techniki” – takie określenie przyjmuje Ryszard Kluszczyński (2014a) – wskazując na jej nowe właściwości estetyczne oraz na problematyzowanie nowych koncepcji artysty i nowej wizji procesu twórczego. Wobec tych sformułowanych w ostatnim czasie ważkich rozrządzeń chcę umieścić refleksje oraz poglądy trojga artystów, dotyczące zagadnień tworzenia i statusu twórcy w związku z rysunkami wykonywanym przez maszyny. Przykład pierwszy odnosi się do wytworów mechanicznej

maszyny rysującej skonstruowanej przez belgijskiego artystę Francisa André oraz do recepcji jego postawy wobec powstających dzieł, dokonanej przez polskiego pisarza Jana Józefa Szczepańskiego. Przykład drugi – wybrany jako reprezentujący istotną zmianę w rozumieniu sztuki i procesu twórczego – to działania i deklaracje artystki polskiego pochodzenia, Agnieszki Piłat, współpracującej z Boston Dynamic i SpaceX w projekcie uczenia robotów sztuki rysowania.

2

Maszynę rysującą skonstruowaną przez Francisa André i wykonane przez nią rysunki przedstawił Jan Józef Szczepański w na pół eseistycznym, na pół fabularnym utworze *Łopata archeologa*, kończącym tom *Rafa* (1974). Polski pisarz i belgijski konstruktor spotkali się osobiście tylko raz, gdy André przyjechał w 1970 r. do Warszawy z ekipą techniczną baletu Maurice’a Bějarta, z którym współpracował jako scenograf, dekorator i projektant kostiumów. Niemniej kilkugodzinna rozmowa oraz jej skutki, jakimi były przysyłane autorowi utworu rysunki, stały się podstawą do nakreślenia portretu niezwykle twórcy i pretekstem do rozważań nad istotą sztuki, procesu twórczego i artysty.

Szczepański rozpoczyna od opisu rysunków, a właściwie od opisu reakcji oglądających owe rysunki. Nie maszyna zatem, a jej wytwory są dla niego ważniejsze. Podkreśla, że rysunki – wiszące w jego mieszkaniu – nie wzbudzają zainteresowania, dopóki odbiorcy nie dowiedzą się, że zostały wykonane mechanicznie. Pisarz odtwarza proces odbioru, w którym dominuje entuzjazm rozpoznawania kształtów i figur, podziw dla efektów pracy maszyny:

Dopiero kiedy dochodzi do wyjaśnień, następuje chwila kłopotliwej zadumy. Potem – skoro wiadomo już, że nie grozi żadne podejrzenie o naiwne przywiązywanie wagi do naturalnego konkretności – zaczyna się, pełne ulgi, snucie skojarzeń. Przecież to jest kobiecy akt. A to ryba. A to meduza. Ponieważ nikt nie zamierzył tych podobieństw, ponieważ są dziełem mechanicznego przypadku, budzą – nareszcie – radosny, niewolny od podniecenia podziw. Naprawdę, zupełnie kobieca postać. Biust, pośladki, nogi zaplecione jedna na drugą... I jakie świetne proporcje! Nagle forma wyłoniona z chaosu, porządkowanego jakimś bezmyślnym rytmem, staje się objawieniem (s. 167).

Opis reakcji oglądających dopełniony zostaje charakterystyką techniki wykonania rysunków:

Same formy wydają się ułożone z drobnej siatki, z jakiejś tkaniny poddanej falowaniu nieobliczalnych wprawdzie, lecz bynajmniej nie anarchistycznych prądów. Sferyczne zwoje przeplatają się przestrzennie, fałdy zachodzą na siebie, tworząc ciemniejsze, płynne undulacje. Ryba wachluje skrzelami, meduza ciągnie za sobą festony rozkołysanych macek (s. 167).

Autor podejmuje się także zaprezentowania idei samej maszyny, budowy jej mechanizmu rysującego i konstrukcyjnych zasad jej działania. To – podobnie jak powyższy – literacki opis, a Szczepański przyznaje się, że maszyny nigdy nie widział, podąża zatem za wyjaśnieniami André, zapamiętanymi z rozmowy:

Chodzi rzeczywiście o maszynę dosyć skomplikowaną (André pracował trzy lata nad jej budową), o maszynę poruszaną prądem elektrycznym i wyposażoną – dzięki przemysłnemu systemowi przekładni – w rodzaj nieobliczalnej fantazji. Francis André określał ją nawet mianem „maszyny losowej”, ponieważ, jak twierdził, nie da się z góry przewidzieć, jaki tor obierze rysująca mina pod wpływem nieustannie zmiennych obrotów mimośrodowych trybów i wirujących na osiach krzywek. Tak czy owak, udział projektanta maszyny w jej „twórczości” ogranicza się do włączenia kontaktu, do nadania wzdłużnego lub okrężnego ruchu papierowi oraz przerwania pracy mechanizmu w wybranym momencie (s. 168).

Refleksje o naturze twórczości i o tym, kto jest artystą, osadza pisarz w kilku kontekstach. Najpierw opisuje własne reakcje na rysunki: otóż wywołują w nim niepokój. Dla Szczepańskiego, absolwenta przedwojennej Wolnej Szkoły Malarskiej w Katowicach, uczestnika kursów Romana Ingardena prowadzonych na Uniwersytecie Jagiellońskim oczywiste jest, że dostrzega w nich jakości estetyczne, właściwe dziełu sztuki (Ingarden, 1966). *Łopata archeologa* nie jest jednak traktatem filozoficznym, zatem autor posługuje się zabiegiem literackim: zestawia rysunki z akwarelą Nikifora Krynickiego, przywołaną w innym utworze z tomu *Rafa*, zatytułowanym – tak jak ów malunek – *Biskup jedzie przez morze*. Tam wyznawał, że Nikiforowy obrazek oferuje mu – nienazwaną wprost, ale rozpoznawalną jako jakość metafizyczna (Ingarden, 1960) – niepokojącą go, sugestię nieskończoności świata, wykraczającego poza dostępne człowiekowi granice poznania. Daje zarazem świadectwo estetycznego i metafizycznego odbioru obu dzieł:

Mechaniczny „akt” wisi u mnie w pokoju naprzeciwko Nikifora. Wydaje się prowadzić z nim dialog czy spór, dotyczący jakiejś prawdy, na którą nie potrafię być obojętny. Czasami doznaję wrażenia, że – przy moim biurku – siedzę pomiędzy przeciwstawnymi biegunami jakiegoś ogniwa

i że przeze mnie przepływa prąd ich tajemniczej kontrowersji. Nie jestem filozofem ani teologiem. Jedyny sposób radzenia sobie z tajemnicami, do jakiego mogę się uciec, to opisywanie kształtów, w jakich zjawiają się przede mną, śledzenie dróg, którymi przychodzą (s. 170).

Pisarz podkreśla fakt, że André nie sygnował rysunków, twierdząc, że nie on jest ich autorem. Nie przyznawał sobie ich sprawczości, albowiem twierdził, że maszyna tworzy je autonomicznie, bez żadnej zewnętrznej ingerencji w trakcie swojej pracy. Nie uważał ponadto, że rysunki są sztuką, a tym bardziej – że dziełem sztuki jest maszyna. Nie nazywał też siebie artystą. Te właśnie kwestie nie są jednak oczywiste dla Szczepańskiego. Jeżeli pisze, że rysunki wywołują w nim niepokój, to także odnośnie do pytań o to, czy są dziełem sztuki i czym są dziełem sztuki.

W utworze prezentuje Francisca André nie tylko jako konstruktora, patronującego uruchamianej maszynie rysującej, ale także jako twórcę mechanizmów wprawiających w ruch monumentalne rzeźby odnoszącego międzynarodowe sukcesy belgijskiego artysty Oliviera Strebelle’a. A dla Strebelle’a było oczywiste, że André artystą jest: świadomie tworzy zamierzone dzieła – zgodnie z klasyczną definicją, sformułowaną za Arystotelesem przez Akwinatę (Kiereś, 2008). W *Łopacie archeologa* przywołany został fragment wygłoszonego przez rzeźbiarza wykładu o jego współpracy z Francisem:

Czasami mam wrażenie – mówił – że on rozumie moje intencje lepiej niż ja sam. Zdarzają nam się gwałtowne spory. Dostrzegam nagle w zainscenizowanym przez niego ruchu jakąś groźbę, jakieś okrucieństwo, którego, jak mi się zdawało, nie miałem bynajmniej w planie. Dyskutujemy zawzięcie. I wtedy ten niezwykle łagodny człowiek okazuje się demonem uporu. Nie godzi się na żaden kompromis. Odkładam pracę jako nieudaną, a po pewnym czasie wracam do niej i wtedy widzę zazwyczaj, że właśnie on miał rację, że tak, a nie inaczej miało być (s. 194).

Twórczą i artystyczną sylwetkę Francisca André uwzględni również *Nouvelle Biographie Nationale*, wydana przez belgijską Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts (Dasnoy, 2007). Z *Łopaty archeologa* nie wynika, aby wiedza o artystycznej przeszłości Adré była znana Szczepańskiemu. Swoje rozważania wokół pytań o artystę, proces tworczy i dzieło sztuki prowadzi przez odniesienia do panującej ówczesnie sztuki awangardowej. Pisarz jako stypendysta przebywał w semestrze roku akademickiego 1968/69 na Uniwersytecie Iowa, gdzie poznał pracującego tam jako *visiting professor* Oliviera Strebelle’a. Uwagi Francisca André o utracie przez artystów dotychczasowych gwarancji dla sztuki, jak antyk, renesans, natura (s. 204) i – dopowiedzmy już sami – ich metafizycznych

uzasadnień popiera przykładami z wykładu kursowego (prowadzonego przez amerykańskiego krytyka i kolekcjonera sztuki) o najnowszych zjawiskach w sztuce amerykańskiej, a mianowicie pop-artowymi obrazami Andy’ego Warhola i Jaspiera Jonesa, a przede wszystkim – dyskusją, jaką wśród słuchaczy wywołała informacja o rynkowej wartości pewnego głazu: dzieła *objet-trouvé*. Jeżeli awangarda w swojej radykalnej wersji antysztuki doprowadziła – jak zamierzała – do kresu zdolność bycia sztuką, podała w wątpliwość sztukę jako taką, przekraczała i zacierała granice między sztuką a ludzką aktywnością, zaatakowała i podważała pozycje artysty, dzieła, odbiorcy, zaatakowała i podważała dotychczasowe hierarchie wartości, zastane zasady twórcze i kryteria ich oceniania, jeżeli usiłowała zniszczyć instytucje sztuki i reguły społecznej obecności sztuki (Kluszczyński, 1997) – to postawa belgijskiego konstruktora wobec własnej twórczości, której, co powtarzał Szczepański, „nigdy nie chciał nazwać sztuką, a może nawet podkreślić owo stanowisko outsidera na targowisku artystycznych ambicji (s. 209), wydaje się znacząca. Ze owo samowykluczenie André z grona artystów było decyzją świadomą, opartą na rozpoznaniu aktualnego stanu rzeczy, świadczyło konsekwentne odrzucanie propozycji urządzenia wystawy jego maszyny i tworzonych przez nią dzieł: „Artyści i teoretycy wykorzystaliby to zaraz jako argument w swych polemikach, przypisałiby mu manifestowanie jakiegoś stanowiska. Nie po to budował swoją maszynę” (s. 168). A jednak wystawa jego dzieł, zatytułowana *Les machins et les machines à dessiner de Francis André*, anonsowana folderem ze wstępem Oliviera Strebelle’a i Maurice’a Bédarta odbyła się w Galerie Alpha w Brukseli w 1971 r.

3

Jako kontekst dla konstruktorskiej twórczości André można wskazać twórczość Jeana Tinguely’ego, który w 1955 r. stworzył trzy „Machines à dessiner”, za pomocą których wykonywał mechaniczne rysunki. Jeden z jego aparatów rysunkowych zaprezentowany został w kwietniu 1955 r. w Galerie Denise René w Paryżu na wystawie *Le Mouvement*. „Machines à dessiner” (maszyny do rysowania), którym Tinguely nadawał status autonomicznie działających przedmiotów, same w sobie nie są dziełami sztuki, ale miały tworzyć dzieła sztuki – rysunki, które napędzane maszyną ramię wyposażone w długopis nakładało na przymocowaną do niej kartkę papieru obracaną przez dysk. Podczas wystawy to nie konstruktor, lecz widz sterował maszynami i w ten sposób wyznaczał istotne parametry powstałego rysunku (<https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=>

795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8). Krytycy i badacze wskazują na metateoretyczny potencjał obiektów Tinguely’ego, a mianowicie problematyzowanie zarówno koncepcji artysty, jak i rozumienia procesu twórczego. Dzieła Tinguely’ego to instalacje kinetyczne, w których dokonuje się twórcze działanie widzów. To, z czym styka się głównie publiczność, to nie rysunki wykonane przez maszyny, ale maszyny, które same w sobie są częścią procesu twórczego. Celem Tinguely’ego był mechaniczny nieporządek, nieregularność, nieprzewidywalność i mechaniczna niepewność, dlatego nadał pracy swoich maszyn właśnie te cechy. Artysta objawił się jako kontynuator podejścia dadaistycznego, uprzywilejowującego rolę przypadku w sztuce. Jego prezentacja przybrała formę performansu angażującego publiczność. Efekt takiego performansu, czyli dzieło maszyny, staje się wytworem drugiego stopnia – dziełem sztuki stworzonym przez dzieło sztuki (Kluszczyński, 2014a). Francis André wydawał się izolować od tego typu manifestów artystycznych. Nie mamy wiedzy, czy i w jaki sposób uruchamiał podczas wystawy swoją „Machine à Dessiner”, która zresztą wydaje się urządzeniem o znacznie większym stopniu skomplikowania niż maszyny Tinguely’ego. Wiemy jednak, że André (poza wystawą, która była jednak sytuacją wyjątkową) separował rysunki od wykonującej je maszyny, rozdawał znajomym, pozostawiając je pracami niepodpisanymi, a zatem pozbawiając je wskazania autorstwa. Nie dzieło jako efekt pracy maszyny było dla niego najważniejszym elementem, lecz, jak przekazał Szczepański, obserwowanie, jak owo dzieło powstaje: „Coś rośnie przed oczyma, jakiś świat – automatyczny, a niekonieczny, jakaś alegoria czy parafraza. Un message bizarre” (s. 169). Obdarowany właściciel rysunku nie miał, w przeciwieństwie do uczestników performansów Tinguely’ego, możliwości oglądania tego procesu. Niemniej, choć przeznaczony tylko dla jednego widza (którym był konstruktor), czyż nie dokonywał się jednak spektakl-performans maszyny skonstruowanej przez André?

Mimo pewnego technicznego podobieństwa maszyn André i Tinguely’ego oraz – stojącego u podstaw ich projektowania – połączenia pracy artysty i inżyniera/konstruktor, obu twórców zdecydowanie różni cel, jaki przypisują swojej twórczości. Dla Belga jest nim obserwacja wyłaniania się regularnych form z pozornie chaotycznej, ale autonomicznej pracy maszyny, a zatem szukanie porządku, układu i harmonii w pracy mechanicznego urządzenia. Dla Szwajcara zaś – demonstrowanie przypadku, który wynika z poczucia chaosu i który ma pokazywać destrukcję wszelkich form (co zapowiadało poniekąd najbardziej znaną jego pracę, samoniszczące się dzieło sztuki, będące częścią performansu w 1960 r. zatytułowanego *Homage to New York*). Jego metakreacje pełnią funkcję dekonstruktorów tradycyjnych koncepcji estetycznych, takich

jak artysta, twórczość, dzieło sztuki i przeżycie estetyczne (Kluszczyński, 2014a). Francis André takie dekonstrukcyjne podejście do sztuki wydawał się kontestować. Chociaż je dostrzegał, chyba jednak się z nim nie zgadzał. Szczepański podjął próbę odczytania twórczej i światopoglądowej postawy André:

Ale w nim samym było wielkie zwątpienie. Myślę, że nie wierzył w misję ludzkości, która sama przestała wierzyć w swój boski rodowód. Że nie czuł się już solidarny ze światem napalmu, zatrutych oceanów, brutalnych uciech. I że szukając sposobu przekazania świadectwa, które z ostrozną ironią nazwał „konkretyzowaniem gierki umysłu”, zwrócił się do przekładni i trybów jako narzędzi bardziej niewinnych, godniejszych zaufania, niż ludzkie ręce (209–210).

Dostrzegł, że Francis André dokonał wyboru etycznego: że ten konstruktor-twórca-artysta, oceniając jako niebezpieczną i destrukcyjną ludzką aktywność (zarówno w dziedzinie wynalazków technicznych i technologicznych, jak i w dziedzinie sztuki), skierował się ku autonomicznej pracy maszyny, ku jej nieobliczalnej, nieprzewidywalnej fantazji.

4

Rozwój sztuki cybernetycznej i robotycznej pozwolił przyjrzeć się na nowo i zdemaskować jako pozorną autonomię mechanicznej maszyny. Autonomia urządzeń rysujących André czy Tinguely’ego wynikała z mechanicznej konstrukcji maszyny. W swych działaniach są one uzależnione od innego podmiotu – człowieka, który je uruchamia i ustala kierunki oraz zakres poruszanego pióra czy rysika. Nawet fakt powstawania oryginalnych i nieprzewidywalnych rysunków nie wskazuje na autonomię maszyn, lecz na ich niedoskonałość sprawczą: nie potrafią powtórzyć żadnych sekwencji, a zatem nie kontrolują swoich działań (Kluszczyński, 2014b). Badacze nowych mediów jako istotne rozróżnienie autonomii maszyn wskazują stopień ich niezależności od człowieka, czyli aspekt wolicjonalny (Lister, Dovey, Giddings, Grant i Kelly, 2009, za: Maj, 2022). Z rozpoznania filozofów AI wynika, że ciągle jeszcze nie można przypisać sztucznej inteligencji cech właściwych człowiekowi: uczuć, moralności, w tym także wolnej woli. AI – niektórzy twierdzą, że nie tylko na obecnym etapie jej rozwoju, ale co do istoty – jedynie je symuluje na podstawie algorytmów produkcyjnych (Polak i Krzanowski, 2020; Orbik, 2023).

Arno Schubbach, podsumowując projekty i założenia teoretyczne jednego z pionierów wykorzystania komputerów do generowania obrazów,

inżyniera A. Michaela Nolla, wskazuje, że zaprezentowane przez niego dwa podejścia do badania relacji człowieka i maszyny w tworzeniu sztuki są aktualne do tej pory, mimo że programowanie komputera zastąpiono uczeniem maszynowym AI. Pierwsza z tych strategii koncentruje się na ukazaniu ścisłej interakcji między artystą a komputerem i na pozytywnym założeniu, że współpraca doprowadzi do powstania całkowicie oryginalnych dzieł sztuki stworzonych przez człowieka i do (jedynie) modyfikacji przeżycia estetycznego. W drugiej – akcentuje się wzrastający stopień kreatywnej autonomii maszyny aż do zastąpienia artysty-człowieka przez samouczący się, twórczy system generatywny. Wówczas ukrywany jest rzeczywisty wkład ludzkiej pracy, a my zostajemy postawieni przed koniecznością podjęcia dyskusji nad tym, czy uznać zupełnie nowy paradygmat twórczości artystycznej i zaakceptować estetykę nowego gatunku twórcy: maszyny. Artysta-człowiek przejąć może wówczas wobec artysty-roboty funkcję (jedynie) mentora, marszanda lub kuratora wystaw (Schubbach, 2023).

W epoce nowych technologii współpraca człowieka-artysty i inteligentnej maszyny, skutkująca dzieleniem się sprawstwem dzieła sztuki, jest oczywistością (Zawojski, 1996; 2019). Niemniej realizowane są projekty zmierzające do uczynienia maszyny autonomicznym twórcą, czego przykładem jest robot Paul, przygotowany – pod kierunkiem artysty Patricka Tresseta oraz inżynierów i informatyków – do rysowania (pozbawionego mechanicznego naśladownictwa jakichkolwiek dostępnych stylów) długopisem portretów ludzi (Kluszczyński, 2014a; Zawojski, 2019). Interesująca jest także współpraca polskiego pochodzenia artystki, Agnieszki Piłat, ze specjalistami z Boston Dynamic, dotycząca wykorzystania robotów typu Spot, bynajmniej nie zaprojektowanych jako narzędzie wspomagające artystę, lecz przeznaczonych do wykonywania złożonych zadań w niedostępnym dla człowieka terenie. Roboty, sterowane za pomocą urządzeń zewnętrznych, trzymają w swoich ramionach pędzel lub sztyft olejowy i przekładają artystyczny projekt Piłat na fizyczny język maszyn, których mechanika okazuje się – z perspektywy ludzkiej sprawności warsztatowej – niedoskonała. Artystka uznaje ograniczenia mechaniczne robotów za nieoczekiwany wkład twórczy, przypisując im wykonawstwo prac, sobie natomiast rolę projektantki. Efekty współdziałania – co podkreśla Piłat – ze Spotami zostały pokazane na wystawie „ROBOTa” w Modernism Gallery w San Francisco w 2022 r. (Khan, 2022). Kolejny etap współpracy Agnieszki Piłat z robotami (czy też z inżynierami i informatykami ze SpaceX) zmierzał do zwiększenia twórczej autonomii Spotów. Piłat przez cztery miesiące przygotowywała trzy z nich do malowania sztuki abstrakcyjnej, aby następnie, w trakcie prawie czteromiesięcznego performansu w ramach wystawy „Heterobota” na Międzynarodowym Triennale National Gallery of Victoria w Melbourne, od 19 stycznia do 7

kwietnia 2024 r. tworzyły bez jej bezpośredniej ingerencji na oczach publiczności ponad trzydzieści abstrakcyjnych obrazów (<https://www.ngv.vic.gov.au/triennial/artists-designers/agnieszka-pilat/>). Za inspirację dla Spotów Polka obrała twórczość Jean-Michela Basquiata i Cy Twombly’ego. Z myślą o możliwościach mechanicznych robotów zaprojektowała 16 symboli, które składają się na „język” ich prac. Kolejność, w jakiej działają, i treść wiadomości są generowane maszynowo. W przestrzeni wystawienniczej rozmieszczono kostki z kodami QR, które informowały roboty, gdzie się znajdują (Mann, 2024). Projektowi artystycznemu „Heterotopia” towarzyszyło przesłanie, które sugeruje widzowi obserwację aktu narodzin nowej sztuki zapoczątkowanej przez nowy gatunek twórcy:

Dzieła sztuki tworzone przez roboty reprezentują podstawowy etap malarstwa maszynowego. Jako pierwsze obrazy wykonane półautonomicznie przez roboty, ukazując kształty, wzory i błędy, które roboty popelniają, odzwierciedlają pewien moment w historii technologii. Wobec rozwoju i zbiegania się sztucznej inteligencji i robotyki pojawia się pytanie, czy możliwe jest, że przyszła rasa wrażliwych na sztukę robotów spojrzy wstecz na te obrazy jako na „neolityczne artefakty” swoich odległych przodków? (<https://www.ngv.vic.gov.au/triennial/artists-designers/agnieszka-pilat/>).

Kim zatem można nazwać w tym projekcie Agnieszkę Pilat? Kuratorką wystawy?

BIBLIOGRAFIA

- Celiński, P. (2014). Kulturowa wyobraźnia i ewolucje robotów. W: R. Kluszczyński (red.), *Sztuka i kultura robotów. Bill Vorn i jego historyczne maszyny*. Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, 125–150.
- Dasnoy, Ph. (2007). *Nouvelle Biographie Nationale*, t. 9. Bruxelles: Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 21–23. Pozyskano z: <https://www.academieroyale.be/academie/documents/FichierPDFNouvelleBiographieNational2111.pdf> (dostęp: 14.11.2024).
- Dukaj, J. (2017). *Sztuka w czasach sztucznej inteligencji*. Pozyskano z: <file:///C:/Users/user/Downloads/jacek-dukaj-sztuka-w-czasach-sztucznej-inteligencji-pdf-2.pdf> (dostęp: 12.04.2024).
- Galuszka, D., Ptaszek, G. i Żuchowska-Skiba, D. (red.). (2016). *Technokultura: transhumanizm i sztuka cyfrowa*. Kraków: Wydawnictwo Libron.
- Ingarden, R. (1960). *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i teorii literatury*, przeł. M. Turowicz. Warszawa: PWN.

- Ingarden, R. (1966). *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kac, E. (1997). Origin and development of robotic art. *Art Journal*, nr 3(56). Digital Reflections: The Dialogue of Art and Technology, Special issue on Electronic Art, J. Drucker, (ed.), CAA, NY, 60–67.
- Khan, R. (2022). Interview. Agnieszka Pilat on her creative collaboration with painting robot apprentices. *Designboom*, 15.12.2022. Pozyskano z: <https://www.designboom.com/art/interview-agnieszka-pilat-creative-collaboration-robot-apprentices-robot-12-15-2022/> (dostęp: 06.12.2024).
- Kiepas, A. (2017). *Filozofia techniki w dobie nowych mediów*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kiereś, H. (2008). Realistyczna koncepcja sztuki. *Roczniki Filozoficzne*, nr 1(56), 141–151.
- Kluszczyński, R. (1997). *Awangarda. Rozważania teoretyczne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kluszczyński, R. (2014a). Towards posthuman creativity. From kinetic to bio-robotic art. W: M. Mróz-Grygierowska i T. Ekstrand (red.), *Art Line. A Baltic Collaboration*. Karlskrona: Blekinge Museum, 94–101.
- Kluszczyński, R. (2014b). Twórczość Billa Vorna w kontekście współczesnych tendencji artystycznych. W: R. Kluszczyński (red.), *Sztuka i kultura robotów. Bill Vorn i jego historyczne maszyny*. Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, 152–184.
- Korporowicz, L. (2023). Sztucznej mądrości nie będzie. *Perspektywy Kultury*, nr 3(42), 117–130. DOI: 10.35765/pk.2023.4203.10.
- Krzysztofek, K. (2015). Człowiek – społeczeństwo – technologie. Między humanizmem a transhumanizmem i posthumanizmem. *Ethos*, nr 3(111), 191–213. DOI: 10.12887/28-2015-3-111-12.
- Lister, M., Dovey, J., Grant, I. i Kelly, K. (2009). *New Media: a critical introduction*. London–New York: Routledge.
- Łaszczycza, P. (2017). Człowiek i jego maszyny. *Filo-Sofija*, nr 4(39), 49–64.
- Maj, A. (2022). O ewolucji robotów: *mimesis* w projektowaniu interakcji człowiek-maszyna (od starożytnych automatów do *robo-creatora*). W: A. Maj, I. Copik i J. Kucharska (red.), *Wędrowniki humanisty. Prace dedykowane profesorowi Tadeuszowi Miczce*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 397–414.
- Maj, A. (2023). Ewolucja inteligencji i jej badanie. Oswajanie sztucznej inteligencji w perspektywie przemian kultury i komunikacji. *Ethos*, nr 3(143), 177–203. DOI: 10.12887/36-2023-3-143-11.
- Mann, J. (2024). SpaceX’s artist-in-residence train robot dogs to paint and now they have an own art exhibition. *Business Insider*, 3.1.2024. Pozyskano z: <https://www.businessinsider.com/paintings-created-by-robot-dogs-trained-by-former-spacex-artist-2023-12?IR=T> (dostęp: 06.12.2024).

- Orbik, Z. (2023). W poszukiwaniu filozoficznych źródeł problematyki sztucznej inteligencji. *Ethos*, nr 3(143), 45–66. DOI: 10.12887/36-2023-3-143-05.
- Polak, P. i Krzanowski, R. (2020). Ethics in autonomous robots as philosophy *in silico*. The study case of phronetic machine ethics. *Logos i Ethos*, nr specjalny 52, 33–48. DOI: 10.15633/lic.3576.
- Schubbach, A. (2023). AI and Art. Arguments for Practice. W: S. Thiel i J.C. Bernhardt (red.), *AI in Museums*. Bielefeld: transcript Verlag, 41–56. Pozyskano z: file:///C:/Users/user/Downloads/AI_and_Art_Arguments_for_Practice-1.pdf (dostęp: 18.11.2024).
- Szczepański, J.J. (1974). *Rafa*. Warszawa: Czytelnik.
- Wieczorek, K. (2020). Orszak wdzięcznych marionetek, czyli maszyna jako urzekający potwór. *Logos i Ethos*, nr specjalny 52, 49–77. DOI:10.15633/lic.3577.
- Wojewoda, M. (2020). Narratives about Cyborgization in the Context of Technoevolution. *Logos i Ethos*, nr specjalny 52, 11–32. DOI:10.15633/lic.3575.
- Zawojski, P. (2016). *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Zawojski, P. (2019). Maszynom (inteligentnym) wbrew? O sztuce w czasach sztucznej inteligencji. *Kultura Współczesna*, nr 1(104), 53–66. DOI:10.26112/kw.2019.104.05.

Netografia

- [https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=HYPERLINK „https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8”& HYPERLINK „https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8”material=HYPERLINK „https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8”& HYPERLINK „https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8”detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8”](https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=HYPERLINK%20%22https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8%22&HYPERLINK%20%22https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8%22material=HYPERLINK%20%22https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8%22&HYPERLINK%20%22https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8%22detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8%22) (dostęp: 16.11.2024)
- <https://www.ngv.vic.gov.au/triennial/artists-designers/agnieszka-pilat/> (dostęp: 03.11.2024)
- <https://pilat.ai/about.html> (dostęp: 03.11.2024)

Beata Gontarz – doktor habilitowany nauk humanistycznych, profesor UŚ, pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego

w Katowicach. Zainteresowania badawcze: formy i dyskurs dokumentu osobistego, reprezentacje indywidualnego i zbiorowego doświadczenia historii, dyskurs tożsamościowy w perspektywie indywidualnej i zbiorowej, aksjologiczne aspekty w kulturze współczesnej, korespondencja literatury i sztuk wizualnych. Wybrane monografie autorskie i redakcyjne: *Literackie reprezentacje historii. Świadectwa – mediatyzacje – eksploracje* (2013), *Obrazy świata. Wizualne reprezentacje rzeczywistości w polskiej prozie współczesnej* (2014), *Kulturowe gry w „Grze o tron”* (2016), *W przestrzeniach kultury. Studia interdyscyplinarne* (2020).

