



Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Oswajanie płynności. O relacji między materialnością a wartością dzieł sztuki na przykładzie polskich aukcji NFT

autorzy:

Feliks Tuszko, Mikołaj Lewicki

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2022 nr 34

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/34-ekonomie-obrazow/oswajanie-plynnosci>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2022.34.2627>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

NFT; rynek sztuki; wartościowanie sztuki; materialność

streszczenie:

Analiza pozornie niematerialnych obiegów i form cyfrowych dzieł sztuki służy autorom do przedstawienia nowego wymiaru związków między rynkiem sztuki a rynkiem finansowym. Związki te są coraz częściej rozpoznawane i analizowane w naukach społecznych. Pozwalają one lepiej zrozumieć, w jaki sposób następuje przemiana rynków opartych na masowych produktach i standardach w takie, na których najwyższą wartość osiągają pojedyncze i oryginalne towary. Autorzy wskazują, że ucyfrowienie cyrkulacji dzieł sztuki nie oddziela samych dzieł oraz ich cyrkulacji w sieci od dotychczasowych sposobów nadawania im wartości, które stają się coraz bardziej powszechne na rynkach finansowych. Pokazują, jak blisko nowym formom dystrybucji, autoryzacji oraz tworzenia dzieł na bazie blockchainowych technologii do wartościowania i wyceny właściwych dla rynków finansowych. Analizie poddano trzy wydarzenia, które odbyły się w Polsce i były przedstawione jako pierwsze aukcje cyfrowych dzieł sztuki. Autorzy analizują najbardziej obecnie popularne procesy cyrkulacji takich prac, upowszechniające się dzięki blockchainowym rozwiązaniom, przydającym dziełom sztuki unikalny kod cyfrowy – token NFT. By zrozumieć proces przemiany wartościowania i wyceny sztuki w cyfrowych obiegach, warto skoncentrować się na materialności dzieł oraz ich cyfrowych form. W artykule przedstawiono dwa sposoby analizy związków między dziełami sztuki – obiektami – a ich znaczeniami. Pierwszy zakłada, że materialność przenosi znaczenia. W drugim zaś materialność implikuje wielowymiarowe relacje między materialnymi i cyfrowymi obiektami a ludźmi zaangażowanymi w cyrkulację sztuki. Wspólne dla nich są nakierowanie na przyszłą wartość obiektów (dzieł sztuki, tokenów czy aktywów), zapis, który pozwala na kwantyfikację i określanie prawdopodobnej wartości obiektów w przyszłości, oraz osadzenie procesów wartościowania w programowanych środowiskach cyfrowych oraz dyspozytywach rynkowych.

Feliks Tuszko – Doktorant na Uniwersytecie Warszawskim. Oprócz studiów magisterskich z zakresu socjologii ukończył również studia magisterskie z zakresu historii sztuki. W centrum jego zainteresowań naukowych znajdują się społeczne procesy produkcji sztuki. Jest kierownikiem grantu badawczego *Dlaczego tak drogo? Analiza źródeł wartości dzieł sztuki we współczesnym kapitalizmie finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki*. Jest również stypendystą Fulbrighta i w roku akademickim 2022/2023 będzie prowadził na Uniwersytecie Columbia projekt badawczy zatytułowany *When art crosses borders: valuation of artworks in international circulation*.

Mikołaj Lewicki – dr hab. Mikołaj Lewicki – socjolog, adiunkt na Wydziale Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się socjologią gospodarczą oraz socjologią kultury; bada mechanizmy wartościowania na rynkach i konstruowania rynków, zjawisko rozwoju społeczno-gospodarczego opartego na tak zwanym poszerzonym polu kultury, kredyty hipoteczne i życie z hipoteką, a także procesy urbanizacyjne w Warszawie. Autor książki o polskich dyskursach modernizacyjnych *Przyszłość nie może się zacząć oraz o kredycie hipotecznym – Społeczne życie hipoteki*, która otrzymała nagrodę PAN im. Ludwika Krzywickiego (I stopnia). Współautor monografii o związkach rozwoju społecznego z kulturą *Kultura na peryferiach*.

Oswajanie płynności. O relacji między materialnością a wartością dzieł sztuki na przykładzie polskich aukcji NFT

Rok 2021 to dla świata sztuki czas należący do NFTs, z angielskiego *non-fungible tokens*, a po polsku: niewymienialnych tokenów. Oparta na blockchainie technologia autoryzacji przez jednych została uznana za rewolucję, przez drugich za ostateczny dowód upadku¹. Jeszcze inni pozostają niewzruszeni i z obojętnością twierdzą, że jest to zjawisko przelotne, któremu nie powinniśmy poświęcać specjalnej uwagi.

NFT to kawałek niepowtarzalnego i niemodyfikowalnego cyfrowego kodu, którego oryginalność i unikatowość potwierdzana jest poprzez zdecentralizowany system autoryzujący, czyli blockchain. Taki token może reprezentować różne obiekty: grafikę, animację, nazwę domeny, działkę w wirtualnym świecie, ale także przedmioty istniejące w świecie fizycznym. NFT to technologia, która potrafi wytworzyć pojedynczość w przestrzeni cyfrowej. Dzięki niej można mieć pewność, że istnieje tylko jedna taka rzecz – kopii jpgów może być wiele, ale tylko jedna z nich zostaje przypisana do tokenu. Warto podkreślić, że NFT jedynie reprezentuje przedmiot, ale sam nim nie jest. Kupujący w domu aukcyjnym Christie's za 69 milionów dolarów pracę Beeple'a *Everydays: the First 5000 Days* musiał zaakceptować „Warunki sprzedaży”, których punkt 5a części E brzmi: „Przyjmujesz do wiadomości, że z własnością NFT nie wiążą się żadne prawa, wyraźne lub dorozumiane, inne niż prawa własności do licytowanej pozycji (w szczególności do cyfrowego dzieła sztuki stokenizowanego jako NFT)”², a także punkt 5d: „Przyjmujesz do wiadomości i oświadczasz, że istnieje znaczna niepewność co do charakterystyki NFT i innych aktywów cyfrowych w świetle obowiązującego prawa.

Potwierdzasz, że Twój zakup NFT jest zgodny z przepisami prawa obowiązującego w Twojej jurysdykcji”³ .

W tym kontekście, jak przekonuje Kelvin Low, posiadanie dzieł sztuki jako NFT może być złudzeniem zrodzonym z gorączki kryptomanii. „Co zatem posiada właściciel NFT oprócz samego tokenu?” – stawia pytanie i zaraz stwierdza: „w obecnej postaci odpowiedź brzmi po prostu: nic. NFT są wartościowe same w sobie, podobnie jak bitcoin”⁴ . Autorowi nie chodzi jednak o to, że NFT posiada jakieś wewnętrzne jakości, które mogłyby stanowić źródło jego wartości. Wręcz przeciwnie, wskazuje on na to, że NFT są wartościowe nie same przez się, lecz ze względu na sposób, w jaki ludzie je wartościują – przede wszystkim przypisując im potencjał do wzrostu wartości w przyszłości.

Powyższa konstatacja wskazuje, że procesy wartościowania NFT cechuje arbitralność podobna do tej, jaką znamy z analiz procesów wartościowania dzieł sztuki w ogóle⁵ . W teorii rynek NFT powinna cechować jeszcze wyższa arbitralność ze względu na oderwanie od tradycyjnych instytucji sztuki, zniesienie barier wejścia i ograniczenia działania selekcji. W istocie mamy do czynienia z rynkiem, na którym o uwagę konkurują dziesiątki milionów tokenów – i większość z nich w ogóle nie zostaje rozpoznana jako wartościowe towary. Badania pokazały, że znakomita większość NFT jest sprzedawana za kwotę niższą niż 15 dolarów. Z kolei tylko jeden procent tokenów uzyskuje cenę wyższą niż 1594 dolary⁶ .

Świat dzieł sztuki jest strukturyzowany za sprawą znaczeń wytwarzanych przez tych, którzy sprawują kontrolę nad dziełami, w tym przez muzea, galerie, domy aukcyjne, historyków sztuki oraz krytyków czy kolekcjonerów. W tym kontekście materialność dzieła jawi się przede wszystkim jako nośnik znaczeń. I to nośnik, który przez swoją fizyczność utrudnia ich cyrkulację. Aby dzieła sztuki istniały jako towary, konieczne jest potwierdzenie ich oryginalności, powstrzymanie postępowania procesów degradacji, transportowanie ich, ubezpieczanie i wycenianie.

Dematerializację można zatem rozumieć jako jedno ze źródeł wzrostu arbitralności procesów wartościowania sztuki, a tym samym jako czynnik podwyższający poziom niepewności uczestników rynku. Jednocześnie dematerializacja miałaby implikować ułatwienie cyrkulacji dzieł sztuki. Czy owa cyrkulacja pozostanie jednak w rękach tych, którzy dotychczas kontrolowali ich wartościowanie?

W niniejszym artykule, wychodząc od znaczenia materialności dla ograniczania arbitralności i niepewności wpisanych w towarowe życie dzieł sztuki, przyglądamy się materialności NFT rozumianej jako nowa forma istnienia i cyrkulacji prac artystów. W dalszej części pokazujemy, że choć w przypadku NFT sztuka jest dematerializowana, to nie dzieje się to wyłącznie poprzez prostą rezygnację z fizyczności dzieł. Aby zdematerializowana praca była w dalszym ciągu rozpoznawana i wartościowana jako sztuka, uczestnicy rynku podejmują szereg materialnych działań i angażują wiele zasobów. Argumentujemy, że te wysiłki są spójne z szerszymi przemianami materialności sztuki – sprowadzania dzieła do tytułu własności, co umożliwia jego funkcjonowanie w logice aktywów.

Oswajanie NFT przez rynek sztuki

Choć początki NFT sięgają 2014 roku, to datą, którą można uznać za cezurę łączącą tę technologię ze sztuką, jest 11 marca 2021 roku. Wtedy na aukcji w Christie's sprzedano pracę Mike'a Winkelmana, znanego pod pseudonimem Beeple, zatytułowaną *Everydays: the First 5000 Days*. Wydarzenie odbiło się szerokim echem, wylicytowano ją bowiem za 69 milionów dolarów, co uplasowało ją w czołówce najdrożej sprzedanych dzieł żyjących artystów, tuż obok dzieł Jeffa Koonsa i Davida Hockneya. Było to o tyle szokujące, że przed aukcją mało kto słyszał o Winkelmannie, a jego prace były sprzedawane za znacznie niższe kwoty.

Wydarzenie, jakim był ten rekord aukcyjny, doprowadziło do usankcjonowania nowej formy aktywów, czyli NFT. Rozumiemy je

jako moment krytyczny, w którym dochodzi do istotnych przewartościowań – dotychczasowe sposoby uzasadniania wartości są bowiem szczególnie wrażliwe na próby ich podważenia⁷. Jak każda istotna ingerencja w porządek wartościowań, także ta miała swoje echo w postaci euforycznych głosów o rewolucji na rynku sztuki i w świecie w ogóle, głosów sceptycznych, pytających, czy NFT naprawdę mają jakąkolwiek wartość, głosów bagatelizujących, wskazujących na efemeryczność tego zjawiska, oraz głosów odrzucających NFT jako nic niewarte. Jak to bywa w momentach przewartościowań, wielu uczestników rynku podjęło próbę wykorzystania chwilowej niestabilności do osiągnięcia zysku⁸.

W Polsce, podobnie jak w innych miejscach na świecie, ostatni rok upłynął na wdrażaniu technologii NFT przez instytucje sztuki. Zaczęli je oferować kolejni artyści, galerie i domy aukcyjne – rozpoczął się więc bieg o palmę pierwszeństwa. Mogliśmy przeczytać o „pierwszej polskiej kolekcji sztuki NFT”⁹, o „pierwszym domu aukcyjnym w Polsce, który swoją działalność koncentruje wyłącznie na sztuce NFT”¹⁰ czy o „wernisażu pierwszej w Polsce wystawy autorki NFT”¹¹.

Na przełomie listopada i grudnia odbyły się trzy „pierwsze aukcje NFT w Polsce”. 28 listopada „podczas Warszawskich Targów Sztuki odbył się finał pierwszej w historii aukcji NFT do dzieła sztuki” [pisownia oryginalna]¹² organizowanej przez Artinfo.pl; 1 grudnia odbyła się „pierwsza hybrydowa aukcja NFT w Polsce”¹³ organizowana przez Polski Dom Aukcyjny, a następnego dnia – trzecia z kolei „pierwsza aukcja NFT na polskim rynku sztuki”¹⁴ przygotowana przez Desę Unicum.

Na aukcji organizowanej przez Artinfo.pl licytowano NFT Tomasza Górnickiego – za 312 tysięcy złotych sprzedano skan 3D materialnej rzeźby zatytułowanej *Fortune*. Po aukcji fizyczne źródło miało zostać przekazane do kolekcji Muzeum Śląskiego. Prezes Artinfo.pl Rafał Kamecki mówił potem o dużej rozbieżności pomiędzy wyceną fizycznej rzeźby a jej tokenem – „wartość

rzeźby jako fizycznego obiektu to około 35 tysięcy zł. Natomiast szczęśliwy nabywca był w stanie zapłacić dużo [...] więcej za wizerunek cyfrowy”¹⁵. Na aukcji Polskiego Domu Aukcyjnego za 174 tysiące złotych wylicytowano pracę Zbigniewa Libery pod tytułem *Lego. Obóz koncentracyjny – wykrojnik opakowania przedstawiający nadzorców*. W tym przypadku sprzedano NFT w hybrydowej formie – materialną edycję numer 5/10 wraz z jej cyfrowym odpowiednikiem. Dodatkowo fizycznemu dziełu towarzyszy tag NFC (*Near Field Communications*), który pozwala na łatwą weryfikację jego proveniencji oraz łączności z reprezentującym dzieło tokenem. Na aukcji Desy za 552 tysiące złotych wylicytowano pracę Pawła Kowalewskiego *Dlaczego jest raczej coś niż nic*. Fizyczne źródło dzieła uległo zniszczeniu w latach 90. ubiegłego wieku – sprzedany został jego zachowany wizerunek. Jak mówił prezes Desy Juliusz Windorbski: „Moim zdaniem właśnie ten obraz, jeszcze ze swoim symbolicznym tytułem: «Dlaczego jest raczej coś niż nic?», idealnie wpisywał się w całą ideę NFT. Dzieło zostało przetransformowane do świata cyfrowego w sytuacji, kiedy oryginału już nie było i już nigdy nikt go nie wskrzesi”¹⁶.

W niniejszym artykule wychodzimy od tych trzech aukcji i zastanawiamy się, dlaczego ich organizatorzy próbowali wytworzyć relację pomiędzy sprzedawanymi NFT a ich materialnymi źródłami. W aukcji Desy i Artinfo.pl źródłem NFT były fizycznie istniejące i rozpoznane jako dzieła sztuki obiekty, których dalsza cyrkulacja w pierwotnej formie została, przypadkowo czy intencjonalnie, uniemożliwiona. Moment dematerializacji był przez organizatorów podkreślany, tak by w jasny sposób zarysować ciągłość między przeszłą formą istnienia a aktualną. W ten sposób starano się zmniejszyć niepewność co do tego, czym właściwie są sprzedawane na aukcjach tokeny. Miały być przede wszystkim nową formą istnienia dotychczasowych dzieł sztuki i w ten sposób powinny być wartościowane. Dematerializacja została użyta jako

dotatkowy atut dzieł, mający podnieść ich wartość. Włączając rzeźbę Górnickiego do kolekcji muzeum, skorzystano z mocy konsekracji przynależnej tej instytucji. Z kolei zniszczenie obrazu Kowalewskiego nie pozostawia wyboru – jedyną możliwością obcowania z jego dziełem jest właśnie obcowanie z jego nową cyfrową formą. Token NFT sprawia, że tylko jeden cyfrowy zapis tego dzieła miałby walor oryginału lub też niepowtarzalny kod tokenu byłby przypisany do określonego nośnika z dziełem sztuki.

W przypadku pracy Libery dzieło nie zostało zdematerializowane – wytworzony został odpowiadający mu token, który w założeniu ma towarzyszyć cyrkulacji fizycznego obiektu. Tutaj NFT zostało wykorzystane jako technologia autoryzująca autentyczność jego materialnego źródła. Jeśli założymy, że dzieło będzie w przyszłości cyrkulować, to reprezentujące go NFT ma wzmacniać i potwierdzać jego unikatowość. Ze względu na odmienny charakter cyrkulacji istnieje ryzyko, że fizyczny obiekt może „zgubić” swój cyfrowy odpowiednik – choćby przez sprzedanie jednego z nich bez asysty tego drugiego. Z pomocą przychodzi tu inna technologia, czyli NFC, która może stabilizować tę relację. Tag NFC jest w tym wypadku fizycznie przymocowanym do obiektu nośnikiem cyfrowej informacji pozwalającym zlokalizować przypisany dziełu token.

Wobec powyższego widać, że pojawienie się NFT jako czynnika w procesie wartościowania ucyfrowienia dzieł sztuki oraz ich cyfrowych obiegów ponownie stawia kwestię związku pomiędzy materialnością dzieła a jego wartością. Wydaje się, że proces, który obserwujemy, ostatecznie rozwiązuje ten problem: cyfrowe formy sztuki dematerializują ją i sprawiają, że związek z materialnością dzieła staje się bardziej przygodny, zaś to, co się liczy, to wyjątkowość, zapisana w cyfrze i wyznaczająca wartość dzieła. Analiza trzech aukcji pokazuje jednak, że używanie materialnych źródeł cyfrowego zapisu pozwoliło uczestnikom

rynku podporządkować nowe obiegi dotychczasowej logice nadawania wartości dziełom sztuki. A jeśli nie podporządkować, to przynajmniej sprawić, by autoryzacją obiektów nadal zajmowali się powołani do tego aktorzy pola artystycznego: kuratorzy, właściciele galerii, kolekcjonerzy czy krytycy. Jeśli odwołamy się do innego rozumienia materialności nowych technologii, dostrzeżemy, że cyrkulacja cyfrowych dzieł sztuki i ich tokenów zmienia procesy wartościowania, jeszcze bardziej zbliżając je do procesów właściwych dla rynków finansowych oraz angażujących sztukę jako formę aktywów.

Fałszywa obietnica dematerializacji sztuki

Włączanie NFT w instrumentarium uczestników rynku sztuki motywowane jest z jednej strony oczywistą chęcią zgarnięcia przez nich premii pierwszeństwa, z drugiej zaś – obietnicą korzyści wynikających z wyjątkowych właściwości tej formy istnienia i cyrkulacji prac artystycznych. W kolejnych akapitach rekonstruujemy powtarzaną przez zaangażowanych apologetów obietnicę – stanowi ona bowiem siłę napędową i uzasadnienie działania poszczególnych osób i instytucji. NFT rozumiemy tu jako urządzenie (*device*), czyli uporządkowane i teleologiczne porozumienie, które łączy i organizuje świat w określone układy społeczne i materialne¹⁷. W tym kontekście istotne jest zrozumienie, do czego NFT zostało stworzone. Jest jednak także druga strona medalu: jak wskazują John Law i Evelyn Ruppert, przyglądając się urządzeniom, powinniśmy być podejrzliwi, bowiem „to, co robią urządzenia, niekoniecznie jest w nie wpisane”¹⁸. Jak pokażemy dalej, to, czym jest NFT i co w rzeczywistości robi jako urządzenie, różni się od tego, jak opisują je jego współtwórcy.

Zgodnie z opowieścią artystów, pracowników galerii i domów aukcyjnych, dziennikarzy oraz analityków rynku dzięki technologii NFT dzieła zostaną uwolnione spod kurateli pośredników, którzy do tej pory określali, co jest sztuką, a co nią nie jest. Zmniejszy się

rola selekcyonerów, którzy mogą z różnych pobudek blokować twórcom dostęp do odbiorców – widzów i kolekcjonerów. W konsekwencji wartość prac w większym stopniu będzie wyznaczana przez „obiektywny” rynek – cena będzie kształtowana przede wszystkim przez nabywców. To cyfrowe sieci użytkowników rynku wyznaczać będą popularność i uznanie artystów, nie zaś hierarchiczne światy kuratorów, właścicieli i przedstawicieli galerii, krytyków sztuki czy kolekcjonerów.

Stokenizowanie dzieła sztuki ma znieść konieczność zatrudniania ekspertów w celu potwierdzenia, czy praca, którą się interesujemy, jest oryginałem, a nie jedynie udaną kopią. Zapisaną w kodzie oryginalność można łatwo zweryfikować poprzez utrwalenie go w rozproszonym systemie autoryzacji, jakim jest blockchain. Ta technologia digitalizuje sam obieg, bowiem każda zmiana właściciela zostaje odnotowana i utrwalona. Dzięki temu ułatwione zostaje wartościowanie dzieł przez ich proveniencję – w tradycyjnym obiegu sztuki wiedza o tym, kto wcześniej posiadał dane dzieło, stanowi jedno z uzasadnień jego wyższej wartości. Cyfrowe dzieła sztuki będą swobodnie cyrkulować w sieci, niezależnie od tego, czy znalazły się wcześniej w galerii, muzeum czy na wystawie. Wzrośnie dostępność dzieł, świat NFT jest bowiem transparentny i otwarty. Łatwiej do nich dotrzeć poprzez interfejsy poszczególnych platform do handlu NFT (*marketplaces*) za pomocą wyszukiwarki albo bezpośredniego adresu internetowego. Dzieła nie są skryte w murach galerii, muzeów czy w domach kolekcjonerów. Reprezentowane przez NFT prace mogą być powielane i rozpowszechniane bez zagrożenia dla ich unikatowości.

Tę nieco abstrakcyjną opowieść można obudować konkretem: wystawy, muzea czy kolekcje – choć możliwe do kopiowania w całości i we wszystkich poszczególnych częściach – dzięki zakodowaniu NFT nie muszą być pozbawione wyjątkowości. Można wyobrazić sobie zatem kolekcje i muzea, które udostępniają wierne cyfrowe kopie dzieł, dostarczając

użytkownikom pełni doznań towarzyszących obcowaniu z oryginałem. Kopiowanie autentyków nie tylko nie będzie naruszało statusu wyjątkowości oryginałów, lecz w istocie kopie będą popularyzować oryginały. W takim świecie cyrkulacja dzieł – choćby najintensywniejsze udostępnianie plików, aplikacji czy programów, które pozwalają na obcowanie z wirtualnymi dziełami sztuki – nie zagraża statusowi oryginału i wyjątkowości pierwotnego pliku, kopii czy samego obiektu z jego tokenem. Dzięki NFT może istnieć jedna cyfrowa kopia czy jedno cyfrowe dzieło, któremu należy się miano oryginału. Co więcej, można wyobrazić sobie różnorakie transpozycje dzieł materialnych w ich cyfrowe odpowiedniki (na przykład hologramy). Staną się one dostępne dla tych, którzy wcześniej musieli się wybrać do budynku muzeum czy galerii, a przede wszystkim dla tych, którzy do takich budynków nie docierali. Jednocześnie nie będzie wątpliwości, że to, co pozostaje w muzeach, kolekcjach czy galeriach, to oryginały. W takim scenariuszu stopniowo można by wycofywać materialne, a raczej fizyczne obiekty i zastępować je cyfrowymi. Wraz z postępem technologii wizualizacji, *augmented reality* czy *virtual reality* potrzeba obcowania z przedmiotami będzie coraz mniejsza, co jednak nie będzie implikowało, że świat będzie wypełniony milionami kopii, a oryginały stracą wartość.

Podobne refleksje wskazujące na potencjał wkraczającej do świata sztuki technologii zostały opisane kilkadziesiąt lat temu w słynnym eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*¹⁹. Walter Benjamin przekonywał: oto dzieła sztuki uwalniają się od aury tworzonej przez zakłętę kręgi establishmentu, panującego nad wytwarzaniem znaczeń dzieł sztuki i określającego, czym jest sztuka, a kim jej miłośnicy; wreszcie trafiają do wszystkich, którzy chcą z nimi obcować, ale świat sztuki „omijają z nabożnością”, by użyć słów Małgorzaty Jacyno²⁰. Fizyczna dostępność dzieła niesie za sobą jednoczesną dostępność społeczną i kulturową. Sztuka zyskuje zatem wartość powszechną, a dostęp do niej – w roli zarówno twórców, jak i publiczności – radykalnie się

demokratyzuje. Równocześnie spełnia się koszmar galerzystów, kolekcjonerów i krytyków sztuki: te kręgi pozbawione zostają kontroli nad dystrybucją sztuki, a tym samym też dystrybucją uznania. W powyższym kontekście powstanie i upowszechnienie cyfrowych obiegów opartych na technologiach blockchainowych wydaje się czymś więcej aniżeli prostą transpozycją dzieł do ich cyfrowych odpowiedników. Dematerializacja, która miałaby się wiązać z ucyfrowieniem, mogłaby zmieniać społeczną logikę dystrybucji dzieł. Obracać cyfrowymi dziełami oraz ich cyfrowymi odpowiednikami może każdy, kto zechce kupić NFT.

Opisana tu obietnica zmian, jakie ma przynieść upowszechnienie NFT w sztuce, jest fałszywa z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze błędnie zakłada, że cyfrowe i fizyczne obiekty, zapisane dzięki NFT, tracą swą materialność. To znaczy, że za sprawą cyfrowych obiegów krążą po świecie jedynie społecznie wytwarzane znaczenia dzieł i ich zawarta w znaczeniach ocena. Po drugie, podobnie jak w przypadku przewidywań Benjamina, reprodukcja dzieł nie tyle unieważnia reguły cyrkulacji, ile je zmienia. Upowszechnienie cyfrowych dzieł sztuki oraz NFT jako technologii pozwalającej na ich cyfrową cyrkulację zmienia reguły wartościowania sztuki i na pozór zdaje się unieważniać materialność dzieł, sprawiając, że o wartości decyduje jedynie komunikacja znaczeń. W dalszej części tekstu wskażemy, że wartościowanie sztuki w cyfrowych obiegach ściśle wiąże się z materialnością już nie tyle samych dzieł, ile tych obiegów; materialność dzieł natomiast wcale nie znika, lecz jest przedmiotem działań, które mają zapewnić kontrolę nad ich cyfrowymi odpowiednikami czy elementami.

Materialność sztuki

Aby wyjaśnić przemiany wartościowania i jego powiązań z materialnością dzieła sztuki, warto uporządkować kwestię owej materialności. Pozwoli to dostrzec, że przekonanie o dematerializacji sztuki w obiegach cyfrowych bazuje na takim

ujmowaniu relacji między podmiotem a przedmiotami, które utrzymuje dominację procesu poznawczego oraz tworzenia znaczeń w oparciu o komunikację między ludźmi. W istocie chodzi tu o kolejną restytucję relacji między podmiotowością a obiektami jako relacji, w której nad światem materialnym panuje podmiot czy społeczeństwo tworzące systemy znaków, a przede wszystkim zarządzające materią. Zaproponujemy taką perspektywę ujmowania materialności, która pozwoli inaczej spojrzeć na rzekomą dematerializację sztuki w obiegach cyfrowych, oraz szerzej na dominację podmiotu poznającego nad materią w ogólności. To ostatnie założenie jest od dawna podważane w teorii sztuki czy naukach społecznych, ale alternatywa dla kartezjańskiej perspektywy może się stać szczególnie ważna przy próbach zrozumienia tego, jak sztuka oraz jej wartościowanie zmieniają się wskutek ucyfrowienia.

Wskazane w tytule tej części zagadnienie z pewnością wnikła w analizy, które swą złożonością i rozległością wykraczają poza ramy tego tekstu, jako że nie jest naszą ambicją dostarczenie całościowej teorii materialności dzieła sztuki. Chodzi nam jedynie o wskazanie na możliwe tropy, którymi można podążać przy analizowaniu materialności cyfrowych form związanych z dziełem sztuki. Materialność odnosimy więc zarówno do sposobów autoryzacji takich jak NFT, jak i do samego dzieła.

Od czasów *Fontanny* Marcela Duchampa wiemy, że umieszczenie jakiegokolwiek obiektu, choćby pisuaru, w kontekście czy środowisku wyznaczającym określoną konwencję czyni ów obiekt dziełem sztuki. Oczywiście nie tylko Duchamp, lecz wielu artystów i wiele artystek w XX wieku dobitnie pokazało, że sztuka ma charakter kontekstualny i opiera się na wytwarzanych w kulturze znaczeniach, a właściwie kodach. Jedni chcieli w tym widzieć strukturę znaczeń, inni – świat fenomenów, a spory między tymi perspektywami teoretycznymi były właściwe nie tylko dla teoretyków sztuki czy filozofów. Były to gry z formą, które miały wskazywać na panowanie nad

materią. Już jednak w obrębie tradycji fenomenologicznej czy semiologicznej pojawiły się konstatacje dotyczące kontyngencji – przypadkowości i złożoności układów, w których ma miejsce aktywność artysty, nawet jeśli jest nią sam opis (na przykład namalowanie obrazu), a nie fizyczna interwencja w przestrzeni. Przesunęło to rozumienie i dyskusję o sztuce z wymiaru wizualności czy punktowości ku procesualności oraz wprowadziło nową perspektywę: tego, czego oczekujemy i z czym wchodzimy w świat sztuki jako twórcy czy jako uczestnicy. Przemiany samego świata sztuki oraz refleksji nad nim sprawiły, że zarówno w praktyce, jak i w teorii pojawiły się wymiary praktyk i doświadczeń, a nie jedynie znaczeń i kodów.

Uprzednio relacja między podmiotem czy podmiotami (społeczeństwem) a obiektem (materią) ufundowana była na kartezjańskim wyobrażeniu świata inteligibilnego. Podmiot poznający przez kategorie właściwe swemu aparatowi poznawczemu formuje obiekty: nadaje charakter i znaczenie ich kształtom, użyciu, wytwarzaniu czy destrukcji. Ważną modyfikacją kartezjańskiej perspektywy były takie rozumienia relacji między materią a poznaniem, które wprowadzały dialektykę procesów obiektywizacji i uzewnętrznienia oraz subiektywizacji. Jak wskazuje Daniel Miller, chodzi tu o proces, w którym podmioty z jednej strony ustawiają przedmioty w dających się opisać i wymierzyć relacjach (przede wszystkim fizycznych), a następnie wymodelować relacje między obiektami dzięki abstrakcyjnym pojęciom, równaniom i modelom²¹. Tak działa inżynieria, ale i teoria sztuki. Równocześnie jednak takie opisy i działania obiektywizujące oddalają czy – jak będzie to opisywała tradycja heglowska i marksowska – alienują. Świat jawi się przez to jako zobiektywizowana zewnętrżność, to zaś skłania ludzi do poszukiwania subiektywnego doświadczenia tego, co uzewnętrżnione czy oddalone. W tym ujęciu relacja między obiektami a podmiotami jest już dynamiczna, lecz co do

zasady podmioty dominują w nim nad materią.

Niesprawiedliwie byłoby jednak sugerować, że marksizm był po prostu inną wersją idealizmu i dialektyki fenomenologicznej. Wspomniany Daniel Miller, wskazując na znaczenie marksizmu, podkreśla znaczenie przekształcania materii jako fundującej podmioty: „człowieczeństwo postrzegane jest jako produkt umiejętności przekształcania materialnego świata w produkcji, w której odbiciu tworzymy nas samych”²². Marks stworzył jedną z tych teorii relacji pomiędzy obiektami a podmiotami, które fundują krytykę kapitalizmu: fetyszyzm towarowy. W tej perspektywie materialność wiąże się z używaniem, czyli, innymi słowy, z praktyką. Bourdieu za Marksem wskazał, że praktyka nie jest czymś, co jest właściwe każdej jednostce z osobna. Jest to raczej zbiór ucieleśnionych, nawykowych form działania²³. Ucieleśnienie w teorii Bourdieu przyjmuje także formę zasobu – kapitału – a cała relacja między tym, co podmiotowe i przedmiotowe, opisana jest w sposób, który przenosi uwagę ze znaczeń oraz ich użyciu na działania i środowisko komunikacji. Idea ucieleśnienia kapitału naprowadza nas na przeddefiniowanie relacji między podmiotami a obiektami. Czasem to obiekty kierują nawykami, poddając im podmiot. W tej perspektywie relacja między podmiotem a materią wymaga dostrzeżenia wymiaru praktyki czy pragmatyki. Szczególnie wyraźnie dokonało się to w pragmatyzmie amerykańskim i francuskim oraz antropologii dotyczącej już bezpośrednio sztuki²⁴. Kierunki te niejako „spotkały się” w studiach nad technologiami i nauką, a także w analizach praktyk artystycznych. Alfred Gell wskazuje, jak ludzie, szukając intencjonalności doświadczeń, antropomorfizują dzieła sztuki i im także przydają intencje. Nie jest to jego zdaniem akt, który odbywa się na poziomie indywidualnego poznania, lecz raczej jest właśnie zbiorowym nadawaniem sensu relacjom nie tylko z ludźmi demonstrującymi swe intencje, lecz także z materialnymi obiektami²⁵. Podobną perspektywę w obserwacji materialności sztuki wprowadzają analizy wykorzystujące teorię aktora-sieci²⁶.

W tym ujęciu nie ma zasadniczej różnicy między podmiotami a obiektami, zarówno na poziomie tworzenia znaczeń, jak i oddziaływania – praktyki, czyli używania przedmiotów przez ludzi. Wendy Griswold wskazuje, w jaki sposób określone konfiguracje przestrzeni wywołują zamierzone przez artystę stany emocjonalne. Owe stany są rozmaite, a manifestacją tego są odmienne reakcje na tę materialność. Zindywidualizowane doświadczenia sztuki rozpoczynają się przy konfrontacji z kształtem, układem, rozmiarem i właściwościami materii. Przez wąski korytarz stworzony w instalacji Bruce'a Naumanna przechodzą tylko niektórzy. Jedni z powodu kształtu swojego ciała muszą obserwować instalację z zewnątrz, inni rezygnują ze względu na emocje, jakie towarzyszą przejściu²⁷. Układ ścian, oświetlenie, wysokość i szerokość obiektów wywołują wśród zwiedzających rozmaite emocje, wszystkie one mają jednak wspólny punkt odniesienia: materialność obiektu sztuki. Dla innych zwiedzających wąski korytarz może być z kolei ważnym, inspirującym doświadczeniem. Widzowie konfrontują się przy tym z własnymi nawykami zwiedzania, przechodzenia przez korytarze, poczucia napierania czy spadania ścian etc. W sztuce materialność dotyczyć może nie tyle dzieł, ile konfiguracji przestrzeni, w których są eksponowane. Lynn Meskell sugeruje, że do wytworzenia zdematerializowanych znaczeń, szczególnie tych, które mają mieć walor trwałości, potrzeba szczególnego zaangażowania materialności – budowy trwałych struktur²⁸. Dotyczy to zwłaszcza obiektów monumentalnych, mających symboliczny czy wręcz kultowy wymiar.

Jeśli więc wziąć pod uwagę relacje materialności ze sztuką, należy mieć na uwadze względny charakter podziału między podmiotem i społeczeństwem a obiektami i materialnością. Podział ten implikuje nie tylko dystans oraz podporządkowanie jednych drugim, ale przede wszystkim sprowadzenie materialności do wymiaru fizycznych cech, które w przypadku

sztuki są z kolei pochodną znaczeń nadawanych przez artystów i artystki, względnie – współtworzonych w relacjach między dziełami a ich publicznościami. Artysta określa, czym jest obiekt, a znaczenie symboliczne, wprowadzając obiekt do świata sztuki, artysta wyznacza w interakcji z publicznością. W konkurencyjnym podejściu materialność jest raczej związana z praktyką, która współokreśla działanie oraz relacje między przedmiotami, którym z kolei przydaje się znaczenia. Konfiguracje nie zawsze są poddane kontroli znaczeń wytwarzanych przez ludzi. W tym sensie materialność jako praktyka staje się elementem współtworzącym znaczenie, a nie jedynie jego nośnikiem. Dla dalszych rozważań istotne będzie to, że obie perspektywy dotyczące materialności można zaangażować do wyjaśnienia związków cyfrowych form sztuki oraz jej autoryzacji z wartościowaniem. Jednak to dopiero w tej, która nie redukuje materialności do nośnika znaczeń, można dostrzec ściślejsze związki cyfrowej cyrkulacji dzieł sztuki z funkcjonowaniem rynków finansowych.

Materialność sztuki w obiegach cyfrowych NFT

Gdy przechodzimy do obiegów cyfrowych, kluczowe staje się zbadanie znaczenia materialności dla cyrkulacji dzieł sztuki oraz procesów wytwarzania wartości i znaczenia. Aby jednak wyjaśnić materialność cyrkulacji sztuki oraz cyfrowych dzieł, przyjmujemy perspektywę, która wyraźnie kwestionuje podział na dominujący świat znaczeń i podporządkowany mu świat materialności. To, co jawi się jako niematerialne, ma w sobie zdecydowanie więcej materialności, aniżeli jest to przedstawiane. Po pierwsze mamy więc do czynienia z materialnością samego zapisu oraz z materialnymi właściwościami zapisu cyfrowego. Po drugie, cyfrowe sieci oparte na transferze danych oraz natura tych powiązań (ich morfologia) wyznaczają logikę cyrkulacji obiektów – dzieł sztuki. Owe sieci mają swą materialną budowę, która nie może być sprowadzona do wymiaru nośnika znaczeń. To z jednej

strony fizyczne obiekty napędzane energią, a z drugiej – określony zapis, wyznaczający ramy dla procesów transferu danych, a przede wszystkim dla logiki ich przetwarzania. Po trzecie, dla zasad autoryzacji oryginalności, pojedynczości oraz własności dzieł sztuki kluczowe jest to, jaki charakter ma cyfrowa sieciowość: kogo dopuszcza do dystrybucji dzieł sztuki poprzez NFT, do współokreślania dostępności owych dzieł (ich widoczności, jakości i zabezpieczeń samego NFT) oraz do możliwości nadawania znaczeń.

W odniesieniu do punktu pierwszego NFT służy jako forma autoryzacji pojedynczości dzieła sztuki. Pojedynczy kod przypisany jest do obiektu, który może być cyfrowy, ale może też mieć swój fizyczny odpowiednik. I tu oczywista korekta: zapis cyfrowy też ma swą materialność. Jeden z jej aspektów dotyczy przesyłu danych, drugi – samego zapisu. Pierwszy odwołuje do już rozpoznanych aspektów produkcji cyfrowej związanej z blockchainami; tak jak w przypadku wydobywania bitcoinów, przesył danych wiąże się z energią pozyskiwaną przede wszystkim z węglowodorów, dzięki której działają maszyny obliczeniowe przetwarzające dane. Ta materialność ma swoje reguły, które coraz częściej identyfikowane są z kapitalistyczną gospodarką. Po drugie, zapis cyfrowy podobnie jak pismo ma swą formę, logikę i właściwości, które współdeterminują to, co zostanie zapisane – w jaki sposób wytworzone zostanie znaczenie. W tym sensie materialność jest czymś więcej niż tylko substratem czy nośnikiem znaczenia tworzonego między podmiotami. To także praktyka zapisywania kodów i protokołów, które autoryzują operacje, ustalają reguły autentyczności oraz zasady dystrybucji informacji. Przemiany standardów oraz reguł używania tokenów i rozwoju techniki blockchainowej związane są nie tylko z rozwojem wiedzy o tym, jak działają technologie, lecz także z operacjami wykonywanymi przez maszyny obliczeniowe: rejestracją, przetwarzaniem i algorytmizacją danych.

Komentując punkt drugi, wspomnieliśmy już o tym, że choć NFT

jest fragmentem kodu, który ma status niepowtarzalnego i pojedynczego, to *de facto* odwołuje się do czegoś, co nie jest niezmiennie, gdy krąży w cyfrowych obiegach. Jak dowodzi Kelvin Low, cyfrowość nie jest tak różna od analogowości w tym sensie, że ona także jest formą indeksacji – coś, co ma wyrażać pewne właściwości, jest odpowiednikiem czegoś, co podlega wartościowaniu w kategoriach sztuki²⁹. Te właściwości nie są niezmiennie. Transfer danych wiąże się ze zmianą właściwości tego, co transferowane. Zapis cyfrowy nie ma właściwości, które niejako bezwiednie usuwałyby kwestię jakości nośnika czy zapisu, a przede wszystkim – sposobu zapisu cyfrowego oprogramowania, pozwalającego odbierać fale dźwiękowe czy przesyłać obraz. Można to zobrazować choćby tym, że cyfrowa konwersja muzyki wiąże się ze zmianą właściwości dźwięku. Jeśli więc mamy cyfrowe dzieło sztuki, podlega ono także określonym procesom technologicznym, które zmieniają to, w jaki sposób jest ono odbierane. Obecnie do wiernego odtworzenia zapisu cyfrowego używa się urządzenia, które zamienia cyfrowy zapis w notację przypominającą zapis analogowy, dzięki konwerterowi DAC (*digital-to-analogue*). Do ucha odbiorcy dobiega dźwięk, który ma właściwości dźwięku wydobywającego się z analogowego urządzenia – gramofonu. Meloman deklaruje, że rozpoznaje różnicę między dźwiękiem emitowanym przez „cyfrę” oraz dźwiękiem analogowym (lub przetworzonym w analogowy). Można by twierdzić, że technologia będzie stopniowo niwelować te różnice tak, by forma cyfrowej emisji była dla ludzkiego ucha nieodróżnialna od tak zwanej analogowej. Kłopot polega na tym, że przy każdej formie transferu – także tego, który dotyczy oryginału – czegoś, co zostało zapisane w pamięci komputera twórcy, pojawiać się będą zmiany. Cyfrowość pozwala na szybszy transfer większej ilości danych, ale nie znaczy to, że unieważnia właściwości zapisu oraz jego transferu. Dzieło cyfrowe nie jest więc tak niezmiennie i pojedyncze, jak mogłoby się wydawać. Można to zobrazować

także w nieco inny sposób: cyfrowy zapis nie podlega zmianom takim jak płótno obrazu czy winylowa płyta – ale wciąż jest to zmiana, która czyni zagadnienie oryginału kwestią umowną, podlegającą konwencjom; w kontekście cyfrowości zapewne lepiej byłoby mówić nie tyle o konwencjach, ile o programach i programowalności³⁰.

Low wskazuje także na arbitralność oraz brak regulacji dotyczących tego, jak zapewnić, by obiekt przypisany do NFT, który jest zapisem cyfrowym – dziełem sztuki bądź jego cyfrowym ekwiwalentem (gdy cyrkulacji NFT podlega nie tylko cyfrowa forma dzieła sztuki, lecz także jego fizyczna forma) – pozostał we władaniu tego, do kogo należy NFT. Regulacje relacji między kodem cyfrowym a przypisanym dziełem nie obejmują kwestii praw autorskich oraz ich ochrony. Kod cyfrowy nie jest ani zbiorem formalnych reguł ubranych w zapisy umowy, ani też podpisem stron pod umową; jest specyficznym wykorzystaniem właściwości cyfrowego środowiska blockchainu do określenia relacji między obiektami (kodem a przypisanym mu obiektem) oraz między obiektami a ich autorami oraz właścicielami. Funkcjonuje jako porozumienie dwóch stron relacji, do której autoryzacji NFT jest używany, zapewniając jej widoczność i materialną obecność na komputerach wszystkich użytkowników danej infrastruktury cyfrowej – w tym wypadku blockchainu oraz platformy do handlu NFT. Choćby te dwa aspekty NFT jako mechanizmu, który ma zapewniać oryginalność i wyjątkowość dzieła sztuki, wskazują, że na poziomie technologii zapisu relacja między NFT a materialnością zostaje co najmniej nieunieważniona. Sztuka nie jest zdematerializowana tak, jak można by sądzić.

Wreszcie NFT jest formą, która pozwala na cyrkulację dzieła, jakkolwiek byśmy je rozumieli – jako jego fizyczną lub cyfrową postać. Cyrkulacja następuje w zdecentralizowanych obiegach cyfrowych. Z pewnością umożliwi niesłychane jej „przyspieszenie”. Dzieł nie trzeba przewozić w specjalnych

skrzyniach i z wykorzystaniem szczególnych zabezpieczeń, nie trzeba ubezpieczać transportu przed uszkodzeniem; zamiast tego wysyła się je za pomocą paru kliknięć. Czy to jednak implikuje brak hierarchii i kontroli nad obiegami sztuki? Wracamy tu do wspomnianych już aukcji dzieł i wątków obecności NFT na polskim rynku. Jak wskazaliśmy, w każdym przypadku angażowały one jakąś formę materialności. To właśnie dzięki niej dzieła sztuki, które mają swoje NFT, jednocześnie poprzez swą fizyczność pozostają w obiegu właściwym dla „analogowego” świata sztuki. Mamy więc wciąż właścicieli dzieła, którzy je magazynują, transportują i wystawiają (lub nie) na widok innych. Jego wartość ekspozycyjna i możliwość prezentacji wiąże się zatem wciąż z fizyczną obecnością obiektu, któremu przypisane jest autorstwo (artysty), niepowtarzalność i oryginalność. Może także wiązać się z prawem własności oraz jego potwierdzeniem.

W świetle tych argumentów moglibyśmy śmiało stwierdzić, że *art world* i rynek sztuki w Polsce w większości zachowały się bardzo racjonalnie i przezornie: włączyły w obieg sztuki jego nową, cyfrową formę, która zmienia reguły autoryzacji, pozyskały nowych kupców, a jednocześnie zapewniły sobie kontrolę nad cyrkulacją. Co więcej – skutecznie zidentyfikowały trend, bo ceny prac wystawionych na aukcji były wyższe aniżeli te, które były(by) właściwe dla wersji analogowej. To, gdzie trafią dzieła sztuki jako NFT, wciąż związane jest z galeriami, przestrzeniami wystawienniczymi, a w bardziej abstrakcyjnym ujęciu – z materialnością podlegającą wartościowaniu przez te same kręgi co dotychczas. Z pewnością możliwe pozostaje kopiowanie cyfrowych form dzieła, ich rozpowszechnianie, a nawet cyrkulacja NFT z przypisanym do niego dziełem w formie cyfrowej, ale oddzielenie postaci materialnej od cyfrowej stanowi już ingerencję w to, co było przedmiotem cyrkulacji na aukcji, a więc – przedmiotem wyceny i oceny. Właściciel NFT ryzykuje, że gdyby oddzielił cyfrową formę dzieła sztuki od jej materialności, a zatem

potraktował dzieło jako jego ekwiwalent w formie NFT, pozbawiłby je istotnych właściwości, które decydują o jego wartości.

Materialność NFT a wartościowanie

W powyższych podrozdziałach dotyczących materialności sztuki wskazaliśmy, że materialność dzieł nie powinna być sprowadzona do fizycznych cech obiektu. Przedstawiliśmy także propozycję innego rozumienia materialności NFT oraz cyfrowego dzieła sztuki. W dalszej części, koncentrując się na trzech omawianych wyżej aukcjach na rynku polskim, przyjrzymy się temu, w jaki sposób materialność technologii, jaką jest NFT, wpływa na wartościowanie dzieł sztuki. Postaramy się jeszcze mocniej skonstrastować ze sobą dwa sposoby rozumienia relacji między materialnością dzieł sztuki a ich wartościowaniem w odniesieniu do badanych przez nas przypadków. Z pewnością możliwe byłyby również inne, ale według nas te dwa najlepiej opisują zaobserwowane procesy.

W pierwszej z tych perspektyw uznanie materialnej formy dzieła sztuki przez pośredników rynkowych oraz przedstawicieli instytucji, które uczestniczą w wycenie, potwierdziło hierarchię statusów oraz logikę cyrkulacji tych dzieł. Warto przyrzeć się po kolei analizowanym aukcjom. W przypadku pracy *Fortune* Górnickiego fizyczny obiekt, czyli rzeźba, zostaje przekazany do Muzeum Śląskiego – podlega więc wartościowaniu, w którym kluczowe jest porównywanie w logice kolekcji, czyli ocenianie znaczenia danego dzieła przez znaczenie jego ewentualnego braku dla określonych całości. Im bardziej rzeczywista lub wyobrażona całość nie może funkcjonować bez konkretnego obiektu, tym większa jest jego wartość³¹. Cyfrowy odpowiednik rzeźby jest „zakotwiczony” w fizycznej formie. O ile token może zmieniać właściciela, o tyle jego fizyczny ekwiwalent stanowi element kolekcji. Obiekt cyfrowy – trójwymiarowy skan – zwiększył wycenę rzeźby. Fizyczna forma dzieła pozostawia je

w obiegu właściwym dla wartościowania dokonywanego przez kuratorów, krytyków i przedstawicieli muzeów oraz instytucji organizujących wystawy.

W przypadku dzieła Zbigniewa Libery jego materialność ma oblicze zarówno zupełnie bezpośrednio fizyczne, jak i technologicznie zapośredniczone. Sprzedawany jest konkretny wykrojnik opakowania do klocków Lego, sygnowany przez Liberę własnym podpisem, którego identyfikacja i weryfikacja autentyczności za sprawą tagu NFC jest zdecydowanie łatwiejsza. Technologia NFC przypomina funkcjonalność bluetooth. Przybliżenie czytnika do odpowiedniego tagu pozwala na odczytanie kodu NFT. NFC funkcjonuje więc jako narzędzie do identyfikacji i weryfikacji autentyczności dzieła, ułatwiając łączenie świata fizycznego z cyfrowym. W założeniu NFT wędruje wraz z fizycznym wykrojnikiem. Nie jest to jednak połączenie integralne – jedno może istnieć bez drugiego, a taki brak nie jest widoczny. W dalszej części będziemy jednak wskazywali, że brak ten byłby w pewnym sensie namacalny; identyfikacja dzieła oraz jego autoryzacja następują poprzez zbliżenie czytnika NFC. Podobnie jak w przypadku dzieła Górnickiego upłynnianie NFT i właściwego mu skanu rzeźby nie będzie niezależne od fizycznej formy dzieła. Ewentualny transfer pliku pomiędzy właścicielami będzie jednocześnie zawierał informację o braku wykrojnika zawartą w kodzie NFT.

W przypadku pracy Kowalewskiego materialność pozornie nie jest istotna. Całe dzieło jest wyłącznie cyfrowe, a NFT służy do potwierdzenia oryginalności pliku, który został wystawiony na aukcję. Jak stwierdził Juliusz Windorbski, szef domu aukcyjnego Desa, fakt, że istnieje tylko zdjęcie tego obrazu, sprawia, że to właśnie NFT staje się najlepszą formą jej zachowania. Zdjęcie obrazu staje się tym samym nie tyle jej rejestrem, archiwalną reprezentacją przeszłości, ile samym dziełem, co dobrze obrazuje cytowana już wypowiedź samego Windorbskiego. NFT służy w tym przypadku do ujednostkowania

– sprawienia, że konkretne zdjęcie, a właściwie skan zdjęcia obrazu Kowalewskiego nabiera charakteru oryginału. Cyfrowy kod gwarantuje pojedynczość konkretnego pliku, który był w zbiorach domu aukcyjnego. Można więc powiedzieć, że technologia została wprzęgnięta w system translacji, dzięki któremu zdjęcie, poprzez zeskanowanie i nadanie mu kodu NFT, stało się dziełem sztuki. To operacja na kodach znaczeniowych, która po prostu legitymizuje zamianę zdjęcia z obiektu sztuki w dzieło sztuki. Dzieje się tak dzięki konsekracyjnej mocy, jaką obdarzone są instytucje takie jak dom aukcyjny.

Analizę tych trzech przypadków łączy fakt, że kluczem do ustalenia wartości dzieł sztuki pozostaje ocena i wycena dokonywana przez aktorów na rynku oraz w świecie sztuki. Relacje pomiędzy nimi stają się bardziej złożone także za sprawą ucyfrowienia – otwiera ono jednak dotychczasowe cyrkulacje uznanych dzieł sztuki na dopływ kapitału. Opisywane przypadki pozwalają stwierdzić, że bez włączenia do obiegu właściwego dla rynku sztuki nie tylko wycena, lecz także wartość artystyczna obiektów cyfrowych pozostaje – by użyć określenia z języka agencji ratingowych – na poziomie śmieciowym. Bez uznania w świecie sztuki cyfrowe obiekty z tagiem „sztuka” czy „dzieło sztuki” zdają się jedynie cyfrowymi przedstawieniami, które stoją w jednym rzędzie z zabawnym GIF-em, obrazkiem bezwiednie kojarzącym się z amatorską zabawą w programie Paint czy też cyfrowymi narzędziami z gier komputerowych. Oczywiście można spekulować, kupić je drożej, mając nadzieję, że w najbliższej przyszłości ich wartość wzrośnie, jednak przewidywalność i stabilność wszelkich ocen pozostaje tu na poziomie każdej innej niejako amatorskiej spekulacji. Dobrze obrazują to interakcje pomiędzy użytkownikami działających w mediach społecznościowych grup zrzeszających tych, którzy interesują się NFT. Powszechne są tam zapytania o to, czym jest GIF, jak go zrobić i kogo zatrudnić, by wykonał dla niego projekt artystyczny. Wartość obiektów jest w tym świecie całkowicie przygodna.

Tymczasem włączenie obiegu cyfrowych do cyrkulacji dzieł na warunkach określanych przez galerzystów, marszandów, kuratorów i właścicieli domów aukcyjnych pozwala skierować strumień oczekiwań i nadziei na wzrost wartości na właściwy tor – cyrkulacji w świecie aukcji i sprzedaży za pośrednictwem dotychczasowych aktorów, którzy wyznaczali oceny i wyceny w świecie sztuki.

Z tej perspektywy wciąż nie widać jednak związków wyceny i oceny nowych obiegu sztuki dzięki ucyfrowieniu z wartościowaniem właściwym dla rynków finansowych. Jak wskażemy, to właśnie ta „czarna plamka” w obserwacji obiegu cyfrowych przez kluczowych graczy na rynku sztuki i w świecie artystycznym sprawia, że ich perspektywa zdaje się anachroniczna, głównie z uwagi na związki pomiędzy materialnością NFT a ich wartościowaniem.

Jak wspomnieliśmy, druga perspektywa na materialność ucyfrowień bazuje na zniesieniu wyraźnej różnicy między podmiotami a przedmiotami, a mówiąc dokładniej: między poznaniami i kategoriami poznawczymi podmiotów a właściwościami przedmiotów i ich oddziaływaniem na podmioty. Jak zatem obiekty NFT oddziałują na procesy wyceny i oceny w kontekście analizowanych aukcji?

W przypadku cyfrowych konfiguracji między materialnością a znaczeniem dzieł Libery i Górnickiego gwarantem stabilizacji wartości ma być fizyczny obiekt. Sugerowaliśmy, że wzrost, a nawet utrzymanie wartości dzieła sztuki nie może ignorować jego materialnych form. *Fortune* bez fizycznego ekwiwalentu w Muzeum Śląskim miałaby być jedynie wybrakowanym obiektem. Zgodnie z tym, co zaznaczyliśmy powyżej, przypisanie dzieła do niepowtarzalnego cyfrowego kodu nie wiąże się z ochroną praw autorskich ani nie jest gwarancją dotyczącą na przykład nienaruszalności materialnej (czy jakiegokolwiek innej) samego obiektu, który podlega cyrkulacji dzięki NFT (oraz opłatom za jego przekazanie). W związku z tym można sobie

wyobrazić, że właściciel dzieła Libery lub Górnickiego zawiera kontrakt na sprzedaż jedynie ich cyfrowych form. Rezygnuje z materialnych ekwiwalentów dzieła Libery, nie interesuje go wartość artystyczna zdeponowanego w Muzeum Śląskim dzieła Górnickiego, lecz wyłącznie cena i wycena w obiegach cyfrowych, na giełdach, gdzie cyrkulują inne obiekty powiązane z NFT. Dla użytkowników inwestujących na tych platformach liczy się przede wszystkim predykcja przyszłości, bo wartość tokenów ściśle wiąże się z obietnicą wzrostu tworzoną i uprawdopodobnianą przez ekspertów, uczestników oraz dyspozytywy rynkowe³². Jak pokazuje Laura Lotti, na rynkach kryptowalut oraz blockchainowych technologii takich jak NFT chodzi o wycenę przyszłej wartości obiektu, którym się obraca. Wycena, podobnie jak na rynkach finansowych, nie ma zbyt wiele wspólnego z właściwościami tego, co się sprzedaje. Ważne są jedynie mechanizmy ekstrapolacji przyszłej ceny, których indywidualni inwestorzy dokonują albo samodzielnie, albo korzystając z rozwiązań, które mają określić największe prawdopodobieństwo wzrostu ceny oraz jej wysokość (jak na przykład w rankingach i ratingach). Projekcja przyszłości opiera się przede wszystkim na obserwacji tego, jak inni się zachowują, co przewidują oraz co wskazują jako warte inwestycji. Elena Esposito i David Stark pokazują, że w takich sytuacjach chodzi o obserwację drugiego rzędu³³. Do tego, by przewidywać, co się stanie z wartością prac artystów, nie trzeba mieć głębokiej wiedzy z zakresu estetyki czy historii sztuki. Chodzi raczej o to, by zdobyć informację o jak najbardziej prawdopodobnych zachowaniach innych. Inwestor szuka więc narzędzi, które uspójniają lub podpowiadają, jaka będzie w przyszłości wartość NFT, którym się interesuje. Narzędzia te nie pochodzą z tradycyjnie pojmowanego świata sztuki (z katalogów, recenzji wystaw czy wypowiedzi kuratorów i kolekcjonerów), lecz zawierają informacje, które porządkują przewidywania. Jednym z nich jest choćby Limna – cyfrowa platforma wyceniająca dzieła sztuki znajdujące się w obiegu,

na podstawie dotychczasowych wycen oraz cyrkulacji podobnych dzieł³⁴. Potencjalne oddzielenie fizycznego obiektu od jego cyfrowego odpowiednika widoczne jest w historii tokenu, ale co do zasady nie zmienia jego statusu jako dzieła sztuki. Skan rzeźby Górnickiego czy cyfrowa forma obiektu Libery wciąż będą nazywane dziełami sztuki. Istnieje więc relacja między znaczeniem a jego nośnikiem. Można z łatwością wyobrazić sobie sytuację, w której – podobnie do znanych już manii spekulacyjnych – ktoś kupuje NFT dzieła Górnickiego, Libery i Kowalewskiego tylko dlatego, że w obiegu NFT z aliasem „dzieło sztuki” prace te osiągnęły wysokie wyceny. Klasyfikacja obiektu może być inna, bo inne jest materialne środowisko, w jakim pojawia się dzieło. Jest nim *marketplace*, w którym dzieła sztuki są ze sobą relatywnie rzadko zestawiane ze względu na ich wartość artystyczną.

Tylko pozornie NFT funkcjonuje jako token ujednostkowiający dzieło. Jego materialne cechy współdeterminują jego cyrkulację. Sposób zapisu, czyli standard, wedle którego zostały sklasyfikowane jego funkcje i możliwości powiązań z innymi cyfrowymi kodami, wyznaczać będą ramy decyzji, jakie podejmą obecni i przyszli właściciele tokenów. Dzieło sztuki może więc podlegać wartościowaniu zarówno w odniesieniu do innych prac cyrkulujących w muzeach, galeriach, na wystawach i kolekcjach, jak i wycenie oraz wartościowaniu właściwym dla cyrkulacji NFT jako obiektów zdecydowanie bardziej (by nie powiedzieć – przede wszystkim) podlegających spekulacji.

W przypadku dzieła Kowalewskiego możemy dogłębniej wejrzeć we właściwości materialności NFT. Zdjęciu pracy jest przypisany token pochodzący z platformy Ethereum i spełniający standard ERC-1155. Standardy tej platformy określają między innymi reguły zawierania tak zwanych *smart contracts*, czyli bilateralnych umów, na podstawie których dochodzi do wymiany (transferu przypisanego NFT obiektu pomiędzy stronami)³⁵.

Tworzą także infrastrukturę do transferu i kolekcjonowania zarówno tokenów NFT, jak i kryptowalut. Dzieło Kowalewskiego zostało więc umieszczone w technologicznym i materialnym (bo opartym na określonym zapisie kodów) środowisku, które sprzyja wytwarzaniu kolekcji tokenów o różnych właściwościach. Choć nie możemy przewidzieć, co stanie się w przyszłości z przypisanym do obiektu tokenem, który stał się dziełem sztuki, możemy powiedzieć, że po pierwsze, status dzieła Kowalewskiego będzie zależał od funkcjonowania materialnej infrastruktury NFT: systemów autoryzujących cyrkulację, zabezpieczających użytkowników i obiekty, a także ułatwiających lub utrudniających tę cyrkulację. Jeśli owa materialna infrastruktura radykalnie się zmieni albo zniknie, dzieło sztuki stanie się ponownie plikiem z danymi – zdjęciem obrazu. Po drugie właściwości infrastruktury, w której dzieło zostało umieszczone, będą współokreślać praktyki transferu NFT, a prawdopodobnie także to, czy tokeny dzieł sztuki będą sąsiadować z tymi, które wiążą się ze sztuką, czy też z zupełnie innymi. Biorąc pod uwagę obie te kwestie, możemy przyjąć, że cyrkulacja cyfrowych dzieł będzie słabiej uzależniona od wartościowania właściwego dla rynku sztuki oraz od pośredników, którzy określają kryteria ich wyceny.

Wnioski

W naszej analizie wskazaliśmy na znaczenie materialności technologii cyfrowych, w których cyrkulują dzieła sztuki, jako obiekty zarówno cyfrowe, jak i fizyczne, z przypisanymi im tokenami NFT. Arbitralność i niepewność wartościowania w sztuce podlega w tym układzie nowym procesom, na które reagują obecni pośrednicy i aktorzy rynkowi czy kluczowi aktorzy świata sztuki, ale także ci, którzy inwestują, wymieniają się oraz kreują tokeny. Dostrzegamy dwa konkurujące ze sobą sposoby interpretacji obserwowanych zmian w produkcji. Pierwsza wskazuje na relatywnie silną kontrolę nowej cyrkulacji sztuki przez dotychczasowych rynkowych graczy, którzy dzięki

materialności prac artystycznych są w stanie utrzymać obieg ich cyfrowych form w karbach systemu, który wycenia i ocenia takie dzieła. Chodziło nam nie tyle o wskazanie, na ile skuteczne czy opłacalne było wprowadzenie związków materialności dzieł z ich wyceną, ile przede wszystkim o pokazanie, że ta perspektywa jest ufundowana na określonym stosunku aktorów do materialności. Owa materialność jest poddawana zabiegom, które określają jej znaczenie, a określanie znaczeń ma swą logikę, powiązaną z hierarchią w świecie sztuki oraz symbolicznymi bądź skalkulowanymi wyznacznikami wartości. Upraszczając: w tej perspektywie to świat sztuki określa, czym jest sztuka, rynek zaś ją wycenia. W tym sensie rynek ten został wzbogacony o nowe formy cyrkulacji dzieł oraz o wyraźny dopływ kapitału. Materialne formy dzieł powiązanych z tokenami NFT są kotwicami utrzymującymi bliskość cyrkulacji dzieł sztuki w obiegach związanych z NFT z obiegiem ich materialnych form, zdominowanym przez instytucje takie jak muzea, galerie czy kolekcjonerzy. W tym układzie materialność to przede wszystkim fizyczne przedmioty, którym nadane jest znaczenie sztuki. To perspektywa, w której materialność jest nośnikiem znaczenia, ono z kolei określane jest przez podmioty zalegitymizowane do wartościowania obiektów.

Twierdzimy, że powyższe rozumienie materialności nie pozwala dostrzec głębszej przemiany, jakiej podlegają procesy wartościowania w sztuce, związane z pojawieniem się cyfrowych obiegów, w tym przede wszystkim technologii blockchainowych takich jak NFT. Analizując polskie aukcje NFT, wskazaliśmy, że fizyczne obiekty zakotwiczą wartość artystyczną dzieł w świecie sztuki oraz rynku sztuki, funkcjonującym niezależnie od cyfrowych obiegów. Jednak w odniesieniu do materialności obiegów cyfrowych, fizyczne właściwości dzieł sztuki stoją w tym samym rzędzie co inne, które ową materialność tworzą. Są nimi materialne właściwości zapisu i działania blockchainów, a także standardy, według których zawiera się umowy. Fizyczność dzieł

sztuki może być wtórna wobec konstruowanych na tym rynku dyspozytywów oraz oczekiwań przyszłego zysku. Materialność zapisu współkształtuje samą cyrkulację dzieł sztuki, ich konfigurację z innymi obiektami, niekoniecznie związanymi ze światem sztuki, oraz wpływa na ich wartościowanie. Owo wartościowanie staje się zależne od cyfrowego środowiska, w którym cyркуluje dzieło, i przybiera formę kwantyfikacji określającej wycenę obiektów związanych z NFT. Istnienie tokenu – unikalnego cyfrowego zapisu w infrastrukturze blockchainu – gwarantuje pojedynczość, ale nie przesądza o tym, jak zostanie potraktowany przypisany mu fizyczny obiekt zarówno przez nabywających bądź wymieniających je na kryptowaluty, na inne NFT lub kolekcjonujących obiekty, jak i przez procesy tworzące bazy danych o transakcjach i obiektach w danej sieci. Określanie wartości NFT jest bardziej rozproszone i bierze w nim udział szereg nowych instytucji (jak *marketplace'y*). Wskazuje to, że dalsza ekspansja cyfrowych obiegu sztuki powiązanej z NFT będzie implikowała zmianę działań także tych podmiotów na rynku sztuki, które do tej pory zajmowały na nim wysokie pozycje w hierarchii, a ich wpływ na wartościowanie prac był znaczący za sprawą statusów i reguł uznania. Z tej perspektywy powiązanie cyfrowych zapisów i obiektów sztuki z fizycznością dzieł w celu uzyskania większej kontroli przez uczestników rynku nad cyfrową cyrkulacją jest rozwiązaniem tymczasowym. Raczej odsuwa ono moment zbliżenia między rynkiem sztuki a cyfrowymi obiektami związanymi ze sztuką, ale – jak twierdzimy – nie na długo.

Przez ostatnie kilkadziesiąt lat związki pomiędzy rynkiem sztuki a rynkami finansowymi stawały się coraz ściślejsze. Przez długi czas badacze widzieli w rynku sztuki jeden z obszarów ekspansji kapitału finansowego, który szuka zysków dla rosnącej nadwyżki pieniędzy³⁶. Rynek ten był atrakcyjny ze względu na tezauryzacyjną wartość dzieł sztuki oraz arbitralność ich wyceny. Pojedyncze dzieło może być wysoko wycenione,

a poprzez jego status na rynku sztuki oraz status jego autora można określać wartość tezauryzacyjną, a przede wszystkim – traktować je jako aktywa. Globalizacja gospodarek sprawiła, że skala inwestycji w sztukę zaczęła rosnąć, szczególnie po kryzysie finansowym lat 2008–2010³⁷. Jednocześnie to przede wszystkim socjologowie zidentyfikowali bliskość obu rynków – już nie tylko tę związaną z atrakcyjnością dzieł sztuki jako aktywów; dostrzegli także podobieństwa procesów wyceny³⁸ – to zaś jest zupełnie kontrintuicyjne. Rynki finansowe, by osiągnąć dużą skalę zysków, wymagają płynności – to zaś sprzyja standaryzacji. Ale wraz z globalizacją, a zatem rosnącą konkurencją na rynkach finansowych, zyski ze standardowych form kapitalizacji malały. Był to impuls do rozwoju inżynierii finansowej, w której coraz ważniejszą rolę zaczęły odgrywać transakcje dotyczące złożonych produktów finansowych takich jak derywaty czy opcje walutowe³⁹. Okazało się, że do wyceny potrzeba innych procesów, które lepiej radziłyby sobie z arbitralnością coraz mniej zestandaryzowanych produktów finansowych. To zaś upodobniło zaawansowane rynki finansowe do rynku sztuki⁴⁰. O ile jednak wyceny na rynkach finansowych bazowały na coraz bardziej abstrakcyjnych i złożonych modelach statystycznych i matematycznych, na rynku sztuki poszukiwano sposobów na ujęcie wielowartościowości dzieł. Podobnie jak na rynkach finansowych, sposobem na wycenę stały się różnorakie dyspozytywy, które służą do wartościowania obiektów w kategorii prawdopodobieństwa oraz w oparciu o rozmaite syntezы obserwacji drugiego rzędu⁴¹. Technologie kwantyfikacji i modelowanie rynku sztuki póki co nie zastępują wartościowań dokonywanych przez świat sztuki, ale stają się dla niego co najmniej konkurencyjnym procesami, bo to właśnie poprzez rynki finansowe płyną zawrotne (jak na rynek galeryjny) sumy, za które kupowane są dzieła. Biorąc pod uwagę powyższe, związki pomiędzy cyfrowymi obiegami sztuki a rynkiem finansowym stają się wyraźniej widoczne. Ucyfrowienie stanowi krok ku dalszej

kwantyfikacji rynku sztuki i ku ekspansji dyspozytywów, które pozwalają na podejmowanie decyzji inwestycyjnych.

Można sądzić, że dystans między niecyfrowymi obiegami dzieł przede wszystkim na rynku galeryjnym a obiegami tokenów NFT związanych ze sztuką będzie utrzymywany. Ale bliskość jednego i drugiego nie polega już tylko na zachowaniach przedstawicieli dotychczas dominujących instytucji, takich jak galerie czy domy aukcyjne, lecz związana jest raczej z formami wartościowania właściwymi dla rynku sztuki i cyrkulacji obiektów związanych z NFT. Ucyfrowione obiegi NFT związane ze sztuką odróżnia jednak to, że w procesy inwestowania, wyceny, a przede wszystkim spekulacji zaangażowani są nie tylko specjaliści od rynków finansowych, lecz także anonimowi użytkownicy sieci blockchainowych. Cyfrowe obiegi upłynniają sztukę, mają ogromny potencjał przyspieszenia jej cyrkulacji, a przede wszystkim osadzają dzieła w nowym materialnym środowisku.

Jeśli spojrzeć z tej perspektywy na polski (choć z pewnością nie tylko) rynek sztuki jako na rodzaj pola, w którym rozmaici przedstawiciele i przedstawicielki instytucji dokonują wartościowań w kategoriach sztuki oraz wyceny odnoszącej się do obiektów określanych jako sztuka, można dostrzec pewien paradoks. Z jednej strony, otwierając się na nowe formy cyrkulacji, a przede wszystkim dystrybucji i wartościowania obiektów określanych jako sztuka, włączają oni w istniejące obiegi nie tylko nowe znaczenia, lecz przede wszystkim nowe mechanizmy oraz materialne formy obiegu wartości i wyceny sztuki. Tym samym podmywają swoją względną kontrolę nad tym, co i w jaki sposób jest wartościowane w tym polu. Z drugiej strony izolacja wobec tych nowych form oznaczałaby nie tylko odcięcie strumieni finansowania, uwagi użytkowników oraz aktywności osób, które nazywają sztuką to, co robią lub co dystrybuują, ale przede wszystkim groziłaby skostnieniem podobnym do tego, jakie pojawiło się w salonach arystokratów, gdy pole sztuki przestało być przez nie organizowane

na przełomie XIX i XX wieku⁴². Taka sytuacja nie wynika z niemożności wywierania wpływu na znaczenia tego, czym sztuka jest lub miałaby być. Chodzi tu raczej o to, czym sztuka się staje za sprawą materialnych obiegów – w tym także obiegów cyfrowych, które zbliżają „mechanikę” rynku sztuki do funkcjonowania rynku finansowego.

Adnotacja

Autorzy deklarują równy wkład w opracowanie koncepcji, analiz, badań i napisanie tego artykułu.

Finansowanie

Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego o numerze 2019/35/N/HS6/01634 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

- 1 Amy Whitaker, *Art and Blockchain: A Primer, History, and Taxonomy of Blockchain Use Cases in the Arts*. „Artivate” 2019, t. 8, nr 2, s. 21–46.
- 2 *Conditions of sale for Christie’s, 2021*;
www.christies.com/pdf/onlineonly/ECOMMERCE%20CONDITIONS%20OF%20SALE%20-%20NEW%20YORK-6Feb22.pdf, dostęp 1 kwietnia 2022.
- 3 Ibidem.
- 4 Kelvin F.K. Low, *The Emperor’s New Art: Cryptomania, Art & Property*, „Art & Property” 2021.
- 5 Zob. Olav Velthuis, *Damien’s Dangerous Idea*, w: *The worth of goods: Valuation and pricing in the economy*, red. J. Beckert, P. Aspers, Oxford University Press, New York 2011, s. 178–200;
- 6 Matthieu Nadini, Laura Alessandretti, Flavio Di Giacinto, Mauro Martino, Luca Maria Aiello, Andrea Baronchelli. *Mapping the NFT Revolution: Market Trends, Trade Networks, and Visual Features*, „Scientific Reports” 2021, t. 1, nr 11.

- 7 Luc Boltanski, *On Critique: A Sociology of Emancipation*, Polity, Cambridge–Malden 2011.
- 8 Matthieu Nadini, Laura Alessandretti, Flavio Di Giacinto, Mauro Martino, Luca Maria Aiello, Andrea Baronchelli, *Mapping the NFT Revolution...*
- 9 *Crypto utopias. Manifest kuratorski*, „CoopTech Hub”; www.hub.coop/crypto-utopias/, dostęp 1 kwietnia 2022.
- 10 *O nas*, „Awers-art”; <https://awers-art.pl/o-nas/>, dostęp 1 kwietnia 2022.
- 11 *N-ow F-ashion T-ime for ADRIANA KRAWCEWICZ – pierwsza wystawa autorki NFT w Polsce*, Station of Art Gallery, 2022; <https://fb.me/e/1U2kqE03t>, dostęp 1 kwietnia 2022.
- 12 *NFT w Artinfo.pl i innych domach aukcyjnych*, „Artinfo.pl” z 2 grudnia 2021; <https://artinfo.pl/artinformacje/nft-w-artinfo-pl-i-innych-domach-aukcyjnych>, dostęp 1 kwietnia 2022.
- 13 *I Hybrydowa Aukcja NFT*, „Polski Dom Aukcyjny”, 2021; <https://polskidomaukcyjny.com.pl/aukcje/i-hybrydowa-aukcja-nft>, dostęp 1 kwietnia 2022.
- 14 *Pierwsza aukcja NFT na polskim rynku sztuki*, „Desa Unicum”, 2021; <https://desa.pl/pl/desa-w-mediach/pierwsza-aukcja-nft-na-polskim-ryнку-sztuki/>, dostęp 1 kwietnia 2022.
- 15 *Pierwsza aukcja sztuki z NFT w Polsce*, rozmowa Marcina Wenusa z Rafałem Kameckim z 30 listopada 2021; <https://youtu.be/-5zEw5DzLSM>, dostęp 1 kwietnia 2022.
- 16 *Dobra sztuka zawsze się obroni*, rozmowa Karoliny Wysoty z Juliuszem Windorbskim, „Puls Biznesu” z 14 stycznia 2022; www.pb.pl/dobra-sztuka-zawsze-sie-obroni-1138596, dostęp 1 kwietnia 2022.
- 17 John Law, Evelyn Ruppert, *The Social Life of Methods: Devices*, „Journal of Cultural Economy” 2013, t. 6, nr 3, s. 229–240.
- 18 Ibidem, s. 230.
- 19 Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 2011.

- 20 Małgorzata Jacyno, *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1997.
- 21 Daniel Miller, *Materiality*, Duke University Press, Durham 2005.
- 22 Ibidem..., s. 2.
- 23 Małgorzata Jacyno, *Kultura indywidualizmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- 24 Zob. Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford–New York 1998; John Law, Evelyn Ruppert, *The Social Life of Methods...*; Antoine Hennion, Geneviève Teil, *Discovering quality or performing taste? A sociology of the amateur*, w: *Qualities of food*, red. M. Harvey, A. Warde, A. McMeekin, Manchester University Press, Manchester 2004.
- 25 Alfred Gell, *Art and agency...*
- 26 Wendy Griswold, Gemma Mangione, Terence McDonnell, *Objects, Words, and Bodies in Space: Bringing Materiality into Cultural Analysis*, „Qualitative Sociology” 2013, t. 36, s. 343–364.
- 27 Ibidem.
- 28 Lynn Meskell, *Objects in the mirror appear closer than they are*, w: *Materiality*, red. D. Miller, Duke University Press, Durham 2005, s. 51–71.
- 29 Zob. Kelvin F.K. Low, *The Emperor's New Art...*; Laura Lotti, *Contemporary Art, Capitalization and the Blockchain: On the Autonomy and Automation of Art's Value*, „Finance and Society” 2016, t. 2, nr 2, s. 96–110.
- 30 Kelvin F.K. Low, *The Emperor's New Art...*
- 31 Luc Boltanski, Arnaud Esquerre, *Enrichment: A Critique of Commodities*, Polity Press, Cambridge–Medford 2020.
- 32 Mikołaj Lewicki, Feliks Tuszko, *Potential: The Future as Value on the Art Market*, rękopis.
- 33 Elena Esposito, David Stark, *What's Observed in a Rating? Rankings as Orientation in the Face of Uncertainty*, „Theory, Culture & Society” 2019, t. 36, nr 4, s. 3–26.
- 34 Zob. Laura Lotti, *Contemporary Art...*; John Law, Evelyn Ruppert, *The Social Life of Methods...*

- 35 *What is an ERC-1155 token on Ethereum?*; <https://academy.bit2me.com/en/what-is-token-erc-1155/>, dostęp 1 kwietnia 2022.
- 36 Zob. Mark C. Taylor, *Financialization of Art*, „Capitalism and Society” 2011, t. 6, nr 2.; Victoria Ivanova, *Contemporary Art and Financialization: Two Approaches*, „Finance and Society” 2016, t. 2, nr. 2, s.127–137; Olav Velthuis, Erica Coslor, *The Financialization Of Art*, w: *The Oxford Handbook of the Sociology of Finance*, red. K. Knorr Cetina, A. Preda, Oxford University Press, Oxford 2012.
- 37 Olav Velthuis, Stefano Baia Curioni, *Making market global*, w: *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*, red. O. Velthuis, S.B. Curioni. Oxford University Press, Oxford 2015, s. 1–30.
- 38 Zob. Jens Beckert, *Markets from meaning: quality uncertainty and the intersubjective construction of value*, „Cambridge Journal of Economics” 2020, nr 44, s. 285–301; Kangsan Lee, *Neoliberal marketization of global contemporary visual art worlds: changes in valuations and the scope of local and global markets*, w: *Art and the Challenge of Markets*, t. 2: *From Commodification of Art to Artistic Critiques of Capitalism*, red. V. Alexander, S. Hägg, S. Häyrynen, E. Sevänen, Palgrave Macmillan, London 2018, s. 65–97.
- 39 Kacper Pobłocki, *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2017.
- 40 Laura Lotti, *Contemporary Art...*
- 41 Jens Beckert, *Markets from meaning...*
- 42 Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

Bibliografia

Beckert, Jens. "Markets from meaning: quality uncertainty and the intersubjective construction of value." *Cambridge Journal of Economics* 44 (2020): 285–301.

Benjamin, Walter. "Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej," in *Twórca jako wytwórca: eseje i rozprawy*, translated by Robert Reszke. Warszawa: KR, 2011.

Boltanski, Luc. *On Critique: A Sociology of Emancipation*. Cambridge, Malden: Polity, 2011.

Boltanski, Luc, Arnaud Esquerre. *Enrichment: A Critique of Commodities*. Cambridge, Medford: Polity Press, 2020.

Bourdieu, Pierre. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, translated by Andrzej Zawadzki. Kraków: Universitas, 2001.

Esposito, Elena, David Stark. "What's Observed in a Rating? Rankings as Orientation in the Face of Uncertainty." *Theory, Culture & Society* 36, no. 4 (2019): 3–26.

Gell, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford, New York: Clarendon Press, 1998.

Griswold, Wendy, Gemma Mangione, Terence McDonnell. "Objects, Words, and Bodies in Space: Bringing Materiality into Cultural Analysis." *Qualitative Sociology* 36 (2013): 343–364.

Hennion, Antoine, Geneviève Teil. "Discovering quality or performing taste? A sociology of the amateur," in *Qualities of food*, edited by Mark Harvey, Alan Warde, Andrew McMeekin. Manchester: Manchester University Press, 2004.

Hutter Michael, Richard Shusterman. "Value and the Valuation of Art in Economic and Aesthetic Theory," in *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Vol. 1, edited by Victor Ginsburgh, David Throsby. Amsterdam:

Elsevier, 2006: 169–208.

Ivanova, Victoria. "Contemporary Art and Financialization: Two Approaches." *Finance and Society* 2, no. 2 (2016): 127–137.

Jacyno, Małgorzata. *Iluzje codzienności: o teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 1997.

---. *Kultura indywidualizmu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.

Jemielniak, Dariusz, Aleksandra Przegalińska. *Społeczeństwo współpracy*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2020.

Law, John, Evelyn Ruppert. "The Social Life Of Methods: Devices." *Journal of Cultural Economy* 6, no. 3 (2013): 229–240.

Lee, Kangsan. "Neoliberal marketization of global contemporary visual art worlds: changes in valuations and the scope of local and global markets," in *Art and the Challenge of Markets, Volume 2: From Commodification of Art to Artistic Critiques of Capitalism*, edited by Victoria Alexander, Samuli Hägg, Simo Häyrynen, Erkki Sevänen. London: Palgrave Macmillan, 2018: 65–97.

Lotti, Laura. "Contemporary Art, Capitalization and the Blockchain: On the Autonomy and Automation of Art's Value." *Finance and Society* 2, no. 2 (2016): 96–110.

Low, Kelvin F.K. "The Emperor's New Art: Cryptomania, Art & Property." *Art & Property* 2021.

Meskeil, Lynn. "Objects in the mirror appear closer than they are." In *Materiality*, edited by Daniel Miller. Durham: Duke University Press, 2005: 51–71.

Miller, Daniel (ed.). *Materiality*. Durham: Duke University Press, 2005.

Nadini, Matthieu, Laura Alessandretti, Flavio Di Giacinto, Mauro Martino, Luca Maria Aiello, Andrea Baronchelli. "Mapping the NFT Revolution: Market Trends, Trade Networks, and Visual Features." *Scientific Reports* 11, no. 1 (2021).

Nowak-Posadzy, Krzysztof. „Jaką teorią jest Marksowska teoria wartości

opartej na pracy?" *Praktyka Teoretyczna* 15 (2015): 15–56.

Pobłocki, Kacper. *Kapitalizm: Historia krótkiego trwania*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2017.

Taylor, Mark C. "Financialization of Art." *Capitalism and Society* 6, no. 2 (2011).

Whitaker, Amy. "Art and Blockchain: A Primer, History, and Taxonomy of Blockchain Use Cases in the Arts." *Artivate* 8, no. 2 (2019): 21–46.

Velthuis Olav. "Damien's Dangerous Idea," in *The worth of goods: Valuation and pricing in the economy*, edited by Jens Beckert, Patrick Aspers. New York: Oxford University Press, 2011: 178–200.

Velthuis, Olav, Stefano Baia Curioni. "Making market global," in *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*, edited by Olav Velthuis, Stefano Baia Curioni. Oxford: Oxford University Press, 2015: 1–30.

Velthuis, Olav, Erica Coslor. "The Financialization Of Art," in *The Oxford Handbook of the Sociology of Finance*, edited by Karen Knorr Cetina, Alex Preda. Oxford: Oxford University Press, 2012.