

## S t r e s z c z e n i e

Korzystając z koncepcji Luca Boltanskiego oraz Waltera Benjamina przedstawiam alternatywne spojrzenie na kryptosztukę — obiekty artystyczne kodowane jako NFT i sprzedawane za pomocą technologii *blockchain*. Pokazuję sposób sprzedaży sztuki cyfrowej w postaci niewymienialnych tokenów i opisuję procesy atrybucji obecne na rynku. Skupiając się na gwałtownym rozwoju i skoku popularności NFT argumentuję, że fascynacja i mechanizmy rządzące tym rynkiem nie wynikają z fenomenu, czy nowości, a są raczej konsekwencją procesów obecnych w świecie sztuki co najmniej od lat 50. Na podstawie przykładów pokazuję, jak mechanizmy rynkowe dotyczące kryptosztuki występowały już wcześniej w odniesieniu do kapitalizmu konsumpcyjnego, szybkiego rozwoju nowych technologii i sposobów udostępniania sztuki w internecie.

## S ł o w a k l u c z o w e

Kryptosztuka, NFT, niewymienialne tokeny, *non-fungibility*, kryptowaluty, procesy atrybucji, spekulacja, hiperkapitalizm, rynek NFT, kolekcje, obieg cyrkulacji dzieł, technologia *blockchain*, *Ethereum*, certyfikat

# Spis treści

|   |    |
|---|----|
| Rozdział 1. Wprowadzenie .....  | 1  |
| 1.1 Teoria atrybucji Luca Boltanskiego .....                                | 5  |
| 1.2 Aura, wydarzenie .....  | 9  |
| Rozdział 2. Technologia blockchain, sztuka i środowisko .....               | 13 |
| 2.1 Technologia <i>blockchain</i> .....                                     | 13 |
| 2.2 Od <i>Bitcoin</i> a przez <i>Ethereum</i> do inteligentnej umowy .....  | 14 |
| 2.3 Nie tylko sztuka. Relacja NFT ze sztuką .....                           | 16 |
| 2.4 Analiza wpływu popytu na kryptowaluty na zrównoważenie środowiskowe ... | 19 |
| Rozdział 3. NFT wobec teorii sztuki Luca Boltanskiego .....                 | 21 |
| 3.1 Procesy atrybucji i nadawania wartości NFT.....                         | 21 |
| 3.2 Kapitalistyczny obieg cyrkulacji dzieł .....                            | 24 |
| 3.3 Domy aukcyjne, popularne modele inwestycji .....                        | 26 |
| 3.4 Kolekcje NFT .....  | 27 |
| 3.5 Bored Ape Yacht Club .....  | 30 |
| 3.5 Beppe i Banksy.....   | 31 |
| 3.6 Znaczenie ugruntowania kryptosztuki w tradycyjnej historii sztuki.....  | 33 |
| Rozdział 4. Podsumowanie .....  | 38 |
| Bibliografia .....  | 40 |

# Rozdział 1. Wprowadzenie

W ciągu ostatniej dekady rynek sztuki znacznie się zmienił, zaczął otwierać się na nowe media, w tym media cyfrowe, a skutki pandemii Covid-19 spowodowały jeszcze radykalniejsze odejście od tradycji, związane z bardziej konsekwentnym przejściem do strefy wirtualnej; kryptowalut i kryptosztuki. Kryptosztuką nazywamy zbiór unikatowych, cyfrowych jednostek reprezentujących wirtualne obiekty artystyczne, a jednostkami określamy tokeny niewymienne (ang. *non-fungible tokens*), które te dzieła reprezentują. Co szczególne obiekty, które są przedstawiane nie muszą mieć swojego odpowiednika w rzeczywistym świecie. Manifestują swoją obecność w postaci cyfrowego zapisu w technologii łańcucha bloków (ang. *blockchain*), na którym zostają osadzone. NFT — niewymienny token — to unikalny, cyfrowy certyfikat, przechowywany na *blockchainie*, który jest dowodem na posiadanie cyfrowych aktywów<sup>1</sup>. Ta specyfikacja sprawia, że tokeny NFT wykorzystywane są między innymi jako aktywa odpowiadające konkretnym obiektom artystycznym, na przykład obrazom, gifom, piosenkom, fotografiom, teledyskom, czy zapisom innych działań artystycznych. Przykładowo, w mojej pracy opisuję sytuację, w której na aukcję w DESA Unicum trafił token zniszczonego w powodzi obrazu autorstwa Pawła Kowalewskiego pt. „Dlaczego jest raczej coś niż nic?”<sup>2</sup>. Sprzedane NFT zawierało cyfrowy zapis tego obrazu, czyli stanowiło jego certyfikat oryginalności, a tym samym jego reprezentację w świecie kryptosztuki.

Historia niewymienialnych tokenów zaczyna się około roku 2012, kiedy powstał pomysł, który stał się siłą napędową NFT. Opublikowano wtedy artykuł Meni Rosenfield, który przedstawił koncepcję kolorowych monet dla łańcucha bloków *Bitcoin*. Ideą „Kolorowych monet” było opisanie klasy metod reprezentowania i zarządzania rzeczywistymi zasobami w łańcuchu bloków, aby udowodnić, że są one własnością; podobne do zwykłej kryptowaluty *Bitcoin*, ale z dodanym elementem — tokenem —

---

<sup>1</sup> A. Hamilton, *The Beginning Of NFTs - A Brief History Of NFT Art*, „Zeno Fine Art” [online], 3 marca 2022 [dostęp: 5 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.zenofineart.com/blogs/news/the-beginning-of-nfts-a-brief-history-of-nft-art>.

<sup>2</sup> Marek Szymaniak, *Zniszczyła go powódź tysiąclecia. Obraz polskiego artysty nie tylko ożył dzięki NFT. Dziś trafia też na aukcję, „Spidersweb”* [online], 2 grudnia 2021 [dostęp: 5 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://spidersweb.pl/plus/2021/12/nft-aukcja-sztuka-licytacja-kowalewski-libera>.

który determinuje ich użycie, dzięki czemu są segregowalne i unikatowe<sup>3</sup>. Ograniczenia *Bitcoina* oznaczały jednak, że koncepcja „Kolorowych Monet” nigdy nie mogła zostać zrealizowana, a mimo to położyła podwaliny pod eksperymenty, które doprowadziły do wynalezienia NFT. Należy zauważyć, że *blockchain Bitcoin* nigdy nie miał być używany jako baza danych dla tokenów reprezentujących własność. W ten sposób rozpoczął się duży zwrot w historii NFT — przejście na *blockchain Ethereum*<sup>4</sup>. Zmiana na *Ethereum* została poparta wprowadzeniem zestawu standardów tokenów, umożliwiających ich tworzenie. Standard tokenów jest informacją jak tworzyć, wydawać i wdrażać nowe NFT zgodnie z podstawową technologią *blockchain*. W 2017 roku dwaj programiści — John Watkinson i Matt Hall — stworzyli własną kolekcję NFT na *blockchainie Ethereum*, którą nazwali CryptoPunks — składającą się z 10 000 grafik z unikatowymi postaciami — która do teraz jest uważana za nowatorską i zaczynającą nowy okres w historii kryptosztuki — okres kolekcji.

Przechodząc dalej przez kolejne etapy dojrzewania kryptosztuki szczególnie pozostaje rok 2021, kiedy to już w pierwszym kwartale nastąpiła ogromna eksplozja i gwałtowny wzrost podaży i popytu na niewymienialne tokeny. Należy wtrącić, że tłumaczeniem, które przyjęło się w Polsce jako ekwiwalent *non-fungible* stały się przymiotniki „niewymienny” i „niewymienialny”, jednak nie oznaczają one dokładnie tego, czym jest *non-fungible*. Tokeny podlegają wymianie, posiadają określoną wartość i można je kupić płacąc w kryptowalucie *Ether*, analogicznie można powiedzieć, że są za nią „wymienialne”. *Non-fungibility* jest raczej istotne w aspekcie oryginalności danego tokenu, należy je rozumieć jako niepowtarzalność, unikatowość i niepodrabialność. Działa to podobnie jak waluta, której banknot o danym nominale nie miałby dokładnie tej samej wartości co inny banknot opatrzony tym samym nominalem. W momencie, w którym ten nietypowy dla świata kryptowalut aspekt niewymienialnych tokenów wszedł do *mainstreamowego* obiegu informacji, NFT osiągnęło rekordową popularność i zyskało zainteresowanie osób pracujących na polu kultury i sztuki. Jednym z ważniejszych czynników tego skoku popularności były

---

<sup>3</sup> Meni Rosenfeld, *Overview of Colored Coins*, opublikowany 4 grudnia 2012 online [dostęp: 4 czerwca 2022].

<sup>4</sup> Sudarshan M., *A Brief History of Colored Coins – What Made them Special*, „Crypto Adventure” [online], 12 czerwca 2020 [dostęp: 4 czerwca 2022]. Dostępny w internecie: <https://cryptoadventure.com/a-brief-history-of-colored-coins-what-made-them-special/>.

ogromne zmiany, jakie zaszły na rynku sztuki i całej branży, kiedy to prestiżowe domy aukcyjne — Christie's i Sotheby's — nie tylko przeniosły swoje aukcje do świata online, ale także rozpoczęły sprzedaż kryptosztuki. Doprowadziło to do rekordowej sprzedaży pracy „Everydays: First 5000 Days” NFT przez Christie's za 69,3 miliona dolarów<sup>5</sup>. Tak ogromna sprzedaż z tak prestiżowego domu aukcyjnego znacząco potwierdziła istotność rynku NFT.

Choć jest to zjawisko wciąż dość świeże, to w ciągu ostatniej dekady doczekało się już rozpoznania w trakcie debat na kilku kolejnych edycjach targów sztuki Art Basel, w ramach których rozpoznawano i opisywano rolę technologii *blockchain* na rynku jako osobny fenomen oraz podejmowano refleksję nad znaczeniem i rolą kryptosztuki. Gwałtowny wybuch popularności i zainteresowania NFT, które w ciągu zaledwie kilku lat zaczęły coraz częściej pojawiać się w obiegu, wzbudził także poważną debatę pod względem prób osadzenia kryptosztuki w historii i teorii sztuki. Stał się również podmiotem licznych krytyk oraz polemik. Pomimo wątpliwości, jakie wśród wielu teoretyków budzi kryptosztuka, czy samo osadzenie obiektu artystycznego na *blockchainie*, NFT zajęło istotną pozycję we współczesnym polu artystycznym.

W epoce dominacji globalnych sieci cyrkulacji obrazów, danych, informacji i kapitału rynek NFT rozwinął się wraz z przemianami globalnego rynku sztuki. Uważam, że tworzy nowe mechanizmy podlegające hiperkapitalistycznemu obiegu sztuki i sprawdza się jako wynik wpływu stale przyśpieszającej cyfryzacji kolejnych sfer życia publicznego. Wskazuje na to bezpośrednie powiązanie z rynkiem kryptowalut, odejście od materialności, ogólny techno optymizm, jak również — przez związek ze sztuką i kulturą wizualną — kapitalistyczny obieg sztuki, który opisuję w kolejnym podrozdziale. Jako element współczesnej kultury wizualnej niewymienialne tokeny zasługują na uwzględnienie w dyskusji o roli certyfikatu i utowarowienia niematerialnego obiektu artystycznego. Wbrew optymistycznym teoriom na temat ugruntowania NFT w sztuce konceptualnej, mimo, że podobnie jak ona, NFT nie obiera materialnej formy, to wywodzi się z ewoluujących mechanizmów rynkowych, a nie kultury, czy teorii sztuki.

---

<sup>5</sup> *Beeple's opus*, Christie's, [dostęp: 4 czerwca 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.christies.com/features/monumental-collage-by-beeple-is-first-purely-digital-artwork-nft-to-come-to-auction-11510-7.aspx>.

W przestrzeni głównego nurtu NFT istnieją od 2021 roku. W mojej pracy podejmuję próbę objęcia mechanizmów rządzących rynkiem NFT w ramy teorii Luca Boltanskiego na temat rynku sztuki, procesów atrybucji i cyrkulacji obiektów. Staram się pokazać na przykładzie konkretnych NFT, czy kolekcji niewymienialnych tokenów, dlaczego kryptosztuka zajmuje tak istotne, moim zdaniem, miejsce we współczesnym krajobrazie świata sztuki. Uważam, że obieg NFT można określić hiperkapitalistycznym — kolejną ewolucją koncepcji kapitalistycznego sposobu cyrkulacji dzieł opisywanego przez Luca Boltanskiego, co omawiam w kolejnym podrozdziale. Przywołuję rozważania Waltera Benjamina na temat „aury dzieła” i jego jednostkowej obecności, manifestującej się wydarzeniem „tu i teraz”. W kolejnych rozdziałach zwracam uwagę na rolę domów aukcyjnych w procesie popularyzacji NFT i staram się odpowiedzieć na pytanie: Dlaczego kryptosztuka dąży do ugruntowania swojej przeszłości w historii sztuki? Twierdzę, że cechą charakterystyczną hiperkapitalistycznego sposobu cyrkulacji tokenów jest nowatorstwo uwierzytelnione przez datę trafienia na *blockchain*. Maksymalne podporządkowanie się kapitalistycznej logice utowarowienia i nadawania wartości obiektom na podstawie liczb.

Aby dokonać krytycznej analizy hiperkapitalistycznego rynku sztuki NFT i pokazać w jaki sposób procesy atrybucji w kryptosztuce opierają się na kategoriach spekulacji zysku, najpierw przedstawię koncepcję teoretyczną Luca Boltanskiego i pojęcia, którymi posługuję się w mojej pracy. Następnie dokonam rekonstrukcji historii ustabilizowania się technologii *blockchain* i spopularyzowania koncepcji kryptosztuki, omawiając przypadek pierwszej kolekcji obiektów NFT (CryptoPunks, 2017) oraz aukcji tokenów mających miejsce w największych domach aukcyjnych. W dalszej części tekstu przeanalizuję stosunek domów aukcyjnych do ugruntowania NFT w tradycyjnej historii i teorii sztuki, uważnie przyglądając się przypadkowi sprzedaży artefaktu z performansu Yvesa Kleina „Sfery niematerialnej wrażliwości obrazowej” z 1959 roku. Pracę konkluduję wskazując na ograniczenia i paradoksy do jakich prowadzi kryptosztuka konsekwentnie realizując logikę afirmacji zorientowanej na szybki zysk z odsprzedaży i wskazuję na omówiony przeze mnie aspekt próby objęcia sztuki konceptualnej mianem „proto-NFT”.

## 1.1 Teoria atrybucji Luca Boltanskiego

W mojej analizie rynku sztuki NFT posłużę się propozycjami teoretycznymi z tekstu Luca Boltanskiego „Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom” zamieszczonego w publikacji „Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności”. Luc Boltanski to jeden z tak zwanych francuskich socjologów pragmatycznych. Jest uważany za wiodącą postać myśli krytycznej. Oprócz badań dotyczących socjologii operacji krytycznych, zajmuje się również badaniem wpływu przemian kapitalizmu na funkcjonowanie świata sztuki, gdzie wykorzystuje swoje refleksje na temat określania wartości i sposobów jej wartościowania. W tekście „Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom” pisze o procesach atrybucji zachodzących w przemianie rzeczy w dzieło sztuki, zwraca uwagę na różne sposoby tworzenia wartości, kategorię „aury dzieła sztuki”, i przedstawia różne formy obiegu cyrkulacji obiektów artystycznych<sup>6</sup>. W mojej pracy wykorzystuję te rozważania do analizy rynku NFT i świata kryptosztuki. Zaczynając od kategorii atrybucji, Boltanski odnosi ją do myśli Waltera Benjamina:

„Mówiąc o »autorytecie rzeczy«, Benjamin posługuje się rodzajem konkatencji, która łączy w jednej wypowiedzi dwa stadia przemiany obiektu artystycznego. Z jednej strony chodzi bowiem o rzecz, z drugiej — o znak, który manifestuje roszczenie do autorytetu(...). To właśnie ta ścisła relacja pomiędzy rzeczą, a znakiem tworzy dzieło. W konsekwencji musi istnieć proces (przynajmniej na poziomie analitycznym, o ile nie w praktyce) poprzedzający określanie wartości ekspozycyjnej i to właśnie za jego pośrednictwem rzecz otrzymuje atrybuty dzieła. Proces ten można określić mianem procesu atrybucji”<sup>7</sup>.

W swoich rozważaniach Boltanski przywołuje dwa użycia terminu atrybucja, obecne w naukach społecznych i historycznych. Użycie w historii sztuki, oznaczające badanie procesu, za pośrednictwem którego niepowiązane ze sobą przedmioty o walorach artystycznych są zestawiane w celu przypisania im tej samej całości i uznania

---

<sup>6</sup> Luc Boltanski, *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, w: *Wieczna Radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. Michał Kozłowski, Agnieszka Kurant, Jan Sowa (redaktor prowadzący), Krystian Szadkowski, Kuba Szreder, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 17-44.

<sup>7</sup> Ibidem.

tym samym jej „ojcostwa” (w rozumieniu prawa autorskiego). Taką całością może być osoba, grupa, styl lub okres. Autor przedstawia cztery uwagi na temat tego procesu. Po pierwsze, nie zmienia on substancjalnych właściwości przedmiotów o walorach artystycznych, ale przyczynia się do ustalenia ich sensu. Po drugie, nie tylko zawiązuje pomiędzy nimi relację podobieństwa, ale także dotyczy ich tożsamości. Po trzecie, tylko on pozwala zidentyfikować falsyfikaty. Boltanski wyszczególnia, że sama możliwość zaistnienia falsyfiatów staje się najlepszą przesłanką do uznania, iż mamy do czynienia z dziełem. Po czwarte wreszcie, proces atrybucji modyfikuje wartość ekspozycyjną przedmiotów, a w konsekwencji, także ich wartość rynkową<sup>8</sup>.

Drugim użyciem terminu atrybucji, które przywołuje autor jest rozwinięty na gruncie psychologii społecznej, a później w naukach kognitywnych. W tych dwóch dyscyplinach teoria atrybucji oznacza badanie, jak tak zwani zwykli ludzie tworzą hipotezy przyczynowo-skutkowe umożliwiające wyjaśnienie zdarzeń, na przykład zachowań innych ludzi. Przedmiotem teorii atrybucji jest zatem „psychologia naiwna”, a jej celem badanie sposobów ustalania relacji przyczynowo-skutkowych w życiu codziennym. Boltanski zestawiając oba użycia terminu *atrybucja* pozwala dostrzec wyraźne podobieństwa między nimi. W obu przypadkach atrybucja dotyczy konkretnego faktu (wydarzenie jest faktem w tym samym stopniu, co rzecz), postrzeganego jako czasoprzestrzenna pojedynczość i ma na celu obdarzenie go sensem. Wydarzenie, jako pojedynczość wpisana w czas i przestrzeń, posiada natychmiastowe znaczenie za sprawą swych fizycznych wymiarów. Niemniej jednak samo w sobie nie posiada sensu. Aby nadać sens pojedynczemu wydarzeniu, należy postawić hipotezę dotyczącą przyczyny, której ono jest skutkiem. Aby to uczynić, trzeba je przypisać całości uważanej za trwalszą niż ono samo, której tożsamość może stanowić nośnik intencjonalności oraz sprawczości. Aby jednak nadać temu faktowi sens, trzeba posiadać zdolność do przypisania odpowiedzialności za to zdarzenie czemuś konkretnemu. To właśnie podczas takiego procesu zachodzi przemiana rzeczy w dzieło. Aby zwykła rzecz, obojętnie jaka została przemieniona w dzieło, należy i wystarczy traktować ją tak, jakby chodziło o wydarzenie (tu autor posługuje się terminem stosowanym przez Waltera Benjamina), któremu nadajemy sens, przypisując go określonej całości — przyczynie lub autorowi tego wydarzenia — wyposażonej w

---

<sup>8</sup> Ibidem.



tożsamość, intencjonalność oraz sprawczość. Jeśli dzieło, w odróżnieniu od rzeczy, może zostać uznane za intencjonalne — co oznacza, że wciąż będąc obiektem, zawiera w sobie i wskazuje na coś, co znajduje się poza nim — i jeśli można położyć nacisk na jego sprawczość, rozumianą jako zdolność do generowania działań lub wzniesienia kolejnych wydarzeń, to dzieje się tak, ponieważ to dzieło zostało przypisane całości, którą zazwyczaj jest osoba charakteryzująca się rozbudowaną i stabilną tożsamością. Intencjonalność oraz sprawczość dzieła mogą być zatem rozumiane jako efekty przeniesienia intencjonalności i sprawczości autora na rzecz. To właśnie owo przeniesienie pozwala wyposażyć rzecz w autorytet<sup>9</sup>.

W mojej pracy podążając za tymi rozważaniami posługuje się kategorią atrybucji jako metodą do określania statusu NFT. Zmiana statusu obiektu, którą opisuje Boltanski, zaznacza się w rozpoznaniu — przez podmiot nadający status dzieła — wartości danej rzeczy, która następnie staje się okazem wedle zasad określonych przez logikę kolekcji, aby ostatecznie przeistoczyć się w dzieło sztuki. Pomimo podobieństw, biorąc pod uwagę obiekty *mintowane* jako NFT uważam, że podlegają one innej kategorii atrybucji — momencie wydarzenia opatrzonego konkretną datą trafienia obiektu na *blockchain*, skąd pochodzi status danego NFT. Ma to związek z poruszaną przez Boltanskiego koncepcją „aury dzieła sztuki” artykułowaną przez Waltera Benjamina w eseju „Twórca jako wytwórca”, gdzie autor pisze, że od unikatowości dzieła zależy jego aura, rozumiana jako jednostkowa obecność manifestująca się „tu i teraz”<sup>10</sup>. W dodatku wypunktowując, że aura przemieściła się w kierunku wartości określanej mianem „ekspozycyjnej”. Jak pisze dalej Boltanski:

„Dzieło sztuki, postrzegane jako czasoprzestrzenna pojedynczość, upodabnia się więc do »wydarzenia, które miało miejsce jeden jedyny raz«, a w konsekwencji jego ponowne pojawienie się ma w sobie coś z powtórzenia lub upamiętnienia oryginalnego wydarzenia. Za przykład może posłużyć przedstawienie teatralne, które jest odtworzeniem, ściśle „związany z aurą aktora”. „Tu i teraz oryginału — twierdzi Benjamin — tworzą jego autentyczność”. Unikatowość stanowi o „autorytecie rzeczy”. Rzeczom unikatowym przeciwstawia się coś, co moglibyśmy określić mianem rzeczy

---

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1935) [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, Poznań 1975.

powielonych, które tożsame są z „dostępnymi na rynku” produktami przemysłu kulturowego i które są przyczyną upadku dzieła na skutek jego przemiany w towar. Wreszcie, unikatowość dzieła odsyła do „empirycznej wyjątkowości artysty”, jednocześnie ją przekraczając”<sup>11</sup>.

Mówiąc o tokenach pojawia się kolejna kategoria oceny wynikająca z momentu wydarzenia dzieła, czyli daty trafienia obiektu na *blockchain* — wyznacznik cenionego pionierstwa. Zawierzenie nowej technologii — im wcześniejsze tym bardziej cenne — manifestujące się tokenem posiadanym w kolekcji, a określane za pomocą kwoty odsprzedaży. Tu również pomocne stają się kategorie, którymi posługuje się Boltanski opisując procesy atrybucji, czyli wartość ekspozycyjna i wartość rynkowa, obecne w opisywanym przez niego procesie nadawania wartości obiektom artystycznym<sup>12</sup>. W NFT mamy do czynienia z całkowitym odsunięciem tej pierwszej i przeskalowaniem drugiej. Definicje tych dwóch kategorii Boltanski wyciąga z analizy Pierre’a Bourdieua i ujmuje w ten sposób: na wartości ekspozycyjnej opiera się budowanie kapitału symbolicznego artysty, na rynkowej natomiast zdolność dzieła do generowania zysków. Procesy nadawania obiektom tych wartości również posiadają indywidualne cechy. Są nimi; w procesie nadawania wartości ekspozycyjnej: tworzenie autorytetu dzieła, od którego zależy wzrost jego wartości rynkowej; w procesie nadawania wartości rynkowej: osadzanie się na wartości ekspozycyjnej i nabieranie wartości w procesie cyrkulacji. Konkludując za Boltanskim: „W przypadku sztuki, poziom przemieszania — różny w zależności od historycznego kontekstu — dwóch procesów cyrkulacji: tego, który determinuje wartość ekspozycyjną, i tego, od którego zależy ustalenie wartości rynkowej, stanowi istotny czynnik stabilizujący lub destabilizujący wartościowanie dzieł”<sup>13</sup>.

Czym jest „dzieło” w kryptosztuce? Jest częścią łańcucha bloków, obiektem cyfrowym opartym o nową technologię i logikę spekulacji znaną z rynku kryptowalut. Certyfikatem unikatowości i jednocześnie samą unikatowością, aurą wydarzenia „tam i wtedy” zapisaną jako informacja na łańcuchu bloków. Jednak, o czym piszę w

---

<sup>11</sup> Luc Boltanski, *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, w: *Wieczna Radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. Michał Kozłowski, Agnieszka Kurant, Jan Sowa (redaktor prowadzący), Krystian Szadkowski, Kuba Szreder, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 17-44.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem.

kolejnych rozdziałach mojej pracy, jako „obiekt” NFT podlega logice kolekcji. Co ważniejsze, przechodząc do definicji rynku kryptosztuki, logika kolekcji w przypadku NFT przejawia się jako kolejny etap kapitalistycznej ekspansji na polu sztuki.

Traktując o rynku NFT uważam, że ma on charakter hiperkapitalistyczny i uargumentuję to odnosząc się do rozróżnienia dwóch obieguów cyrkulacji dzieł zdefiniowanych przez Luca Boltanskiego — wewnętrznego i kapitalistycznego. Autor nazywa je również „układami”. Pierwszy z nich cechuje osobisty charakter, transakcje „z rąk do rąk”, łańcuch osobistych stosunków, wolne tempo i duże znaczenie aktorów w procesie. Mówiąc o roli aktorów (artysty, marszanda, kolekcjonera, krytyka), szczególnie skupiając się na jednym — krytyku. W wewnętrznym trybie cyrkulacji rzecz zachowuje ślady ciała artysty, a to właśnie krytyk uznaje ojcostwo artysty względem dzieła. Inicjuje także proces nadawania wartości i daje rzeczom „moc”. W przypadku kapitalistycznego układu mowa o przyspieszonym tempie cyrkulacji, rozszerzonym zasięgu (w tym o zasięgu globalnym), zwielokrotnionych aktach wymiany i perspektywie szybkiego zysku. W tym układzie można powiedzieć o roli „dzieła w sferze kapitału”, a chociaż w procesie pozornie występują ci sami aktorzy, to ich rola ulega przemianie. Następuje tu koncentracja galerii, zwiększenie wpływu najbogatszych kolekcjonerów na ustalanie wartości rynkowej i zmniejszenie roli krytyków<sup>14</sup>. W mojej pracy badam jak zmieniła się rola tych samych aktorów w hiperkapitalistycznym obiegu niewymienialnych tokenów. Uważam, że rynek kryptosztuki to kolejny etap kapitalistycznego trybu cyrkulacji, który czerpie z kultury wizualnej i mimo podobieństwa do tradycyjnego rynku sztuki opiera się o kategorie, które nie były wcześniej obecne w procesie atrybucji dzieła. To postaram się udowodnić w dalszych rozdziałach mojej pracy.

## **1.2 Aura, wydarzenie**

W miarę upływu czasu kultura interpretacji potrzebna do stworzenia świata sztuki zaczęła pochłaniać dyskurs na temat materialnej podstawy dzieła. „Fontanna” Marcela Duchampa i „Brillo Boxes” Andy Warhola ukazywały, jak abstrakcyjna stała

---

<sup>14</sup> Ibidem.

się jednostronna podmiotowość kapitalistycznej nowoczesności. Świadomość znaczenia figury artysty w sztuce współczesnej pozwoliła Warholowi na stworzenie w 1985 roku „Niewidzialnych rzeźb”, polegających na — jak sam pisze w swoim dzienniku — pokazaniu w oknie wystawowym niewidzialnej rzeźby. Świadczenie wydarzenia relacjonowali, że „Andy stał samotnie w oknie przez 30 minut, podczas gdy ludzie patrzyli na niego za szybą lub stali wokół niego rozmawiając i go ignorując”<sup>15</sup>. To działanie można interpretować jako pokazanie świadomości na temat znaczenia „aury dzieła sztuki”, o której pisze Walter Benjamin w swoim eseju „Twórca jako wytwórca. Sztuka w epoce mechanicznej reprodukcji”. Benjamin pisał, że nawet najdoskonalsze odtworzenie dzieła sztuki pozbawione jest jednego elementu — jego obecności w czasie i przestrzeni, jego niepowtarzalnego istnienia w miejscu, w którym akurat jest. Tym wyjątkowym istnieniem dzieło sztuki determinowało historię, której podlegało przez cały czas swojego istnienia, w tym zmiany, jakich mogło doznać w stanie fizycznym, a także zmiany własności<sup>16</sup>. Aura odsyła więc do wyjątkowości artysty. Warhol zaproponował, że można przeciwstawić się materialności dzieła sztuki i wystawił siebie — artystę obdarzonego „aurą” — jako znak autentyczności w określonym miejscu i czasie. Po wyjściu z przestrzeni wystawieniowej, powiedział, że sama jego obecność tworzy dzieło sztuki<sup>17</sup>. Koncepcja ta jest powiązana z ideą, że Warhol „nasycił” przestrzeń swoją aurą. Wyraził sprzeciw wobec przestrzeni materialnej pozostawiając w oknie wystawowym wyłącznie swoją obecność, a nie materialny przedmiot.

Walter Benjamin chciał uwolnienia od władzy aury, pozbycia się znaku autentyczności, który daje autorytet sztuki. Uważał, że wraz z nadejściem postępu technologicznego, jakim jest reprodukcja, zniknęła aura dzieł sztuki. Tylko prawdziwe dzieło sztuki mogło istnieć w „czasie i przestrzeni”. Podążając za tą ideą, Benjamin twierdził, że aura „(...)powstała w służbie rytuału — najpierw magicznego(...)i że istnienie dzieła sztuki w odniesieniu do jego aury nigdy nie jest całkowicie oddzielone

---

<sup>15</sup> Nick Curtis, *Andy Warhol's Invisible Sculpture*, „Coartmag” [online], 8 stycznia 2018 [dostęp 4 czerwca 2022]. Dostępny w internecie: <<https://coartmag.com/news/feature/andy-warhol-invisible-sculpture/>>.

<sup>16</sup> Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1935) [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, Poznań 1975.

<sup>17</sup> Marcia Adair, *London's provocative invisible art exhibit: To see or not to see?*, „LA Times” [online], 5 lipca 2012 [dostęp 4 czerwca 2022]. Dostępny w internecie: <<https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-xpm-2012-jul-05-la-et-cm-invisible-art-20120628-story.html>>.

od jego funkcji rytualnej”<sup>18</sup>. Jednak w przeciwieństwie do obrazów i rzeźb, które mogą zawierać aurę poprzez styl, Warhol nie przedstawia żadnego materialnego obiektu, któremu można by przypisać „styl”. Zamiast tego przedstawia tylko aurę w postaci swojej obecności.

Wbrew przewidywaniom Benjamina demistyfikacja sztuki nie nastąpiła w erze reprodukcji technicznej, ani nawet cyfrowej. Zamiast tego została przywrócona technologicznie, przekształcona w formę niewymienialnego tokenu. Obecny w cyfrowej formie i istniejący w sieci komputerowej token sprawia, że dystrybucja certyfikatu potwierdzającego oryginalność obiektów artystycznych stała się prostsza niż kiedykolwiek wcześniej. W dobie reprodukcji cyfrowej i kryptosztuki autorytet nadany dziełu nie pojawia się w wyniku rozwoju teorii estetyki, lecz jest podawany w postaci certyfikatu unikatowości. Certyfikat — token niewymienny — to nowe ciało dla potwierdzania oryginalności cyfrowych bytów. Wracając do rozważań Luca Boltanskiego:

„Kapitalistyczna logika przeniknęła do świata sztuki, jednak nie podmieniła unikatów wyposażonych w aurę na wielokrotności reprodukowane przy pomocy technologii. Wręcz przeciwnie: stworzyła własne środki, zapewniające bardzo szybką cyrkulację unikatowych obiektów oraz własne narzędzia waloryzacji i cyrkulacji, które umożliwiają tworzenie, sterowanie oraz dystrybuowanie aury”<sup>19</sup>.

Doszło więc do momentu w którym, powstał rynek sztuki, który oprócz podlegania procesom dotyczącym kapitalistycznemu obiegu sztuki, przekracza je i staje się medium do dystrybucji oryginalności konkretnych prac. Kryptosztuka nie podlega takim samym założeniom jak jakikolwiek inny świat sztuki. NFT nie kolekcjonuje się dla oglądania, czy wystawiania, a wyłącznie dla możliwości odsprzedaży. Można postawić tezę, że to *blockchain* jest przestrzenią wystawienniczą dla NFT, która wymaga pewnego rodzaju pewności co do rozważanej pracy. Zakłada myślenie o jej oryginalności i o określeniu jej za pomocą kwoty sprzedaży. Domyślnie kopie cyfrowego

---

<sup>18</sup> Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1935) [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, Poznań 1975.

<sup>19</sup> Luc Boltanski, *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, w: *Wieczna Radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. Michał Kozłowski, Agnieszka Kurant, Jan Sowa (redaktor prowadzący), Krystian Szadkowski, Kuba Szreder, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 17-44.

obrazu lub wideo są idealnymi replikami — nie do odróżnienia od oryginału aż do jego bitów i bajtów. Możliwość oddzielenia początkowej kreacji artysty od zwykłych kopii daje moc, a w 2014 roku była naprawdę nowa<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup>Anil Dash, *NFTs Weren't Supposed to End Like This*, „The Atlantic” [online], 2 kwietnia 2021 [dostęp: 4 czerwca 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2021/04/nfts-werent-supposed-end-like/618488/>.

## Rozdział 2. Technologia blockchain, sztuka i środowisko

W niniejszym rozdziale dokonuję opisu procesów technologicznych zachodzących przy powstawaniu NFT. Objaśniam technologię *blockchain* zwracając uwagę na jej zastosowania i konsekwencje środowiskowe. Prezentuję kluczowe zmiany jakie zaszły w świecie kryptowalut na przestrzeni drugiego dziesięciolecia XXI wieku, tak aby w konsekwencji tworzenie NFT mogło zostać ustandaryzowane. Staram się pokazać na przykładzie cyfrowej pracy artystycznej w formacie JPG jak wygląda proces generowania niewymienialnego tokenu. Rozdział rozwijam o refleksję na temat tego, że choć nie każde NFT jest sztuką, to interesująca mnie relacja konkretnych NFT ze światem sztuki koresponduje z mechanizmami obecnymi na polu sztuki, co postaram się pokazać w kolejnych rozdziałach mojej pracy. W końcowej części rozdziału wskazuję na badania nad zużyciem paliw kopalnych w procesie *mintowania* NFT, czy dokonywania transakcji w kryptowalutach. Uważam, że pomijany w literaturze aspekt degradacji środowiska powinien znaleźć stałe miejsce w dyskursie.

### 2.1 Technologia *blockchain*

Kwestia oryginalności, unikatowości i jednostkowej obecności obiektu artystycznego pojawia się w dyskursie historii sztuki od wieków. W dobie cyfrowej reprodukcji oraz sztuki nowych mediów potwierdzaniem oryginalności i certyfikacją konkretnego dzieła bezprecedensowo zajął się rynek kryptowalut. Ponadto, ponieważ kwestie takie jak „podpis twórcy”, czy potwierdzenie o tym, że dany przypadek był tym pierwszym w historii, nadal pozostawały kwestią umowną — komponentem aury dzieła sztuki w sferze niematerialnej<sup>21</sup> — to od około 2017 roku certyfikat wyemancypował do rangi osobnego, niefizycznego, ale osiągającego określoną wartość ekonomiczną, towaru. Stało się to za sprawą niewymienialnych tokenów.

---

<sup>21</sup> Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1935) [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, Poznań 1975.

*Non-fungible tokens*, w skrócie NFT to aktywa cyfrowe i rodzaj tokenu kryptograficznego. Każdy NFT reprezentuje unikatowy nabytek cyfrowy, który można kupić i sprzedać na otwartym rynku w technologii *blockchain*. Można powiedzieć, że jest to standard oznaczania niepowtarzalności danego dzieła w świecie sztuki cyfrowej, który uległ utowarowieniu i stał się autonomicznym przedmiotem przeznaczonym do określonych form sprzedaży.

*Blockchainem* nazywamy bazę danych obecną w tym samym czasie na wielu różnych komputerach na całym świecie. Jest to jedna sieć, ale mimo tego, że w 2009 roku *Bitcoin* historycznie został pierwszą kryptowalutą, sam koncept sieci nie jest opatentowany i w 2015 roku powstała inna waluta — *Ether* — w której dokonują się transakcje NFT. W praktyce pochłania to ogromną ilość energii, ponieważ każdy komputer posługujący się daną bazą danych musi stale ją aktualizować, żeby upewnić się, że jako osobna jednostka będzie miał tę samą wersję bazy co pozostałe z sieci. Równolegle każdy komputer na całym świecie sprawdza, czy ktoś nie wydał tych samych pieniędzy dwa razy. Jest to zdecentralizowany system w tym sensie, że nie ma autorytatywnych instytucji, tylko ich funkcje uległy rozproszeniu na każdą jednostkę obecną w sieci, ponieważ każda z nich ciągle pracuje nad uwierzytelnianiem transakcji, a *Bitcoiny*, czy inna kryptowaluta np. *Ether*, generują się jako rodzaj nagrody dla osoby, której uda się jako pierwszej rozliczyć daną transakcję.

## **2.2 Od *Bitcoina* przez *Ethereum* do inteligentnej umowy**

Technologia *blockchain* umożliwia potwierdzanie własności NFT, ponieważ ta jest uwierzytelniana i utrwalana w stale aktualizującym się rejestrze. Zasadniczo w świecie sztuki to zawsze unikaty mogły stanowić przedmiot wymiany pieniężnej. W przypadku NFT nie mamy jednak do czynienia, tak jak w przypadku konwencjonalnego rynku sztuki, z oryginalnymi pracami samymi w sobie. NFT stanowią rodzaj zasobu cyfrowego, który jest częścią *blockchainu* i funkcjonują jako certyfikat własności dla określonych przedmiotów. Ponadto różnią się od standardowego pojmowania rynku kryptowalut tym, że w przeciwieństwie do kryptowalut, które są wymienne



lub zamienne<sup>22</sup> i można je podzielić na mniejsze części, NFT są *niewymienne* i nie można ich zastąpić niczym innym<sup>23</sup>. Można je kupować w *blockchainie Ethereum* płacąc walutą *Ether*, czyli obok *Bitcoina*, najpopularniejszą obecnie kryptowalutą, ale nie jest to jedyna opcja.

Każdy NFT jest wyjątkowy, a tokenem niewymienialnym nie jest sama praca. Jest to raczej certyfikat cyfrowy, który reprezentuje własność dzieła. *Ethereum* powstało z konieczności tego, żeby w odróżnieniu od *Bitcoina*, poza wysyłaniem pieniędzy w walucie *Ether*, program mógł być rozszerzony o bardziej skomplikowane operacje nazywane *smart contracts*. Inteligentna umowa to kod, który znajduje się na *blockchainie Ethereum* i działa dokładnie tak, jak go zaprogramowano. Po wdrożeniu inteligentnych kontraktów w sieci nie można ich zmienić. *Smart contract* też jest równolegle wykonywana na komputerach, które nadzorują uczciwość wykonywania aukcji. Jest kontrolowany przez logikę zapisaną w umowie, a nie osobę lub firmę. Oznacza to, że należy bardzo dokładnie zaprojektować tworzone inteligentne umowy i dokładnie je przetestować<sup>24</sup>. NFT to mało zaawansowane zastosowanie takiego skryptu. Nosi w sobie zakodowane takie komendy jak „przypisz do zmiennej”, „sprzedaj”, „wystaw na aukcji” itp. Przeniesienie unikalnego tokena na inny adres *Ethereum*, niezależnie od tego, czy należy on do tej samej osoby, czy do innej, możliwe jest tylko poprzez użycie inteligentnych kontraktów, co skutkuje opłatami transakcyjnymi w natywnej kryptowalucie *Ether*<sup>25</sup>.

Przykładowo, posiadając adres do którego przypisany jest token, ktoś go posiada — ta osoba zapisana jest jako zmienna — i może wykonać instrukcje pt. „wyślij to NFT do kogoś innego”, albo „pozwól przetransferować nazwę konta za określoną kwotę”. Czy jest to aukcja, czy sprzedaż, zależy to od tego, jak dane NFT zostało zaprojektowane. Na sieć *Ethereum* nałożone są wytyczne, które musi spełniać każde NFT,

---

<sup>22</sup> Technicznie Bitcoin nie jest wymienialny tak jak fiducyjne waluty. *Bitcoin's Fungibility Graveyard*, „sethforprivacy” [online], 23 marca 2021 [dostęp: 4 maja 2022]. Dostępny w internecie: <<https://sethforprivacy.com/posts/fungibility-graveyard/>>.

<sup>23</sup> Jednak nawet jeśli twórca danego NFT zaznaczy, że nie można go podzielić na mniejsze części, to inna osoba może to NFT kupić przy użyciu *smart contractu*, który ma kilku różnych właścicieli. Tak jakby obiekt kupiła firma, która ma kilku różnych udziałowców.

<sup>24</sup> *INTRODUCTION TO DAPPS*, „ethereum.org” [online], [dostęp: 05.05.2022]. Dostępny w internecie: <<https://ethereum.org/en/developers/docs/dapps/>>.

<sup>25</sup> *A Short Guide To Smart Contracts And Gas Fees*, „lxc” [online], 7 stycznia 2022 [dostęp: 5 maja 2022]. Dostępny w internecie: <<https://www.lcx.com/a-short-guide-to-smart-contracts-and-gas-fees/>>.

żeby było zgodne ze standardem. To jest właśnie *mintowanie* NFT — zlecenie wszystkim komputerom w sieci by wykonały ten sam program. Zamiast próby umieszczenia całego dzieła w łańcuchu bloków, zalecane jest dołączenie adresu internetowego obrazu lub matematycznej kompresji dzieła i użycie go do odniesienia do dzieła w innym miejscu<sup>26</sup>. Przykładowo JPG w swojej pełnej rozdzielczości nie trafia na *blockchain*, bo za dużo waży. Im dłuższy program, który dana osoba napisze, tym więcej mocy obliczeniowej wykorzystuje i tym droższe są środki potrzebne na jego wykonanie<sup>27</sup>. Dlatego zazwyczaj JPG umieszczany jest na serwerze i udostępniany w postaci łącza, które następnie staje się NFT.

### 2.3 Nie tylko sztuka. Relacja NFT ze sztuką

Niewymienialne tokeny w bardzo krótkim czasie zyskały popularność zarówno wśród osób zainteresowanych rynkiem kryptowalut, jak i kolekcjonerów sztuki i osób związanych z kulturą wizualną. Na temat miejsca niewymienialnych tokenów w polu sztuki współczesnej szybko rozwinęła się dyskusja dotycząca ich relacji, o czym świadczą chociażby coroczne panele dyskusyjne na targach sztuki w Bazylei. Przenikaniu się świata spekulatywnych inwestycji ze światem sztuki od początku towarzyszy pytanie: czy mamy do czynienia z NFT, czy ze sztuką NFT?

Moim zdaniem doszło do rozgraniczenia na NFT i kryptosztukę łączącą w sobie aspekty kultury wizualnej i rynku kryptowalut. Ogółem NFT opiera się o sprzedaż certyfikowanej własności intelektualnej, którą twórcy i twórczynie wystawiają na internetowych aukcjach. Kapitał w tej formie w większości przypadków przybiera formę grafik, sztuk audiowizualnych, renderów 3D, video, gifów oraz przedmiotów lub skinów z gier, ale tak naprawdę może być wszystkim, co jest zdigitalizowane i czym można obracać w technologii *blockchain* za pomocą tokenów<sup>28</sup>. To spektrum możliwości sprawia, że problematyczne staje się nazywanie każdego NFT sztuką lub obiektem artystycznym.

---

<sup>26</sup> Zazwyczaj hostowaniem tego zajmują się firmy typu Opensea.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Lech Podhalicz, *Zamieszanie z NFT. Wielka spekulacja, zagrożenie dla środowiska czy przyszłość cyfrowej sztuki?*, „newonce.net” [online], 4 marca 2021 [dostęp: 5 maja 2022]. Dostępny w internecie: <<https://newonce.net/artykul/zamieszanie-z-nft-wielka-spekulacja-zagrozenie-dla-srodowiska-czy-przyszlosc-cyfrowej-sztuki>>.

Weźmy za przykład jedną z bezprecedensowych aukcji dotycząca pierwszego tweeta napisanego w 2006 roku przez założyciela Twittera Jacka Dorsey'a, wystawionego na sprzedaż w marcu 2021 roku. „Just setting up my twttr” był wyceniany na 2,9 miliona dolarów. Kupujący — inwestor w kryptowaluty Sina Estavi — otrzymał certyfikat podpisany przez Dorsey'a, a także metadane oryginalnego tweeta zawierające informacje takie jak czas opublikowania i jego treść — chociaż większość z tych informacji była już publicznie dostępna. Jest to dobry przykład NFT nie będącego sztuką albo będącego na jej obrzeżach. Dodatkowo pozostaje on ciekawy również z powodu odsłonięcia drugiej strony medalu inwestycji w NFT, jaką jest spekulatywność zysku z odsprzedaży, która na rynku sztuki ma tendencję wyłącznie wzrostową, jeśli weźmiemy pod uwagę dzieła dawnych mistrzów, czy dobrze prosperujących artystów współczesnych. W przypadku NFT tweeta Dorsey'a podczas odsprzedaży, która miała miejsce 14 kwietnia 2022 roku, najwyższa oferta wyniosła zaledwie 6800 dolarów.

W związku z powyższym twierdzę, że połączenie kultury wizualnej i rynku kryptowalut opartego na spekulacji stwarza świat kryptosztuki, którą rządzą mechanizmy podobne do tych budujących konwencjonalny rynek sztuki. Z listy dziesięciu najdroższych na świecie sprzedanych tokenów niewymiennych każdy opiera się na aspekcie wizualnym. Dodatkowo warto też wspomnieć o przypadkach, kiedy dane dzieło sztuki w formie fizycznej zostało zniszczone, a jego wartość można opierać wyłącznie o jego cyfrową kopię. W takim przypadku świat sztuki korzysta z możliwości jakie oferuje NFT i wprowadza je w ramy domów aukcyjnych. Polskim przykładem takiej aukcji była sprzedaż zniszczonego w powodzi obrazu autorstwa Pawła Kowalewskiego pt. „Dlaczego jest raczej coś niż nic?”, która odbyła się 2 grudnia 2021 roku w domu aukcyjnym DESA Unicum w Warszawie. Obraz przedstawiający żółtego geparda na tle zachodzącego słońca powstał w 1986 roku, lecz został zalany i doszczętnie zniszczony wskutek powodzi w 1997 roku i od tego czasu nie ma już fizycznej formy.<sup>29</sup> Można więc powiedzieć, że proces przemienienia w

---

<sup>29</sup> Marek Szymaniak, *Zniszczyła go powódź tysiąclecia. Obraz polskiego artysty nie tylko ożył dzięki NFT. Dziś trafia też na aukcję, „Spidersweb”* [online], 2 grudnia 2021 [dostęp: 5 maja 2022]. Dostępny w internecie: <<https://spidersweb.pl/plus/2021/12/nft-aukcja-sztuka-licytacja-kowalewski-libera>>.

NFT przywrócił mu życie i nadał z powrotem wartość kolekcjonerską. Ostatecznie praca została sprzedana za 550 tysięcy złotych, wliczając w to opłaty aukcyjne<sup>30</sup>.

Z tych względów uważam, że kryptoszuka pochłania świat tworzenia i ustala własne sady wartościujące oraz, że w świecie kapitalistycznej akumulacji tworzy osobny mikrokosmos oparty na zasadach spekulatywnej inwestycji. Tak, NFT uzupełniła trwającą od dziesiątek lat debatę na temat powielalności dzieła sztuki przeciwstawionej jego jednostkowej obecności<sup>31</sup>. Uważam, że między innymi z tych względów, choć NFT nie musi być sztuką, to na zawsze pozostaje w relacji ze światem sztuki i kultury wizualnej. Debata na temat miejsca NFT w dotychczas rozpoznanym świecie sztuki trwa nieprzerwanie przynajmniej od 14 czerwca 2018 roku<sup>32</sup>, kiedy przy okazji targów sztuki Art Basel<sup>33</sup> dyskutowano o możliwościach, jakie NFT oferuje w odniesieniu do *media art* i omawiano podstawy funkcjonowania dzieła sztuki na *blockchainie*, aż do Art Basel 2022, gdzie temat NFT pojawia się już jako ugruntowany w *artworldzie* i pewny na polu aukcyjnym.

Obiekty artystyczne kodowane jako NFT zdobyły popularność pod koniec 2017 roku i tak rynek kryptoszuki rósł do 2020 roku, osiągając w roku 2021 szczytowy poziom zainteresowania — czego dowodzą wielomilionowe sprzedaże na aukcjach odbywających się jeszcze w pierwszym kwartale tego roku, o czym będę pisać w pozostałych rozdziałach mojej pracy. Jednak w kontekście sztuki nowoczesnej drugiej połowy XX wieku koncepcja utowarowienia niematerialnej części świata sztuki, czy samego procesu certyfikacji dzieła, nie jest nowa. W swojej pracy pokażę, że fascynacja i mechanizmy rządzące kryptoszką nie wynikają z fenomenu, czy nowości, a są raczej konsekwencją procesów obecnych w świecie sztuki co najmniej od lat 50. ubiegłego wieku.

---

<sup>30</sup> *NFT PAWŁA KOWALEWSKIEGO SPRZEDANE*, „pawelkowalewski.pl” [online], 2 grudnia 2021 [dostęp: 5 maja 2022]. Dostępny w internecie: <<https://pawelkowalewski.pl/nft-pawla-kowalewskiego-sprzedane/>>.

<sup>31</sup> Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1935) [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, Poznań 1975.

<sup>32</sup> Rok 2018 to również rok skoku popularności NFT.

<sup>33</sup> Art Basel to nastawione na zysk, prywatne i zarządzane, międzynarodowe targi sztuki organizowane corocznie w Bazylei w Szwajcarii; Plaży Miami; Hongkongu, a od 2022 roku również w Paryżu.

## 2.4 Analiza wpływu popytu na kryptowaluty na zrównoważenie środowiskowe

Ze względu na charakter technologii *blockchain* ogromna liczba stron trzecich jest zaangażowana w realizację transakcji, ponieważ zarówno *Bitcoin*, jak i *Ethereum* są oparte na mechanizmie konsensusu *proof-of-work* (PoW), który pochłania ogromne ilości energii<sup>34</sup>. Faktem jest, że większość komputerów w sieci *Bitcoin* jest zasilana paliwami kopalnymi<sup>35</sup>. Wprowadza to zazwyczaj ignorowany w istniejącej literaturze aspekt degradacji środowiska przez kryptowaluty. Według raportu z badań nad zużyciem energii przez transakcje wykonywane w kryptowalutach opublikowanego w styczniu 2022 roku:

„Szacuje się, że roczny całkowity ślad węglowy *Bitcoina* wynoszący 93,80 MtCO<sub>2</sub> można porównać do śladu węglowego Nigerii, a jego roczna całkowita energia elektryczna wynosząca 197,47 TWh jest porównywalna ze zużyciem energii w Tajlandii, podczas gdy odpady elektroniczne (27,64 kt) można porównać do odpadów IT w Holandii. Szacowany roczny całkowity ślad węglowy *Ethereum* wynoszący 43,56 MtCO<sub>2</sub> można porównać do śladu węglowego Hongkongu, podczas gdy jego roczna całkowita energia elektryczna wynosząca 91,7 TWh jest porównywalna ze zużyciem energii na Filipinach”<sup>36</sup>.

Jak wynika z przeprowadzonego symetrycznego testu przyczynowości, popyt na kryptowaluty ma przyczynowy wpływ na degradację środowiska. Chociaż większość krajów cierpi z powodu braku przepisów dotyczących rynków kryptowalut, przedstawione statystyki sugerują potrzebę natychmiastowych działań wymaganych do zminimalizowania szkód. Brak uregulowania rozwijającego się potencjału kryptowalut może udaremnić cele środowiskowe określone przez międzynarodowe inicjatywy, takie jak Traktat z Kioto, Szczyt Paryski, Cele Zrównoważonego Rozwoju, a tym samym realnie przyczynić się do przyspieszenia katastrofy klimatycznej.

---

<sup>34</sup> Erdogan, S., Ahmed, M.Y. & Sarkodie, S.A., *Analyzing asymmetric effects of cryptocurrency demand on environmental sustainability*, „doi.org” [online], 11 stycznia 2022 [dostęp: 7 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://doi.org/10.1007/s11356-021-17998-y>.

<sup>35</sup> *Bitcoin Energy Consumption Index*, „Digiconomist” [online], [dostęp: 7 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://digiconomist.net/bitcoin-energy-consumption>.

<sup>36</sup> Erdogan, S., Ahmed, M.Y. & Sarkodie, S.A., *Analyzing asymmetric effects of cryptocurrency demand on environmental sustainability*, „doi.org” [online], 11 stycznia 2022 [dostęp: 7 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://doi.org/10.1007/s11356-021-17998-y>.

Ustanowienie przepisów finansowych i środowiskowych regulujących rynek kryptowalut może być skutecznym sposobem walki z problemem. Można rozważyć nałożenie podatku środowiskowego na transakcje i dochody związane z kryptowalutami. Może to pomóc w zmniejszeniu obciążenia środowiskowego związanego z handlem kryptowalutami, zapobiegając spekulacyjnym oczekiwaniom zysków ze strony rynków kryptowalut. Zaleca się również zwrócenie uwagi na sformalizowanie transakcji poprzez ustanowienie procedur prawnych. W tym zakresie wdrożenie licencji na handel kryptowalutami mogłoby być opcją, która pozwoli kontrolować skutki środowiskowe, podczas gdy podatki środowiskowe mogą pomóc w internalizacji negatywnych efektów zewnętrznych spowodowanych działalnością wydobywcą i transakcjami. Wreszcie, zmiana paradygmatu z mechanizmu PoW na mniej energochłonne alternatywy, zazwyczaj typu *proof-of-stake*, może poprawić efektywność zużycia energii, zmniejszając w ten sposób ślad węglowy kryptowalut opartych na PoW.

Kwestie te są niesamowicie ważne z uwagi na to, że rynek kryptowalut przeżywa bezprecedensowy wzrost, a liczba użytkowników kryptowalut rośnie z dnia na dzień. Z danych wynika, że w pierwszej połowie 2021 roku liczba użytkowników kryptowalut na świecie przekroczyła 220 milionów.<sup>37</sup> Miało to związek z cyfryzacją, która gwałtownie przyspieszyła od wybuchu pandemii Covid-19 w 2020 roku. Okres 2020–2021 to również największy skok popularności NFT, co dołożyło swoją cegiełkę w zużyciu energii potrzebnej do transakcji za pomocą *Ethereum*.

---

<sup>37</sup> *Global Crypto Owners Near 300 Million, Predicted to Hit 1 Billion by the End of 2022*, „blog.crypto” [online], 19 stycznia 2022 [dostęp: 7 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://blog.crypto.com/global-crypto-owners-near-300-million-predicted-to-hit-1-billion-by-the-end-of-2022/>.

## Rozdział 3. NFT wobec teorii sztuki Luca Boltanskiego

Rozdział rozpoczynam omawiając procesy atrybucji jakie zachodzą na rynku NFT. Następnie pokazuję, czym charakteryzuje się hiperkapitalistyczny układ cyrkulacji prac w różnych formach sprzedaży w obiegu wtórnym. Przywołując przykłady pierwszych kolekcji NFT, rewolucjonizujących standaryzację tokenów na *blockchainie Ethereum*, śledzę mechanizmy zachodzące przy wytwarzaniu ich wartości jako całości. Opisuję również zmieniające bieg historii aukcje kryptosztuki. Posługując się koncepcją sztuki Luca Boltanskiego, pokażę, jak rynkiem NFT kieruje hiperkapitalistyczny sposób cyrkulacji dzieł. Na koniec omówię rolę domów aukcyjnych i popularne modele inwestycji.

### 3.1 Procesy atrybucji i nadawania wartości NFT

Inwestorzy na rynku kryptosztuki traktują cyfrowe obiekty wytwarzane przez artystki i artystów jako sumę wartości estetycznej (kolekcjonerskiej) i ekonomicznej, skupiając szczególną uwagę na tej drugiej. Wynika to zapewne z bezpośredniego powiązania z rynkiem kryptowalut, gdzie spekulacja zyskiem z odprzedaży jest na tyle powszechna, że przestaje być podważana. Uważam, że miarą sukcesu na rynku NFT jest wygenerowany kapitał, a zachodzący proces atrybucji obiektu opiera się o datę trafienia na *blockchain*, „moment wydarzenia się”. W związku z dużą podażą na tokeny niewymienne, tym, co stało się wyznacznikiem skutecznej — opłacalnej — inwestycji w dane NFT jest moment, w którym zostało ono włączone w obieg, czyli wpisane w łańcuch bloków. Przykładowo, Mike Winkelmann, znany szerszej publiczności jako Beeple, w październiku 2020 roku został zachęcony przez fanów jego twórczości w mediach społecznościowych do przyjrzenia się rynkowi NFT. W tym czasie twierdził, że większość jego kolegów ze społeczności zajmującej się sztuką cyfrową nie była świadoma tego, czym jest ten rynek. W grudniu 2020 roku miała miejsce rekordowa sprzedaż NFT „CROSSROADS” za cenę 3,5 miliona dolarów,

która zwróciła uwagę domu aukcyjnego Christie's<sup>38</sup>. Na szybko rozwijającym się rynku kryptosztuki niewiele osób jest tak rozpoznawalnych jak Beeple. Token „CROSSROADS” w jeden weekend osiągnął wartość 3,5 miliona dolarów, a był to dopiero drugi raz, kiedy artysta wystawił swoją sztukę na sprzedaż. W ciągu pięciu minut od otwarcia aukcji zostały pobite rekordy sprzedaży dzieł sztuki cyfrowej. Wiele obiektów zostało natychmiast odsprzedawanych po zawyżonych wartościach — niektóre po ponad 1000 procent ich pierwotnej ceny<sup>39</sup>. Przez wczesne zawierzenie technologii — umieszczenie swoich prac na *blockchainie* jeszcze przed gwałtownym skokiem popularności NFT w mainstreamowym obiegu — Beeple wszedł na rynek kryptosztuki jako artysta-pionier. Niebywale kwoty sprzedaży i odsprzedaży jego tokenów pozwoliły mu utrzymać się na linii frontu. Ten przykład dobrze obrazuje to, co mam na myśli twierdząc, że generowany kapitał i nowatorstwo są wyznacznikami sukcesu na rynku kryptosztuki.

W przeciwieństwie do pola sztuki, z jego możliwymi światami i praktykami artystycznymi, w przypadku NFT tylko to, co da się zmierzyć w liczbach, posiada określoną wartość. Ten solucjonizm z obsesją na punkcie mierzenia sprawia, że zostaje podkreślona destabilizacja w wartościowaniu obiektów artystycznych. Mamy do czynienia z wysoko cenionymi i pożądanymi pracami z początków istnienia kryptosztuki, jak i z ginącymi w gąszczu innych obiektów pracami artystów, którzy dołączyli do obiegu już po szczytowym momencie zainteresowania NFT<sup>40</sup> — momencie przesytu. Odnosząc się do powyższego opisu proces nadawania wartości NFT, posłużę się tekstem „Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom” Luca Boltanskiego z publikacji „Wieczna radość”. Boltanski pisze o procesie przekształcania rzeczy w dzieło i oprócz wyszczególnienia pięciu stadiów, które do przeistoczenia się potrzebowały instytucji, która nadałaby im wartość — rzeczy, okazji, przedmiotu o walorach artystycznych, dzieła i ikony —

---

<sup>38</sup> Daniel Spielberger, *Art and NFTs: Beeple reflects one year after historic \$69 million digital art sale*, „NBC News” [online], 11 marca 2022 [dostęp: 5 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.nbcnews.com/tech/tech-news/art-nfts-beeple-reflects-one-year-historic-69-million-digital-art-sale-rcna18989>.

<sup>39</sup> Tessa Solomon, *Beeple NFT Artwork Sells for \$6.6 M. Ahead of Viral Christie's Auction* NBC News, „Artnews” [online], 25 lutego 2021 [dostęp: 5 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.artnews.com/art-news/news/beeple-nft-artwork-nifty-gateway-sale-1234584701/>.

<sup>40</sup> Od marca 2020 roku do teraz.



zauważył, że może zaistnieć sytuacja, w której samo dzieło wyemancypowuje się jako podmiot, który może nadawać pożądaný status innym:

„Zmiana stadium (czyli wydarzenie), podczas której rzecz, okaz lub przedmiot o walorach artystycznych staje się dziełem, skutkuje przeniesieniem na dany przedmiot intencjonalności i sprawczości, które przypisywane są trwałej i możliwej do zidentyfikowania całości, najczęściej konkretnej osobie. Można jednak mniemać, że w przypadku pewnych dzieł, szczególnie poważanych, mamy do czynienia z sytuacją, w której samo dzieło oddziela się niejako od swego autora i otrzymuje tożsamość, intencjonalność i sprawczość, uważane od tej pory za jemu tylko przynależne. Zostaje mu wówczas przypisana zdolność do przeprowadzania procesu zmiany stadium w odniesieniu do innych dzieł i innych osób, tak jakby znalazły się one pod panowaniem tegoż dzieła”<sup>41</sup>.

Jest to przypadek, który moim zdaniem realizuje się w kontekście NFT. W świecie kryptosztuki nie zachodzi mechanizm dziedziczenia ani stosunku mistrz-uczeń, które nadawałyby moc podmiotowi tworzącemu. Natomiast zgodnie z tym, o czym pisze Boltanski, uważam, że samo w sobie NFT „oddziela się” od swego autora i otrzymuje tożsamość, intencjonalność i sprawczość, razem ze zdolnością do przeprowadzania procesu zmiany stadium innych obiektów. W związku z tym pożądané staje się swoiste pionierstwo — „bycie pierwszym” — wiara w ten rynek przejawiająca się inwestowaniem w niego wtedy, kiedy inni byli jeszcze sceptyczni. Włączenie tokenu w łańcuch bloków jak najwcześniej, ponieważ data trafienia na *blockchain* podlega mierze czasu, a na jej podstawie można ocenić trafność spekulacji kupującego — sukces mierzony w kwocie możliwej odsprzedaży — jego wizjonerstwo, czy wczesne zawierzenie technologii. Symbolem tego w rzeczy samej są prace, projekty, działania, które „były pierwsze”, co w przypadku tak stosunkowo młodego możliwego świata sztuki, jakim jest kryptosztuka, stawia symboliczną granicę gdzieś pomiędzy 2017, a 2018 rokiem, tuż przed progresującym skokiem popularności tego rynku.

---

<sup>41</sup> Luc Boltanski, *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, w: *Wieczna Radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. Michał Kozłowski, Agnieszka Kurant, Jan Sowa (redaktor prowadzący), Krystian Szadkowski, Kuba Szreder, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 17-44.

### 3.2 Kapitalistyczny obieg cyrkulacji dzieł

Boltanski w swoim tekście wyszczególnia dwa procesy cyrkulacji, którym podlegają dzieła sztuki: jeden umożliwiający powstanie wartości ekspozycyjnej i drugi dotyczący wartości rynkowej. Zaznaczając, że proces nadawania wartości rynkowej opiera się na procesie nadawania wartości ekspozycyjnej, który daje tej drugiej stabilność i kształtuje autorytet dzieła. Boltanski pisze:

„(...) w przypadku dzieł procesy atrybucji, kwalifikowania oraz waloryzacji nie mogą — przynajmniej w przypadku żyjących artystów — zależeć od instytucji wydających sztywne decyzje. Procesy te dokonują się bowiem w przestrzeniach cyrkulacji o płynnych konturach, których autonomia nigdy nie jest wystarczająco mocna, aby mogła uchronić formułowane przez nie werdykty przed zewnętrznymi siłami, w szczególności tymi charakterystycznymi dla kapitalizmu. To oznacza również, że, podobnie jak sam kapitalizm, nie są nigdy wolne od krytyki”<sup>42</sup>.

W kontekście obiegu NFT prace nie osiągają wartości przez sądy estetyczne wydawane przez jakiegokolwiek instytucje. Jeśli występują w rozpoznawalnych w polu sztuki galeriach, to raczej jako już docenione w sferze cyfrowej i opatrzone rozstrzygającą kwotą sprzedaży w kryptowalucie.

Czy wobec tego procesy cyrkulacji NFT są poddawane krytyce? Tak, w dodatku są naprawdę silnie warunkowane przez późny kapitalizm. Są oparte na budowaniu swojego wizerunku w świecie inwestorów, a przez spekulacyjny charakter określania kwoty odsprzedaży, nie mają żadnej solidnej podstawy, dzięki której można by twierdzić, że dany token przybierze na wartości, czy wyróżni się na tle innych i odwdzięczy się inwestorowi przyszłym prestiżem. Równie spekulatywne byłyby próby określenia, czy dany token spełni potrzeby wygenerowane przez ekspansję kapitalizmu — w postaci *par excellence* rynku kryptowalut — na pole sztuki cyfrowej. Krytyka NFT może skupiać się na modelu biznesowym, czysto estetycznym, wywodzącym się z pola kultury wizualnej, czy środowiskowym, związanym z

---

<sup>42</sup> Ibidem.

ochroną klimatu. NFT jest ciałem tak podatnym na krytykę, jak sam kapitalizm. Kontynuując swoją analizę Boltanski opisuje drugi, czyli wewnętrzny, tryb cyrkulacji:

„(...) interwał czasowy pomiędzy momentem wytworzenia, a momentem uznania nieustająco podtrzymuje niepewność co do orzekania o tym, które dzieła rzeczywiście się liczą. Aktualny sąd jest zawsze poddawany relatywizacji z uwagi na sąd przyszły, wygłoszony w innym możliwym świecie. To właśnie w tym rozdźwięku pokładają nadzieję awangardy. Podobnie rzecz się ma z wartością rynkową. Jej wolne tempo wzrostu jest bardzo pożądane, ponieważ ogranicza krótkoterminowe spekulacje. Z ekonomicznego punktu widzenia akumulacja opiera się w tym przypadku na dziedziczeniu, co odróżnia ją od kapitalistycznego reżimu akumulacji. Dobro ujawnia się jako kapitał dopiero, gdy zaczyna generować zysk, co dokonuje się za pośrednictwem procesu cyrkulacji, który im szybszy, tym jest wydajniejszy”<sup>43</sup>.

„Interwał czasowy pomiędzy momentem wytworzenia, a momentem uznania”, o którym pisze autor, w przypadku NFT nie trwa ani kilka lat, ani nawet miesięcy. Przez ultraszybkie tempo procesu cyrkulacji tokeny mogą generować zysk, a więc okazać się dobrą inwestycją, już w chwili ich trafienia na *blockchain*. Przykładem jest chociażby popularny, oparty na spekulacji, typ inwestycji w kilka projektów w momencie ich trafienia na rynek z nadzieją na szybkie tempo wzrostu wartości rynkowej któregoś z nich. Uważam za właściwe odniesienie tych cech bezpośrednio do rynku NFT. Przyspieszone tempo i rozszerzony zasięg sprzedaży, które cechują kapitalistyczny obieg, dotyczą przede wszystkim rynku NFT, który ma globalny zasięg i na którym transakcje mogą przebiegać w sekundy. Zwielokrotnione akty wymiany, a co za tym idzie perspektywy zysku, również w NFT znajdują swoje miejsce w postaci operacji, które można wykonywać w niczym nieograniczonej liczbie, przynajmniej optymistycznie zakładając niewyczerpanie surowców naturalnych.

Dodatkowo, w obiegu kapitalistycznym, jak pisze Boltanski, „siła dzieła bierze się raczej z mocy wydarzeń, które towarzyszą jego cyrkulacji”<sup>44</sup>. Kryptosztuka ma na to przykłady: opisywany w poprzednim rozdziale obieg tokenu pierwszego na świecie *tweeta*, czy aukcja tokenu nieistniejącego już obrazu Pawła Kowalewskiego, również

---

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Ibidem.

case study kolekcji prac NFT, które opiszę w kolejnych podrozdziałach. Podsumowując, w kryptosztuce aspekt czysto artystycznej wartości jest nieistotny, ponieważ jest korelatem sądu estetycznego, który w kapitalistycznym obiegu jest marginalizowany na rzecz zdolności do generowania zysku. Tym samym tokeny niewymienne należą do sfery kapitalistycznej akumulacji kapitału jako jej wręcz naturalny komponent, a jedynie dodatkowo pochłaniają świat sztuki poprzez obecny i konieczny wizualny aspekt.

### 3.3 Domy aukcyjne, popularne modele inwestycji

Jak widać NFT to nie obrzeża kapitalizmu, a jego epicentrum. Poruszę teraz aspekt aktorów w cyrkulacji niewymienialnych tokenów w kapitalistycznym obiegu. Jako cechę tego obiegu dzieł — a więc także NFT — Boltanski wymienia przemianę znaczenia roli galerzystów i krytyków. Wyróżniony jeszcze w wewnętrznym obiegu artysta, marszand, kolekcjoner i krytyk w kapitalistycznym obiegu zmieniają swój status i oddają pole nowym aktorom — domom aukcyjnym i suwerennym funduszom inwestycyjnym. Co w konsekwencji sprowadza się do koncentracji galerii, zwiększenia wpływu najbogatszych kolekcjonerów na ustalanie wartości rynkowej i zmniejszenia roli krytyków. W polu NFT nie można mówić o roli krytyka sztuki *par excellence*, bo ten rynek praktycznie jej nie doświadcza, ponieważ jak pokazałam wcześniej, wartość prac opiera się na procesach atrybucji wynikających z wizjonerstwa i wiary w nowe technologie, a nie na sędach estetycznych. Jednak kiedy mowa o roli domów aukcyjnych uważam, że jest ona niebagatelna. Paradoxem okazało się to, że najważniejsze w świecie sztuki domy aukcyjne Christie's i Sotheby's zaczęły organizować aukcje NFT dopiero od 2020 roku, kiedy cyfrowy rynek był już dobrze rozpoznany wśród inwestorów. Warszawska DESA Unicum również, jako reprezentantka domów aukcyjnych w Europie Środkowo-Wschodniej, zorganizowała pierwszą aukcję tokenów niewymienialnych dopiero 2 grudnia 2021 roku<sup>45</sup>. Pod tym względem, rolą domu aukcyjnego w procesie sprzedaży NFT, czy popularyzacji

---

<sup>45</sup> PRZEŁOM NA RYNKU KOLEKCJONERSKIM: DESA UNICUM JAKO PIERWSZY DOM AUKCYJNY W EUROPIE ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ WŁĄCZA DO SWOJEJ OFERTY SZTUKĘ CYFROWĄ, „Desa” [online], 24 listopada 2021 [dostęp: 5 czerwca 2022]. Dostępny w internecie: <https://desa.pl/pl/prasa/przelom-na-rynku-kolekcjonerskim-desa-unicum-jako-pierwszy-dom-aukcyjny-w-europie-srodkowo-wschodniej-wlacza-do-swojej-oferty-sztuke-cyfrowa/>.

konkretnych twórców, byłoby jedynie wprowadzenie kolekcjonerów sztuki — w jej tradycyjnych formach takich jak obrazy czy rzeźby — w ramy spekulatywnych inwestycji w tokeny niewymienne. Jednak jest to działanie o charakterze lokalnym, które można określić raczej „zaproszeniem” do inwestycji na tym polu dla osób, które nie robiły tego wcześniej. Sam wpływ na wybory dokonywane przez kolekcjonerów również byłby tu mało znaczący, ponieważ w NFT wartością dzieła kierują liczby, a nie autorytet, sądy estetyczne, czy zaplecze teoretyczne. Pojawia się pewna analogia związana z marginalizowaniem roli krytyka sztuki w kapitalistycznym układzie cyrkulacji, a marginalizacją roli domów aukcyjnych w obiegu hiperkapitalistycznym. Boltanski w ten sposób pisze o przemianie roli krytyka sztuki: „Można ich porównać do zatrudnionych przez wielkie media analityków giełdowych, których przewidywania (...) mają bardzo niewielki wpływ na decyzje wielkich graczy”<sup>46</sup>. W świecie kryptosztuki to rola domu aukcyjnego ulega marginalizacji na rzecz krypto-inwestorów, którzy samodzielnie są w stanie wpływać na wartość tokenów niewymiennych. Społeczność NFT w znacznej mierze opiera się na ugruntowanej grupie krypto-inwestorów, która stanowi większościową podgrupę wszystkich kolekcjonerów. Jest to dosyć zero-jedynkowe założenie, jednak potwierdzone chociażby przez sprzedaż projektów takich jak CryptoPunks z 2017 roku, gdzie prestiżowa była albo inwestycja w momencie wejścia kolekcji na *blockchain*, albo kupienie poszczególnych NFT w odprzedaży, jako wyraz tego, że inwestor ma na to kapitał. Można odnieść się tu do wpływu najbogatszych kolekcjonerów na ustalanie wartości rynkowej, czyli tych, którzy, tak samo jak w świecie kryptowalut, zainwestowali najwcześniej. Ich wpływ jest tu niemal stuprocentowy, ponieważ to oni ustalają kwotę odsprzedaży, jeśli nie wejdą we współpracę z domem aukcyjnym.

### 3.4 Kolekcje NFT

Zajmę się teraz omówieniem projektu CryptoPunks z 2017 roku, który był jedną z pierwszych kolekcji dzieł NFT na *blockchainie*. Miał znaczący wpływ na powstanie kolejnych jakimi były Meebits, CryptoKitties, czy Bored Ape Yacht Club. Uznano go za symbolu statusu, ważny zapis w historii Internetu, ponieważ w momencie trafienia

---

<sup>46</sup> Luc Boltanski, Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom, w: *Wieczna Radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. Michał Kozłowski, Agnieszka Kurant, Jan Sowa (redaktor prowadzący), Krystian Szadkowski, Kuba Szreder, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 17-44.

na *blockchain* był inspiracją do stworzenia standardu ERC-721 dla NFT i nowoczesnego ruchu kryptosztuki, który od tego czasu stał się częścią świata kryptowalut i zdecentralizowanych ekosystemów finansowych na wielu innych *blockchainach*<sup>47</sup>. Czym jest ERC-721? Tak jak wspomniałam w rozdziale drugim jest to model standaryzacji każdego NFT na danym *blockchainie*, obecny w momencie jego *mintowania*<sup>48</sup>. W przypadku kolekcji CryptoPunks pojawił się on dlatego, żeby każdy token — każdy Punk — był unikalny i mógł mieć inną wartość niż inny token z tego samego inteligentnego kontraktu<sup>49</sup>. Można go określić kolejnym stopniem certyfikowania wartości obiektu z naciskiem na jego unikatowość.

Projekt CryptoPunks był eksperymentem opracowanym przez kanadyjskich programistów i założycieli Larva Labs; Matta Halla i Johna Watkinsona. Został wprowadzony na rynek w czerwcu 2017 roku, natomiast przejęty przez Yuga Labs w 2022 roku. CryptoPunks jest jedną z pierwszych kolekcji NFT na *blockchainie Ethereum*. Początkowo każdy token był rozdawany za darmo każdemu, kto już wcześniej inwestował w kryptowaluty, ponieważ żeby go nabyć potrzeba portfela *Ethereum* — podaż była więc ograniczona. Jedynymi kosztami uzyskania NFT CryptoPunka podczas ich początkowego wydania były wydatki na pokrycie opłat transakcyjnych<sup>50</sup>, które w tamtym czasie były znikome ze względu na niewielkie wykorzystanie zarówno łańcucha bloków *Ethereum*, jak i niewielką wiedzę na temat projektu.

Kolekcja składa się z 10 000 unikalnych obrazów o wymiarach 24 na 24 piksele. Przedstawiają głównie ludzi. Istnieje jednak kilka innych unikalnych rodzajów, które są uważane za bardziej wartościowe ze względu na ich rzadkość. Należą do nich 88 zombie, 24 mały i 9 kosmitów, co umożliwia kolekcjonowanie rozproszonych Punków zgodnie z określoną logiką kolekcji. Wszystkie są cyfrowo ograniczone dzięki wykorzystaniu technologii *blockchain*. Każdy z nich został wygenerowany algorytmicznie za pomocą kodu komputerowego, a zatem nie ma dwóch identycznych

---

<sup>47</sup> Jolene Creighton, *Bored Ape Yacht Club Creators Just Bought CryptoPunks and Meebits*, „NFT Now” [online], 11 marca 2022 [dostęp: 27 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://nftnow.com/news/bored-ape-yacht-club-creators-just-bought-cryptopunks-and-meebits/>.

<sup>48</sup> Mintowanie znaczy “wypuszczanie do sprzedaży”.

<sup>49</sup> *ERC-721 NON-FUNGIBLE TOKEN STANDARD*, „ethereum.org” [online], [dostęp: 14.05.2022]. Dostępny w internecie: <https://ethereum.org/en/developers/docs/standards/tokens/erc-721/#top>.

<sup>50</sup> Jason Abbruzzese, *This ethereum-based project could change how we think about digital art*, „Mashable” [online], 16 czerwca 2017 [dostęp: 16 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://mashable.com/article/cryptopunks-ethereum-art-collectibles>.

postaci, a niektóre cechy poszczególnych charakterów są rzadsze niż inne. Muszą one charakteryzować się jak największą możliwą różnorodnością w celu zachowania pojedynczości. Oprócz typu postaci istnieje potencjał 87 dodatkowych unikalnych atrybutów. Są one znane jako „cechy” i obejmują takie rzeczy, jak kapelusze, fajki, naszyjniki, kolczyki, przepaski na oczy i inne. Maksymalna liczba cech, jaką może mieć pojedynczy CryptoPunk, to siedem. Jednak istnieje tylko jeden CryptoPunk z tyloma cechami, Punk 8348. Jak widać, seria jest prawdziwie zbiorem różnorodności przypisanych jednej całości. Jak pisał Boltanski „relacja styczności przydaje owym rzeczom godności i sprawia, że mogą figurować w katalogu”<sup>51</sup>. Kolekcja uznana za całość, zyskuje autorytet, a co za tym idzie wzrasta jej wartość rynkowa.

Twórcy projektu potwierdzili, że powstał on, aby przetestować relacje dynamiki niedoboru i popytu. Sprawdziło się podejrzenie, że najrzadsze typy — kosmici i mały — zostały najpierw wykupione<sup>52</sup>. Hall powiedział, że chcieli stworzyć coś, co byłoby naprawdę unikalne i nie podlegało kaprysom nawet samych twórców. Gdy CryptoPunks zaistniało na *blockchainie*, nikt nie mógł nic zmieniać, nawet gdyby chciał<sup>53</sup>. Efektem końcowym jest projekt, który wykorzystuje kreatywność i technologię do testowania wyobrażeń o sztuce oraz szacowania wartości w cyfrowym świecie. Podsumowują to słowa z artykułu z 16 czerwca 2017 roku:

„To nie jest jeszcze tętniący życiem rynek, ale ma możliwość stać się takim. Można wyobrazić sobie przyszłość, w której CryptoPunks lub jakaś inna kolekcja sztuki związana z *blockchainem* stanie się cenna. W miarę jak coraz więcej życia przenosi się do sieci, symbole statusu z pewnością nadejdą. Pewnego dnia posiadanie CryptoPunka może oznaczać, jak wcześniej zaadaptowałeś się w świecie *Ethereum* i jego kwitnącej cyfrowej scenie artystycznej. Albo może to być po prostu kilka obrazów”<sup>54</sup>.

Nie ma wątpliwości, co do realizacji tego życzenia. Od 2017 roku projekt CryptoPunks wyrósł z prostej, niszowej mody w internet w jeden z bardziej ekspansywnych i znanych projektów NFT na świecie. Choć technicznie nie był to

---

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Charakter systemu *blockchain* oznacza, że po uruchomieniu projektu nikt nie może go zmienić.

<sup>54</sup> Jason Abbruzzese, *This ethereum-based project could change how we think about digital art*, „Mashable” [online], 16 czerwca 2017 [dostęp: 30 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://mashable.com/article/cryptopunks-ethereum-art-collectibles>.

pierwszy projekt NFT dotyczący *Ethereum*, stał się najbardziej wpływowym. Wielu z tych, którzy byli wystarczająco cierpliwi i wytrwali zostało multimilionerami. Projekt jest wysoko ceniony ze względu na jego znaczenie w historii internetu i sposób, w jaki reprezentuje entuzjazm do *blockchainu Ethereum*. Potwierdza to hipotezę o nadawaniu atrybucji w świecie kryptosztuki.

„Ludzie w społeczności NFT mają tendencję do postrzegania właścicieli CryptoPunks jako budowniczych i wizjonerów. Słusznie lub niesłusznie, są postrzegani jako ludzie, którzy przewidzieli, dokąd zmierzają NFT i wyprzedzili krzywą. W rezultacie otrzymują domniemanie zaufania i statusu. W rzeczywistości wielu kolekcjonerów stworzyło całe osobowości, projekty, społeczności i marki wokół jednego CryptoPunka. Dodatkowo, biorąc pod uwagę ich historię oraz sposób, w jaki rosły i rozwijały się od wczesnych dni wraz z *blockchainem Ethereum*, niektórzy twierdzą, że posiadanie Punka jest jak postawienie zakładu na znaczenie NFT i łańcucha blokowego *Ethereum*”<sup>55</sup>.

### 3.5 Bored Ape Yacht Club

Inną ważną kolekcją jest wspomniana już Bored Ape Yacht Club, której właścicielem jest firma Yuga Labs, która od 2022 roku jest w posiadaniu najważniejszych kolekcji NFT: CryptoPunks, Meebits i stworzonej przez nich w kwietniu 2021 roku Bored Ape. Kolekcja składa się z portretów małych człekokształtnych o różnej charakterystyce, jednak w przeciwieństwie do większości wcześniejszych projektów NFT, Yuga Labs wprowadził nowe i ulepszone strategie umożliwiające zaangażowanie społeczności entuzjastów NFT w tworzenie grupy fanów Bored Ape nie tylko na platformach służących sprzedaży tokenów niewymiennych. Część sukcesu Yuga Labs można więc przypisać decyzji firmy o zbudowaniu zorientowanego na społeczność planu zarządzania marką<sup>56</sup>. Rzeczą, którą ten projekt oferuje jest całkowite prawo własności i komercyjnego użytkowania nad posiadany obrazem małpy. Można je sprzedawać czy wykorzystywać do użytku komercyjnego, więc właściciel danego

---

<sup>55</sup> Thomas Langston, *The Complete Guide to CryptoPunks NFTs*, „NFT Now” [online], 26 maja 2022 [dostęp: 26 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://nftnow.com/guides/cryptopunks-guide/>.

<sup>56</sup> Andrey Sergeenkov, *What's the Story Behind Bored Ape Yacht Club Creator Yuga Labs?*, „Coindesk” [online], 23 marca 2022 [dostęp: 26 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.coindesk.com/learn/whats-the-story-behind-bored-ape-yacht-club-creator-yuga-labs/>.



tokenu ma prawo własności do samego dzieła osadzonego na *blockchainie*. Portrety małp, podobnie jak CryptoPunks, są unikatowe i różnią się od siebie nie tylko wyglądem generowanym algorytmicznie, lecz także kombinacją atrybutów, takich jak: futro, buzia, oczy, ubrania, biżuteria, a nawet tło portretu. Analogicznie do wcześniejszych kolekcji niektóre atrybuty są rzadsze niż inne, co ma bezpośredni związek ze wzrostem wartości ekonomicznej bardziej ekskluzywnych małp. Co jest szczególne w kolekcji Bored Ape, to znaczenie występowania danych kombinacji atrybutów, ponieważ tokeny zawierające obrazy małp są sortowane na podstawie rzadkości ich cech wyglądu. Istnieje „wskaźnik rzadkości” danych NFT Bored Ape, który oblicza aktualną cenę minimalną opartą na atrybutach postaci. Taka personalizacja awatarów sprawiła, że ich nabywcy poza kupowaniem tokenów Bored Apes dla samego posiadania, czy spekulacji zysku z odsprzedaży, zaczęli się z nimi utożsamiać i używać małp jako swoich awatarów na portalach społecznościowych takich jak m.in. Tweeter, gdzie środowisko entuzjastów NFT jest największe.

### 3.5 Beeple i Banksy

W dyskursie na temat rynku niewymienialnych tokenów niefortunne byłoby pominięcie aukcji odbywającej się jedenastego marca 2021 roku. Wtedy to artysta Mike Winkelmann — Beeple — sprzedał swoją pracę w formie tokenu za 69,3 milionów dolarów na aukcji w Christie's<sup>57</sup>. Stając się — według historii tego domu aukcyjnego — jednym z trzech najcenniejszych żyjących artystów. Winkelmann pojawił się na rynku NFT dokładnie w momencie jego gwałtownego rozwoju i utrzymał się na linii frontu. Od tamtego czasu udawało mu się regularnie sprzedawać prace za niebywałe kwoty, co miało niewątpliwie związek z tym, że był jedną z pierwszych osób, które to robiły, ale pod uwagę należy wziąć również obieg wtórny i zyski z odsprzedaży. Niewymienny token wart 69,3 miliona dolarów zawiera pracę pod tytułem „Everydays: the First 5000 Days”, która jest kolażem 5000 cyfrowych obrazów stworzonych

---

<sup>57</sup> Jacob Kastrenakes, *Beeple sold an NFT for \$69 million. Through a first-of-its-kind auction at Christie's*, „The Verge” [online], 4 marca 2021 [dostęp: 18 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.theverge.com/2021/3/11/22325054/beeple-christies-nft-sale-cost-everydays-69-million>.

przez Winkelmana do jego serii *Everydays*. Sprzedaż tego NFT w Christie's postawiła go na drugim miejscu na liście najdroższych tokenów niezamiennych.<sup>58</sup>

Faktem jest, że kryptosztuką zainteresowali się artyści tworzący nieodpłatnie grafiki w internecie od wielu lat. Perspektywa stałych dochodów pozostawała kusząca, tak samo jak podniesienie statusu społecznego obiecywane przez przyszłościowe pojmowanie sztuki. Istotą NFT jest przede wszystkim sama unikatowość, to ona odsyła do wyjątkowości artysty, którego archetypem na rynku NFT jest postać zarabiającego horrendalne kwoty twórcy. Z uwagi na to, że ten konkretny rynek obiegu sztuki cechuje spekulacja w ustalaniu wartości dzieła, to zarobki stały się wyznacznikiem wysokiego statusu artysty. Kolejny raz, paradoksalnie, znaczenie ma to, co byłoby w najlepszym razie wynikiem ogromnego procesu poprzedzającego uznanie artysty za twórcę dzieł sztuki.

Głośną i przełamującą pewną granicę aukcją NFT była sprzedaż oryginalnej pracy Banksy'ego, która została spalona i zniszczona w filmie transmitowanym na żywo. Zdigitalizowana od teraz istnieje już tylko w formie NFT. Wartość 95 tysięcy dolarów token, zapisujący grafikę pod tytułem „Morons”, jest sam w sobie krytyką rynku sztuki. Przedstawia licytatora Christie's wskazującego na oprawione obrazy w zatłoczonej sali aukcyjnej. Obok niego znajduje się zdjęcie w ramce, któremu towarzyszy fraza zawierająca słowa: „I can't believe you morons actually buy this”. Na filmie zamaskowany mężczyzna noszący sweter z pracą Banksy'ego „Girl With Balloon” podpala pracę zapalniczką. Mowa tu o kolejnym ważnym aspekcie dotyczącym NFT jakim pozostaje kwestia tego, kto jest nabywcą tych prac. Token ten jest szczególnie z tego powodu, że w zrozumiały sposób wytyka kwestię jaką jest nadmiar pieniędzy przeznaczonych do inwestowania, czy to w kryptowaluty, czy kryptosztukę.

O nierównym podziale środków świadczy więc nie tylko brak rozgraniczenia między procesem nadawania wartości estetycznej, a rynkowej — jest to również kwestia całkowitego pochłonięcia przez hiperkapitalistyczny obieg. Mimo tego, że certyfikaty posiadają cyfrowy podpis artysty, czy przechodzą niekiedy z rąk do rąk, pominięty

---

<sup>58</sup>Abram Brown, *Beeple NFT Sells For \$69.3 Million, Becoming Most-Expensive Ever*, „Forbes” [online], 11 marca 2021 [dostęp: 18 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.forbes.com/sites/abrambrown/2021/03/11/beeple-art-sells-for-693-million-becoming-most-expensive-nft-ever/?sh=383a5ba2448b>.

zostaje proces krytyki artystycznej. Bardziej niż kiedykolwiek, rola krytyka zostaje zredukowana, a krótkoterminowe spekulacje nastawione są przede wszystkim na generowanie zysku. Szybkość procesu cyrkulacji dzieł w obiegu NFT zależy tak naprawdę od przesyłu danych przetwarzanych przez komputery. Można wyobrazić sobie sytuację, w której w momencie kiedy coś ujawnia się jako kapitał — czyli generuje zysk, i staje się warte posiadania — zostaje natychmiastowo kupione, dokładnie po to by po jakimś okresie zostało sprzedane z zyskiem lub pozostało w prestiżowej kolekcji inwestora. W tym wypadku siła dzieła bierze się z mocy wydarzeń, które mu towarzyszą, przez czyje ręce przeszło i za ile zostało sprzedane. Na rynku NFT nikt, czy to jako artysta, czy kolekcjoner, nie ukrywa wyznawanego solucjonizmu i ślepej wiary w to, że ten rynek przetrwa próbę czasu.

### **3.6 Znaczenie ugruntowania kryptosztuki w tradycyjnej historii sztuki**

Uważam, że fascynacja i mechanizmy rządzące rynkiem NFT nie wynikają z fenomenu czy nowości, a są raczej ewolucją procesów obecnych w świecie sztuki co najmniej od lat 50. ubiegłego wieku. Przedstawiając „Sfery niematerialnej wrażliwości obrazowej” Yvesa Kleina pokażę zainteresowanie kwestią materialności dzieła sztuki i utowarowienia oryginalności w sztuce francuskiego artysty. Dodatkowo postaram się powiązać te kategorie z ich współczesnym wykorzystaniem w kontekście ugruntowania kryptosztuki w historii i teorii sztuki na aukcjach tokenów niewymiennych, gdzie pracownicy kultury odwołują się do pionierów sztuki generatywnej oraz Yvesa Kleina jako nowatorów koncepcji umieszczenia dzieła sztuki na *blockchainie*.

Kariera artystyczna Yvesa Kleina trwała zaledwie osiem lat, od roku 1954 do momentu jego nagłej śmierci w 1962 roku. W swojej praktyce zajmował się między innymi społecznym pojęciem własności i zakupu. Badał je poprzez zasady rytuału przenoszenia „Sfer niematerialnej wrażliwości obrazowej”, gdzie oczekiwał od kolekcjonerów zakupu niematerialnego dzieła sztuki — obiektu artystycznego, którego nie można było wystawiać, odsprzedawać, a nawet spekulować wzrostu jego wartości. Częściowo przez to, że nie było żadnego istotnego dowodu, że ktoś jest właścicielem tego dzieła. Klein upierał się, że aby posiadać faktyczną „pustkę”, certyfikat (przedmiot

materialny, który weryfikuje istnienie wymiany i samej przestrzeni) musi zostać spalony. Do zakupu pustki wymagał płatności w złocie, co jest niezwykle istotne w kontekście codziennych praktyk kupowania i sprzedawania, w których papierowa waluta jest wymieniana na produkt. W sprzedaży „Sfer” to produkt — złoto — pozostawał wymieniany na papier — certyfikat. Co więcej, rytuał zakładał wrzucenie połowy złota użytego w transakcji do Sekwany, jako środek do umocnienia „kontraktu”. Codzienne wydarzenie wymiany przekształciło się więc w rytualny performans, który kwestionował pojęcia kupna i własności<sup>59</sup>. Ostatecznie to rytuał pozostawał ważny, a nie „dzieło sztuki” czy „posiadanie”.

Już kilka lat wcześniej pustka stanowiła rdzeń działań artystycznych Kleina. Wystawa „Le Vide” również kwestionowała własność i materialność. Była to wyłącznie pomalowana na biało, pusta przestrzeń wystawiennicza galerii Iris Clert, w której Klein zorganizował wystawę pustki w 1958 roku. Uważał się za twórcę pustki i dlatego „posiadał” własność nad całą przestrzenią. Twierdził, że podczas wystawy „... [znalazł się] dosłownie zaimpregnowany zmysłowym stanem malarskim, który został wcześniej wyspecjalizowany i ustabilizowany przez malarza w danej przestrzeni”<sup>60</sup>. Tym samym Klein potwierdzał swoją bezpośrednią własność nad kreacją wrażliwości malarskiej jeszcze przed otwarciem wystawy.<sup>61</sup> Tak jak każdy artysta wierzył, że pierwotnie „posiadał” swoje dzieła przed ich sprzedażą. Klein uważał, że pustka należy do niego. Tak jak podpisał niebo, rościł sobie prawo własności do „International Klein Blue”<sup>62</sup> i uważał ogień, powietrze i wodę za narzędzia do tworzenia swojej sztuki. „Le Vide” jest kolejnym przykładem, w którym Klein zbadał pojęcie własności nad czymś bardzo szerokim i uniwersalnym<sup>63</sup>. Potwierdzeniem tego pojęcia własności jest fakt, że Klein pobierał opłatę za wstęp do „Le Vide” od tych, którzy nie zostali początkowo zaproszeni. Uważał, że poprzez samo przekroczenie progu galerii wchłania się niematerialność przestrzeni i jednocześnie wtacza swoją obecność w pustkę. W ten sposób widz zmieniał przestrzeń i rościł sobie prawo własności do

---

<sup>59</sup> Benjamin H. D. Buchloh, *Out of the Blue: Klein and Poses*, „Art Forum” 1995, s. 92-97.

<sup>60</sup> Klein zaproponował, że można przeciwstawić się przestrzeni i stać się z nią jednością. Dlatego ekspozycja jest przestrzeń malarska oraz konstrukcja i przeciwstawianie się przestrzeni materialnej, a nie materialny przedmiot.

<sup>61</sup> Sidra Stich, *Yves Klein*, Hatje Cantz Publishers, Stuttgart 1994, s. 133.

<sup>62</sup> Niebieskie monochromy miały zilustrować ekspansywną, niematerialną przestrzeń obrazu poprzez ich wpływ na percepcję widza.

<sup>63</sup> Ibidem.

jakiejś jej części<sup>64</sup>. Można to postrzegać jako krytykę zakupu dzieł sztuki, ponieważ kiedy ktoś kupi dzieło, natychmiast zostaje ono wyrwane z kontekstu jego powstania (pracownia, galeria itp.) i może wejść w zupełnie inną sferę (np. dom), gdzie jego pierwotne znaczenie zostaje wyciszone. Dlatego eksponowana jest przestrzeń malarska oraz konstrukcja i sprzeciw wobec przestrzeni materialnej, a nie materialny przedmiot.

Jak pisałam w poprzednim podrozdziale domy aukcyjne przyjęły rolę popularyzatorów NFT w kręgach kolekcjonerów sztuki w jej tradycyjnej formie. By pokazać im, że kryptoszuka jest ugruntowana w historii sztuki dom aukcyjny Sotheby's za pomocą sprzedaży skupiającej dzieła pionierów sztuki komputerowej przedstawiał koncept „proto-NFT”. Na wydarzeniu prezentowane były jedne z najwcześniejszych przykładów sztuki generatywnej. Gatunku, w którym kontrolę nad procesem twórczym określają algorytmy lub z góry określony proces tworzenia. To w niej ukuł przeszłość niewymienialnych tokenów. Koncentruje się to z pewnością na aspekcie technologicznym dzieł, które stają się komponentem łańcucha bloków. Nie podnosi jednak kwestii jednostkowej obecności dzieła, czy wyodrębnionego procesu certyfikowania. Michael Bouhann, specjalista od sztuki współczesnej, który zorganizował sprzedaż w Sotheby's wspominał, że ponad półwieczna historia sztuki generatywnej pomaga uspokoić sceptyków technologicznych, dodając, że „dyskusje z tradycyjnymi kolekcjonerami stają się dzięki temu łatwiejsze”. Innym głosem w rozmowach dotyczących aukcji był doradca do spraw sztuki Todd Levin, który powiedział o starszych artystach biorących udział w aukcji: „Są to ojcowie chrzestni i matki chrzestne sztuki cyfrowej, o których trzeba wiedzieć. Nie można po prostu sprzedawać NFT bez tego kontekstu kulturowego”. Z tego względu stawiam pytanie: Dlaczego na rynku sztuki NFT pojawiła się potrzeba ugruntowania kryptoszuki w historii sztuki? Po co rynkowi NFT konteksty kulturowe wybiegające poza ramy kryptoszuki? W artykule opublikowanym 14 kwietnia 2022 roku w „The New York Times” Zachary Small pisze o aukcji artefaktu — certyfikatu własności „Sfery” z performansu Yvesa Kleina — w Sotheby's:

---

<sup>64</sup> Thierry De Duve, Rosalind Krauss, *Yves Klein, or The Dead Dealer*, „The MIT Press 1989, nr 49, s. 72-89.

„Sotheby’s zaczęło używać bardziej dystyngowanego języka historii sztuki, aby zachęcić tradycyjnych kolekcjonerów do inwestycji w przedmioty kolekcjonerskie oparte na *blockchainie*. (...) Widać, że nowe podejście historyczne działa. Na początku tego miesiąca Sotheby’s sprzedało świadectwo własności, w formie certyfikatu, francuskiego artysty Yvesa Kleina za 1,2 miliona dolarów, czyli prawie dwukrotnie tyle ile przewidywano. Mała kartka papieru była częścią projektu artysty z 1959 roku zatytułowanego »Sfery niematerialnej wrażliwości obrazowej«, przedstawianego jako pierwsza tokenizacja dzieła sztuki, na dziesięciolecie przed popularyzacją NFT”<sup>65</sup>.

Natomiast w tekście przygotowanym do katalogu tej samej aukcji, Mitchell F. Chan napisał:

„Niektórzy porównują przenoszenie „Sfer niematerialnej wrażliwości obrazowej” i wynalezienie certyfikatów jako przodka NFT, który sam w sobie pozwala na wymianę niematerialnych dzieł. Jeśli dodamy, że Klein prowadził rejestr kolejnych właścicieli „Sfer”, to łatwo znaleźć tu kolejny rewolucyjny koncept — »*blockchain*« (...) NFT formalizują i automatyzują proces, który Klein zapoczątkował w swoich certyfikatach: rozdzielenie dzieła sztuki na aspekt sfinansowany i niesfinansowany. Tak więc *blockchain* i NFT stały się zaskakująco skutecznym odpowiednikiem niektórych pomysłów, które sprawiły, że praca Kleina była tak rewolucyjna. Ponadto istnieje przekonująca argumentacja, że pokwitowanie za strefę niematerialnej wrażliwości obrazowej jest w istocie pierwszym NFT. (...) Jeśli istnieje przyszłość kryptosztuki i istnieje wiele wskaźników wskazujących na to, że NFT są przyszłością sztuki, to praca Yves Kleina jest sama w sobie oryginalnym przykładem tego, jak eksploracja jest możliwa dzięki tej technologii. Pokwitowanie za strefę niematerialnej wrażliwości obrazowej to genialne, prorocze dzieło, które stanowi szablon dla artystów następnego pokolenia”<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Zachary Small, Can an Art History Frame Help Expand the NFT Market?, „New York Times” [online], 14 kwietnia 2022 [dostęp: 26 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.nytimes.com/2022/04/14/arts/design/nft-art-market-sothebys.html>.

<sup>66</sup> Mitchell F. Chan, *With Blockchain, The Blue Revolution*, „Sothebys” [online], 6 kwietnia 2022 [dostęp: 20 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/collection-loic-malle-only-time-will-tell-2/zone-de-sensibilite-picturale-immaterielle-serie>.

Ostatecznie certyfikat wypisany przez artystę został sprzedany za 1,2 miliona dolarów. Ma mniej niż 8 cali szerokości i naśladuje czek bankowy. Zawiera podpis Kleina w prawym dolnym rogu i jest datowany na 7 grudnia 1959<sup>67</sup>. Katalog Sotheby's opiera się więc na potwierdzaniu przeszłości kryptosztuki zagnieżdżając ją w protokonceptualnej krytyce przedmiotowości i autorstwa obecnej w praktyce artystycznej Yvesa Kleina, która dopiero kilka lat później zyskałaby duże znaczenie w dyskusjach o sztuce minimalistycznej i konceptualnej, tymczasem współcześnie zyskuje je w dyskursie na temat genezy kryptosztuki.

---

<sup>67</sup> Maya Yang, *Money for nothing: receipt for 'invisible art' sells for \$1.2m*, „The Guardian” [online], 14 kwietnia 2022 [dostęp: 20 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/apr/14/receipt-for-invisible-art-auction-yves-klein>.

## Rozdział 4. Podsumowanie

W mojej pracy przeprowadziłam rekonstrukcję procesów tworzenia i cyrkulacji niewymienialnych tokenów. Podążając za propozycjami teoretycznymi i metodologicznymi zaczerpniętymi z koncepcji Luca Boltanskiego oraz Waltera Benjamina dokonałam analizy procesów atrybucji zachodzących na rynku kryptosztuki, identyfikując jako ich podstawę datę trafienia na *blockchain*. Przedstawiłam role aktorów na rynku kryptosztuki. Analizując przykłady kolekcji NFT i najistotniejszych dzieł w historii kryptosztuki, pokazałam jakie atrybuty znacząco podnoszą wartość rynkową danego tokenu. Kończąc, przedstawiłam, na podstawie sprzedaży przeprowadzanych w domu aukcyjnym Sotheby's, propozycje ugruntowania NFT w historii i teorii sztuki. Udowodniłam, że pomimo iż technologia osadzenia dzieła sztuki na *blockchainie* wydaje się być czymś nowym, to rynkiem kryptosztuki rządzą mechanizmy hiperkapitalistycznego rynku sztuki, przekraczający założenia kapitalistycznego trybu cyrkulacji dzieł sztuki w ujęciu Luca Boltanskiego. Wykazałam, że niewymienne tokeny podlegają logice kolekcji, a ich wartość ekonomiczna może być ustalana bez udziału krytyka, czy domu aukcyjnego, a wyłącznie przez najważniejszych inwestorów w kryptosztukę.

Uważam, że omówienie tych zagadnień skutecznie obala założenia na temat demokratyzacji cyrkulacji obiektów, jak i bezpośredniego dostępu do kolekcjonerów, czy zniesienia schematu nadawania autorytetu dzieła, od którego zależałaby jego wartość rynkowa. Pod naciskiem technologicznego optymizmu, który w ramach późnego kapitalizmu nie respektuje warunków demokratyzacji cyrkulacji obiektów artystycznych, zapomniano o braku realnej obecności NFT w codziennym życiu. Rynek NFT jest odsunięty od ludzi, a technologia *blockchain*, pomimo swojej rosnącej popularności, nie ma obecnie zastosowania dla typowego konsumenta. Ponad dekadę po tym, jak *blockchain* po raz pierwszy przyciągnął uwagę technooptymistów, tylko nieliczne aplikacje na smartfony opierają się na tej technologii. Dla kontrastu, kiedy sieć była w tym samym wieku co dziś *Bitcoin*, miała pół miliarda



użytkowników na całym świecie<sup>68</sup>. Techno- optymizm na rynku nowych mediów przyniósł więcej skutków społecznych niż można się było spodziewać. Nasiliła się polaryzacja polityczna. Zwolennicy i przeciwnicy tradycji i nowoczesności zaczęli żyć w oddzielnych rzeczywistościach. Jest tylko jeden wyjątek od obecnego braku zainteresowania aplikacjami *blockchain*: aplikacje do handlu kryptowalutami. Rezultatem jest niemal hermetycznie zamknięta gospodarka, której waluty istnieją tylko po to, by handlować i stać się ich pochodnymi. Pokazuje to również oblicze kryptosztuki, której, jak pokazałam, nie kolekcjonuje się dla oglądania, czy wystawiania, a wyłącznie dla możliwości spekulacji zysku z odsprzedaży w kryptowalucie.

Mówiąc o uczestnikach rynku NFT faktem jest, że życie Mike'a Winkelmana zmieniło się po aukcji 11 marca 2021 roku, podobnie jak trajektorie sztuki i społeczności *blockchain*. Winkelmann może być jednak wyjątkiem potwierdzającym regułę. Pomimo retoryki o demokratyzacji świata sztuki, zdecydowana większość artystów NFT nie osiągnęła jeszcze ułamka jego sukcesu. Badanie opublikowane w „Nature” w październiku zeszłego roku wykazało, że większość NFT nie sprzedaje się za duże kwoty i jest kupowana przez ograniczoną liczbę osób. W badaniu przeanalizowano 6,1 miliona transakcji NFT od 2017 r. do końca kwietnia 2021 r. i stwierdzono, że 75 procent transakcji NFT zostało sprzedanych za mniej niż 15 dolarów, a 85 procent wszystkich transakcji można przypisać 10 procentom handlowców<sup>69</sup>.

Jak wynika z przeprowadzonej przeze mnie analizy rynku NFT, pomimo iż jest on jedną z najpopularniejszych obecnie możliwości kupna i sprzedaży sztuki cyfrowej, to nie jest dostępną i wolną od utartych schematów platformą dla artystek i artystów, a wyłącznie systemem służącym spekulatywnym inwestycjom. Podobnie kryptosztuka, która obecnie jest na etapie poszukiwań swojego miejsca w historii i teorii sztuki, ale pozostaje ugruntowana w świecie kryptowalut.

---

<sup>68</sup> Anil Dash, *NFTs Weren't Supposed to End Like This*, „The Atlantic” [online], 2 kwietnia 2021 [dostęp: 4 czerwca 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2021/04/nfts-werent-supposed-end-like/618488/>.

<sup>69</sup> Daniel Spielberger D., *Art and NFTs: Bepple reflects one year after historic \$69 million digital art sale*, „NBC News” [online], 11 marca 2022 [dostęp: 5 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.nbcnews.com/tech/tech-news/art-nfts-beeples-reflects-one-year-historic-69-million-digital-art-sale-rcna18989>.

## Bibliografia

1. Abbruzzese J., *This ethereum-based project could change how we think about digital art*, „Mashable” [online], 16 czerwca 2017 [dostęp: 30 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://mashable.com/article/cryptopunks-ethereum-art-collectibles>.
2. Adair M., *London's provocative invisible art exhibit: To see or not to see?*, „LA Times” [online], 5 lipca 2012 [dostęp 4 czerwca 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-xpm-2012-jul-05-la-et-cm-invisible-art-20120628-story.html>.
3. Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1935) [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, Poznań 1975.
4. Boltanski L., *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, w: *Wieczna Radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. Michał Kozłowski, Agnieszka Kurant, Jan Sowa (redaktor prowadzący), Krystian Szadkowski, Kuba Szreder, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 17-44.
5. Brown A., *Beeple NFT Sells For \$69.3 Million, Becoming Most-Expensive Ever*, „Forbes” [online], 11 marca 2021 [dostęp: 18 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.forbes.com/sites/abrambrown/2021/03/11/beeple-art-sells-for-693-million-becoming-most-expensive-nft-ever/?sh=383a5ba2448b>.
6. Buchloh B. H. D., *Out of the Blue: Klein and Poses*, „Art Forum” 1995, s. 92-97.
7. Chan M. F., *With Blockchain, The Blue Revolution*, „Sothebys” [online], 6 kwietnia 2022 [dostęp: 20 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/collection-loic-malle-only-time-will-tell-2/zone-de-sensibilite-picturale-immaterielle-serie>.
8. Creighton J., *Bored Ape Yacht Club Creators Just Bought CryptoPunks and Meebits*, „NFT Now” [online], 11 marca 2022 [dostęp: 27 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://nftnow.com/news/bored-ape-yacht-club-creators-just-bought-cryptopunks-and-meebits/>.
9. Curtis N., *Andy Warhol's Invisible Sculpture*, „Coartmag” [online], 8 stycznia 2018 [dostęp 4 czerwca 2022]. Dostępny w internecie: <https://coartmag.com/news/feature/andy-warhol-invisible-sculpture/>.
10. Dash A., *NFTs Weren't Supposed to End Like This*, „The Atlantic” [online], 2 kwietnia 2021 [dostęp: 4 czerwca 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2021/04/nfts-werent-supposed-end-like/618488/>.
11. De Duve T., Krauss R., *Yves Klein, or The Dead Dealer*, „The MIT Press” 1989, nr 49, s. 72-89.

12. Erdogan, S., Ahmed, M.Y. & Sarkodie, S.A., *Analyzing asymmetric effects of cryptocurrency demand on environmental sustainability*, „doi.org” [online], 11 stycznia 2022 [dostęp: 7 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://doi.org/10.1007/s11356-021-17998-y>.
13. Hamilton A., *The Beginning Of NFTs - A Brief History Of NFT Art*, „Zeno Fine Art” [online], 3 marca 2022 [dostęp: 5 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.zenofineart.com/blogs/news/the-beginning-of-nfts-a-brief-history-of-nft-art>.
14. Kastrenakes J., *Beeple sold an NFT for \$69 million. Through a first-of-its-kind auction at Christie's*, „The Verge” [online], 4 marca 2021 [dostęp: 18 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.theverge.com/2021/3/11/22325054/beeple-christies-nft-sale-cost-everydays-69-million>.
15. Langston T., *The Complete Guide to CryptoPunks NFTs*, „NFT Now” [online], 26 maja 2022 [dostęp: 26 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://nftnow.com/guides/cryptopunks-guide/>.
16. Podhalicz L., *Zamieszanie z NFT. Wielka spekulacja, zagrożenie dla środowiska czy przyszłość cyfrowej sztuki?*, „newonce.net” [online], 4 marca 2021 [dostęp: 5 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://newonce.net/artykul/zamieszanie-z-nft-wielka-spekulacja-zagrozenie-dla-srodowiska-czy-przyszlosc-cyfrowej-sztuki>.
17. Rosenfeld M., *Overview of Colored Coins*, opublikowany 4 grudnia 2012 online [dostęp: 4 czerwca 2022].
18. Sergeenkov A., *What's the Story Behind Bored Ape Yacht Club Creator Yuga Labs?*, „Coindesk” [online], 23 marca 2022 [dostęp: 26 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.coindesk.com/learn/whats-the-story-behind-bored-ape-yacht-club-creator-yuga-labs/>.
19. Small Z., *Can an Art History Frame Help Expand the NFT Market?*, „New York Times” [online], 14 kwietnia 2022 [dostęp: 26 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.nytimes.com/2022/04/14/arts/design/nft-art-market-sothebys.html>.
20. Solomon T., *Beeple NFT Artwork Sells for \$6.6 M. Ahead of Viral Christie's Auction* *NBC News*, „Artnews” [online], 25 lutego 2021 [dostęp: 5 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.artnews.com/art-news/news/beeple-nft-artwork-nifty-gateway-sale-1234584701/>.
21. Spielberg D., *Art and NFTs: Beeple reflects one year after historic \$69 million digital art sale*, „NBC News” [online], 11 marca 2022 [dostęp: 5 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.nbcnews.com/tech/tech-news/art-nfts-beeple-reflects-one-year-historic-69-million-digital-art-sale-rcna18989>.
22. Stitch S., *Yves Klein*, Hatje Cantz Publishers, Stuttgart 1994, s. 133.
23. Sudarshan M., *A Brief History of Colored Coins – What Made them Special*, „Crypto Adventure” [online], 12 czerwca 2020 [dostęp: 4 czerwca 2022]. Dostępny w internecie: <https://cryptoadventure.com/a-brief-history-of-colored-coins-what-made-them-special/>.

24. Szymaniak M., *Zniszczyła go powódź tysiąclecia. Obraz polskiego artysty nie tylko ożył dzięki NFT. Dziś trafia też na aukcję, „Spidersweb”* [online], 2 grudnia 2021 [dostęp: 5 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://spidersweb.pl/plus/2021/12/nft-aukcja-sztuka-licytacja-kowalewski-libera>.
25. Yang M., *Money for nothing: receipt for ‘invisible art’ sells for \$1.2m*, „The Guardian” [online], 14 kwietnia 2022 [dostęp: 20 maja 2022]. Dostępny w internecie: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/apr/14/receipt-for-invisible-art-auction-yves-klein>.
26. <https://blog.crypto.com/global-crypto-owners-near-300-million-predicted-to-hit-1-billion-by-the-end-of-2022/>. [dostęp: 7 maja 2022].
27. <https://desa.pl/pl/prasa/przelom-na-rynku-kolekcyjnym-desa-unicum-jako-pierwszy-dom-aukcyjny-w-europie-srodkowo-wschodniej-wlacza-do-swojej-oferty-sztuce-cyfrowa/>. [dostęp: 5 czerwca 2022].
28. <https://digiconomist.net/bitcoin-energy-consumption>. [dostęp: 7 maja 2022]
29. <https://ethereum.org/en/developers/docs/dapps/>. [dostęp: 05.05.2022].
30. <https://ethereum.org/en/developers/docs/standards/tokens/erc-721/#top>. [dostęp: 14.05.2022].
31. <https://pawelkowalewski.pl/nft-pawla-kowalewskiego-sprzedane/>. [dostęp: 5 maja 2022].
32. <https://sethforprivacy.com/posts/fungibility-graveyard/>. [dostęp: 4 maja 2022].
33. <https://www.christies.com/features/monumental-collage-by-beeple-is-first-purely-digital-artwork-nft-to-come-to-auction-11510-7.aspx>. [dostęp: 4 czerwca 2022].
34. <https://www.lcx.com/a-short-guide-to-smart-contracts-and-gas-fees/>. [dostęp: 5 maja 2022].