



WARTOŚCIUJĄC POTENCJAŁ. OCENA I KONTROLA PRZYSZŁEJ WARTOŚCI DZIEŁ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

W literaturze poświęconej wartościowaniu sztuki dominuje przekonanie, że dzieła sztuki są oceniane głównie przez pryzmat ich historii – ich obecna wartość wynika z wcześniejszych ocen, interpretacji oraz pozycji twórcy w polu artystycznym. Powstaje zatem pytanie: jak przebiega proces wartościowania dzieł bez wyraźnej przeszłości – dzieł nowych, często jeszcze nieukończonych, stworzonych przez młode i względnie nieznanne osoby artystyczne? Wykorzystując perspektywę socjologii pragmatycznej, argumentuję, że takie dzieła są wartościowane przede wszystkim przez pryzmat ich potencjału – tego, czym mogą się stać w przyszłości. Na podstawie szeroko zakrojonych badań nad wartościowaniem sztuki, przeprowadzonych w Polsce i Stanach Zjednoczonych, pokazuję, jak niepewność – z natury rzeczy wpisana w wartościowanie nieznannej przyszłości – jest zmniejszana przez praktyki i urządzenia (1) kształtujące i uspołniające oczekiwania wobec przyszłości oraz (2) wiążące przyszłość z teraźniejszością.

Słowa kluczowe: wartościowanie; rynek sztuki; socjologia pragmatyczna; assetyzacja; Boltanski

Valuing Potential. Assessment and Control of Future Value in Contemporary Art

The literature on art valuation is dominated by the view that artworks are evaluated primarily in terms of their history, their current value stemming from previous assessments, interpretations, and the artist's position in the artistic field. This raises the question: how does the valuation process unfold for pieces of art without a clear past (i.e. new artworks, often still unfinished, created by young and relatively unknown artists)? Drawing on pragmatic sociology, I argue that such works of art are valued primarily based on their potential – what they might become in the future. Based on extensive research on art valuation conducted in Poland and the United States, I demonstrate how the inherent uncertainty of the unknown future is reduced through practices and devices that, first, shape and align expectations about the future and, second, bind the future to the present.

Key words: valuation; art market; pragmatic sociology; assetization; Boltanski

Wydział Socjologii, Uniwersytet Warszawski, f.tuszko@uw.edu.pl, ORCID 0000-0001-5268-6348. Źródło finansowania. Grant PRELUDIUM sfinansowany przez Narodowe Centrum Nauki nr 2019/35/N/HS6/01634.

Tekst opublikowany na warunkach licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 3.0 Polska (CC BY-NC-ND 3.0 PL).

Wprowadzenie

W literaturze opisującej wartościowanie sztuki dominuje wywodzące się z wpływowych prac Pierre’a Bourdieu (1993, 2007) przekonanie, że o obecnej wartości dzieła decyduje przede wszystkim jego przeszłość – ślad pozostawiony w postaci wystaw, nagród i stypendiów, pozycja twórcy w polu artystycznym czy obecność jego prac w prestiżowych kolekcjach publicznych. To podejście teoretyczne, choć niezwykle wpływowe i wartościowe dla zrozumienia różnych aspektów funkcjonowania świata sztuki, napotyka istotne ograniczenia w wyjaśnianiu wartościowania na współczesnym rynku sztuki. Nieadekwatność dominującego podejścia jest szczególnie wyraźna, gdy przyjrzymy się fenomenowi wysokich wycen nowych dzieł tworzonych przez młode i względnie nierozpoznane osoby artystyczne. W świetle wspomnianych teorii wysoką wartość takich dzieł należałoby interpretować jako przejściową anomalię – przejaw spekulacji lub chwilowej mody. Jednak taka interpretacja sprowadza do rangi wyjątku coś, co stało się charakterystycznym rysem współczesnego rynku sztuki – dzieła zyskują na wartości w coraz szybszym tempie, osiągając wysokie ceny już na wczesnym etapie kariery osoby artystycznej (Galenson, 2000).

Wychodząc od ustaleń socjologii wartościowania i ewaluacji (Lamont, 2012) oraz socjologii pragmatycznej, argumentuję, że dzieła sztuki współczesnej (w obrębie sztuk wizualnych), a w szczególności nowe dzieła stworzone przez młode i względnie słabo rozpoznane osoby artystyczne, są wartościowane w istotnym stopniu przez pryzmat ich potencjału – tego, czym mogą się stać w przyszłości. Jako że przyszłość jest z zasady nieznana, jej wartościowanie przenika wyraźna niepewność. Skoro przyszłości jeszcze nie ma, to powstaje pytanie: co w rzeczywistości stanowi przedmiot wartościowania i jak ludzie uzyskują do tego przedmiotu dostęp? Bazując na szeroko zakrojonych badaniach terenowych przeprowadzonych w latach 2021–2023, przede wszystkim w Polsce i Stanach Zjednoczonych, pokazuję, że uczestnicy i uczestniczki rynku sztuki uzyskują dostęp do przyszłości przez: (1) praktyki i urządzenia¹ kształtujące oczekiwania wobec przyszłości, (2) praktyki i urządzenia wiążące przyszłość z teraźniejszością.

Niniejszy artykuł stanowi wkład do socjologii ekonomicznej i pragmatycznej poprzez empiryczne uchwycenie i szczegółowe opisanie procesów wartościowania przyszłości oraz wskazanie charakterystycznych dla tej formy wartościowania źródeł koordynacji i sprawczości uczestników rynku sztuki. Wartościowanie

¹ Istnieje dyskusja, czy stworzoną przez Michela Foucaulta kategorię *dispositif* tłumaczyć jako „dyspozytyw” czy jako „urządzenie” (Nowicka, 2011). W tym artykule zdecydowałem się używać kategorii „urządzenie” ze względu na to, że takie tłumaczenie jest bliższe użyciom w socjologii ekonomicznej, która częściej posługuje się terminem *devices* niż *dispositives* (Muniesa i in., 2007).

przyszłości było dotychczas analizowane przede wszystkim w kontekście aktywów finansowych i niematerialnych (Birch i Muniesa, 2020), dlatego istotnym wkładem tego artykułu jest wykazanie, że wartość dzieł sztuki, pomimo ich materialnego charakteru, może zostać skutecznie oparta na oczekiwaniach wobec przyszłości i ustabilizowana przez nie, podobnie jak ma to miejsce w przypadku standardowych aktywów. Artykuł wnosi również istotny wkład do socjologii sztuki, oferując narzędzia do opisu współczesnej produkcji artystycznej, w której hierarchie są kształtowane w coraz większym stopniu przez wartościowanie rynkowe, a nie wyłącznie artystyczne (Brown, 2020; Quemin, 2020). Jak argumentuję w końcowej części artykułu, wartościowanie sztuki ze względu na przyszłość sprawia, że wartościowania rynkowe i artystyczne nie muszą być w konflikcie, a mogą się wzajemnie wzmacniać.

W kolejnej części artykułu opisuję, z perspektywy istniejących prac teoretycznych i empirycznych, dwa rodzaje wartościowania dzieł sztuki: ze względu na przeszłość i ze względu na przyszłość. Kategorii tych używam później w formie skróconej jako „wartościowanie przeszłości” i „wartościowanie przyszłości”. Dalej opisuję metodologię przeprowadzonego badania. Centralną i najbardziej rozbudowaną część artykułu zajmuje część analityczna, w której, opierając się na zebranych materiale badawczym, pokazuję, jak uczestnicy rynku wartościują przyszłość. Artykuł kończy się podsumowaniem najważniejszych wniosków.

Przemiany temporalności wartościowania sztuki

W tej części opisuję, jak dotychczas charakteryzowano wartościowanie dzieł sztuki, by pokazać towarzyszące temu założenia oraz ich ograniczenia, a następnie lepiej przedstawić wartościowanie sztuki ze względu na przyszłość. Za kategoriami „wartościowanie ze względu na przeszłość” czy „wartościowanie ze względu na przyszłość” kryje się nie tylko zmiana przedmiotu wartościowania. Jak wykażę, kategorie te obejmują określony przedmiot wartościowania, specyficzne sposoby wartościowania, a przede wszystkim odmiennie definiują źródło samej wartości. Wiąże się to ze zmianą podejścia do rozumienia procesów wartościowania w ogólności.

Wartościowanie dzieł sztuki ze względu na przeszłość

Współczesna socjologia sztuki została w dużej mierze ufundowana na pracach Pierre’a Bourdieu (1993, 2007) poświęconych produkcji artystycznej. Po pierwsze, stworzył on rozbudowany aparat pojęciowy i analityczny, który stał się najczęściej wykorzystywaną ramą do analizy społecznego wytwarzania sztuki (Beljean i in., 2015) – między innymi do analiz struktur lokalnych pól sztuki

(Banasiak, 2013; Komarova, 2018; Matuchniak-Krasuska, 2018; Możdżyński, 2015; Warczok i Wórzeczka-Warczok, 2009) oraz relacji między nimi w skali globalnej (Buchholz, 2018, 2022). Po drugie, i to jest część dorobku, do której będę się w dalszej części artykułu odwoływał, Bourdieu scharakteryzował samo wartościowanie dzieł sztuki.

Bourdieu (1993, 2007) lokował źródła wartości dzieł sztuki w ich przeszłości, uznając, że aktualna wartość dzieła jest rezultatem dotychczasowych walk toczących się w polu artystycznym. W jego ujęciu podstawowymi narzędziami rywalizacji między uczestnikami pola są zakumulowane wcześniej kapitały. Kluczowi aktorzy – artyści, galerzyści czy kolekcjonerzy – inwestują swój status, by zaświadczyć o wartości konkretnych dzieł. W tej perspektywie przyszłość jest w znacznym stopniu zdeterminowana przez przeszłość: aktor realizuje potencjalności, które są określone przez relację między jego pozycją w polu a możliwościami obiektywnie w nie wpisanymi.

W teorii Bourdieu wartościowanie w polu sztuki opiera się na fundamentalnej zasadzie prymatu wartościowania artystycznego nad wartościowaniem rynkowym. Najwyżej ceniona jest „sztuka dla sztuki”, nie zaś „sztuka dla pieniędzy”. Zatem najcenniejsza jest sztuka rozpoznana i dowartościowana przez samo pole sztuki, a nie poza nim. Cena rynkowa dzieła w tej ekonomii sztuki jest pochodną jego rozpoznanej wartości artystycznej. Ustalenie ceny stanowi zatem finalny krok w procesie ewaluacji, w którym aktorzy rynkowi wykorzystują różnorodne narzędzia do interpretacji i translacji sygnałów jakości artystycznej wysyłanych z pola (Bourdieu, 1993; Beckert i Rössel, 2013; Velthuis, 2007).

Socjologowie ekonomiczni, rozwijając koncepcję Bourdieu, wypracowali teorie rynków zdolne do opisanego wymiany unikatowymi towarami, jakimi są dzieła sztuki. Rynek sztuki, opisywany jako *status market* (Aspers, 2007) albo *market from meaning* (Beckert, 2020), cechuje obrót towarami, których jakość nie jest inherentna i okazuje się trudna do opisanego w kategoriach standardu. Fundamentalna niepewność dotycząca oceny jakości tych dóbr przekłada się bezpośrednio na niepewność ich wartości rynkowej. By zredukować tę niepewność, uczestnicy rynku zwracają się ku przeszłości, zakotwiczając swoje oceny jakości w statusie innych aktorów, którzy wcześniej oceniali dane dzieło. Kierując się tym rozpoznaniem, badacze rynku sztuki skoncentrowali uwagę na analizie urządzeń, które ułatwiają i organizują oceny jakości – takich jak katalogi aukcyjne, bazy danych z wynikami sprzedaży czy rankingi artystów (Beckert i Rössel, 2013; Buckermann, 2021; Herrero, 2010; Lewicki, 2015; Quemin, 2017). To przesunięcie zainteresowania badawczego z aktorów na urządzenia nie stoi w sprzeczności z założeniami teorii Bourdieu, ponieważ wspomniane analizy przyjmują, że pierwotnym źródłem wartości dzieła na rynku pozostaje pole sztuki. Głównym przedmiotem dociekań stało się natomiast to, w jakim stopniu urządzenia rynkowe wiernie odzwierciedlają rzeczywistą strukturę pola.

We wstępie zasygnalizowałem, że opisywane tu wartościowanie przeszłości napotyka istotne ograniczenia w opisie współczesnych praktyk rynkowych. Problem ten staje się szczególnie wyraźny, gdy próbujemy wytłumaczyć wysokie ceny dzieł sztuki, które mają znikomą przeszłość mogącą być przedmiotem wartościowania. Dotyczy to prac artystów, którzy dopiero ukończyli studia i nie mieli jeszcze wystaw w liczących się instytucjach artystycznych, których dzieła nie znalazły się dotąd w znaczących kolekcjach publicznych czy prywatnych, a nawet sytuacji gdy obrazy jeszcze nie powstały, a już wiadomo, że będą kosztować kilkadziesiąt tysięcy złotych i ustawiają się po nie kolejki chętnych.

Teoria Bourdieu sugerowałaby, że taką sztukę należy zakwalifikować do produkcji w polu sztuki masowej, gdzie wartość opiera się na zewnętrznych wobec pola sztuki wartościowaniach, czyli wartościowaniu „sztuki dla pieniędzy” (Bourdieu, 2007). Zgodnie z tą logiką sztuka schlebająca popularnym gustom może w krótkim okresie spodobać się szerokiej publiczności i uzyskiwać wysokie wyceny, jednak w dłuższej perspektywie jej wartość się nie utrzyma, ponieważ trwała wartość artystyczna jest konsekrowana powoli, w toku wartościowań wewnątrzartystycznych. W świetle teorii Bourdieu wysoką wartość dzieła bez znaczącej przeszłości należałoby interpretować jako anomalię – przejaw chwilowej mody lub spekulacji rynkowej. Taka interpretacja jest jednak nieprzekonująca z dwóch powodów. Po pierwsze, sprowadza do rangi wyjątku zjawisko, które stało się charakterystycznym rysem współczesnego rynku sztuki. Po drugie, analizowane w tym artykule dzieła sztuki współczesnej nie wpisują się w model produkcji sztuki w polu masowym, o czym świadczy zarówno stabilność ich wartości w czasie, jak i fakt, że są sprzedawane przez galerie, które według kategorii Bourdieu należałoby określić jako awangardowe.

Alternatywnym wyjaśnieniem jest uznanie, że przemianom uległo samo wartościowanie sztuki. Sztukę współczesną w coraz większym stopniu ocenia się przez pryzmat potencjału – tego, czym dane dzieła mogą się stać w przyszłości. W tej perspektywie wyższe ceny uzyskują te dzieła, którym przypisuje się większy potencjał wzrostu wartości, a niekoniecznie te, które posiadają już potwierdzony przeszłością status. Ten zwrot ku przyszłości w wartościowaniu prowadzi do osłabienia napięcia między wartościowaniem artystycznym a rynkowym, co szerzej opiszę w następnej części artykułu.

Wartościowanie dzieł sztuki ze względu na przyszłość

Opisany przez Bourdieu sposób wartościowania dzieł sztuki jest często interpretowany jako model uniwersalny i ahistoryczny. Tymczasem jego teoria była osadzona w określonym momencie historycznym – początkach modernizmu w sztuce, kiedy to ukształtowała się idea autonomii artystycznej. Podobnie historycznie uwarunkowana jest opozycja między „sztuką dla pieniędzy” a „sztuką dla sztuki”. Badania wskazują, że te dwie logiki mogą się wzajemnie

przenikać (Beljean i in., 2015), o czym świadczy znacząca rola rynku i jego instytucji w produkcji sztuki współczesnej (Brown, 2020; Ivanova, 2016; Lee, 2018; Quemin, 2020). Z kolei na miejscu opisywanej przez Bourdieu cykliczności zastępowania starej awangardy przez nową pojawił się paradygmat nowości (Moulin, 1995; Reckwitz, 2017).

„Obecnie, nic nie wydaje się bardziej współczesne niż sztuka współczesna, nie tylko dlatego, że jest kształtowana w teraźniejszości, ale także dlatego, że szczyty się tym, iż jest zwrócona ku przyszłości” – zauważają Luc Boltanski i Arnaud Esquerre (2020, s. 213), analizując przemiany wartościowania w dzisiejszym kapitalizmie. Zidentyfikowali oni dwa dominujące sposoby wartościowania sztuki współczesnej: w formie kolekcji oraz w formie aktywów. W pierwszym przypadku dzieło sztuki wartościowane jest poprzez ruch retroaktywny – oceniający projektuje się w wybrany punkt w przyszłości i z tej perspektywy spogląda na teraźniejszość, tak jakby była już przeszłością. W drugim przypadku dzieło jest oceniane przez pryzmat potencjalnego wzrostu jego wartości.

Forma kolekcji jest bliższa wartościowaniu artystycznemu, koncentrując się na „sile pamięciowej” dzieła – jego powiązaniach z istotnymi miejscami, postaciami i wydarzeniami. Forma aktywów natomiast zbliża się do wartościowania czysto rynkowego, gdzie różnorodne i unikatowe jakości dzieła ustępują miejsca wymierności potencjalnych zysków. Te dwa sposoby wartościowania, choć pozornie odmienne, wykazują fundamentalne podobieństwo. Wartościowanie w formie kolekcji, mimo że operuje ruchem retroaktywnym, nie odnosi się w istocie do przeszłości – projekcja tego, jak teraźniejszość może być postrzegana z perspektywy przyszłości, stanowi formę spekulacji o przyszłości, zbliżając się tym samym do wprost zorientowanego na przyszłość wartościowania aktywów. Zbieżność obu form wartościowania pokazuje, że wartościowanie artystyczne i rynkowe mogą się wzajemnie wzmacniać, nie zaś tylko wykluczać.

Przyjęcie założenia, że dzieła są wartościowane ze względu na przyszłość, rodzi istotne pytanie o rzeczywisty przedmiot tego wartościowania oraz sposoby uzyskiwania do niego dostępu. Jak zauważa Esposito (2011, s. 20), „przyszłość sama w sobie nie istnieje – tym, co jest, jest zawsze teraźniejszość”. Ta obserwacja ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia procesów wartościowania, ponieważ przyszłość jest z natury swojej nieznana i niepewna, manifestując się jedynie poprzez oczekiwania i zapośredniczone formy działania. By móc działać wobec przyszłości, ludzie dążą do redukcji tej fundamentalnej niepewności i osiągnięcia sprawczości (Beckert, 2016). Zatem badanie wartościowania zorientowanego na przyszłość wymaga analizy praktyk i urządzeń, przez które ludzie redukują niepewność i pozwalają osiągać przyszłość w teraźniejszości.

Bourdieu (1979) wskazywał, że wizja przyszłości jako pola możliwości, którym można zarządzać poprzez kalkulację, jest radykalnie odmienna od stosunku do przyszłości charakterystycznego dla gospodarki przedkapitalistycznej.

Rozwój kapitalizmu wiązał się z przejściem od silnie ustrukturyzowanych do relatywnie otwartych relacji z przyszłością (Beckert, 2016). Ta transformacja doprowadziła do wykształcenia się charakterystycznej dla nowoczesności formy „otwartej przyszłości” (*open future*). Jak ujmują to Adam i Groves (2007, s. 13), przyszłość jawi się w niej jako przestrzeń „otwarta na utowarowienie, kolonizację i kontrolę, dostępna dla eksploatacji, eksploracji i eliminacji, gdy tylko stanie się to właściwe z punktu widzenia teraźniejszości”.

Niepewność wobec przyszłości zmniejszają wytwarzane przez ludzi działające fikcje (*working fictions*). Wymykają się one prostej dychotomii prawda – fałsz, ponieważ nie odnoszą się bezpośrednio do rzeczywistości (Haiven, 2014). Ze względu na sposób działania wyróżniam trzy typy fikcji kluczowych dla wartościowania przyszłości: (1) urządzenia stabilizujące i uspojnijające znaczenia, (2) urządzenia obserwacyjne oraz (3) urządzenia wytwarzające wzajemne zobowiązań między uczestnikami rynku. W kolejnych akapitach przybliżam poszczególne typy urządzeń.

Pierwszy typ urządzeń stanowią przede wszystkim narracje, które są najczęściej analizowanym mechanizmem redukcji niepewności (Beckert, 2016; Beckert i Aspers, 2011; Boltanski i Esquerre, 2020; Boyer, 2018; Haiven, 2014). Służą one porządkowaniu rzeczywistości poprzez ustanawianie relacji między ludźmi, rzeczami i stanami świata, a także między różnymi wymiarami czasu: przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Szczególnie istotną formą narracji są fikcyjne oczekiwania (ang. *fictional expectations*) (Beckert, 2016; Beckert i Bronk, 2018), czyli wytwarzane społecznie projekcje przyszłości. Obejmują one wyobrażenia o potencjalnych powiązaniach między wydarzeniami oraz o tym, jak działania teraźniejsze mogą kształtować przyszłe rezultaty. Fikcyjne oczekiwania, osadzone w szerszych narracjach społecznych i ramach kulturowych, wpływają na prognozowanie gospodarcze i stabilizują dynamikę społeczną, umożliwiając koordynację działań zbiorowych mimo niemożności pewnego przewidzenia przyszłości.

Performatywność drugiego typu urządzeń opiera się na obserwacyjnym charakterze wartościowania zorientowanego ku przyszłości. Mechanizm ten najlepiej opisuje Keynesowska metafora konkursu piękności (Keynes, [1936] 2018), gdzie istoty wartościowania nie stanowi trafne określenie, który kandydat jest najprzystojniejszy, ale odgadnięcie, który zostanie uznany za najprzystojniejszego przez innych jurorów. W rezultacie powstaje wielowarstwowa rzeczywistość nakładających się na siebie obserwacji, gdzie kluczowe są obserwacje drugiego rzędu (Esposito, 2013a, 2013b) lub przekonania drugiego stopnia (Orléan, 2014) – czyli obserwacje tego, co inni postrzegają jako wartościowe.

Raymonde Moulin (1995, s. 38) zaadaptowała tę koncepcję do analizy rynku sztuki, porównując wartościowanie dzieł do gry odbijających się luster: „Dzieła sztuki, podobnie jak akcje na giełdzie, podlegają grze odbijających się luster;

liczy się nie to, jakie będą rzeczy, ale to, co myślą o nich aktorzy ekonomiczni”. W tym kontekście urządzenia takie jak rankingi artystów czy notowania aukcyjne są skuteczne nie dzięki swojej dokładności w reprezentowaniu rzeczywistości, ale dzięki zapewnieniu wspólnego punktu odniesienia dla wzajemnych obserwacji. Uczestnicy rynku paradoksalnie wykorzystują niewiedzę – ich decyzje opierają się nie na obiektywnych wartościach, lecz na przewidywaniach działań innych osób (Esposito, 2013b).

Trzecim opisywanym rodzajem urządzeń są urządzenia zobowiązujące (*device of obligation*) (Tellmann, 2022), których zadaniem jest stabilizowanie relacji między teraźniejszością a przyszłością. Urządzenia te traktują przyszłość, jakby była już z góry rozstrzygnięta – przykładem mogą być umowy, które nakładają na strony zobowiązania na określony czas. System prawny stanowi najskuteczniejszy zasób wykorzystywany do takiego wiązania czasu (Pistor, 2019), jednak w przypadku rynku sztuki nie mniej istotną rolę odgrywają zasoby materialne, polityczne, symboliczne czy moralne (Tellmann, 2022). Badania pokazują, że fikcje te charakteryzują się wyjątkową trwałością, zachowując legitymizację również w okresach kryzysu (Riles, 2011).

Metodologia

Niniejszy artykuł opiera się na szeroko zakrojonych badaniach terenowych poświęconych wartościowaniu sztuki przeprowadzonych w latach 2021–2023, głównie w Polsce i Stanach Zjednoczonych, z dodatkowymi obserwacjami w Szwajcarii, Francji i Portugalii. Analiza w dalszej części bazuje przede wszystkim na 73 wywiadach pogłębionych z uczestnikami rynku sztuki (49 w Polsce i 24 w Stanach Zjednoczonych), w tym z osobami artystycznymi (14 wywiadów), indywidualnymi marszandami (7 wywiadów), galerzystami (19 wywiadów), kolekcjonerami (10 wywiadów), art advisorami (8 wywiadów), kuratorami (4 wywiady), dyrektorami muzeów sztuki współczesnej i nowoczesnej (4 wywiady) oraz osobami pracującymi w domach aukcyjnych (7 wywiadów). Cytaty pochodzące z wywiadów zrealizowanych poza granicami Polski zostały oznaczone na końcu kodu literami „US”. Uzupełnienie dla wywiadów stanowi 26 obserwacji etnograficznych przeprowadzonych w kluczowych przestrzeniach rynku sztuki (13 w Polsce, 10 w Stanach Zjednoczonych oraz po jednej w Szwajcarii, Francji i Portugalii). Obserwacje te obejmowały targi sztuki, muzea, galerie, domy i magazyny kolekcjonerów oraz pracownie artystów. Badania terenowe przeprowadzone poza granicami Polski koncentrowały się na analizie procesu wartościowania polskich dzieł sztuki w międzynarodowym obiegu.

Podejście metodologiczne zostało zakorzenione w szerokim polu socjologii wartościowania i ewaluacji (Lamont, 2012), w szczególności w socjologii

pragmatycznej (Barthe i in., 2013; Blokker, 2011; Boltanski, 2011; Boltanski i Thévenot, 2006; Boltanski i Esquerre, 2020; Heinich, 2020). Socjologia pragmatyczna koncentruje się na badaniu praktyk, poprzez które wytwarzany jest społeczny porządek wartości. Innymi słowy, analizowane są procesy wartościowania, w ramach których ludzie uzasadniają i kwestionują wartość przedmiotów. Przedmiot wartościowania jest z punktu widzenia metodologii istotny o tyle, że traktuje się go jako soczewkę skupiającą praktyki wartościowania. Przedmiotom przygląda się z perspektywy ich biografii, w których można zlokalizować przełomowe z punktu widzenia wartości momenty (Appadurai, 2013; Kopytoff, 2013).

Socjologia pragmatyczna określa te momenty jako testy, w których ich wartość jest potwierdzana lub podważana. W świecie towarowym najpowszechniejszy test stanowi transakcja. Status przedmiotów ustalony w wyniku testów nie należy jednak do trwałych i może ulegać zmianom. Z perspektywy badawczej szczególnie interesujące są momenty krytyczne (*critical moments*) (Boltanski, 2011), w których niepewność co do statusu przedmiotu jest najwyższa. Wówczas pojawia się największa szansa, że jednostki zmobilizują rozmaite zasoby – językowe bądź materialne – by uzasadnić bądź lub zakwestionować wartość przedmiotu.

W centrum niniejszego artykułu stoi kwestia wartościowania dzieł sztuki ze względu na przyszłość. W pracy nad zebrany materiał empiryczny skoncentrowałem się na analizie praktyk wartościowania tych dzieł, które nie posiadają wyraźnej przeszłości mogącej służyć jako podstawa uzasadnienia ich wartości. Dlatego przedmiotem szczególnej uwagi uczyniłem praktyki wartościowania nowych dzieł stworzonych przez młode i względnie nierozpoznane osoby artystyczne. Status tych dzieł jest szczególnie niepewny z dwóch powodów: jako nowe obiekty nie mają jeszcze ustalonej wartości, a jednocześnie status ich twórców wydaje się zbyt słabo ugruntowany, by mógł stanowić istotny punkt odniesienia w procesie wartościowania. Choć wartościowanie ze względu na przyszłość występuje także w przypadku innych dzieł, to w analizowanych przypadkach ujawnia się w najbardziej wyrazistej formie.

Analiza koncentruje się na mikropoziomie konkretnych praktyk wartościowania dzieł sztuki. W zgodzie z założeniami socjologii pragmatycznej przyjmuję, że te praktyki, strukturyzowane przez urzędnika i instytucje, stanowią mikrofundamenty wytwarzające makroporządek wartości. Choć badanie empiryczne zostało w przeważającej części zrealizowane w Polsce, konstruowana w artykule argumentacja wykracza poza kontekst krajowy. Literatura przedmiotu wskazuje bowiem, że mimo lokalnego zakorzenienia wartości dzieł sztuki same praktyki wartościowania i sposoby ich uzasadniania wykazują znaczącą zbieżność w różnych częściach świata (Lee, 2018; Vermeulen, 2015; Zhang, 2020). Celem analizy nie jest więc ani wykazanie specyfiki lokalnych praktyk

wartościowania, ani ich uniwersalizacja, lecz identyfikacja typów praktyk wartościowania przyszłości, które mogą przyjmować lokalnie zróżnicowane formy.

Zebrane dane – wywiady i notatki z obserwacji – wykorzystuję na dwa sposoby: analitycznie (jako źródło informacji o praktykach wartościowania) oraz ilustracyjnie (przedstawiając anegdotyczne przykłady dla wyjaśnienia abstrakcyjnych i bardziej złożonych kategorii). Wszystkie wywiady zostały poddane transkrypcji, anonimizacji i systematycznej analizie z wykorzystaniem programu Maxqda i analizy tematycznej (Braun i Clarke, 2021).

W kolejnej części artykułu analizuję sposób, w jaki uczestnicy i uczestniczki rynku sztuki wartościują przyszłość. Na podstawie zebranego materiału badawczego pokazuję, że wartościowanie przyszłości opiera się na dwóch filarach: z jednej strony na praktykach i urządzeniach kształtujących oczekiwania wobec przyszłości, z drugiej zaś na praktykach i urządzeniach wiążących przyszłość z teraźniejszością.

Wartościowanie przyszłości na rynku polskiej sztuki współczesnej

Jak uzasadnić wartość dzieła stworzonego przez młodego i nierozpoznanego artystę? Problem jest złożony, ponieważ takie dzieło nie posiada wyraźnej przeszłości, na której można by oprzeć osąd – brakuje historii wcześniejszych sprzedaży, a sam status artysty jest równie niepewny, co status jego wytworu. Jak argumentowałem wcześniej na poziomie teoretycznym, uczestnicy rynku sztuki, chcąc uzasadnić wyższą wartość dzieła, poszukują uzasadnienia w jego potencjalnej przyszłości. Przeprowadzone badania empiryczne potwierdziły tę interpretację – uczestnicy rynku sztuki, wyjaśniając wartość dzieł młodych artystów, mobilizowali dwie formuły uzasadnień i każda z nich opierała się na wartościowaniu przyszłości.

Pierwszą formułę trafnie oddaje metafora użyta przez jednego z warszawskich galerzystów: „To jak identyfikowanie cielaka wyścigowego” (G10). W tej perspektywie logika uzasadnienia opiera się na prostym założeniu: choć obecnie prace są tanie i mało rozpoznane, warto angażować się w ich zakup, ponieważ w przyszłości mogą stać się drogie i uznane. Nie ma oczywiście pewności, czy tak się stanie, ponieważ wartość dzieła jest pochodną „budowania wartości” – jak często podkreślali moi rozmówcy. Od skuteczności tego „budowania” będzie zależała przyszła wartość dzieła. Co istotne, wartościujący w tym podejściu dostrzegają i oceniają sprawczość zarówno samego artysty, jak i jego otoczenia w kształtowaniu wartości.

Taka formuła uzasadnienia pozostaje w napięciu z wartościowaniem opisywanym jako „sztuka dla sztuki”. Uznanie, że wartość się „buduje”, podważa wiarygodność samego dzieła, lokując źródło wartości poza nim. Moi rozmówcy

odrzucający koncepcję „budowania” wartości, uzasadniając wartość dzieła młodego artysty, napotykali problem – skoro dzieło nie jest jeszcze uznane, pod znakiem zapytania stoi jego wartość artystyczna; skoro nie jest bardzo drogie, wątpliwa wydaje się jego wartość rynkowa. Wszystko to wskazywałoby, że takie dzieło po prostu nie ma wartości.

Widząc tę sprzeczność, moi rozmówcy przyjmowali formułę uzasadniania, w której wartość dzieła jest inherentna i autonomiczna, a którą rozpoznawali na razie tylko nieliczni. „Wartość tego dzieła już tu jest” (K3) – stwierdził jeden z kolekcjonerów, wyjaśniając motywację towarzyszącą zakupowi obrazu nieznanego twórcy. W tej perspektywie ludzie nie tyle tworzą wartość, ile są jej odkrywcami. Ewentualna sprawczość jest opisywana przez nich jako umiejętność sprawiania, że inni również dostrzegą tę już istniejącą wartość.

Zaobserwowane przeze mnie formuły uzasadniania wartości korespondują z opisanymi wcześniej formami wartościowania – kolekcji i aktywów – opisanymi przez Boltanskiego i Esquerre (2020). Pierwsza formuła, oparta na „budowaniu wartości”, odpowiada wartościowaniu w formie aktywów, gdzie relacja z przyszłością jest wyrażona wprost poprzez potencjał wzrostu wartości. Druga formuła, odwołująca się do inherentnej wartości dzieła, przypomina wartościowanie w formie kolekcji, gdzie przyszłość zostaje ukryta za ruchem retroaktywnym – wartość istnieje już teraz, choć zostanie szeroko rozpoznana dopiero w przyszłości. W dalszej części tego tekstu pokażę, że mimo istotnych różnic w rozumieniu źródeł wartości między tymi formułami uzasadnień same praktyki wartościowania przyszłości pozostają w obu przypadkach identyczne.

Przewidywanie przyszłości

Przyszłość, choć niepewna, nie jest całkowicie nieznaną uczestnikom rynku sztuki. Możemy częściowo przewidywać przyszłość z dwóch zasadniczych powodów (Shackle, 1990). Po pierwsze, kształtują ją istniejące regularności, powtarzalne zachowania oraz stabilne instytucjonalne i fizyczne ograniczenia, które współistnieją z elementami nowości i innowacji. Po drugie, możemy identyfikować w teraźniejszości pewne wzory, które pozwalają antycypować przyszłe zdarzenia. Co więcej, nawet jeżeli przyszłość jest niepewna i nieznaną, działania uczestników rynku nie będą zupełnie przypadkowe, ponieważ koordynuje je działanie urządzeń stabilizujących i uspołniających znaczenia oraz urządzeń obserwacyjnych.

Przyszłość na wyciągnięcie ręki

Jedna z galerzystek wspominała, jak mroźnym grudniowym popołudniem przemierzała warszawskie Śródmieście. Zmierzała do mieszczącego się w lokalu usługowym przy ruchliwych Alejach Jerozolimskich Muzeum im. Bolesława Biegasa. Przejechała przed dużymi przeszklonymi witrynami kilkakrotnie.

„Na przeszpiegi jeździłam” – przyznaje i dodaje: „Zaraz miano ogłosić wyniki rankingu artystów Kompas Młodej Sztuki. Zawsze w witrynie wisi laureat. No i było tak, że jeden obraz był przykryty szmatą, tak do połowy, a drugi obraz był w ogóle odkryty, bo ta szmata się zsunęła i leżała na podłodze. W ten sposób dwa dni przed oficjalnym ogłoszeniem tych wyników myśmy już wiedzieli, jaki jest rezultat” (G5). Na pytanie, co z taką wiedzą można zrobić, moja rozmówczyni odpowiedziała szczerze: „Wtedy mówisz kolekcjonerom: trzeba to kupić teraz, bo za dwa dni ceny wzrosną” (G5).

Bliska przyszłość to przyszłość, która za moment się rozwiąże i stanie się teraźniejszością. Jej przewidywalność wynika z tego, że jest kształtowana przez już podjęte decyzje, konkretne plany i wzajemne zobowiązania uczestników rynku. To, że Kompas Młodej Sztuki zostanie rozstrzygnięty za dwa dni, było przewidywalne o tyle, że wcześniej zebrano od kilkudziesięciu galerii wskazania artystek i artystów o największym potencjale, następnie ogłoszono datę wystawy, zaproszono gości, przygotowano i rozesłano zapowiedzi do mediów, ufundowano nagrodę. Na koniec przetransportowano prace laureatów i laureatek, by zawiesić je na ścianach i w witrynie przestrzeni wystawowej.

Wobec bliskiej przyszłości sprawczość uczestników rynku staje się bardziej wyraźna i bezpośrednia – odkrycie, kto zostanie laureatem popularnego konkursu, można łatwo przełożyć na ocenę dzieła i decyzję o jego zakupie. Sprawczość ta zasadza się przede wszystkim na dostępie do informacji, który może przybierać różne formy: od mniej oczywistych, jak ta opisana powyżej, po bardziej konwencjonalne. Na rynku sztuki szczególne znaczenie w pozyskiwaniu wiedzy o nadchodzących wydarzeniach odgrywa plotka. W toku badań zaobserwowałem dwa jej obiegi. Pierwszy obejmował nieformalne informacje wymieniane między znajomymi podczas spotkań towarzyskich, bez wyraźnej orientacji na cel. Drugi, bardziej strategiczny, wiązał się z celowym zarządzaniem przepływem informacji przez galerzystów i art advisorki, którzy oferowali kluczowym kolekcjonerom i innym uczestnikom rynku uprzywilejowany dostęp do wiedzy o kalendarzach wystaw artystów, planowanych udziałach w targach czy potencjalnych ważnych transakcjach. Wartość tej wiedzy wzrasta wraz z jej poufnością oraz potencjalnym wpływem przewidywanego wydarzenia na status dzieła.

W obiegu informacji na rynku uprzywilejowane miejsce zajmują domy aukcyjne, które ze względu na swoją strukturalną pozycję łączą stronę podażową i popytową. Jak przyznała jedna z pracowniczek domu aukcyjnego: „My też widzimy rzeczy, których nie widzi nikt więcej” (DA3). Przeprowadzone wywiady ujawniły, że instytucje te mają dostęp do niezwykle szczegółowych informacji o uczestnikach aukcji – poznają nie tylko zwycięzców, lecz również wszystkich licytujących, ich możliwości finansowe i preferencje zakupowe. Szczególnie znaczący przykład wykorzystania tej uprzywilejowanej pozycji opisał inny

pracownik domu aukcyjnego (DA1). Ujawnił on praktykę, w której dom aukcyjny, mając dostęp do danych o maksymalnych kwotach deklarowanych przez uczestników w systemie automatycznych licytacji, stosował fikcyjne podbicia ceny, by doprowadzić do sprzedaży dokładnie po tej maksymalnej kwocie.

Tego rodzaju praktyki często sytuują się na granicy etycznej i prawnej dopuszczalności. O ile na rynkach finansowych podobne działania zostałyby jednoznacznie zakwalifikowane jako *insider trading* i podlegałyby sankcjom, o tyle na rynku sztuki te same kategorie tracą ostrość. Granica między dozwolonym a niedozwolonym wykorzystaniem poufnych informacji pozostaje rozmyta.

Dalsza przyszłość

Wartościowana przyszłość dzieł sztuki rzadko kiedy jest bardzo bliska. Uczestnicy rynku operują zazwyczaj w perspektywie kilku, a czasem nawet kilkunastu lat. Świat sztuki aktywnie przeciwstawia się zbyt szybkim i częstym transakcjom, określając je mianem spekulacji (Velthuis, 2007). Galerie oczekują od swoich klientów – o czym będę pisał szerzej w dalszej części – by nabywali dzieła z zamiarem długoterminowego włączenia ich do kolekcji. Gdy prosiłem rozmówców o wyjaśnienie różnicy między spekulacją a inwestycją, wskazywali oni na horyzont czasowy oczekiwań jako kluczowe kryterium rozróżnienia. Jeden z galerzystów, rozważając tę kwestię, stwierdził: „Ja w ogóle się zastanawiam, czy spekulacja długoterminowa, czy w ogóle można ją uważać za spekulację? Mi się wydaje, że nie” (G2). Takie rozumowanie współgra z wielokrotnie wyrażanym w wywiadach przekonaniem, opisanym wcześniej przez Bourdieu (1993, 2007), że wartość dzieła sztuki powinna wzrastać stopniowo, w miarę jak pole artystyczne rozpoznaje jego wartość artystyczną.

Jaki zatem horyzont czasowy jest wystarczająco odległy, by transakcja nie została uznana za spekulację? W ostatnich latach ta perspektywa uległa skróceniu. Moi rozmówcy najczęściej wskazywali na cztery lata jako minimalny akceptowalny okres. W praktyce niektóre galerie i domy aukcyjne przyznawały, że operują nawet krótszym cyklem obrotu. Dolną granicę wyznacza jednak okres sześciu miesięcy – sprzedaż przed jego upływem wymaga odprowadzenia podatku dochodowego od transakcji.

Skracanie się perspektywy czasowej można interpretować jako przejaw rosnącego znaczenia wartościowania przyszłości w świecie sztuki. Zjawisko to współgra z ustaleniami badań nad asetyzacją, które pokazują, że w warunkach niepewnej dalekiej przyszłości strategie krótkoterminowe stają się bardziej opłacalne (Doganova, 2024). Obserwacja ta koresponduje również z tezą Modulina (1995) o wyraźnym skróceniu się współczesnego cyklu konsekracji artystycznej. W tym kontekście rodzi się pytanie: jak uczestnicy rynku radzą sobie z wartościowaniem dalszej przyszłości – tej, której relacja z teraźniejszością jest luźniejsza, a przez to bardziej niepewna?

Gdy uczestnicy rynku sztuki nie dysponują precyzyjną wiedzą o tym, jak rozwinie się przyszłość, próbują ją przewidzieć i oswoić poprzez różne praktyki interpretacyjne. Te przewidywania można rozumieć w kategoriach fikcyjnych oczekiwań (Becker, 2016), które służą jako istotne punkty odniesienia w procesie wartościowania. Fikcyjne oczekiwania wobec przyszłości okazują się skuteczne z dwóch zasadniczych powodów. Po pierwsze, pozwalają uczestnikom rynku włączyć ocenianą rzeczywistość w szersze narracje, co zmniejsza niepewność na poziomie jednostkowym. Po drugie, mają charakter performatywny – gdy zostają uwspólnione przez uczestników rynku, mogą działać jak samospełniające się przepowiednie (Merton, 1948; Hoppe, 2020).

W toku badania obserwowałem, że uczestnicy rynku wykonują złożoną pracę interpretacyjną, poszukując wzorów i prawidłowości, które mogłyby wskazywać przyszłe trajektorie rozwoju dzieł i artystów. Jedna z art advisorów szczegółowo opisała mi swój proces oceny potencjału:

Obserwuję zachowanie różnych uczestników rynku, jak dynamika danego nazwiska na tym rynku wygląda. Czy zaczyna być zapraszany na jakieś ważne wystawy do instytucji publicznych, są takie faktory, które, jak się zaczyna multiplikować w danej rubryczce, [...] to są jakby obiektywne czynniki, które sprawiają, że to dane nazwisko ma raczej perspektywę wznoszącą, niż spadającą. (AAD3)

W przypadku artystów bez wyraźnego dorobku, których dzieła nie były jeszcze przedmiotem publicznych sprzedaży ani nie pojawiały się na znaczących wystawach, badani uczestnicy rynku w swoich prognozach odwoływali się do dwóch rodzajów wzorów interpretacyjnych: historycznych i ahistorycznych. Wzory historyczne opierały się na analizie ścieżek sukcesu innych polskich artystów, którzy już osiągnęli znaczącą pozycję na rynku sztuki. W przeprowadzonych wywiadach moi rozmówcy szczególnie często przywoływali dwa modelowe przykłady takich karier. Pierwszy z nich funkcjonuje w środowisku pod nazwą „efekt Sasnała”, którego fenomen tak wyjaśnia jeden z galerzystów:

Wilhelm Sasnał jest przypadkiem takiej błyskotliwej i globalnej kariery i stąd też wielu specjalistów od rynku powołuje się na właśnie tak zwany efekt Sasnała, tłumacząc potencjalnym nabywcą, że warto kupować te tanie prace od początkujących artystek czy artystów, bo kto wie, może zawsze wystąpić taki efekt Sasnała i po kilku latach ta osoba stanie się światową gwiazdą. (G3)

Samoloty Wilhelma Sasnała – malarza, który rozpoczynał karierę pod koniec lat 90., jako członek popularnej grupy Ładnie – sprzedano na aukcji w Christie's za 400 tysięcy dolarów w 2007 roku. Transakcja ta, zaaranżowana dzięki nie do końca przejrzystym działaniom brytyjskiego kolekcjonera Charlesa Saatchiego, ustanowiła ówczesny rekord sprzedaży prac polskiego artysty. Kwota ta była dwukrotnie wyższa niż jakakolwiek wcześniejsza cena uzyskana za dzieło

Sasnala. Ta spektakularna sprzedaż na trwałe zapisała się w powszechnej wyobraźni jako przykład potencjalnej nagrody czekającej na tych, którzy podejmują ryzyko inwestowania w młodą sztukę. W przeprowadzonych wywiadach, gdy rozmówcy opisywali poszukiwania „kolejnego Sasnala”, operacjonalizowali jego sukces na kilka kluczowych sygnałów potencjału: medium artystyczne (z większym potencjałem przypisywanym malarstwu, szczególnie figuratywnemu), współpracę z galeriami o międzynarodowych kontaktach oraz wyróżnienia w konkursach artystycznych.

W ostatnich latach „efekt Sasnala” został przyćmiony przez jeszcze bardziej spektakularną historię rynkowego sukcesu Ewy Juszkiewicz. Trajektoria wzrostu cen jej prac nabrała gwałtownego przyspieszenia po rozpoczęciu współpracy z prestiżowymi galeriami: Gagosian i Almine Rech. Symbolicznym potwierdzeniem tego wzrostu stała się sprzedaż obrazu *Portrait of a Lady (After Louis Leopold Boilly)*, który na aukcji w maju 2022 roku osiągnął cenę ponad 1,5 miliona dolarów. Co szczególnie znaczące, ceny sprzedaży nie tylko osiągały wysokie kwoty, ale przede wszystkim radykalnie przekraczały wstępne estymacje – zazwyczaj o kilkaset procent, a w najbardziej spektakularnym przypadku aż o 1358 procent. Wskutek tego „efekt Juszkiewicz” stał się nowym wzorcem interpretacyjnym dla uczestników rynku. Dobrze ilustruje to wypowiedź jednej z moich rozmówczyń, która uzasadniała zakup dwóch prac obserwowanego przez siebie artysty tym, że „podaża tą samą ścieżką kariery co Ewa Juszkiewicz”. Jako kluczowe sygnały tego podobieństwa wskazywała otrzymane przez niego wyróżnienie na konkursie „Bielska Jesień” oraz wystawę w Nowym Jorku.

Obok wzorców historycznych moi rozmówcy wykorzystywali w wartościowaniu również ahistoryczne wzory interpretacyjne. Koncentrowały się one na identyfikowaniu zależności między dwiema grupami cech: właściwościami samego dzieła oraz charakterystyką społeczno-ekonomiczną jego twórcy.

W odniesieniu do dzieła badani najczęściej analizowali technikę wykonania obrazu, wyrazistość przekazu oraz wyróżniki estetyczne. Natomiast w przypadku artysty kluczowe okazywały się cechy, które mogły wpływać na prawdopodobieństwo kontynuacji kariery artystycznej. Rozmówcy szczególną wagę przywiązywali do sytuacji materialnej twórcy i jego zaplecza społecznego – zwłaszcza obecności zamożnych osób (rodziców czy partnera), które mogłyby zapewnić finansowe wsparcie w początkowym okresie kariery.

W ocenie potencjału istotną rolę odgrywała również płeć artysty, choć jej interpretacja była niejednoznaczna. Z jednej strony kobiety były postrzegane jako obdarzone większym ryzykiem porzucenia kariery artystycznej na rzecz macierzyństwa. Z drugiej strony pojawiała się przeciwna logika wartościowania, która dostrzegała szczególnie potencjał w artystkach ze względu na rosnące zainteresowanie rynku twórczością kobiet. Pod uwagę brany był także wiek

– jedna z art advisorów przestrzegała przed inwestowaniem w prace artystów zbyt młodych, jeszcze studiujących lub tuż po studiach, argumentując, że mogą oni zmienić swoje życiowe plany.

Na rynku sztuki niepewność co do przyszłej wartości dzieł jest redukowana przez różnorodne urządzenia obserwacyjne, które koordynują proces wartościowania. Polski rynek sztuki jest stosunkowo niewielki, co przekłada się również na ograniczoną liczbę i złożoność takich urządzeń. Skalę tego rynku dobrze obrazują dane z raportu „Policzone i policzeni”, według którego w 2024 roku w Polsce działało 2323 artystów i artystek wizualnych (Ilczuk i Karpińska, 2024). Niewielka skala rynku sprawiała, że niektórzy z moich rozmówców wyrażali nawet przekonanie o możliwości całościowego objęcia wzrokiem wszystkiego, co się wydarza w polskim świecie sztuki.

Istniejące urządzenia obserwacyjne koncentrują się przede wszystkim na młodych artystach i przybierają formę konkursów, rankingów, programów stypendialnych oraz wystaw dyplomowych. Praktyczne wykorzystanie tych urządzeń do orientowania się w rynku dobrze ilustruje wypowiedź jednego z kolekcjonerów:

Ja sobie dużo oglądam, zarówno tych rzeczy galeryjnych, jak i tych właśnie katalogów, konkursów, rankingów i tak dalej. „Kompas” czytam co roku. Przed „Kompasem” jest jeszcze „Bielska Jesień”, prawda, jest jeszcze parę takich miejsc, gdzie ta młodość wypływa. (K2)

Obecnie najważniejszym konkursem jest organizowany od 1962 roku Ogólnopolski Konkurs Malarstwa „Bielska Jesień”. Do niedawna dużymi wydarzeniami były konkursy dla młodych artystów „Artystyczna Podróż Hestii” i „Spojrzenia”, ale – między innymi przez wewnątrzśrodowiskową krytykę idei konkursów – zaprzestano ich organizowania. W pewnym sensie konkursem jest publikowany od 2008 roku „Kompas Młodej Sztuki”, powstający przez zagregowanie wyników wskazanych przez galerie „najbardziej obiecujących” młodych twórców. Jak wyjaśniają organizatorzy, publiczne i prywatne galerie dostają co roku zadanie, żeby wskazały „5 artystów, którzy ich zdaniem w przyszłości powinni odnieść sukces i zająć trwałe miejsce na scenie naszego życia artystycznego” („Kompas Młodej Sztuki”, b.d.).

Innym ważnym miejscem, w którym „młodość wypływa”, są wystawy dyplomowe oraz nagrody przyznawane pracom dyplomowym przez Akademię Sztuk Pięknych. Wśród tych wydarzeń szczególne znaczenie zyskał „Upcoming” (wcześniej funkcjonujący pod nazwą „ComingOut”), organizowany przez ASP w Warszawie. Wydarzenia te przyciągają uwagę kluczowych uczestników rynku – galerzystów, kuratorów i kolekcjonerów, którzy aktywnie poszukują nowych talentów. O rosnącym znaczeniu wystaw dyplomowych świadczy wypowiedź jednej z warszawskich galerzystek: „[M]ają one taką renomę, że

tam połowa galerzystów się na nie czał. I też już widzę, że się zaczyna robić tak, że często z tych najlepszych dyplomów już tam prace po prostu są od razu sprzedane” (G7).

Badani wspominali w wywiadach także mniej formalne i słabiej zinstytucjonalizowane urządzenia służące obserwacji rynku. Kluczową rolę odgrywa w nich Instagram, który według większości moich rozmówców stał się podstawowym narzędziem śledzenia rynku. Jeden z kolekcjonerów, opisując swój proces zakupowy, przyznał: „[P]rzygoda z młodym twórcą zaczyna się u mnie na Instagramie, bo ktoś coś polecił” (K4_US). Innym charakterystycznym urządzeniem są kolejki do zakupu prac niektórych artystów, gdzie kolekcjonerzy zapisują się na listę oczekujących jeszcze przed powstaniem dzieł. Jak tłumaczył jeden z moich rozmówców, „Masz galerię Raster [...] jeden prawnik drugiemu prawnikowi powie Karolina Jabłońska, więc drugi prawnik się też zapisze [...] i w ten sposób tworzy się czterdziestoosobowa kolejka” (K1).

Część moich rozmówców wyrażała sceptycyzm wobec opisywanych wyżej urządzeń. Krytykowali je przede wszystkim za to, że poprzez porównywanie unikatowych dzieł podważają ideę ich autonomiczności, a także za niezdolność do uchwycenia „prawdziwej” jakości artystycznej. Jednak nawet najbardziej krytyczni wobec konkursów czy rankingów badani przyznawali, że w codziennej praktyce rynkowej muszą się do nich odnosić. Jedna z galerzystek opowiadała, że ludzie przychodzą z konkretnymi oczekiwaniami, „bo patrzą na te rankingi jakieś, patrzą na te konkursy, oni już wiedzą, na co mają patrzeć” (G9). Inny galerzysta zauważył, że niektórzy z jego klientów rezygnują nawet z oglądania wystaw pokonkursowych, podejmując decyzje zakupowe wyłącznie na podstawie listy laureatów (G4).

Przytoczone przykłady urządzeń obserwacyjnych ujawniają paradoksalne źródło ich skuteczności – nie wynika ona z dostępu do inherentnej wartości dzieł czy reprezentowania rzeczywistej struktury pola, lecz z faktu, że są one obserwowane przez uczestników rynku. Ich siła nie leży w trafności ocen, ale w tym, że uczestnicy rynku orientują się na ich wskazania. W cyrkularności obserwacji może łatwo zgubić się sam przedmiot wartościowania – dzieło sztuki ze swoimi jakościami. Widać to dobrze, gdy ludzie ustawiają się w kolejce po dzieła, które jeszcze nie powstały – takie dzieła nie posiadają żadnych jakości poza tymi zewnętrznymi, wynikającymi z obserwacyjnego charakteru wartościowania.

Analiza urządzeń obserwacyjnych ujawnia ich wyraźną orientację na przyszłość. Rankingi, konkursy i nagrody koncentrują się na młodych i mniej uznanych artystach, którzy ze względu na krótkie kariery nie posiadają jeszcze osiągnięć pozwalających przekonująco uzasadnić aktualną wartość ich prac. Urządzenia te pełnią zatem podwójną funkcję: z jednej strony koordynują oczekiwania uczestników rynku, z drugiej – dostarczają podstaw do uzasadniania

wartości dzieł w oparciu o te oczekiwania. Ta orientacja na przyszłość przejawia się również w języku używanym przez ich organizatorów urzędów, którzy konsekwentnie odwołują się do kategorii takich jak rozpoznawanie „potencjału”, identyfikowanie „obietujących artystek i artystów” czy mapowanie „nadszających” nazwisk.

Wiązanie przyszłości

W tej części opiszę, jak uczestnicy rynku sprawczo wartościują przyszłość przez praktyki i urzędnika pozwalające na wiązanie przyszłości z teraźniejszością. Na poziomie praktyk wiązanie przyszłości polega na wszystkim, co moi rozmówcy określali jako „budowanie wartości” dzieła sztuki. Inaczej mówiąc, osoby takie jak artyści, galerzyści i kolekcjonerzy strategicznie planują działania, które w obrębie przyjętych konwencji powinny doprowadzić do wzrostu wartości. W rozmowie z marszandem na pytanie, co robi, żeby mieć pewność, że nie zostanie z bezwartościowym obiektem, odpowiedział, że danego artystę się promuje. „Trzeba doprowadzić do takiego momentu, kiedy ten artysta będzie cenny dla kolekcjonera, dlatego robi się mu wystawy, wydaje się katalogi” (M3) – wyjaśnił.

Moi rozmówcy – przede wszystkim galerzyści i galerzystki oraz osoby artystyczne – podejmowali decyzje, analizując i porównując potencjalne przyszłe biografie danego dzieła, starając się wybrać te możliwie najbardziej obiecujące. Jeden z galerzystów przyznał, że jego działanie charakteryzuje ostrożność, „pozwalająca unikać ryzykownych sytuacji i takich, gdzie nie wiadomo, czym się to może skończyć, w sensie późniejszych losów tych prac” (G7). Ta ostrożność przejawia się przede wszystkim w kluczowym wyborze nabywcy, który poprzez swoją pozycję, kontakty i możliwości określa potencjalne wydarzenia, miejsca i osoby, w których bliskości znajdzie się dzieło. Pożądanym jest ktoś będący w stanie zadbać o dobrą przyszłość dzieła, ale też – jak pokazują wywiady – ktoś, kto do pewnego stopnia pozostawi kontrolę nad dziełem pierwotnemu sprzedającemu.

Większość badanych galerzystów przyjmowała proaktywne podejście do sprzedaży. Zamiast jedynie reagować na pomysły kolekcjonerów, planowali transakcje, precyzyjnie określając, które dzieła trafią do konkretnych nabywców. Aby działać skutecznie, galerie mogą gromadzić szczegółową wiedzę o gustach kolekcjonerów, posiadanych przez nich dziełach i dostępnych środkach. Budują tę wiedzę poprzez bliskie relacje i częste kontakty, oferując dodatkowe usługi, takie jak ekspertyzy, konserwacja, oprawa czy transport. Niektóre galerie oferują ofertę magazynowania dzieł sztuki, co pozwala im dokładnie śledzić wartość konkretnych prywatnych kolekcji.

Galerie i artyści rozważają nie tylko to, komu sprzedać prace, lecz również w jakiej liczbie. Dylemat związany z decyzją o skali sprzedaży jest szczególnie

istotny w przypadku sztuki tworzonej przez młodych i mniej rozpoznanych artystów. Jeden z moich rozmówców przyznał, że posiada w swojej kolekcji ponad 100 prac jednego artysty. Dla galerii, przynajmniej teoretycznie, taki klient powinien być powodem do zadowolenia, ponieważ oznacza osiągnięcie wysokiego zysku. Istotnie, galerie często oferują rabaty, by zachęcić do zakupu więcej niż jednej pracy. Paradoksalnie jednak, gdy kolekcjoner chce kupić nie pięć, a dwadzieścia prac, zamiast radości wzbudza to raczej niepokój. Jak mówił jeden z galerzystów:

No ale wyobraźmy sobie sytuację, gdzie to więcej niż jeden [człowiek] staje za tak dużą liczbą prac, że gdzieś tam intuicyjnie wyczuwalna granica masy krytycznej jest przekraczana. Nawet nie chodzi o to, że to jest podejrzone, że ktoś tak ni stąd, ni zowąd nagle decyduje się, że kupuje wszystko, co jest, ale dlatego, że to jest trochę tak jak pakiet kontrolny akcji. (G7)

Niepokojąca dla tego galerzysty jest przede wszystkim utrata kontroli nad wartościowaniem dzieł artysty. Kontrola ta wynika zarówno z materialnej aranżacji sytuacji – zapisów prawa własności, jak i z fizycznej bliskości dzieł oraz z ich znaczenia w kontekście całej twórczości danego artysty. Widoczna jest tu relacyjność wartości – zbyt duży wpływ pojedynczego kupującego na wartościowanie, w połączeniu z potencjalnie rozbieżnymi interesami galerii i kolekcjonera, może doprowadzić do niepożądanych sytuacji. Dlatego galerie starają się ograniczać liczbę dzieł sprzedawanych w ręce pojedynczej osoby. Mniejsza liczba rozproszonych prac ułatwia zachowanie nad nimi kontroli, jednak ogranicza również potencjalny indywidualny wpływ kupującego na wartościowanie całego dorobku danego artysty.

Plany, takie jak „budowanie wartości”, „rozwijanie kariery” czy „promowanie”, szczególnie gdy dotyczą dalekiej przyszłości, mogą się wiele razy po drodze zmienić. W związku z tym dla wartościujących dzieło są one raczej wskazówką niż stabilnym punktem odniesienia. Poszukując większej przewidywalności, uczestnicy rynku wytwarzają urządzenia zobowiązujące poprzez mobilizację rozmaitych zasobów – prawnych, symbolicznych czy finansowych – wiążących przyszłość z teraźniejszością (Tellmann, 2022). Zasoby te, takie jak zbiory dzieł, wiedza, kapitał finansowy, kolekcja czy zapisy prawa, są wykorzystywane, by tworzyć i egzekwować na rynku wzajemne zobowiązania, a tym samym kontrolować przyszłość. Dobrze ilustruje to wypowiedź jednej z art advisorów, która ujmuje każdą transakcję w kategoriach obietnicy:

Każda moja sprzedaż jest obietnicą składaną kupującemu, że dzieło to ma i będzie miało wartość. I ta obietnica powinna być spełniona. (AAD1)

Obietnica, o której mówi moja rozmówczyni, zawiera w sobie dwa wymiary wartości: teraźniejszy i przyszły. W pierwszym wymiarze jest to zapewnienie,

że obecna cena odpowiada rzeczywistej wartości dzieła – co jest szczególnie istotne w przypadku nowych prac młodych artystów, które nie mają jeszcze historii cen i testów wartości. W drugim wymiarze pojawia się obietnica dotycząca przyszłości – że wartość ta nie tylko się utrzyma, ale będzie wzrastać. „Jeśli chodzi o prace aktualne, sztukę aktualną, współczesną, no to raczej nie powinno się obniżać cen. One po prostu powinny stabilnie rosnąć” (K1) – wyraził swoje oczekiwanie jeden z kolekcjonerów. Galerie i art advisorzy podchodzą do tej podwójnej obietnicy z różnym nastawieniem. Choć część moich rozmówców określała zwłaszcza drugi jej wymiar mianem „spekulanckiego” i wykorzystywała jako argument przeciwko angażowaniu się w transakcje, inni opisywali sposoby, w jakie są w stanie sprostać obu aspektom obietnicy wartości.

„[Nazwa galerii] ma opinię, że ceny u nich rosną. Inwestujący tam prawnicy, biznesmeni są tam szczęśliwi” (K4_US) – zwrócił uwagę kolekcjoner. Jak wynika z przeprowadzonych obserwacji i rozmów, tworzenie zobowiązań wobec przyszłości jest na rynku sztuki domeną specyficznych instytucji: przede wszystkim galerii i domów aukcyjnych. Pełnią one rolę *market makerów* (Caruthers i Stinchcombe, 1999) – podmiotów, które ze względu na swoją strukturalną pozycję wytwarzają płynności na rynku. Działając jako łączniki między stroną popytową i podażową, nie są jedynie platformą wymiany, ale aktywnie angażują się w wytwarzanie rynku, wykorzystując do tego własne zasoby. Na rynku pierwotnym, w przypadku dzieł młodych artystów, rolę kluczowych *market makerów* pełnią galerie.

Obietnica dotycząca wartości dzieła i jej potencjalnego wzrostu może przybrać formę wzajemnego zobowiązania między galerią a kolekcjonerem. Galeria zobowiązuje się podtrzymywać swoją obietnicę wartości dzieła i jej wzrostu pod warunkiem, że kolekcjoner, gdy będzie chciał sprzedać dzieło, zrobi to za jej pośrednictwem, a nie poprzez dom aukcyjny. Część z galerii, z którymi rozmawiałem, przyjmowała na siebie zobowiązanie znalezienia kupca po cenie równej albo wyższej od ceny zakupu. W przypadku niemożności znalezienia nabywcy, galerie zobowiązywały się do odkupienia dzieła. Dobrze ilustruje to wypowiedź jednej z galerzystek:

Nasi klienci otrzymują od nas to, że jeśli coś się stanie, odkupimy to, i to zdarza się to często, lub dokonamy wymiany. Bierzemy więc odpowiedzialność za każdy zakup dokonany przez daną osobę. Ponieważ mówimy: „OK, jeśli coś ci się nie podoba, jesteśmy w stanie ci pomóc”. Biorąc to pod uwagę, jesteśmy również bardziej odpowiedzialni, ponieważ musimy być w stanie odkupić to później. (G1)

Choć interes galerii w tworzeniu takich zobowiązań można by ująć w kategoriach chęci zysku z wielokrotnie pobieranej prowizji („To jest bardzo fajna rzecz, żeby zarobić trzy razy na sprzedaży tej samej pracy. I za każdym razem

po wyższej kwocie” (G5)), to same galerie opisują go przede wszystkim w kategoriach kontroli nad wartością dzieł. Dla moich rozmówców największym zagrożeniem związanym ze sprzedażą dzieła poza galerią nie była utrata potencjalnego zysku, lecz ryzyko potencjalnej negatywnej weryfikacji wartości. Do takiej weryfikacji może dojść na dwa sposoby: w lepszym wypadku tylko w oczach kolekcjonera, któremu nie uda się znaleźć kupca chętnego na zakup dzieła po oczekiwanej cenie, w gorszym – publicznie, co jeden z moich rozmówców określił jako „katastrofę w lesie” (AAD1). Dzieła, które nie znajdują nabywcy na aukcji, otrzymują status „spalonych”, jak opisał to jeden z kolekcjonerów: „Jeśli [dzieło] nie zostało sprzedane na aukcji, no to jest trochę spalone, no bo gdzieś ten ślad został” (K3).

Galerzyści zabiegają o to, by „obiekt nie widniał w swojej przyszłej historii jako obiekt spalony” (M4_US), co należy rozumieć jako dążenie do ochrony dzieł przed publicznym testem wartości (Boltanski, 2011). Jeżeli dzieło ma już zmienić właściciela, a więc jego wartość nieuchronnie zostanie poddana weryfikacji, galerie starają się kontrolować wynik tego procesu poprzez znalezienie kupca, który zgodzi się zapłacić oczekiwaną kwotę. Poszukiwania te mają zawsze charakter prywatny – galeria oferuje dzieło konkretnemu nabywcy, a nie kilku jednocześnie. Gotowość galerii do unikania publicznych testów wartości reprezentowanych przez nie dzieł przejawia się także w tym, że proaktywnie skupują prace na aukcjach, gdy istnieje ryzyko ich niesprzedania.

W powyższym kontekście trafne okazuje się stwierdzenie jednej z galerzystek, że „Wartość dzieła sztuki jest w galerii, ale jeśli ktoś zaczyna sprzedawać byle gdzie, to wartość jest po prostu bardzo trudna do utrzymania” (G1). Ze względu na brak innych punktów odniesienia to właśnie galeria organizuje oczekiwania co do wartości dzieł, ograniczając przestrzeń ich wartościowania do swojej własnej. Wartość dzieł młodych i słabo rozpoznanych artystów może być tak silnie powiązana z galerią, że próba sprzedaży w innym miejscu mogłaby ją z łatwością podważyć.

Powstaje pytanie, w jaki sposób galerie są w stanie wytwarzać zobowiązania kolekcjonerów wobec siebie – czyli powstrzymać ich przed sprzedażą dzieł w innych miejscach. Obserwacje wskazują na dwa sposoby budowania takich relacji. Pierwszy polega na pozytywnym motywowaniu: galerie dają słowną gwarancję wykorzystania swoich kluczowych zasobów – finansowych i bazy kolekcjonerów – by dostarczać płynność, gdy jest to potrzebne. Przedstawiają to jako bezpieczną opcję, która choć nie daje tak otwartej przyszłości jak aukcja, gdzie wszystko może się wydarzyć, to gwarantuje bardziej stabilny, choć powolniejszy wzrost wartości. Drugi sposób opiera się na sankcjach; w tej sytuacji galerie mobilizują przede wszystkim zasoby symboliczne. Dobrze ilustruje to fragment rozmowy z galerzystką:

R: Bycie kolekcjonerem nie jest zawodem, to jest pasją. My cię nie nazywamy kolekcjonerem, jak kupujesz i sprzedajesz, bo to jest to, co my robimy. Wówczas nazywamy cię wtedy handlarzem.

B: No tak, ale powiedziałaś wcześniej, że twoi kolekcjonerzy kupują na inwestycję.

R: Tak, ale to my ustalamy, kiedy ktoś to sprzeda i wtedy przez nas on sprzedaje po cichu. (G8)

Na rynku sztuki transakcje są tabuizowane – nie rozmawia się wprost o cenach, nie przyznaje się do sprzedaży. Choć część moich rozmówców tłumaczyła to poufnością, często niemówienie uzasadniane jest „intymnością” transakcji i przekonaniem, że mówienie o sztuce w kontekście handlowym umniejsza jej wartości. Kolekcjonerzy, z którymi rozmawiałem, opisywali transakcje w kategoriach „zmiany koncepcji” czy „rozstania”. Jak określił to jeden z ważniejszych polskich marszandów: „Ale tak, tych, co ja znam, to wszyscy kolekcjonerzy handlują. [...] Oczywiście nie mówi, że handluje, tylko że on wymienia, bo nagle znalazł lepszy” (M2). To, czy ktoś jest uznawany za handlarza, inwestora i spekulanta, czy za kolekcjonera, nie zależy w oczach moich badanych tylko od faktu sprzedaży dzieła, nawet w krótkim czasie, czy osiągnięcia zysku. Kluczowe jest to, czy respektuje on zobowiązanie wobec galerii i oddaje jej do pewnego stopnia kontrolę nad dziełem, nie narażając jego wartości na publiczny test.

Galerie używały kategorii „handlarz”, „spekulant” i czasem też „inwestor” jako rodzaju sankcji symbolicznej. Osobom tak naznaczonym nie proponowano dzieł o większym potencjale, a często w ogóle odmawiano sprzedaży, stawiając jasną alternatywę: albo kupujący akceptuje reguły i może nabywać dzieła, albo nie – i traci tę możliwość. Co istotne, określenie kogoś mianem spekulanta stawało się sankcją nie tylko w relacji z galerią, wobec której nie dotrzymał zobowiązania, ale działało szerzej – jako sygnał, że jest to osoba nierespektująca zobowiązań wobec galerii w ogóle. W ten sposób można stać się kolekcjonerem, z którym nie prowadzi się transakcji, i zostać odciętym od dostępu do części dzieł – przede wszystkim tych pochodzących z rynku pierwotnego.

Opisane powyżej formy wiązania przyszłości z teraźniejszością mają charakter przede wszystkim nieformalny – nie opierają się na prawie (np. na umowach), lecz mobilizują inne zasoby: finansowe, społeczne i symboliczne. Mimo że zobowiązania te nie mogą być egzekwowane w obrębie systemu prawnego, okazują się względnie trwałe. Dzięki temu pozwalają na skuteczne koordynowanie i kontrolowanie procesu wartościowania dzieł sztuki w przyszłości.

Wnioski

W tym artykule przedstawiłem alternatywną wobec dominującego w literaturze podejścia perspektywę na wartościowanie sztuki współczesnej. To dominujące podejście, którego fundamenty zostały położone w pracach Bourdieu (1993, 2007), wskazuje, że źródła wartości tkwią w przeszłości dzieła oraz pozycji artysty w polu artystycznym, jednocześnie podkreślając antagonistyczną relację między wartościowaniem artystycznym a rynkowym. Wychodząc od ograniczeń tej perspektywy, zaproponowałem ujęcie teoretyczne, które akcentuje rosnące znaczenie wartościowania sztuki przez pryzmat przyszłości.

Wnioski oparte na ustaleniach socjologii pragmatycznej, uzupełnione o empiryczną obserwację wartościowania sztuki współczesnej, pokazują, że gdy sztuka jest wartościowana ze względu na przyszłość, zanika napięcie między wartościowaniem artystycznym i rynkowym. Dzieje się tak, ponieważ wartościowanie w mniejszym stopniu zostaje oparte na odniesieniu do struktury pola artystycznego, a w większym na oczekiwaniach względem przyszłości. Wynika z tego również wniosek dla dalszych badań – by lepiej wyjaśnić wartość sztuki współczesnej, należy poświęcić większą uwagę momentom wartościowania i urządzeniom koordynującym oczekiwania uczestników rynku.

Kluczowym wkładem artykułu jest szczegółowa analiza procesu wartościowania przyszłości na rynku sztuki. Przeprowadzone badania pozwoliły odpowiedzieć na pytanie postawione we wprowadzeniu: w jaki sposób uczestnicy rynku mogą wartościować to, co jeszcze się nie wydarzyło? Analiza wykazała, że niepewność związana z przyszłością jest redukowana na dwa sposoby. Po pierwsze, poprzez praktyki i urządzenia kształtujące i uspojnijające oczekiwania wobec przyszłości, takie jak rankingi młodych artystów czy konkursy. Po drugie, poprzez praktyki i urządzenia wiążące przyszłość z teraźniejszością, przede wszystkim za sprawą tworzenia zobowiązań między uczestnikami rynku.

Artykuł oferuje alternatywną interpretację znaczenia lojalności kolekcjonerów wobec galerii na rynku sztuki, wychodząc poza dotychczasowe ujęcia koncentrujące się na utrzymaniu statusu społecznego, zaufaniu do reputacji galerii oraz emocjonalnym i społecznym zaangażowaniu w społeczność artystyczną (Wohl, 2019; Prinz i in., 2015). Przeprowadzona analiza pokazuje, że lojalność ta jest kluczowym elementem systemu kontroli wartości dzieł w przyszłości. Galerie w zamian za „prawo” do zarządzania przyszłą sprzedażą dzieł oferują gwarancję płynności oraz stabilnego wzrostu wartości. Co istotne, zobowiązania te nie są egzekwowane na drodze prawnej, lecz poprzez system sankcji symbolicznych, oparty na kategoriach takich jak „kolekcjoner” czy „spekulant”. Ich skuteczność wykracza poza pojedyncze relacje i wpływa na pozycję kupującego w całym rynku.

Chociaż artykuł nie koncentrował się bezpośrednio na debacie dotyczącej assetyzacji sztuki, jego ustalenia pogłębiają rozumienie tego procesu. Dotychczasowa literatura często negowała możliwość traktowania dzieł sztuki jako aktywów lub nawet towarów, wskazując na ich fundamentalną niepłynność (Horowitz, 2014; Roberts, 2019). U podstaw tego stanowiska leżało przekonanie o nieuchronnym konflikcie między unikatowością dzieł sztuki a wymogiem standaryzacji, uznawanym za warunek konieczny dla osiągnięcia płynności rynkowej (Harvey, 2001). W odpowiedzi na to wyzwanie rozwijano i analizowano różnorodne narzędzia mające na celu ułatwienie standaryzacji oraz porównywania dzieł sztuki (Lee, 2018; Low, 2021; Taylor, 2011).

Jednak, jak przekonująco argumentują Carruthers i Stinchcombe (1999), płynność nie jest cechą „naturalną” aktywów, lecz rezultatem specyficznych układów społeczno-technicznych. Oznacza to, że mechanizmy wytwarzania płynności na rynku sztuki nie muszą konieczne naśladować rynków finansowych – na przykład przez częste transakcje czy standaryzację aktywów. Wyniki badania wskazują, na odmienny sposób wytwarzania płynności na rynku w przypadku wartościowania przyszłości. Płynność powstaje w wyniku kolektywnego podtrzymywania i uwspólniania oczekiwań wobec przyszłej wartości dzieł sztuki. Uczestnicy rynku, szczególnie galerie i domy aukcyjne, proaktywnie wykorzystują dostępne zasoby do podtrzymywania tych oczekiwań i wytwarzania płynności. Przykłady z badania pokazują, że nawet niewielkie galerie mogą mieć wystarczającą ilość zasobów, aby tę płynność dostarczać. Co szczególnie istotne, płynność oparta na wartościowaniu przyszłości nie zagraża unikatowości dzieł sztuki.

Na koniec należy zaznaczyć, że choć badanie koncentrowało się na dziełach tworzonych przez młodych i względnie mało rozpoznanych artystów, wartościowanie ze względu na przyszłość nie jest wyłącznie ich domeną. Jak pokazują Boltanski i Esquerre (2020), na dzieła sztuki nakładane są różnorodne struktury wartościowań, które mogą się wzajemnie wzmacniać lub znosić. To, w ramach których struktur będzie ostatecznie uzasadniana wartość konkretnego dzieła, staje się przedmiotem aktywnych zabiegów uczestników rynku. Z tej perspektywy szczególnie wartym dalszego zbadania pozostaje pytanie o to, w jaki sposób różne sposoby wartościowania dzieł sztuki zderzają się i nakładają na siebie oraz jakie czynniki decydują o tym, że jeden z nich zaczyna dominować nad pozostałymi.

Bibliografia

- Adam, B., Groves, C. (2007). *Future matters: Action, Knowledge, Ethics*. Brill.
- Appadurai, A. (2013). Introduction: Commodities and the Politics of Value. W: A. Appadurai (red.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (s. 3–63). Cambridge University Press.
- Aspers, P. (2007). Theory, Reality, and Performativity in Markets. *American Journal of Economics and Sociology*, 66(2), 379–398. <https://doi.org/10.1111/j.1536-7150.2007.00515.x>
- Banasiak, J. (2013). 5 356 000 albo rynek w peryferyjnym polu sztuki. *Szum*, 2(2), 26–42.
- Barthe, Y., de Blic, D., Heurtin, J-P., Lagneau, É., Lemieux, C., Linhardt, D., de Bellaing, C. M., Rémy, C., Trom, D. (2013). Pragmatic Sociology: A User's Guide. *Politix*, 103(3), 175–204.
- Beckert, J. (2016). *Imagined Futures: Fictional Expectations and Capitalist Dynamics*. Harvard University Press.
- Beckert, J. (2020). Markets from Meaning: Quality Uncertainty and the Intersubjective Construction of Value. *Cambridge Journal of Economics*, 44, 285–301. <https://doi.org/10.1093/cje/bez035>
- Beckert, J., Aspers, P. (red.). (2011). *The Worth of Goods: Valuation and Pricing in the Economy*. Oxford University Press.
- Beckert, J., Bronk, R. (2018). *Uncertain Futures: Imaginaries, Narratives, and Calculation in the Economy*. Oxford University Press.
- Beckert, J., Rössel, J. (2013). The Price of Art: Uncertainty and Reputation in the Art Field. *European Societies*, 15(2), 178–195. <https://doi.org/10.1080/14616696.2013.767923>
- Beljean, S., Chong, P., Lamont, M. (2015). A Post-Bourdieuian Sociology of Valuation and Evaluation for the Field of Cultural Production. W: L. Hanquinet, M. Savage (red.), *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture* (s. 38–38). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203740248>
- Birch, K., Muniesa, F. (red.). (2020). *Assetization: Turning Things into Assets in Technoscientific Capitalism*. The MIT Press.
- Blokke, P. (2011). Pragmatic Sociology: Theoretical Evolvement and Empirical Application. *European Journal of Social Theory*, 14(3), 251–261. <https://doi.org/10.1177/1368431011412344>
- Boltanski, L. (2011). *On critique: A Sociology of Emancipation*. Polity.
- Boltanski, L., Esquerre, A. (2020). *Enrichment: A Critique of Commodities*. Polity Press.
- Boltanski, L., Thévenot, L. (2006). *On Justification: Economies of Worth*. Princeton University Press.
- Bourdieu, P. (1979). *Algeria 1960: The Disenchantment of the World, The Sense of Honour, The Kabyle House or the World Reversed*. Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Columbia University Press.

- Bourdieu, P. (2007). *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego* (A. Zawadzki, tłum.). Universitas.
- Boyer, R. (2018). Expectations, Narratives, and Socio-Economic Regimes. W: J. Beckert, R. Bronk (red.), *Uncertain futures: Imaginaries, Narratives, and Calculation in the Economy* (s. 39–61). Oxford University Press.
- Braun, V., Clarke, V. (2021). *Thematic Analysis: A Practical Guide*. Sage Publications.
- Brown, K. (2020). Disappearing Acts: Fictitious Capital, Aesthetic Atheism, and the Artworld. *Journal of Visual Art Practice*, 19(3), 225–240. <https://doi.org/10.1080/14702029.2020.1808336>
- Buchholz, L. (2018). Rethinking the Center-periphery Model: Dimensions and Temporalities of Macro-structure in a Global Field of Cultural Production. *Poetics*, 71, 18–32. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.08.003>
- Buchholz, L. (2022). *The Global Rules of Art: The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy*. Princeton University Press.
- Buckermann, P. (2021). Ranking Art: Paradigmatic Worldviews in the Quantification and Evaluation of Contemporary Art. *Theory, Culture & Society*, 38(4), 89–109. <https://doi.org/10.1177/0263276420972771>
- Carruthers, B. G., Stinchcombe, A. L. (1999). The Social Structure of Liquidity: Flexibility, Markets, and States. *Theory and Society*, 28(3), 353–382.
- Doganova, L. (2024). *Discounting the Future: The Ascendancy of a Political Technology*. Zone Books.
- Esposito, E. (2011). *The Future of Futures: The Time of Money in Financing and Society*. Edward Elgar.
- Esposito, E. (2013a). Economic Circularities and Second-Order Observation: The Reality of Ratings. *Sociologica*, 2, 1–10. <https://doi.org/10.2383/74851>
- Esposito, E. (2013b). The Structures of Uncertainty: Performativity and Unpredictability in Economic Operations. *Economy and Society*, 42(1), 102–129. <https://doi.org/10.1080/03085147.2012.687908>
- Galenson, D. W. (2000). The Careers of Modern Artists. *Journal of Cultural Economics*, 24(2), 87–112. <https://doi.org/10.1023/A:1007590329233>
- Haiven, M. (2014). *Cultures of Financialization: Fictitious Capital in Popular Culture and Everyday Life*. Palgrave Macmillan.
- Harvey, D. (2001). *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*. Edinburgh University Press.
- Heinich, N. (2020). A Pragmatic Redefinition of Value(s): Toward a General Model of Valuation. *Theory, Culture & Society*, 37(5), 1–20. <https://doi.org/10.1177/0263276420915993>
- Herrero, M. (2010). Performing Calculation in the Art Market. *Journal of Cultural Economics*, 3(1), 19–34. <https://doi.org/10.1080/17530351003617552>
- Hoppe, A. D. (2020). Coordinating Transnational Futurework in Fashion Design. *Socio-Economic Review*, 21(1), <https://doi.org/10.1093/ser/mwaa046>
- Horowitz, N. (2014). *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*. Princeton University Press.

- Ilczuk, D., Karpińska, A. (2024). *Policzone i policzeni 2024. Artyści, twórcy i wykonawcy w Polsce*. Wydawnictwo Uniwersytetu SWPS.
- Ivanova, V. (2016). Contemporary Art and Financialization: Two Approaches. *Finance and Society*, 2(2). <https://doi.org/10.2218/finsoc.v2i2.1726>
- Keynes, J. M. [1936] (2018). *The General Theory of Employment, Interest, and Money*. Springer International Publishing.
- Komarova, N. (2018). Between the Market and Noncommercial Art Institutions: Early Career Strategies of Contemporary Artists in Emerging Art Scenes. *Poetics*, 71, 33–42. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.11.004>
- Kompas Młodej Sztuki. (b.d.). Informacje. Pobrane 30 marca 2022, z <https://www.kompasmlodejsztuki.com.pl/info>
- Kopytoff, I. (2013). The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. W: A. Appadurai (red.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (s. 64–91). Cambridge University Press.
- Lamont, M. (2012). Toward a Comparative Sociology of Valuation and Evaluation. *Annual Review of Sociology*, 38(1), 201–221. <https://doi.org/10.1146/annurev-soc-070308-120022>
- Lee, K. (2018). Neoliberal Marketization of Global Contemporary Visual Art Worlds: Changes in Valuations and the Scope of Local and Global Markets. W: V. Alexander, S. Hägg, S. Häyrynen, E. Sevänen (red.), *Art and the Challenge of Markets*, vol. 2: *From Commodification of Art to Artistic Critiques of Capitalism* (s. 65–97). Palgrave Macmillan.
- Lewicki, M. (2015). Wycenić ideę. Z rynku sztuki na giełdę i z powrotem. Analiza procesów wartościowania i wyceny na przykładzie rynku sztuki. *Psychologia Ekonomiczna*, 7, 5–24. <https://doi.org/10.15678/PJOEP.2015.07.01>
- Low, K. F. K. (2021). The Emperor's New Art: Cryptomania, Art & Property. 86 *Conveyancer and Property Lawyer* 378. <https://doi.org/10.2139/ssrn.3978241>
- Matuchniak-Krasuska, A. (2018). Pole kultury w Polsce. Szkic socjologiczny. *Kultura Współczesna*, 100, 37–50.
- Merton, R. (1948). The Self-Fulfilling Prophecy. *The Antioch Review*, 8(2), 193–210.
- Moulin, R. (1995). The Museum and the Marketplace: The Constitution of Value in Contemporary Art. *International Journal of Political Economy*, 25(2), 33–62. <https://doi.org/10.1080/08911916.1995.11643900>
- Możdżyński, P. (2015). Rekonfiguracje i dezorientacja. Pole sztuk plastycznych w Polsce 1989–2015. *Sztuka i Dokumentacja*, 13, 11–28.
- Muniesa, F., Millo, Y., Callon, M. (2007). An Introduction to Market Devices. *The Sociological Review*, 55(2), 1–12. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2007.00727.x>
- Nowicka, M. (2011). „Urządzenie”, „zastosowanie”, „układ” – kategoria dispositif u Michela Foucaulta, jej tłumaczenia i ich implikacje dla postfoucaultowskich analiz władzy. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 7(2), 94–110. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.7.2.08>
- Orléan, A. (2014). *The Empire of Value: A New Foundation for Economics*. The MIT Press.
- Pistor, K. (2019). *The Code of Capital: How the Law Creates Wealth and Inequality*. Princeton University Press.

- Prinz, A., Piening, J., Ehrmann, T. (2015). The Success of Art Galleries: A Dynamic Model with Competition and Information Effects. *Journal of Cultural Economics*, 39, 153–176. <https://doi.org/10.1007/S10824-014-9217-2>
- Reckwitz, A. (2017). *Odkrycie kreatywności: O procesie społecznej estetyzacji*. Narodowe Centrum Kultury.
- Quemin, A. (2017). The Superstars of Contemporary Art: A Sociological Analysis of Fame and Consecration in the Visual Arts through Indigenous Rankings of the “Top Artists in the World”. *Revista Do Instituto de Estudos Brasileiros*, 66, 18. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901x.v0i66p18-51>
- Quemin, A. (2020). The market and museums: The increasing power of collectors and private galleries in the contemporary art world. *Journal of Visual Art Practice*, 19(3), 211–224. <https://doi.org/10.1080/14702029.2020.1804705>
- Riles, A. (2011). *Collateral Knowledge: Legal Reasoning in the Global Financial Markets*. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226719344.001.0001>
- Roberts, J. (2019). Art, Value, and Value-Form Theory. W: C. Menke, I. Graw (red.), *The Value of Critique: Exploring the Interrelations of Value, Critique, and Artistic Labour* (s. 171–184). Campus Verlag.
- Shackle, G. L. S. (1990). *Time, Expectations and Uncertainty in Economic*. Edward Elgar Publishing.
- Taylor, M. C. (2011). Financialization of Art. *Capitalism and Society*, 6(2). <https://doi.org/10.2202/1932-0213.1091>
- Tellmann, U. (2022). The Politics of Assetization: From Devices of Calculation to Devices of Obligation. *Distinktion: Journal of Social Theory*, 23(1), 33–54. <https://doi.org/10.1080/1600910X.2021.1991419>
- Velthuis, O. (2003). Symbolic Meanings of Prices: Constructing the Value of Contemporary Art in Amsterdam and New York Galleries. *Theory and Society*, 32(2), 181–215.
- Velthuis, O. (2007). *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton University Press.
- Vermeulen, F. (2015). The India Art Fair and the Market for Visual Arts in the Global South. W: O. Velthuis S. Baia Curioni (red.), *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art* (s. 31–54). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198717744.003.0002>
- Warczok, T., Wórczeczka-Warczok, J. (2009). Śląskie (sub)pole sztuki. Geneza, struktura, znaczenie. *Studia Socjologiczne*, 4(195), 295–313.
- Wohl, H. (2019). Performing Aesthetic Confidence: How Contemporary Art Collectors Maintain Status. *Socio-Economic Review*, 18(1). <https://doi.org/10.1093/ser/mwz041>
- Zhang, L. (2020). The Diffusion of Galleries in China (1991–2016). W: A. Glauser, P. Holder, T. Mazzurana, O. Moeschler, V. Rolle, F. Schultheis (red.), *The Sociology of Arts and Markets: New Developments and Persistent Patterns* (s. 287–316). Palgrave Macmillan.