

热度”和博取关注。

其二，霍布斯之所把Fidenza的生成数量限定在999幅，是因为在他看来，该数量能够与其脚本的质量相匹配。如果霍布斯一开始就像SolBlocks那样把NFT作品的铸造数量扩充到5000幅，那么霍布斯必然会改写现有脚本，因为生成更多数量的作品，意味着脚本所蕴含的随机性将更加难以控制。SolBlocks在给脚本“扩容”时，看似是为了让更多收藏者能够接触到Fidenza的生成，但是这种不顾及生成质量的意图是难以在观念艺术上成立的。

其三，“系列I”在哈希值上不同于Fidenza，充其量只能证明两者在收藏、确权等经济属性上有所差异，与艺术价值无关，不应作为观念艺术的考

察标准。

不难发现，“来自观念艺术的反驳”依然无法挽救“系列I”。由于缺乏艺术创造性，SolBlocks的行为很难被视为一种NFT“创作”，而只能当成NFT“制作”，也即帮助数字图像作品“上链”，仅此而已。既然仅仅是制作，那么SolBlocks也就无法凭借艺术之名而脱罪，必须受到法律法规的限制。

霍布斯与SolBlocks之争是当前NFT市场乱象的一个缩影，类似的纠纷不甚枚举。在此意义上，我们要倡导一种关于NFT艺术的伦理——艺术创作是自由的、值得尊重的，但艺术制作必须受到限制和约束。

组稿编辑：金方廷 责任编辑：孙页

NFT交易的兴起与数字艺术的价值依据

朱恬骅*

自2019年以来，基于NFT的交易成为艺术市场的一大热门。它帮助数字艺术由少数人的艺术迅速走向大众，其技术上完善的权益追踪机制也能让创作者获得可持续的经济激励。但是，围绕NFT产生的炒作等交易乱象，以及其所依托的共识机制等技术所付出的高昂环境代价，还是使其饱受争议。2022年北京冬奥会期间，由国际奥委会官方授权的

“冰墩墩数字盲盒EPIC BOX”发售，500个购买额度一经开放立即抢购一空，定价99美元的“数字胸针”（digital pin）NFT在二次交易时的定价暴涨近千倍，就是NFT交易非理性热潮的一个缩影。

如海德格尔所言，美学从来无法外在于艺术作品的展览、收藏与交易过程。^①NFT交易中出现的乱象固然亟需法律政策层面给予制度性的规范，其

* 朱恬骅，男，1990年生。文学博士，上海社会科学院文学研究所助理研究员。主要研究方向为计算机艺术与美学。本文系国家社科基金后期资助项目“计算机艺术的形态发生”（项目号：21FZWB091）的阶段性研究成果。

^①海德格尔：《海德格尔选集》，孙周兴译，上海：上海三联书店，1996年，第1047页。

背后所折射出的美学问题更不容忽视。这其中，又以数字艺术的价值根据问题最为突出，它集中体现在将NFT与艺术作品“原作”的概念进行联系的流行见解中。从本雅明以来有关技术可复制性和媒介技术的讨论来看，这种“原作解释”企图复兴艺术收藏的“拜物教色彩”，背离了数字艺术的特性。但与此同时，NFT交易在事实上又为数字艺术“展示价值”的兑现提供了情境。有关NFT的解释和实践从正反两个方面为求解数字艺术的价值依据提供了线索。

一、NFT流行解释的“原作”迷思

随着NFT在数字艺术交易领域率先取得商业上的成功，“什么是NFT”也成为人们关注的热点。2021年，知名网络科技媒体The Verge在一篇报道中断言：“NFT旨在给你一些无法复制的东西……用实物艺术品收藏的术语来说：任何人都可以购买莫奈油画的印刷复制品，但只有一个人可以拥有原作。”^①而在一些媒体报道中，数字艺术作品与NFT及承载文件的数字格式文件等相混同，也已屡见不鲜。^②实践中，也曾有机构斥资购得著名涂鸦艺术家班克斯（Banksy）的作品，对纸质画作进行数字化扫描后高调地将其销毁，宣称在数字艺术交易市场上注册的NFT就是该作品的“数字化原

作”。^③这些有影响力的观点和夺人眼球的举动，将NFT解释为数字艺术作品“原作”的保证，甚而有时将其等同于数字艺术作品本身。

NFT与传统艺术交易中的“原作”概念存在一定的相似性。对于实体艺术作品，通过人证物证、文献档案等“验明正身”，是展开交易的必要前提，而这在数字艺术的语境中存在实际困难。由于作品的“复制件”之间并无任何差异，阻碍了人们伸张对于数字艺术作品的权利。NFT的出现，为数字艺术作品提供了唯一的“身份”编码，能够可靠地追溯交易过程，这使数字艺术作品的“验真”成为可能。借助NFT，未经授权的复制品得以在交易过程中得到排除，维护了数字艺术作品的稀有性。但是，通过NFT相关技术得到交易的与其说是数字艺术作品，不如说是有关某件作品的权益。买家所能做的仅仅是凭借其记录在册的NFT，证明自己对该作品的“所属权”，以参与到交易过程中并获取出售它的收益。由于NFT是在数字艺术作品产生之后赋予的，NFT及相关技术无法对这一创作过程进行追溯。^④因此，人们完全能够另行复制一件已有的数字艺术作品，并为其重新赋予一个NFT参与交易；而这样的交易之所以被判定为不合法，其依据仍是知识产权保护等既有制度框架，因而NFT在数字艺术与现有的艺术交易制度之间建立了桥梁。

使NFT“原作解释”成为问题的是，将NFT解

^①NFTs, Explained: What They Are, and Why They're Suddenly Worth Millions, *The Verge*, 2021-03-05, <https://www.theverge.com/22310188/nft-explainer-what-is-blockchain-crypto-art-faq>.

^②Clive Thompson, Million-Dollar JPEGs: Digital Creators Used the Blockchain to Build a Whole New Art Scene, Then NFT Mania Set In, *New York Times Magazine*, 2021-05-16, pp.36-46.

^③Henry Lydiate, Crypto Art Business, *Art Monthly*, 2021(6), p.44.

^④目前也出现了一些基于NFT和区块链智能合约技术的数字艺术作品，但对它们的“购买”行为本身构成艺术作品的一部分，与仅是通过技术手段得到交易的数字艺术作品存在根本性的差异。

释为“原作”，更主要的目的在于利用“原作”在美学传统中对于审美活动的奠基性作用。分析美学家纳尔逊·古德曼（Nelson Goodman）曾以“完美的赝品”这一思想实验指出：即便在感知的层面上“赝品”和“原作”无法区分，有关作者和历史的信息对于审美而言仍具有重要的意义，甚至是相关对象得到审美观照的基础。“审美特性不仅包括那些通过观看它而发现的东西，而且包括那些决定它如何被观看的东西。”^①针对艺术作品的言说，也都建立在某件艺术品是“原作”、是“真迹”的基础上。可见，“原作”具有两个相互关联的主要功能，即证明交易的合法性和提供艺术价值的依据。从NFT的技术特性来看，它的独一无二、不可撤销、难以伪造等特点，主要实现的是“原作”在交易合法性上的功能，但对它的解释却伸向了“原作”提供艺术价值依据的功能。

事实上，在数字艺术中寻找“原作”概念的等效替代物，本身就已经暗中承认了数字艺术中“原作”的缺席。从技术的方面来看，数字艺术作品必须从一个设备复制到另一个设备上，从设备的一个部件复制到另一个部件中，才能离开艺术家的工作室、互联网接入商的机房，最终以声音、图像等形式呈现在观众面前。尤其是对于“加密艺术”而言，由于IPFS（Inter-Planetary File System，星际文件系统）等分布式存储技术的广泛应用，一个作品的多个副本会分散在世界各地的联网设备上。甚至，抛开上述技术复制过程，设想某种持续存在的“作品”的物质对象都已不再可能。将NFT视为

“原作”的流行解释，是一种与数字艺术特性相背离的迷思，是企图用旧的概念来把握新的艺术现实。

作品并非只有依靠“原作”才能获得艺术上的价值。本雅明曾以“崇拜价值”（Kultwert）和“展示价值”（Ausstellungswert）的区别提示了这一点，在他看来，随着艺术作品复制技术的发展，“崇拜价值”将随着对“原作”的崇拜行为一道消亡，而艺术作品的价值将建立新的基础之上。^②当代哲学家韩炳哲也指出，不同的文化对于“原作”有着完全不同的认识和价值判断，有时“真迹并非出于确定的身份而进行的一种独特的创造活动，而是在不断的变化中展开的无止境的过程”。^③对“原作”的推崇是一种特定历史情境下产生的“地方性知识”，它并不能直接推广到在全球化境况中共时性地展开、交融，且以技术复制为基础的数字艺术。

二、NFT交易中“展示价值”的兑现

本雅明将对于“原作”和艺术作品中“物的属性”的崇拜进行历史化，并把它归结为艺术从无到有、从今天人们所熟识的形态向未来转化过程中的一个环节。本雅明指出，传统上赋予“原作”艺术作品的价值是一种“崇拜价值”，也就是“通过对艺术作品的占有来分有它的崇拜性力量”。^④它是艺术收藏者“拜物教色彩”的显现，而这必将随着技术复制在艺术中的广泛应用而消逝。在他看来，

^①纳尔逊·古德曼：《艺术的语言：通往符号理论的道路》，彭锋译，北京：北京大学出版社，2013年，第91页。

^{②④}Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, Band I.2, S.481.

^③Byung-Chul Han, *Shanzhai: Deconstruction in Chinese*, Philippa Hurd (trans.), The MIT Press, 2017, p.11.

“技术复制”所带来的面向大众的展示是这种艺术作品的恰当“用法”，而这种“用法”上的改变最终带来了作品价值根据的转移：“出于对其展示价值的绝对强调，艺术作品成为一个具有全新功能的创造，我们迄今所了解的艺术功能，在不久以后也许就会表明仅仅只是这种新创造的附带功能而已。”^①

这种理论推演从否定性的方面说明，随着技术的发展，艺术作品的价值将不再与它物质上的唯一性或稀缺性相关联，不再与某个“艺术品”的历史相绑定；而从建构性的方面，它提示艺术作品的展示将成为艺术作品的主要功能，暗示展示活动也将成为赋予艺术品意义的真正场域。数字艺术的出现，在相当程度上正意味着转化的过程已经发生，“原作”及其所代表的一系列美学预设，可以也应当由一系列更适应于复制技术特性的艺术观念所取代。不过，这并不意味着NFT交易本身必定违背了数字艺术的内在要求。事实上，正是NFT交易的行为本身，为新的价值依据提供了现实性。

自1997年沃克艺术中心（Walker Art Center）在其网站上启动“第九画廊”、1998年举办在线展览《超越界面：博物馆和网络》（*Beyond the Interface: Museums and the Web*）以来，^②在网络上由专业机构策划开展数字艺术展览，已不再是新鲜事。2020年以来，一批向大众开放的“虚拟美术馆”上线，更为数字艺术展览提供了新的展示渠道。但从运行模式和参观体验来看，线上美术馆的组织与呈

现仍然受限于传统美术馆的运作模式，作品的展示需要得到收藏者的许可，而具体的展示方式也在尽可能地模仿传统的艺术展览。

相比之下，NFT交易平台所实现的展示功能，不仅超越了专题展览在时间跨度上的局限，而且改变了艺术作品展示与其所有权状态相绑定的境况。以知名“加密艺术家”Beeple的作品为例，在NFT交易平台Nifty Gateway上，他名下共有41件数字艺术作品。除了已售出的作品或版本下列有购买者用户信息的作品之外，全部作品均可通过该平台浏览查看，甚至可以下载保存。借助这一特殊的展示形式，数字艺术作品实际上彰显了它不再受制于过去视觉艺术作品中物质因素的制约，获得了不受限制的展示机会，也保护了艺术作品公开的可见性不再受到所有权的约束——作品的可见性从有关作品所有权的复杂关系中独立了出来。

在此意义上，NFT交易在组织方式上已于无形中显现了“展示价值”对于数字艺术的规定性作用。造成这种看似矛盾的局面，实则也与NFT同艺术作品的分离相关。正如先前论者所指出的，“加密艺术并不是由于数字艺术寻求表达、传播、交易方式的突破而产生的”，而是数字艺术凭借技术上的亲缘性而与NFT交易相结合的产物。^③正是由于NFT与数字艺术作品之间的联系外在于作品的创作和制作过程，注定了它只有在艺术交易的环节上才能发挥作用。尽管关于NFT的流行叙述重建了对“此时此地性”（Hier-und-Jetzt）的崇拜，但是由

^①Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, Band I.2, S.484.

^②Steve Dietz, *Beyond Interface: Net Art and Art on the Net II*, 1998, https://www.archimuse.com/mw98/beyondinterface/bi_frdietz.html.

^③杨嘎：《加密艺术：数字艺术向元宇宙迁移的“摆渡人”》，《美术观察》2021年第11期。

于不涉及传统艺术交易中艺术品的物质转移，这种崇拜无法影响作品本身的可见性。这就阻断了其作为“原件”在交易制度中的替代，进而僭越到艺术价值层面发挥作用，最终将针对NFT的交易与针对艺术作品的展示相分离。

因而NFT交易可以视为由“原作”所代表的“崇拜价值”向大众性的“展示价值”转变的过渡阶段。NFT交易由此获得了双重性质，它在一定程度上带来了数字艺术向传统艺术交易模式的屈从或倒退，但也正是借“交易”的名义，数字艺术作品的展示得以从某个“收藏者”那里解放出来，获得了不受所有权干扰的展示机会与处所。数字艺术得以回归数字环境这一真正的“应许之地”。不过，本雅明对于“展示价值”的揭示很大程度上针对的是摄影与电影而非数字艺术的技术特性，对于建立在新技术媒介上的数字艺术，它的“展示”何以产生出“价值”，还需要进一步的探析。

三、数字艺术新价值根据的建立

在本雅明之后，法兰克福学派的继承人之一恩岑斯贝格尔（Hans Magnus Enzensberger）将计算机等“新媒体”的特性归结为广泛、双向的通信与传播功能。在他看来，一种全民性的“媒介上的工作”将成为传统艺术最有力的继任者，在黑格尔所谓“艺术的终结”的基础上扬弃艺术。^①概括来说，这种“媒介上的工作”具有如下3个主要特征：（1）广泛持有，即媒介技术用具（如摄影机等）的普及；（2）作品创造，即使用这些媒介技

术用具进行记录和创造性加工；（3）广泛传播，即对创造结果的广泛传播和散布。恩岑斯贝格尔具体化了本雅明所说的艺术作品的“全新功能”和“展示价值”的内涵，而数字艺术与NFT交易的实践则表明，“展示价值”能够在当前的技术条件下得到兑现。

在相当程度上，随着互联网的出现、智能手机的普及，“媒介上的工作”已成为无所不在的现实，“自媒体”特别是“短视频”的涌现即是其中的突出代表。但是，人们很少会承认它们具有类似“艺术作品”的价值，而这些“作品”的内容也更多指向即时的、个别的甚至个体的体验与诉求。它们表明，技术用具的广泛持有、媒介技术所带来的广泛传播并不能降低作品创造的门槛。而另一方面，即便是在数字艺术的领域，目前占据主体地位的仍是数字图像、影像或音乐等数字既成品，它所动员的大众参与，在很大程度上也还局限在同质化的“点赞”之中。关键在于，数字艺术及其创作者未能对新技术条件和新社会状况下数字艺术的价值、功能及创作者的历史使命形成自觉的意识，而数字艺术之所以在NFT交易中任由“交易”之名遮蔽“展示”之实，使“原作”与“崇拜价值”得到复兴，也与这种缺乏自觉息息相关。

在恩岑斯贝格尔的理论设想中，艺术作品构成了人与人之间沟通的方式，它体现了所有人面向所有人“双向的、普遍的沟通”这一愿景。^②从恩岑斯贝格尔的观点来看，作品创造不是“人人都能成为艺术家”式的口号，更非“美图”“滤镜”式的矫饰，而是借助艺术的活动重新对社会关系展开

^①Hans Magnus Enzensberger, *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, *Kursbuch*, No.20, 1970, pp.159-186.

^②Patrice Flichy, *The Internet Imaginaire*, The MIT Press, 2007, p.95.

有效的组织。他赋予艺术家新的义务和使命，也就是通过他们的作品而与大众产生广泛的、双向的联系，最终带动群众“成为创作者，成为历史的作者”，而专门的艺术师也将回归到大众之中。情况恰如布莱希特所同样指出的那样，“不是公众（公开性）一直在等待着广播，而是广播在等待着公众（公开性）”。^①数字媒介通过NFT交易所展现出的现实境况表明，它已为人们普遍地从事创作与创造预留了技术上的接口，但在人们习惯于通过互联网单向接受信息之时，尤其需要扭转数字媒介的应用向旧媒介“合流”的趋势。而这需要有意识地贴合媒介特殊性、贴合“展示价值”展开艺术创造。

克莱默尔也指出，媒介技术引入了“通信”与“传播”两种模式，前者使人们跨越地域建立联系，而后者则创造出共同的经验，从而“让彼此交流的人在某种意义上成为一体”。^②这在数字艺术自身历史中也早有渊源，譬如在20世纪80年代，计算机艺术的实践者对此早有清醒认识，他们已经看到新的艺术形式必须寻求“新的连接的模式，而非现成的连接”，^③数字艺术的上述愿景正是两者的统一：就其参与者（创作者、观众、使用者、阐释者等多重身份的叠加）在空间上分散各地而言，他们依靠技术的“通信”才建立了联系；但是就他们的思想情感而言，作品又使他们原本各自拥有的东西成为所有参与者“共同的东西”。以这种社会关

联为价值依据的数字艺术，将摆脱种种可见与不可见的艺术交易制度束缚，获得在交易的价格之外的更为内在而根本的价值。

这表明，数字艺术的“展示”之所以能够成为一种“价值”，依据在于以作品的创造沟通个体的作用。特别是在当下，计算机技术重构了人们习以为常的生活条件，可以将交往的“密度”提升到足以产生历史影响的水平，甚而与人自身的生成联系在一起，原生于这一技术环境中的数字艺术就更加理应成为新的社会交往的显现方式。此时，数字媒介中社会性的组织方式，将为数字艺术新的价值提供依据。将受众体验从单纯的“满足个人需要”向凝聚和塑造新的大众组织方式转变，方能摆脱单纯的“炫技”或复制已有作品的旧例。

NFT在客观上为数字艺术的发展注入了经济动力，但交易价值并不能证明艺术价值。而正如数字艺术依赖在不同技术器具之间的技术复制才得以持存，它的价值同样处于延续性的生成过程中，并将与未来的交易方式一同演进。此时，“展示价值”的兑现又将显现为一个环节，召唤数字艺术的未来乃至未来的艺术；而这样的数字艺术前景，已非只存在于可能性中的乌有之物，而是显现出行动意义而发生着的事物。

组稿编辑：金方廷 责任编辑：孙页

^①Bertolt Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, Werner Hecht (Hrsg.), Berlin: Aufbau-Verlag, 1966, Band I, S.138.

^②Sybille Krämer, *Medium, Messenger, Transmission: An Approach to Media Philosophy*, Anthony Enns (trans.), Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015, p.22.

^③Brian Reffin Smith, *Beyond Computer Art*, *Leonardo*, Supplemental Issue, Vol.2, 1989, pp.39-41.