Maria KORZENIOWSKA-MARCINIAK

CHARAKTERYSTYKA I WPŁYW PROCESU GLOBALIZACJI NA PRZEMIANY ZACHODZĄCE NA MIĘDZYNARODOWYM RYNKU DZIEŁ SZTUKI NA PRZYKŁADZIE DOMÓW AUKCYJNYCH SOTHEBY'S I CHRISTIE'S

Artykuł ten poświęcony jest procesowi globalizacji, jako istotnemu czynnikowi determinującemu charakter, strukturę i funkcjonowanie międzynarodowego rynku dzieł sztuki. Podjęto w nim próbę zdefiniowania wspomnianego procesu oraz przeprowadzono jego analizę na dwóch odrębnych poziomach: w odniesieniu do korporacji transnarodowych, reprezentowanych przez domy aukcyjne Sotheby's i Christie's, a także w sferze międzynarodowego rynku dzieł sztuki, pojmowanego jako pewien spójny system.

Zwrócono uwagę na istnienie omawianego procesu w pierwszym przypadku oraz podkreślono jego brak w drugim, mimo występowania pewnych przesłanek, pozornie świadczących o integracji krajowych rynków dzieł sztuki we wspomniany system. Wskazano ponadto na przeszkody istniejące w swobodnej wymianie dzieł sztuki pomiędzy krajami, jako głównej przyczynie uniemożliwiającej dokonanie się tego procesu w sferze międzynarodowego rynku dzieł sztuki.

W dalszej części artykułu podkreślono wpływ procesu globalizacji na zmiany dokonujące się na omawianym rynku dzieł sztuki, w tym przede wszystkim na jego przemianę w tak zwaną branżę sztuki (*art industry*) i związany z tym masowy, komercyjny charakter tego rynku. Wskazano również na pozytywne skutki owego procesu, dokonującego się na poziomie korporacji transnarodowych.

1. Definicja i analiza procesu globalizacji

1.1. Proces globalizacji dokonujący się na poziomie KTN

Proces globalizacji jest postrzegany przez wielu badaczy jako niezwykle istotny i znaczący dla przemian dokonujących się w różnych dziedzinach, w tym w ekonomii, technice, socjologii, kulturze itp. Uważają oni, że jego największy postęp dokonał się w ekonomii[1]. Nie dziwi zatem analiza owego zjawiska w kontekście międzynarodowego rynku dzieł sztuki, który podobnie jak pozostałe wyżej wymienione sfery życia społeczno-gospodarczego i kulturalnego podlega owemu procesowi. Proces globalizacji, stanowiący „wyższy, bardziej złożony i zaawansowany etap procesu umiędzynarodowienia działalności gospodarczej"[2], dokonuje się na poziomie przedsiębiorstw, rynków (branż) oraz gospodarki światowej, w sposób jednoczesny lub oddzielny, ale zawsze w powiązaniu z pozostałymi poziomami. A. Zorska podaje, że ów proces na poziomie przedsiębiorstw, czyli tzw. korporacji transnarodowych (w skrócie KTN), polega na „zintegrowaniu rozproszonych międzynarodowo funkcji, działań oraz realizujących je jednostek"[3]. Natomiast w znaczeniu ogólnym, czyli dotyczącym gospodarki światowej, oznacza „dokonujący się na świecie długofalowy proces integrowania coraz większej liczby krajowych gospodarek ponad ich granicami, dzięki rozszerzaniu oraz intensyfikowaniu wzajemnych powiązań (inwestycyjnych, produkcyjnych, handlowych, kooperacyjnych), w wyniku czego powstaje ogólnoświatowy system ekonomiczny o dużej współzależności i znaczących reperkusjach działań podejmowanych / toczących się nawet w odległych krajach"[4].

Warto w tym miejscu zastanowić się nad różnicą występującą pomiędzy pojęciami procesu globalizacji i internacjonalizacji. Pierwszy z nich jest procesem bardziej zaawansowanym i głębszym, jeśli chodzi o integrację i budowę wzajemnych zależności, powiązań itp., aniżeli proces internacjonalizacji, nie tylko w ujęciu przestrzennym (według J. Rymarczyka bowiem globalizacja to „traktowanie świata jako jednego rynku"[5]), ale również w sensie jakościowym. Globalizacja na szczeblu przedsiębiorstw oznacza wyższy etap zaangażowania finansowego przedsiębiorstwa, bardziej spójną, jednolitą strukturę organizacyjną i prawną oraz tworzenie i realizowanie strategii globalnej. Natomiast na szczeblu gospodarki światowej lub

---

[1] W. H. Davidson, J. de la Torre, *Managing the Global Corporation. Case Studies in Strategy Management*, McGraw-Hill, New York 1989, s. 4.

[2] A. Zorska, *Ku globalizacji? Przemiany w korporacjach transnarodowych i w gospodarce światowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 7.

[3] Ibidem, s. 20.

[4] Ibidem.

[5] J. Rymarczyk, *Internacjonalizacja przedsiębiorstwa*, PWE, Warszawa 1996, s. 12.

branż oznacza daleko posunięty proces ich integracji. Zaś proces internacjonalizacji to „każdy rodzaj działalności gospodarczej podejmowanej przez przedsiębiorstwo za granicą"[6], czyli innymi słowy oznacza on każdy rodzaj wychodzenia przedsiębiorstwa „na zewnątrz", poczynając od zawierania transakcji zagranicznych, poprzez umowy kooperacyjne, porozumienia licencyjne itp., na zagranicznych inwestycjach bezpośrednich kończąc (w skrócie tzw. ZIB), na których opierają swoją działalność korporacje transnarodowe (KTN)[7]. Zatem internacjonalizacja jest zjawiskiem szerszym niż proces globalizacji, który mieści się w ramach jej pojmowania. Pojawia się jednak jeszcze jedno zagadnienie, wymagające rozstrzygnięcia, a mianowicie: czy proces globalizacji w dziedzinie obrotu dziełami sztuki dotyczy jedynie sfery przedsiębiorstw czy też całej branży?

Analizując międzynarodowy rynek dzieł sztuki, jego strukturę, wielkość obrotów, liczbę oraz udział poszczególnych przedsiębiorstw w całkowitych obrotach na rynku światowym oraz na rynkach krajowych, na pierwszy plan wysuwają się dwa największe: są to domy aukcyjne Sotheby's i Christie's. Stanowią one najpotężniejszą grupę podmiotów występujących na międzynarodowym rynku dzieł sztuki i w znacznej mierze oddziałują na sytuację oraz stymulują przemiany zachodzące na nim.

Powyższe stwierdzenie ilustruje porównanie liczby dzieł sztuki sprzedawanych w sezonie aukcyjnym 1997/1998 w siedzibach Sotheby's i Christie's w Londynie oraz w ich nowojorskich i amsterdamskich filiach z całkowitą liczbą obiektów sprzedanych na międzynarodowym rynku dzieł sztuki. Spośród 80 tys. dzieł sztuki[8] sprzedanych łącznie na międzynarodowym rynku dzieł sztuki aż 20 172 obiekty pochodziły z domu aukcyjnego Christie's, a 15 896 – z Sotheby's[9]. Zatem 36 041 dzieł sztuki sprzedano łącznie we wspomnianych domach aukcyjnych, co stanowi 45% ogólnej liczby obiektów sprzedanych w tym sezonie.

Natomiast wielkość obrotów w Nowym Jorku we wspomnianym wyżej sezonie aukcyjnym wyniosła 1200 mln USD[10], z tego 603,20 mln USD stanowił obrót w nowojorskich oddziałach Christie's, natomiast 543,80 mln USD wyniósł obrót osiągnięty ze sprzedaży w domu aukcyjnym Sotheby's[11]. Zatem w nowojorskich filiach obu domów aukcyjnych osiągnięto łącznie obrót w wysokości 1147 mln USD, tj. 96% całkowitych obrotów na rynku aukcyjnym w Nowym Jorku.

Podobnie sytuacja przedstawia się na londyńskim rynku aukcyjnym, drugim po Nowym Jorku centrum handlu dziełami sztuki. W sezonie aukcyjnym 1997/1998 osiągnięto obrót w wysokości około 600 mln USD[12], z tego w siedzibie Christie's

---

[6] Ibidem, s. 17.

[7] *Leksykon marketingu*, pod red. J. Altkorna i T. Kramera, PWE, Warszawa 1998, s. 98.

[8] http://www.art-sales-index.com/season.html.

[9] http://www.art-sales-index.com/auct_tot.html.

[10] http://www.art-sales-index.com/cityg.html.

[11] http://www.art-sales-index.com/auct_tot.html.

[12] http://www.art-sales-index.com/cityg.html.

sprzedano obiekty za sumę 194,10 mln GBP, tj. około 291,15 mln USD, natomiast w londyńskiej siedzibie Sotheby's obrót wyniósł 190 mln GBP, tj. około 285 mln USD[13]. Zatem łączny obrót w ich londyńskich siedzibach stanowi 384,10 mln GBP, tj. około 576,15 mln USD, czyli około 96% całkowitych obrotów na rynku aukcyjnym w Londynie.

Powyższe wielkości ukazują stopień opanowania światowego rynku dzieł sztuki (w tym nowojorskiego i londyńskiego) przez omawiane domy aukcyjne, będące jego największymi uczestnikami.

Podobne wnioski nasuwają się, gdy analizie zostanie poddana liczba i lokalizacja zagranicznych filii Sotheby's i Christie's. Pierwszy z nich ma 20 zagranicznych filii w 15 krajach oraz kilkadziesiąt biur reprezentacyjnych na pięciu kontynentach[14]. Natomiast Christie's ma 14 zagranicznych filii w 10 krajach oraz podobną liczbę biur reprezentacyjnych rozmieszczonych jak wyżej, czyli na obszarze całego świata[15]. Lokalizację zagranicznych filii obu domów aukcyjnych ilustruje rysunek 1.

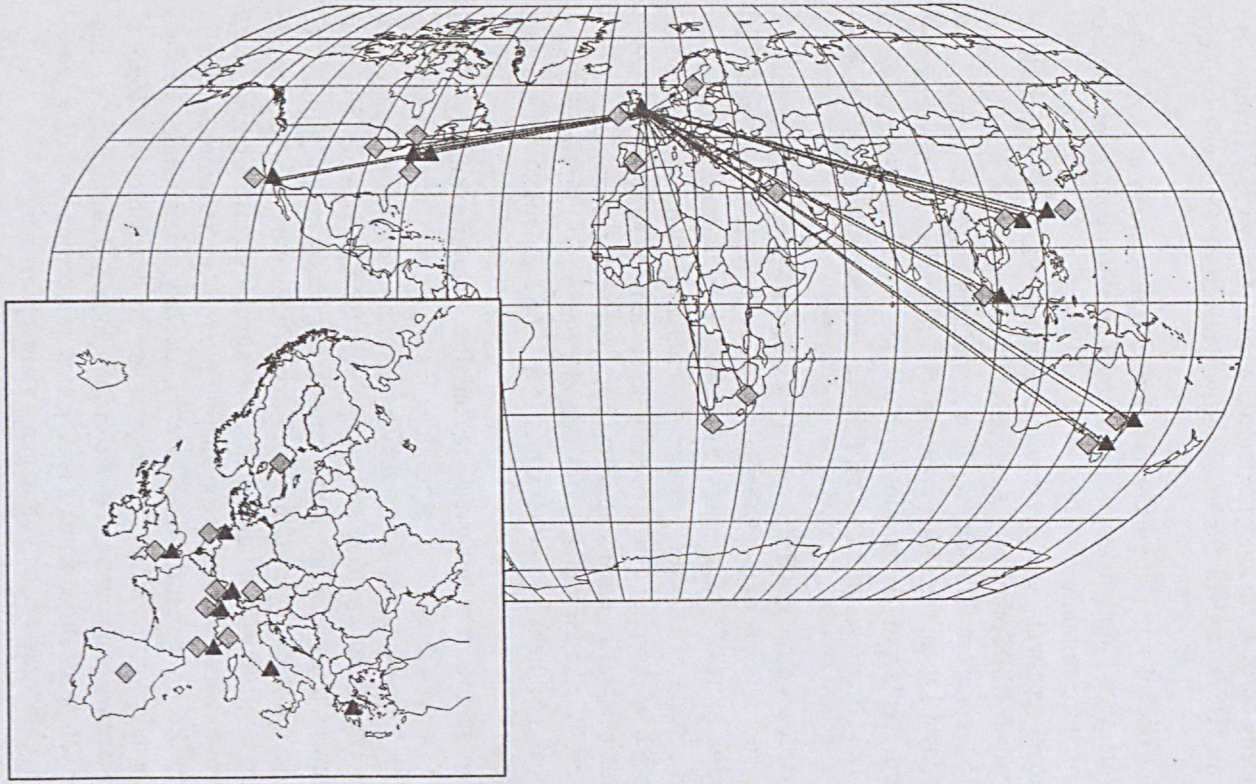
Pierwsze zagraniczne filie obu firm powstały jeszcze w końcu XIX w. Miało to jednak charakter sporadyczny, niewywierający większego wpływu na międzynarodową działalność Sotheby's i Christie's. Światową ekspansję obu domów aukcyjnych podzielić można na trzy etapy: pierwszy z nich dotyczy drugiej połowy lat sześćdziesiątych XX w., kolejny etap – połowy lat siedemdziesiątych, zaś trzecia faza – lata osiemdziesiąte. Krajem pochodzenia i miejscem, gdzie znajdują się centrale obu firm, jest Wielka Brytania, a dokładniej Londyn, w którym w 1744 r. Samuel Baker założył Sotheby's, a James Christie w 1766 r. powołał do życia dom aukcyjny Christie's.

Wielka Brytania stanowi tzw. inwestycyjne i handlowe centrum międzynarodowego rynku dzieł sztuki, co wynika z przesłanek historycznych, jest bowiem ona macierzystym krajem omawianych firm aukcyjnych oraz znacznie mniejszych, takich jak Bonham czy Philips, a także stolicą największych na świecie firm marszandzkich: Agnew i Colnaghi, które nie zostaną szerzej omówione w niniejszych rozważaniach. Pozycja Wielkiej Brytanii na międzynarodowym rynku dzieł sztuki wynika również ze względów ekonomicznych, związanych z dużą chłonnością tego rynku, w kraju tym bowiem siedziby mają znamienite rody arystokratyczne, włączając w to rodzinę królewską, które przez wieki nabywały dzieła sztuki. To również tam zjeżdżają nabywcy, handlarze z całego świata, by uczestniczyć w londyńskich aukcjach. Stanowi ona również bogate źródło podaży dzieł sztuki, gromadzonych i zwożonych przez stulecia przez brytyjskich kolekcjonerów i co ważniejsze – nieograbionych w czasie ostatnich wojen światowych.

[13] http://www.art-sales-index.com/auct_tot.html.

[14] http://www.sothebys.com/cgi-bin/osform.exe/sothebys?osforms_template=alloffices.oft.

[15] http://www.christies.com/locations/restofworld.html.



Rys. 1. Lokalizacja zagranicznych filii Sotheby's i Christie's
Źródło: Opracowanie własne

Natomiast brak jest zagranicznych filii obu firm aukcyjnych w Japonii. Tłumaczyć to można tym, jak podaje A. Zorska, że jest ona krajem „tradycyjnie utrudniającym dostęp zagranicznym inwestorom"[16], nie tylko w obszarze handlu sztuką, ale również w wielu innych dziedzinach gospodarki. Jest to tym bardziej zaskakujące, że w ostatnich 20 latach powszechnie znane są zakupy japońskich biznesmenów dokonywane nierzadko za rekordowe sumy na międzynarodowym rynku dzieł sztuki, w tym głównie w Nowym Jorku, Londynie i Paryżu. Przykładem jest sprzedaż obrazu olejnego Vincenta van Gogha *Portret doktora Gacheta* (w maju 1990 r. w nowojorskiej filii domu aukcyjnego Christie's) japońskiemu kolekcjonerowi Ryoei Saito za sumę 82,5 mln USD.

Nie ma również zagranicznych filii Sotheby's i Christie's w krajach Europy Środkowowschodniej, w tym także w Polsce. Jedynie w Pradze obie firmy mają biura reprezentacyjne, których zadaniem jest zbieranie informacji o rynku, pośredniczenie w kontaktach między domem aukcyjnym a ewentualnymi nabywcami itp. Ów brak wynika z izolacji politycznej i ekonomicznej tych krajów w okresie powojennym, która uniemożliwiała powstanie wolnego rynku dzieł sztuki, zastępując go tzw. obiegiem dzieł sztuki.

Rośnie natomiast znaczenie Australii, gdzie w latach osiemdziesiątych powstały zagraniczne filie obu domów aukcyjnych, zarówno w Sydney, jak i w Melbourne.

Omawiana ekspansja Sotheby's i Christie's, wyrażająca się m.in. w tworzeniu zagranicznych filii, jest przejawem międzynarodowej działalności tych firm w postaci zagranicznych inwestycji bezpośrednich (ZIB). Analizując rozmieszczenie i lokalizację zagranicznych filii obu firm, dokonuje się jednocześnie charakterystyki głównych kierunków przepływu ich ZIB. Owe zaś przepływy i koncentracja ZIB na międzynarodowym rynku dzieł sztuki mają charakter selektywny i scentralizowany. Oznacza to odpływ ZIB z Wielkiej Brytanii do krajów Europy Zachodniej, Ameryki Północnej, Australii, krajów azjatyckich, mimo że zauważalna jest pewna tendencja do dywersyfikacji w ramach lokalizacji wspomnianych ZIB. Przejawia się to tworzeniem filii, a w szczególności biur reprezentacyjnych, stanowiących jakby pierwszy „przyczółek" i próbę wejścia na nowy rynek, chociaż ich istnienie nie wiąże się bezpośrednio z wymianą w coraz to nowych krajach.

Cechą wyróżniającą ponadto ekspansję inwestycyjną Sotheby's i Christie's na międzynarodowym rynku dzieł sztuki jest utrzymujący się nadal wyraźny podział na kraje macierzyste i goszczące zagraniczne filie. Świadczą o tym tabele obrotów poszczególnych filii oraz firm macierzystych – mimo że wzrosło w ostatnim czasie znaczenie filii obu domów aukcyjnych w Nowym Jorku, co pokazuje tabela 1.

Opisana wyżej lokalizacja zagranicznych filii Sotheby's i Christie's, a tym samym główne kierunki ekspansji inwestycyjnej tych firm w formie ZIB, wynika z kilku przesłanek. Po pierwsze, są one tworzone w krajach o znacznym potencjale

[16] A. Zorska, op. cit., s. 10.

Tabela 1

Sezon aukcyjny 1997/1998 (na podstawie cen wylicytowanych – ostatnie notowanie z 28 października 1998 r.)

Dom aukcyjny	Liczba zawartych transakcji	Wielkość obrotów (w mln)
Christie's Nowy Jork	3739	589,60 USD
Sotheby's Nowy Jork	5057	543,80 USD
Sotheby's Londyn	9172	190,00 USD
Christie's Londyn	4945	178,30 USD
Christie's Amsterdam	2743	44,35 FI
Sotheby's Amsterdam	1642	29,30 FI
Christie's East Nowy Jork	2084	13,60 USD

Źródło: D. Hislop, Art Sales Index, http://www.art-sales-index.com/auct_tot.html.

w zakresie zgłaszanego popytu i zainteresowania nabywców dziełami sztuki oraz/ /lub są bogatym źródłem podaży dzieł. Potencjał ów może wynikać z przesłanek historycznych, co dotyczy głównie krajów Europy Zachodniej, które tradycyjnie stanowią kolebkę sztuki światowej oraz zawsze wykazywały ogromne zainteresowanie sztuką, poczynając już od czasów starożytnych. Może on jednak mieć znacznie nowszy rodowód, co z kolei odnosi się do Stanów Zjednoczonych lub nowo uprzemysłowionych krajów azjatyckich, które na skutek szybkiego rozwoju gospodarczego wyrosły na niezwykle chłonne rynki zbytu dzieł sztuki oraz, co dotyczy już tylko Stanów Zjednoczonych, posiadają bogate zasoby sztuki europejskiej, dzięki zakupom dokonywanym przez amerykańskich przemysłowców w okresie międzywojennym, a także po II wojnie światowej. Po drugie, zagraniczne filie KTN powstają głównie w krajach o zbliżonym potencjale gospodarczym, czym tłumaczyć można dominującą rolę wyżej wspomnianych krajów, które są głównymi kierunkami lokowania ZIB. Jest to ponadto dowód na to, że rynek dzieł sztuki może się rozwijać w krajach o ustabilizowanej i silnej pozycji gospodarczej, politycznej itp. Wynika to z faktu, że potrzeby zaspokajane przez dzieła sztuki w procesie nabywania i percepcji stoją na szczycie piramidy potrzeb Maslowa, a tym samym zajmują ostatnie, chociaż nie co do ważności, miejsce w hierarchii potrzeb. Nie dziwi zatem rozwój rynku dzieł sztuki szczególnie w bogatych społeczeństwach.

Zatem brak zagranicznych filii Sotheby's i Christie's w krajach Trzeciego Świata wydaje się w powyższym kontekście w pełni zrozumiały. Natomiast region Europy Środkowowschodniej nie został włączony w ogólny proces rozwoju i rozprzestrzeniania się zagranicznych filii KTN ze względu na wymienione już bariery polityczne i ekonomiczne oraz związany z tym brak struktur rynkowych w handlu sztuką do1990 r.

Podsumowując ten fragment rozważań można skonstatować, że kierunki lokowania zagranicznych filii obu firm obejmują kraje o zbliżonej strukturze popytu i podaży na dzieła sztuki, co dotyczy krajów Europy Zachodniej, lub o strukturze

odmiennej, co z kolei odnosi się do Stanów Zjednoczonych lub krajów azjatyckich, a także krajów o zbliżonym poziomie rozwoju gospodarczego i społecznego. Cele omawianej ekspansji są zawsze podobne i dotyczą pozyskania nowych rynków zbytu i źródeł zasobów, a tym samym zwiększania efektywności i skali działania, eliminowania lokalnej konkurencji i w efekcie uzyskania większego zysku w rezultacie zwiększenia obrotów w skali globalnej.

Warto również podkreślić, że omówione kierunki lokowania ZIB prowadzą do koncentracji handlu sztuką w wymienionych krajach, co w rezultacie daje podział międzynarodowego rynku dzieł sztuki na liderów rynku i pozostałe rynki, które stają się rynkami prowincjonalnymi nie tylko w sensie ekonomicznym, ale również pozaekonomicznym. Prowadzi to do izolacji owych rynków o znaczeniu drugo- i trzeciorzędnym w zakresie wymiany, a także przyczynia się do separacji samej sztuki i artystów. Przykładów dostarcza A. S. Ciechanowiecki podając, że sztuka polska tak dalece pozostaje poza obszarem zainteresowania zarówno kupców, nabywców, jak i odbiorców sztuki, że nawet świetnie przygotowana, w sensie organizacyjnym i artystycznym, wystawa „Symbolizm polski" w Detroit lub wystawa dzieł Jacka Malczewskiego w Londynie nie spotkały się z większym zainteresowaniem ze strony rynku oraz krytyki[17].

Proces globalizacji zatem dokonuje się na poziomie korporacji transnarodowych (KTN), głównie tych największych i tym samym dominujących na międzynarodowym rynku dzieł sztuki, chociaż globalizacja, co warto podkreślić, nie jest powszechną koncepcją zarządzania wszystkich firm prowadzących działalność międzynarodową. Dotyczy ona tych największych, które są przedmiotem niniejszych rozważań. Przyczynia się ona ponadto do znacznej koncentracji i centralizacji kapitału, która dokonuje się na międzynarodowym rynku dzieł sztuki, prowadząc do oligopolizacji lub nawet monopolizacji tego rynku. W tym miejscu warto także zwrócić uwagę na fakt, że zarówno Sotheby's, jak i Christie's zajmują na tyle silną i wiodącą pozycję na rynku, że doprowadziło to do utworzenia w 1993 r. Międzynarodowego Stowarzyszenia Aukcjonariuszy (International Association of Auctioneers), w skład którego weszły: Galeria Koller z Zurychu, Butterfield & Butterfield z San Francisco, Dorotheum z Wiednia, Galeria Swann z Nowego Jorku, Etude Tajan z Paryża oraz Lowsons z Sydney, które stanowić mają pewną „przeciwwagę" dla działalności Sotheby's i Christie's, koncentrującej się na zdobywaniu i opanowywaniu coraz większej liczby rynków zagranicznych poprzez podejmowanie ZIB. Celem Stowarzyszenia jest współpraca jego członków w dziedzinie handlu, marketingu oraz prowadzenie wspólnych badań marketingowych międzynarodowego rynku dzieł sztuki[18].

---

[17] A. S. Ciechanowiecki, *Współczesny handel dziełami sztuki*, „Ikonotheka" 1997, nr 12, s. 130.

[18] http://www.dorotheum.com/iaa.html.

1.2. Charakterystyka omawianego procesu w sferze międzynarodowego rynku dzieł sztuki

Nadal jednak pozostaje do rozstrzygnięcia kwestia, czy proces globalizacji obejmuje także swym zasięgiem międzynarodowy rynek dzieł sztuki, czyli cały rynek branżowy? W tym przypadku należy ów proces rozumieć analogicznie do przedstawionej definicji procesu globalizacji na szczeblu gospodarki światowej, a mianowicie jako daleko posuniętą integrację poszczególnych rynków krajowych, polegającą na rozszerzaniu i intensyfikowaniu wzajemnych powiązań w dziedzinie ekonomii, w tym w inwestycjach oraz handlu, a także w trzech pozostałych sferach występowania sztuki, poza wymianą, czyli w obszarze tworzenia, odbioru i obecności, w wyniku czego powstaje ogólnoświatowy rynek dzieł sztuki, jako spójny system ekonomiczny, porównywalny z układem naczyń połączonych, a więc charakteryzujący się współzależnością oraz podobieństwem, jeśli chodzi o skutki określonych zdarzeń i działań na poszczególnych rynkach krajowych.

Należy podkreślić, że nie chodzi jednak o całkowite zespolenie czy połączenie poszczególnych rynków krajowych w jeden rynek, ale utworzenie tzw. globalnego melanżu[19], przy uwzględnieniu całej odrębności i indywidualnego charakteru tych rynków. Różnią się one bowiem między sobą nie tylko podziałem politycznym czy terytorialnym, np. rynek amerykański czy rynek niemiecki, ale również pod względem specyfiki elementów rynku, czynników go kształtujących itp.

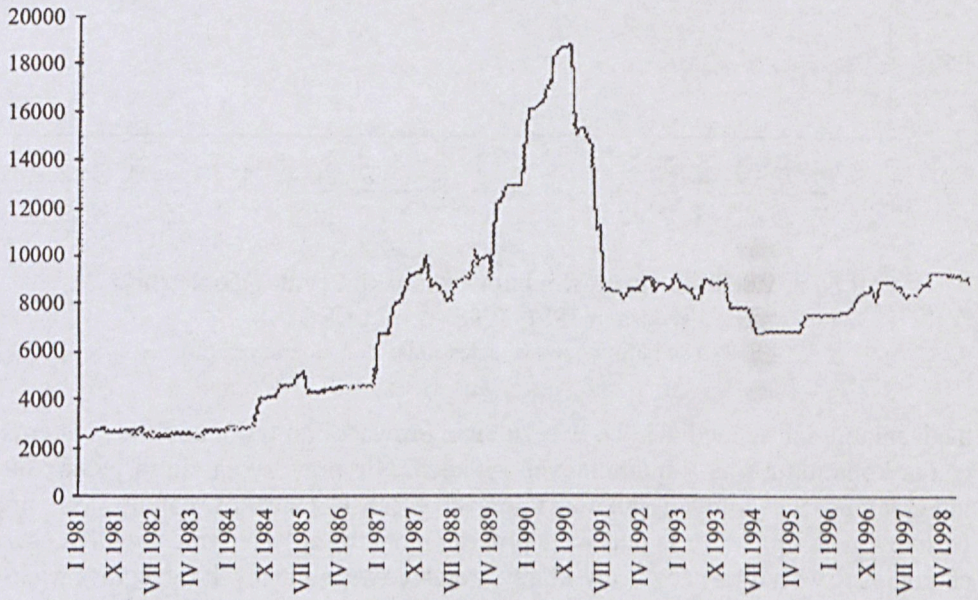
Odpowiadając na postawione wyżej pytanie można stwierdzić, że istnieją pewne przesłanki, które świadczyć mogą o dokonaniu się procesu globalizacji na szczeblu branżowym, czyli w odniesieniu do całego międzynarodowego rynku dzieł sztuki. Jedną z nich jest wyżej opisane powstanie i ekspansja KTN (Sotheby's i Christie's), których istnienie jest dowodem na proces globalizacji na szczeblu przedsiębiorstw, zaś działalność czyni jakby z omawianego rynku tzw. globalną wioskę, dając pozory integracji poszczególnych rynków krajowych. O tym, jak dalece są to jednak pozory, świadczy fakt, że oba domy aukcyjne, dzięki selektywnej lokalizacji ZIB, o czym była mowa wyżej, dokonują podziału rynków krajowych na tzw. liderów, gdzie koncentruje się handel sztuką, oraz rynki pozostałe o drugorzędnym znaczeniu w sferze obrotu dziełami sztuki, co w efekcie prowadzi do rozbicia rynku światowego, nie zaś jego integracji.

Drugą przesłanką omawianego procesu na szczeblu globalnym jest międzynarodowy podział popytu i podaży. Dla przykładu handel holenderskim malarstwem XVII w. koncentruje się w Amsterdamie, zaś niemieckim ekspresjonizmem w Niemczech, natomiast sztuką okresu włoskiego renesansu i baroku na Półwyspie Apenińskim itp. Podział ten wynika jednak nie tyle z przesłanek ekonomicznych, na skutek działalności i specjalizacji zagranicznych filii Sotheby's i Christie's w

[19] A. Zorska, op. cit., s. 15.

określonych dziedzinach sztuki, co z uwarunkowań historycznych i tradycji. Wymienione wyżej ośrodki handlu określonymi obiektami sztuki są zazwyczaj krajami pochodzenia artystów, będących twórcami i reprezentantami określonych nurtów, stylów i okresów w dziejach sztuki. Zatem ów podział wynika z przesłanek pozarynkowych, a te nie mogą świadczyć o międzynarodowej specjalizacji w dziedzinie popytu i podaży powstałej np. w wyniku świadomej działalności KTN, które rynek ten jedynie pozornie integrują.

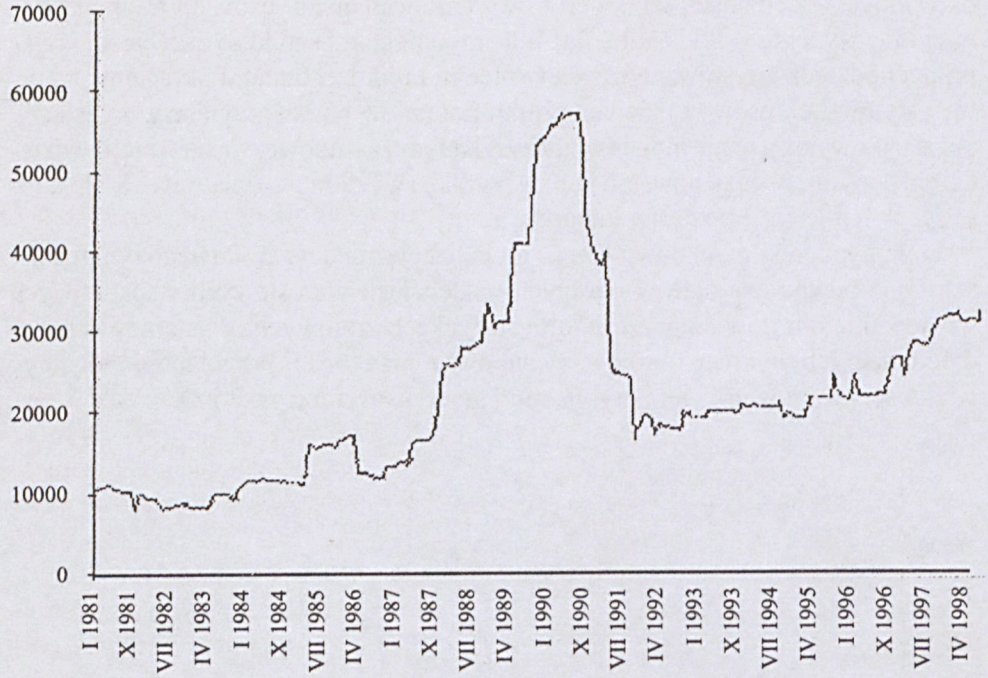
Kolejnym rzekomym dowodem na globalizację międzynarodowego rynku dzieł sztuki są pewne analogie w ogólnych tendencjach wzrostowych i spadkowych wdziedzinie obrotów na poszczególnych rynkach krajowych. Wystarczy prześledzić tabele lub wykresy obrotów, by się o tym przekonać. Przykładem mogą być wielkości obrotów na rynku brytyjskim i amerykańskim (rys. 2 i 3).



Rys. 1. Wielkość obrotów na brytyjskim rynku dzieł sztuki w latach 1981–1998 (w mln GBP)

Źródło: http:www.art.-sales-index.com/country1.html

Pozornie wydawać by się mogło, że owe analogie wynikają z siły związków i integracji poszczególnych rynków krajowych. Analizując jednak okresy tzw. hossy, czyli wzrostu obrotów na rynkach, szczególnie okres tzw. boomu w początku lat dziewięćdziesiątych naszego stulecia, zauważyć można związek pomiędzy rekordami cenowymi a omawianymi tendencjami wzrostowymi, które dotyczyły większości rynków krajowych. Zadaniem owych rekordów, które na początku lat dziewięćdziesiątych występowały masowo, było bowiem pobudzanie popytu, dzięki



Rys. 2. Wielkość obrotów na amerykańskim rynku dzieł sztuki w latach 1981–1998 (w mln USD)

Źródło: http:www.art.-sales-index.com/country1.html

nagłaśnianiu ich w mediach, co w rezultacie prowadzi do tzw. centralnego sterowania koniunkturą na wspomnianych rynkach. Nie przyczynia się to jednak do integracji poszczególnych rynków krajowych w sensie związków handlowych, inwestycyjnych itp., które są podstawą procesu globalizacji, a jedynie wywiera psychologiczny wpływ na nabywców, którzy w efekcie wspomnianych zabiegów zwiększają zainteresowanie i zakupy na odpowiednich rynkach krajowych. Analogiczna sytuacja występuje w okresach tzw. bessy, czyli spadku obrotów, gdy rozprzestrzeniają się pesymistyczne nastroje wśród nabywców.

Podobnie jest, gdy analizuje się zależności pomiędzy okresami hossy i bessy na poszczególnych rynkach krajowych a ogólnymi tendencjami wzrostowymi i spadkowymi w gospodarce światowej lub gospodarkach krajowych. W tym także przypadku zauważyć można silne związki pomiędzy rynkiem dzieł sztuki i gospodarką w ujęciu ogólnym, nie zaś pomiędzy poszczególnymi krajowymi rynkami dzieł sztuki. Zatem tendencjom spadkowym w gospodarce światowej i tym samym w gospodarkach krajowych odpowiadać będą okresy bessy na poszczególnych rynkach dzieł sztuki. Tak było np. w okresie kryzysu naftowego w połowie lat siedemdziesiątych, który wywarł niekorzystny wpływ na wszystkie dziedziny gospodarki,

w tym również na rynek dzieł sztuki, na którym zanotowano spadek obrotów. Omówione analogie, dotyczące wielkości obrotów na poszczególnych rynkach krajowych, są dowodem na powiązania rynku dzieł sztuki z ogólnymi tendencjami w gospodarkach narodowych, które z kolei odzwierciedlają wahania koniunkturalne w gospodarce światowej oraz są efektem wpływu, jaki wywierają na ów rynek wspomniane rekordy cenowe.

Zatem przedstawione wyżej przesłanki, dające tylko pozory procesu globalizacji dokonującej się na międzynarodowym rynku dzieł sztuki, nadają temu rynkowi jedynie pewne ponadnarodowe cechy. Wydają się one tym bardziej wyraziste, im bardziej sztuka ma ponadnarodowy charakter, co związane jest z pojmowaniem jej jako wspólnego dobra i dziedzictwa wszystkich narodów, nie uznającego granic politycznych. Ów charakter sztuki rzutuje w pewnym sensie na sposób pojmowania rynku dzieł sztuki, który wydaje się poddawać procesowi globalizacji z samego faktu obrotu dziełami sztuki, tym bardziej że trudno wyobrazić sobie działalność wszystkich handlarzy, kupców, pośredników tylko na rynkach krajowych lub zakupy dokonywane przez kolekcjonerów – budujących zbiory obejmujące dzieła sztuki pochodzące z różnych krajów – jedynie w swoich ojczyznach.

Zdaniem Ch. Herchenrödera międzynarodowy rynek dzieł sztuki stanowi wypadkową rynków krajowych lub nawet regionalnych, z których każdy charakteryzuje się odrębnym, specyficznym popytem i podażą. Zatem nie może być on traktowany jako spójna całość, którą charakteryzuje globalny, jednolity popyt i podaż, czyli że nie podlega on procesowi globalizacji. Tendencję do dezintegracji rynku międzynarodowego obserwuje się szczególnie w okresach bessy, gdy rynki krajowe podlegają silniej niż w okresach hossy tendencjom nacjonalistycznym. Tak było np. w następstwie wspomnianego już kryzysu energetycznego i walutowego w 1974 r., gdy w Wielkiej Brytanii wzrosło zainteresowanie rodzimą sztuką, w tym szczególnie akwarelami artystów krajowych, głównie z XIX w. W tym też okresie sprzedano za 92 tys. GBP obraz T. Gainsborough, którego cena szacunkowa wynosiła 40–60 tys. GBP. W Niemczech masowo wykupywano wtedy niemieckie malarstwo XIX w.[20] Jest to więc rynek dalece zdezintegrowany, nie podlegający globalizacji, jedynie pewien globalny, jednolity charakter można odnieść do międzynarodowego rynku dzieł sztuki w obrotach dziełami najwybitniejszymi. W tym szczególnym przypadku, jak podaje Ch. Herchenröder, można mówić o znaczących zbieżnościach w charakterze popytu i podaży[21]. Nie oznacza to jednak, że rynek uległ globalizacji w tym przypadku, ale że wykazuje jednolity, ponadnarodowy charakter, o wspólnych w większym stopniu tendencjach dla większości rynków krajowych, aniżeli w innych obszarach zbieractwa.

[20] Ch. Herchenröder, *Die Kunstmärkte*, Verlag Wirtschaft und Finanzen, Düsseldorf 1979, s. 7-8.
[21] Ibidem.

Główną przyczyną uniemożliwiającą dokonanie procesu globalizacji na międzynarodowym rynku dzieł sztuki są ograniczenia w swobodnej wymianie międzynarodowej. Jak bowiem twierdzi D. Levy, „globalizacja odnosi się do narastającej integracji gospodarek narodowych przez handel międzynarodowy oraz ZIB"[22]. Wspomnianej natomiast swobody w wymianie międzynarodowej brakuje w obrocie dziełami sztuki, pomimo braku większych ograniczeń w dziedzinie ZIB, prowadzonych głównie przez KTN, w tym przede wszystkim Sotheby's i Christie's.

Ograniczenia w handlu międzynarodowym opierają się na wielu barierach taryfowych oraz pozataryfowych i prowadzą wręcz do izolacji niektórych rynków krajowych. Jako przykład podać można Włochy, które już w 1939 r. wprowadziły niezwykle restrykcyjne zasady co do wywozu dzieł sztuki z terenu ówczesnego królestwa. Obowiązują one do dzisiaj, a dotyczą wymogu posiadania zezwolenia właściwych władz i komisji na eksport dzieł, bez którego legalny ich wywóz jest niemożliwy. Ponadto w połowie lat sześćdziesiątych wprowadziły one 30% podatek VAT przy eksporcie dzieł. Podobną politykę znacznych ograniczeń i zakazów wywozu dzieł prowadzą Turcja, Grecja, Hiszpania i Portugalia. Bardziej natomiast liberalne zasady wyznają: Francja, Niemcy, Szwajcaria, kraje Beneluxu oraz Skandynawia, które decyzje dotyczące eksportu dzieł pozostawiają władzom lokalnym lub krajom związkowym. Podobnie Wielka Brytania zezwala na wywóz dzieł sztuki, jeśli w okresie trzech, w wyjątkowych przypadkach sześciu, miesięcy dowolna instytucja brytyjska nie zgłosi sprzeciwu i nie zbierze funduszy na odkupienie sprzedanych zagranicznym nabywcom dzieł, jeśli zostały zakupione na aukcji[23]. Ograniczenia w swobodnym wywozie dzieł sztuki dotyczą również Polski, w której obowiązuje ustawa z 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach oraz akty prawne wydane na jej podstawie jako przepisy wykonawcze. Wynika z nich obowiązujący w Polsce zakaz wywozu dzieł sztuki powstałych przed 1945 r. oraz dzieł nieżyjących artystów współczesnych.

Opisane ograniczenia uniemożliwiają swobodną wymianę dzieł sztuki między krajami, a nawet zagranicznymi filiami poszczególnych KTN. Tym samym utrudniają powstanie globalnego rynku dzieł sztuki, mimo braku barier dotyczących lokowania ZIB w większości wspomnianych krajów. Nawet w obliczu znoszenia granic celnych w ramach Unii Europejskiej zniesienie omówionych ograniczeń wydaje się mało prawdopodobne, państwa bowiem nie zaprzestaną dążyć do maksymalnej ochrony dzieł sztuki, postrzeganych jako dziedzictwo narodowe, dorobek kulturalny danego kraju, którego poszczególne kraje niechętnie będą chciały się „pozbyć".

---

[22] D. Levy, *International Production and Sourcing: Trends and Issues*, „STI Review" 1993, nr 13, s. 14.

[23] Na podstawie A. S. Ciechanowiecki, op. cit., s. 132-133.

Jakkolwiek międzynarodowy rynek dzieł sztuki nie podlega procesowi globalizacji, to jednak trzy pozostałe pozaekonomiczne obszary występowania sztuki, obok wymiany (aspektu ekonomicznego): tworzenie, odbiór i obecność[24] wydają się jemu poddawać. Szczególnie że w tych dziedzinach nie występują bariery swobodnego przepływu myśli, idei, które mają charakter ponadnarodowy i nie uznają granic politycznych.

W sferze tworzenia ów proces globalizacji objawia się istnieniem ogólnoświatowych lub ogólnoregionalnych kierunków, nurtów i stylów, znajdujących swoich reprezentantów i naśladowców w wielu krajach, nawet w dobie postmodernizmu, określanego przez G. Dziamskiego mianem „eklektycznego pluralizmu"[25], czyli w okresie jednoczesnego współwystępowania znacznej liczby nowych kierunków, nurtów itp. Nie eliminuje to jednak indywidualnego charakteru twórczości poszczególnych artystów czy specyfiki i odrębności krajów lub regionów, tworząc wcześniej już wspomniany „globalny melanż". Opisana sytuacja sprzyja swobodnej wymianie myśli, poglądów i treści pomiędzy artystami, do czego przyczynia się organizowanie międzynarodowych plenerów, wystaw, spotkań, imprez targowych itp.

Natomiast w ramach obecności i odbioru sztuki ich globalny charakter wyraża się organizowaniem wystaw o zasięgu międzynarodowym, przyciągających rzesze odwiedzających, przy tworzeniu których biorą udział liczne muzea, galerie, a nawet kolekcjonerzy prywatni z wielu krajów. Tak było np. w przypadku wystawy pod nazwą „Rembrandt (The Master and his Workshop Paintings, Drawings and Etchings)", którą pokazano w Berlinie, Amsterdamie i Londynie w latach 1991-1992. W jej przygotowaniu udział wzięło 45 muzeów, które specjalnie na tę wystawę wypożyczyły swoje obrazy, oraz 18 muzeów, które użyczyły swoich rysunków, w tym także Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu[26]. Wielkie wystawy umożliwiają odbiór sztuki wielkim rzeszom odwiedzających z różnych krajów oraz umacniają więzi i kontakty między muzeami, galeriami, a nawet prywatnymi kolekcjonerami, którzy uczestniczą wspólnie w organizowaniu wystaw. Wyjątek stanowi np. Turcja, która nie wypożycza dzieł nawet na wystawy międzynarodowe, obawiając się ich zniszczenia lub braku ich powrotu[27].

---

[24] Wyróżnienia czterech zasadniczych aspektów występowania sztuki dokonał M. Golka, nazywając wymianę obiegiem, z czym autorka niniejszego rozdziału się nie zgadza. M. Golka, *Transformacja systemowa a kultura w Polsce po 1989 roku*, Instytut Kultury, Warszawa 1997, s. 36.

[25] G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996, s. 114.

[26] J. A. Chrościcki, *Znaczenie wielkich wystaw w kształtowaniu rynku sztuki*, w: *Kultura w gospodarce rynkowej. Problemy adaptacji marketingu*, pod red. K. Mazurek-Łopacińskiej, Wydawnictwo AE, Wrocław 1997, s. 159.

[27] A. S. Ciechanowiecki, op. cit., s. 132.

A zatem o procesie globalizacji można mówić jedynie w kontekście omówionych wyżej przedsiębiorstw, posiadających status KTN, w tym przede wszystkim Sotheby's i Christie's, oraz w odniesieniu do sfery tworzenia, odbioru i obecności sztuki, chociaż i w tych przypadkach istniejące przeszkody w swobodnym obrocie dziełami sztuki między krajami lub dotyczące wypożyczania obiektów na międzynarodowe wystawy w pewnym sensie proces ów ograniczają. Natomiast nie podlega mu międzynarodowy rynek dzieł sztuki, posiadając jedynie pewne cechy, świadczące o jego ponadnarodowym charakterze.

2. Wpływ i znaczenie procesu globalizacji dla przemian dokonujących się na międzynarodowym rynku dzieł sztuki

Proces globalizacji na poziomie KTN prowadzi, co zostało już wyżej wspomniane, do oligopolizacji, a nawet duopolizacji rynku dzieł sztuki, na którym największe znaczenie mają wspomniane domy aukcyjne: Sotheby's i Christie's. Przyczynia się to z kolei do eliminacji z rynku drobnych handlarzy, kupców, którzy wypełniali nisze rynkowe w sensie przedmiotowym, tzn. oferowali dzieła mało popularne, specyficzne, o drugorzędnym znaczeniu, oraz lukę cenową, oferując dobre obiekty po niższych cenach. Jak słusznie zauważył Ch. Herchenröder, nie odbyło się to bez szkody dla rynku dzieł sztuki. Została zagrożona autonomia drobnych handlarzy, a nawet poszczególnych rynków, co również niekorzystnie wpłynęło na samą sztukę, ponieważ ogranicza to nie tylko swobodną wymianę, ale także wolne od nacisków lansowanie poszczególnych nurtów, artystów, obiektów[28].

Działania KTN, prowadzone na skalę masową i o zasięgu globalnym, w dziedzinie obrotu dziełami sztuki, a także marketingu, w tym głównie promocji, przekształcają rynek dzieł sztuki w tzw. Kunstbetrieb, czyli „przemysł sztuki", którego negatywne skutki dla sztuki, jako wolnej dziedziny, zauważa M. Heidegger podając, że „dzieła sztuki powstają, aby zaspokoić publiczne gusta [...], stają się one przedmiotem zainteresowania krytyków i znawców. Historia sztuki czyni je obiektem swoich badań. Oprócz tego istnieje także handel dziełami sztuki. Jednakże czy w takim wielorakim i rozbudowanym systemie funkcjonowania sztuki spotykamy dzieła same w sobie? W uprzedmiotowieniu dzieła sztuki ulatnia się bowiem właściwe mu stanie w – samym – sobie"[29], czyli że sztuka traci w tym nowym kontekście naturalną wolność i niezależność. Podobnego zdania jest również G. Dziamski, który podaje, że w latach osiemdziesiątych rynek dzieł sztuki przekształcił się

[28] Ch. Herchenröder, *Aufatmen und durchstarten*, „Handelsblatt" 1996, nr 247, s. 1 (Galerie).
[29] C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Universitas, Kraków 1997, s. 60.

w nową dziedzinę businessu, zwaną „branżą sztuki" (*art industry*). Charakteryzuje się ona traktowaniem i postrzeganiem sztuki jedynie w kontekście lokaty kapitału przez większość uczestników rynku, gdzie notowania aukcyjne przypominają notowania giełdowe, a wylicytowana cena jest miernikiem wartości dzieła w sensie nie tylko ekonomicznym, ale i pozaekonomicznym[30].

Jak dalece dzieła sztuki traktowane są w kategoriach lokaty kapitału, świadczy chociażby fakt zawarcia przez Sotheby's pod koniec lat siedemdziesiątych porozumienia z nowojorskim City Bank, dotyczącego możliwości przyjmowania dzieł sztuki jako zabezpieczenia pod kredyty. Natomiast w połowie lat osiemdziesiątych Sotheby's utworzył samodzielną instytucję: „Sotheby's finances service", udzielając kredytów na zakup określonych dzieł sztuki. Ponadto jak dalece zarówno Sotheby's, jak i Christie's traktują swoją działalność oraz rynek w kontekście zysku, jaki im przynoszą, świadczy udział Christie's od 1995 r. w obrocie nieruchomościami oraz oferowanie sprzedającym najpierw przez Sotheby's, a od 1990 r. również przez Christie's tzw. cen gwarantowanych, stanowiących najniższą kwotę, za którą dzieło musi być sprzedane i jednocześnie stanowiących zabezpieczenie dla sprzedającego, rekompensując sobie ryzyko wyższą prowizją[31]. Prowadzi to do uprzedmiotowienia sztuki, odmawiając jej specyficznego charakteru, łączącego w sobie aspekty rynkowe i pozarynkowe.

Dzieje się tak dlatego, że pojęcie „branża sztuki" wiąże się z masowym charakterem wszystkich poziomów występowania sztuki, a więc zarówno wymiany, jak i tworzenia, obecności i odbioru sztuki. Oznacza to, że dzieło sztuki coraz częściej występuje w roli towaru (w ujęciu dynamicznym) lub w charakterze produktu (w sensie statycznym) i poddawane jest „obróbce" marketingowej, przy wykorzystaniu wszystkich narzędzi marketingu-mix, w tym głównie promocji na szeroką skalę. Natomiast na rynku dzieł sztuki dawniejsze osobiste i stosunkowo rzadkie kontakty sprzedającego i nabywcy zostają coraz częściej zastępowane aukcjami przez telefon lub Internet itp., w wyniku czego rynek dzieł sztuki traci swój elitarny, tym samym wyjątkowy, charakter. Ów masowy charakter dotyczy również pozostałych obszarów występowania sztuki. Dla przykładu rocznie muzeum w Luwrze odwiedza przeciętnie 5 mln turystów, których trudno nazwać odbiorcami sztuki[32]. Natomiast w twórczości wielu artystów na pierwszy plan wysuwają się zainteresowania i pragnienia nabywców, co z kolei prowadzi do komercjalizacji sztuki, pojmowanej nie jako urynkowienie sztuki, lecz w kontekście pejoratywnym. Jak

[30] G. Dziamski, *Rynek sztuki w Europie*, w: *Menedżer kultury*, pod red. M. Iwaszkiewicza, Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu, Warszawa – Poznań 1995, s. 109.

[31] T. Lewicki, *Sotheby's i Christie's wszystko dozwolone*, „Art & Business" 1998, nr 10, s. 1 (Kolekcjoner).

[32] J. Miliszkiewicz, M. Morka, *Kolekcja Porczyńskich – genialne oszustwo?*, Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa 1993, s. 11.

podaje M. Golka, komercjalizacji w sztuce towarzyszą bowiem zazwyczaj niekorzystne zjawiska, „Mają one źródło w tym, że komercjalizacja opiera się na potrzebach masowych, a te najczęściej są trywialne"[33]. Zatem komercjalizacja oznacza masowy charakter wymiany, tworzenia, obecności i odbioru sztuki, co prowadzi do jej uprzedmiotowienia we wszystkich sferach jej występowania.

Wśród niekorzystnych skutków globalizacji na poziomie przedsiębiorstw wyróżnić można także rozprzestrzenianie się impulsów kryzysowych, co wywołuje niekorzystne skutki i reakcje uczestników międzynarodowego rynku dzieł sztuki. W tym miejscu warto podkreślić, że omawiana reakcja łańcuchowa w odniesieniu do tendencji spadkowych na rynku dzieł sztuki jest konsekwencją nie tyle wzajemnych powiązań i integracji rynków krajowych, o czym była mowa wyżej, ile współzależności rynku dzieł sztuki i wahań koniunkturalnych występujących w gospodarce światowej, która emituje owe niekorzystne trendy, chociaż w pewnym sensie działalność Sotheby's i Christie's przyczynia się do szerzenia owych niekorzystnych tendencji na omawianym rynku. Tworzenie zagranicznych filii KTN w selektywnie wybranych krajach przyczynia się do narastania dysproporcji pomiędzy poszczególnymi rynkami krajowymi i w konsekwencji do izolacji rynków o drugorzędnym znaczeniu, które pozostają na marginesie wymiany międzynarodowej oraz poza obszarem zainteresowania społeczności międzynarodowej sztuką tych krajów, co zostało już wyżej wspomniane.

Dotyczy to nie tylko krajów Trzeciego Świata, ale również krajów Europy Środkowowschodniej, w tym także Polski. Prowadzi to do tego, że znajomość nie tylko realiów rynkowych, ale przede wszystkim sztuki, twórców z tych krajów jest fragmentaryczna i znikoma. Świadczy o tym chociażby udział artystów tych krajów w aukcjach na międzynarodowym rynku dzieł sztuki i na odwrót. Dla przykładu w 1996 r. na światowych aukcjach sprzedano zaledwie niespełna 600 dzieł artystów polskich[34]. Zaś udział malarstwa obcego w ogólnej masie sprzedanych obiektów na polskim rynku dzieł sztuki wyniósł 5%, w tym, o czym należy pamiętać, zarówno dzieł importowanych, jak i tych znajdujących się w posiadaniu polskich właścicieli[35]. Prowadzi to do wspomnianej izolacji, w tym przypadku polskiego rynku dzieł sztuki, która wyraża się brakiem zainteresowania polską sztuką w świecie, zarówno na rynku, jak i poza nim, oraz sztuką obcą w kraju.

Istnieją jednak również pozytywne skutki omawianego procesu globalizacji, dokonującego się na poziomie przedsiębiorstw. Należą do nich wzrost pewności nabywców co do atrybucji dzieł sztuki, w wyniku walki konkurencyjnej prowa-

---

[33] M. Golka, *Rynek sztuki*, Agencja Badawczo-Promocyjna ARTIA, Poznań 1991, s. 45.

[34] Na podstawie Art Market Bulletin from Art Sales Index Ltd. A report on the 1995/96 Art Auction Season by Colin Gleadell, opracował Ł. Gorczyca, *Rynek tęskniący*, „Art & Business" 1997, nr 9, s. 22.

[35] Ł. Gorczyca, *Rok optymistycznych statystyk*, „Art & Business" 1998, nr 1-2, s. 15.

dzonej przez Sotheby's i Christie's na międzynarodowym rynku dzieł sztuki, sprowadzającej się m.in. do podnoszenia jakości i zakresu usług oferowanych przez wspomniane domy aukcyjne, także w dziedzinie oceny pochodzenia i wyceny dzieł sztuki, mimo iż domy aukcyjne zastrzegają sobie, na wypadek pomyłki, że wycena oraz ocena atrybucji zostały dokonane w dobrej wierze i zgodnie z ich opinią[36]. Ponadto dzięki możliwości dokonania transakcji na terytorium własnego kraju, w zagranicznej filii Sotheby's lub Christie's, dochodzi do wyeliminowania ewentualnych strat, wynikających z różnicy w kursach walutowych.

Zatem skutki omawianej globalizacji na poziomie przedsiębiorstw, a także w sferze odbioru, obecności i tworzenia sztuki należy, co zostało wyżej nadmienione, omówić i rozumieć w kontekście ekonomicznym i pozaekonomicznym. Tylko taka analiza powyższego zjawiska prowadzi do pełnej charakterystyki procesu globalizacji i jego następstw. Wynika to z faktu, że rynek dzieł sztuki, zarówno w ujęciu podmiotowym, jak i przedmiotowym, strukturalnym, funkcjonalnym itp., ma specyficzny i złożony charakter, wynikający z przenikania się aspektów rynkowych i pozarynkowych, które determinują jego dwoistość. Pozytywne zaś skutki omawianego procesu na tyle przewyższać będą negatywne, na ile przemiana rynku dzieł sztuki w „branżę sztuki" i związany z tym masowy charakter wymiany, tworzenia, obecności i odbioru sztuki, a w efekcie komercjalizacja sztuki będzie postrzegana pozytywnie lub negatywnie. Stąd jednoznaczna, obiektywna ocena przedstawionych następstw globalizacji na międzynarodowym rynku dzieł sztuki nie jest możliwa, zawsze bowiem zawierać będzie pewne subiektywne przesłanki w podejściu do omówionych zagadnień.

CHARACTERISTICS AND IMPACT OF GLOBALISATION PROCESS ON CHANGES OCCURRING ON INTERNATIONAL MARKET OF THE WORKS OF ART ON THE EXAMPLE OF SOTHEBY'S AND CHRISTIE'S

Summary

The article is devoted to the process of globalisation as an essential factor determining the character, structure and functioning of the international market of the works of art. The author makes an attempt to define the above-mentioned process and carries out its analysis at two separate levels: the first one relating to multinational corporations, represented by Sotheby's and Christie's and the second one referring to the sphere of international market

[36] J. Miliszkiewicz, M. Morka, op. cit., s. 294.

of the works of art, understood as a certain coherent system. Attention is paid to the fact that the analysed process exists in the first case but it does not exist in the second case, although there are some premises apparently indicating that the home markets of the works of art are integrated into the system mentioned. Moreover, the author points out the barriers to the free exchange of the works of art between countries as the main reason hindering this process in the sphere of international market of the works of art. Further parts of the article underline the impact of the globalisation process on the changes which take place within the market under discussion, including above all its transformation into the so-called art industry and its mass, commercial character resulting from this. Positive effects of the process taking place at the level of multinational corporations are also mentioned.