

dr hab. Monika Murzyn-Kupisz, prof. UJ
Zakład Rozwoju Regionalnego
Instytut Geografii i Gospodarki Przestrzennej
Uniwersytet Jagielloński
ul. Gronostajowa 7
30-387 Kraków

Kraków, 7.01.2025

**Recenzja pracy doktorskiej mgr Zuzanny Kamykowskiej
pt. „Czynniki determinujące poziom cen dzieł sztuki na aukcjach w Chinach”**

1. Podstawa prawna wykonania recenzji: powołanie na recenzenta przez Radę Dyscypliny Ekonomia i Finanse Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie, pismo z dn. 21.10.2025 z prośbą o wykonanie oceny rozprawy doktorskiej mgr Zuzanny Kamykowskiej w ramach postępowania doktorskiego wszczętego w dn. 29.09.2025.

2. Przedmiot oceny i ogólna charakterystyka pracy

Przedmiotem recenzji jest rozprawa przygotowana przez mgr Zuzannę Kamykowską pod kierunkiem prof. UEK dr hab. Joanny Białyniciej-Biruli oraz prof. UEK dr hab. Dominika Ziarkowskiego (promotor pomocniczy) w Uniwersytecie Ekonomicznym w Krakowie, w Dziedzinie Nauk Społecznych, w ramach dyscypliny naukowej Ekonomia i Finanse.

Praca podejmuje bardzo ciekawy i aktualny – zwłaszcza w obliczu rosnącej pozycji Chin na arenie międzynarodowej oraz istotnych przemian społeczno-gospodarczych zachodzących w tym kraju – problem naukowy. Wpisuje się on w ramy rozwijającego się i uznanego na świecie, choć w Polsce nadal niedostatecznie widocznego, pola badań ekonomicznych, tj. ekonomiki kultury. Dyscyplina ta posiada bogaty, rosnący od drugiej wojny światowej dorobek badawczy, własną organizację naukową (Association for Cultural Economics International) oraz specjalistyczne czasopismo „Journal of Cultural Economics”. Rozprawa stanowi przy tym naturalne rozszerzenie i kontynuację wcześniejszych publikacji autorki, spójnych tematycznie z problematyką pracy, obejmujących opracowania dotyczące wartości dzieł sztuki, przemian na chińskim rynku sztuki od drugiej połowy XX wieku do współczesności oraz ekonomicznych i prawnych aspektów aukcji dzieł sztuki w Chinach. Doktorantka jest dobrze przygotowana do prowadzenia tego typu badań z uwagi na ukończenie zarówno studiów z zarządzania, jak i z historii sztuki, a także doświadczenie studiowania w Chinach i znajomość języka chińskiego.

Opracowanie obejmuje 212 stron maszynopisu. Oprócz wstępu i zakończenia, rozważania ujęte zostały w pięciu logicznie następujących po sobie rozdziałach. Zgodnie ze standardami akademickimi rozprawa opatrzona jest bibliografią, spisem tabel i rysunków oraz pięcioma aneksami uszczegóławiającymi niektóre treści sygnalizowane w tekście głównym.

3. Ocena merytorycznej zawartości pracy

Z dużym zainteresowaniem zapoznałam się z rozprawą Pani mgr Kamykowskiej, odnajdując w niej wiele wartościowych i inspirujących treści. Zaproponowany przez Autorkę tok postępowania badawczego, odzwierciedlony w strukturze pracy, ma charakter całościowy i jest w pełni uzasadniony. Rozdziały o charakterze teoretycznym precyzują podstawowe

pojęcia oraz osadzają analizę w szerokim kontekście badawczym, natomiast rozdziały empiryczne prezentują aktualne ustalenia naukowe, oparte na szerokim zakresie danych oraz pogłębionych analizach statystycznych.

Omawiając poniżej poszczególne części pracy i oceniając ją całościowo jako wartościowe dzieło naukowe, ograniczę się do wskazania najciekawszych aspektów, a także tych zagadnień, które mają charakter dyskusyjny bądź wymagają uzupełnienia lub dalszych pogłębionych badań.

3.1. Wstęp i przedstawione w nim założenia pracy

Założone na początku rozprawy cele pracy (s. 6) zostały w pełni zrealizowane. Należą do nich: opracowanie systematyki podmiotów działających na chińskim rynku sztuki; charakterystyka specyficznych uwarunkowań chińskiego rynku sztuki; identyfikacja strukturalnych cech tego rynku; empiryczna analiza czynników wpływających na poziom cen na podstawie danych aukcyjnych, a także analiza pozycji i specyfiki rynku chińskiego na tle innych rynków.

Analizując treść Wstępu w kontekście całej pracy, warto jednak zwrócić uwagę na dwie kwestie. Pierwsza z nich ma charakter ogólnej, lecz istotnej uwagi porządkowej odnoszącej się do całej rozprawy. Ostatecznie nie jest w niej jednoznacznie określone, jaki zakres czasowy obejmuje praca. Dane ogólne dotyczące chińskiego rynku sztuki obejmują okres do 2021 r., dane aukcyjne natomiast – zarówno w streszczeniu pracy, jak i we Wstępie – określane są jako pochodzące z lat 2011–2024, podczas gdy w rozdziale piątym prezentowane analizy odnoszą się do innego okresu, tj. lat 2012–2024. Rzetelność naukowa wymaga jednoznacznego uporządkowania i doprecyzowania tej kwestii. Drugą sprawą, wartą pogłębienia, by przekonująco zainteresować czytelników tematem, jest doprecyzowanie osobistych motywacji wyboru tematu zwłaszcza, skąd wynika zainteresowanie Autorki sztuką chińską oraz chińskim rynkiem sztuki.

Z metodologicznego punktu widzenia warto również doprecyzować, czy i w jakim stopniu analizowane będą różne typy dzieł sztuki (malarstwo, rzeźba, grafika), zwłaszcza że w dalszej części pracy Autorka koncentruje się na wybranych typach.

3.2. Zawartość rozdziału 1: Rynek sztuki w ujęciu interdyscyplinarnym

Rozdział pierwszy został prawidłowo poświęcony zagadnieniom definicyjnym. Autorka przedstawia w nim sposób rozumienia i definiowania dzieła sztuki przez różne dyscypliny naukowe, określa istotę rynku sztuki, omawia ekonomiczne teorie z nim związane, a także zwraca uwagę na kwestie wartości i ceny jako kluczowe z perspektywy ekonomiki kultury.

W tym kontekście – skoro Autorka odwołuje się do literatury naukowej z różnych dziedzin, w tym do dorobku czołowych polskich filozofów – zasadne byłoby uwzględnienie także rozważań Władysława Stróżewskiego dotyczących piękna i estetyki (s. 11). Z kolei przy analizie powiązań pomiędzy pojęciami dzieło sztuki, dobro kultury oraz dziedzictwo kulturowe warto byłoby szerzej zasygnalizować znajomość bogatej polskiej literatury przedmiotu odnoszącej się do kulturowych i ekonomicznych wartości dziedzictwa kulturowego oraz specyfiki wartości w kontekście szerszego funkcjonowania sektora kreatywnego (por. Murzyn-Kupisz 2015; Stachowiak 2017). Autorka częściowo zarysowała te zagadnienia w swojej wcześniejszej publikacji (Kamykowska 2022), jednak w samej rozprawie nie zostały one rozwinięte, a kwestie wartości autentyczności pozostają raczej zmarginalizowane.

Omawiając zjawisko aukcji dzieł sztuki oraz zagadnienia wartości, warto byłoby odwołać się do klasycznych, historycznych badań J. Michaela Montiasa. Natomiast dyskutując specyfikę wartości dzieł sztuki w powiązaniu z ewolucją myśli ekonomicznej – od A. Smitha po współczesność – zasadne byłoby rozszerzenie aparatu teoretycznego co najmniej o dwie koncepcje: dóbr merytorycznych (*merit goods*) oraz „pozytywnego uzależnienia”, w ramach którego dzieła sztuki mogą być interpretowane jako dobra uzależniające. Pisząc o społecznym kontekście dzieł sztuki, w tym o kwestiach kulturowej dystynkcji, Autorka trafnie odwołuje się do dorobku P. Bourdieu, jednak zagadnienia te zasługiwałyby na silniejsze wyeksponowanie. Warto również zauważyć, że problematyka ta była szeroko analizowana także przez polskich socjologów, w tym autorów związanych z macierzystą uczelnią Kandydatki (np. Przemysław Kisiel), których dorobek nie został tu przywołany. Trafne odwołanie do teorii T. Veblena mogłoby ponadto pojawić się wcześniej – już na s. 16 – zamiast dopiero na s. 27.

Na uwagę zasługuje interesująca charakterystyka specyfiki dzieł sztuki jako dóbr rynkowych (s. 21). Charakterystykę tę można byłoby jednak pogłębić poprzez podkreślenie, że specyfika ta wynika często z unikatowych umiejętności twórcy – manualnych i technicznych – oraz z faktu, iż dzieła sztuki są dobrami unikalnymi, choć nie zawsze wytwarzanymi w jednym egzemplarzu (co ma znaczenie np. w przypadku grafiki w odróżnieniu od malarstwa). W tym kontekście warto zauważyć, że w bibliografii znalazły się liczne klasyczne podręczniki ekonomii (m.in. autorstwa Begga), jednak odwołania do nich w samym tekście są bardzo nieliczne lub marginalne.

W podpunkcie 1.5 „Wartości i cena dzieła sztuki w kontekście teorii ekonomicznych” na szczególne uznanie zasługuje obszerny przegląd literatury naukowej oraz klarowne podsumowanie czynników wpływających na cenę dzieła sztuki, obejmujących cechy fizyczne i wizualne dzieł (podsumowanie s. 41), czynniki związane z artystą (zestawienie s. 44) oraz determinanty odnoszące się do sprzedaży danego obiektu, takie jak moment sprzedaży, lokalizacja czy organizator sprzedaży (s. 45). Ciekawym i wartościowym pomysłem było zwłaszcza uwzględnienie nowych cech, odpowiadających na zmiany technologiczne i społeczne, tj. determinant związanych z osobą artysty, takich jak jego/jej popularność medialna mierzona liczbą wyników w wyszukiwarce Google. Zagadnienia cyfryzacji i digitalizacji oraz ich wpływu na rynek sztuki stanowią obecnie niezwykle istotny i aktualny obszar badań.

Na marginesie warto doprecyzować, że pojęcie przemysłu kultury (s. 34) wiąże się nie tylko z dorobkiem T. Adorno na co wskazuje mgr Kamykowska, lecz także Maxa Horkheimera. Z kolei problematyka pola sztuki była szeroko podejmowana przez polskich socjologów oraz geografów (por. Działek 2021). Omawiając artystów, ich charakterystykę oraz specyfikę pracy twórczej, warto byłoby również nawiązać do koncepcji *emotional labour*, wskazując, że w dziełach sztuki zawarte są także osobiste emocje związane z procesem twórczym.

3.3. Zawartość rozdziału 2: Konteksty i uwarunkowania kształtowania się rynku sztuki w Chinach

Rozdział drugi trafnie skupia się na specyficznym chińskim kontekście kształtowania się rynku sztuki, z uwzględnieniem złożonych doświadczeń historycznych, uwarunkowań politycznych i gospodarczych, a także tradycji filozoficznych taoizmu i konfucjanizmu. Autorka umiejętnie pokazuje, że współczesny rynek sztuki w Chinach nie może być analizowany w oderwaniu od tych wielowymiarowych determinant. Kwestią, która pośrednio wyłania się z narracji mgr Kamykowskiej, choć być może zasługiwałaby na silniejsze wyeksponowanie, jest swoisty

dualizm charakteryzujący stosunek do dziedzictwa kulturowego i sztuki w Chinach. Z jednej strony, mamy do czynienia z utratą znacznej części dóbr kultury w okresie Rewolucji Kulturalnej, co – jak można przypuszczać – wiąże się z też z problemami z naturalną „transmisją kulturową” (przerwaniem ciągłości kulturowej), a w efekcie z mniejszą świadomością lub słabiej ukształtowanymi potrzebami estetycznymi w odniesieniu do sztuki dawnej, głębiej zakorzenionej w przeszłości. Z drugiej strony, obserwować można często odgórnie stymulowane próby budowania dumy z wytworów chińskiej kreatywności (np. inicjatywy typu „Made in China”), a także wysoką podatność na komunikaty medialne, zwłaszcza w mediach społecznościowych. Zjawiska te mogą stanowić jeden z czynników wyjaśniających relatywnie silną predylekcję do nabywania dzieł artystów żyjących i medialnie rozpoznawalnych – w pewnym sensie podatność na uproszczone, bardziej populistyczne narracje o sztuce, co widoczne jest w wynikach empirycznych prezentowanych w rozprawie. Interesujące byłoby pogłębienie tej refleksji i rozważenie, czy i w jakim stopniu – rozwijając ten wątek – zjawiska te można interpretować jako współczesną emanację jednoczesnych wpływów konfucjanizmu i komunistycznej polityki kulturalnej. Istotną powiazaną kwestią, która nie została w pracy poruszona, a która często pojawia się w analizach podejścia do kultury w krajach o doświadczeniu komunizmu i gospodarki centralnie sterowanej, jest marksistowskie ujęcie kultury jako nadbudowy – o znaczeniu przede wszystkim ideologicznym, a nie ekonomicznym. W tym kontekście zabrakło komentarza dotyczącego tego, w jakim stopniu współczesny chiński rynek sztuki odzwierciedla odejście od takiego sposobu myślenia o kulturze oraz na ile stanowi jego przekształcenie czy reinterpretację. Kwestią wspomnianą, lecz nierozwiniętą szerzej, pozostaje również szersza polityka państwa chińskiego wobec przemysłów kultury oraz potencjalne miejsce rynku sztuki w ramach tej polityki (np. Basile 2023). Rozwinięcie tego wątku mogłoby wzbogacić analizę o dodatkowy poziom interpretacyjny, łączący rynek sztuki z celami strategicznymi państwa.

Autorka odnosi się także do zagadnień polityki demograficznej, kontroli urodzeń oraz preferencji dla męskich potomków. W tym kontekście interesujące byłoby powiązanie tych rozważań z wynikami badań empirycznych zaprezentowanych w dalszej części pracy, w których widoczne są preferencje wobec dzieł artystów identyfikujących się z płcią męską. Taka interpretacyjna klamra mogłaby wzmocnić spójność narracji oraz pogłębić kulturową interpretację uzyskanych rezultatów.

3.4. Zawartość rozdziału 3: Charakterystyka chińskiego rynku sztuki

Trzeci rozdział pogłębia opis chińskiego rynku sztuki, koncentrując się na jego historycznym rozwoju od lat 80. XX wieku, uwarunkowaniach prawnych, tendencjach w zakresie wolumenu i wartości sprzedaży, a także na praktykach korupcyjnych potencjalnie związanych z funkcjonowaniem tego rynku (te ostatnie nie są jednak potem wspomniane w interpretacji wyników). Autorka omawia również podmioty działające na rynku sztuki, tworząc wieloaspektowy obraz jego struktury i dynamiki.

W części poświęconej podmiotom funkcjonującym na rynku sztuki warto byłoby szerzej odwołać się do istniejącej literatury przedmiotu. Dotyczy to w szczególności bardzo bogatego dorobku badawczego odnoszącego się do dzielnic artystycznych. Skoro Autorka przywołuje to pojęcie, zasadne byłoby jego pogłębione omówienie oraz refleksja nad wpływem tego typu struktur na rynek sztuki. Należy przy tym podkreślić, że specyfika chińskich dzielnic artystycznych – w odróżnieniu od ich niechińskich, np. europejskich odpowiedników – często polega na lokalizacji poza historycznymi centrami miast oraz na ich odgórnym charakterze,

wynikającym z działań władz publicznych bądź inwestorów, a nie spontanicznych inicjatyw artystów (por. Murzyn-Kupisz, Działek 2012, 2017). Specyfika ta została podkreślona w nowszej pracy francuskiego badacza tej problematyki, Michela Basile'a, przełożonej na język (2023).

Z uwagi na istotną rolę czynników geograficznych w kształtowaniu się rynku sztuki (por. Działek 2021), pozytywnie należy ocenić fakt, że Autorka uwzględniła ten aspekt w swoich analizach (np. mapa rozmieszczenia domów aukcyjnych na s. 104). Szkoda jednak, że nie odwołała się do pierwszej pogłębionej polskiej monografii z zakresu geografii sztuki (Działek 2021) ani do wcześniejszych prac tego autora.

Na szczególne uznanie zasługują interesujące i dobrze udokumentowane informacje dotyczące wolumenu i wartości sprzedaży na chińskim rynku sztuki. O ile nie zaskakuje „odbicie” rynku po najtrudniejszym roku pandemicznym 2020, o tyle długookresowa tendencja spadkowa obserwowana od 2013 r. nie została w pełni wyjaśniona. Bardzo ciekawie zaprezentowano natomiast zróżnicowanie wartości sprzedaży w ujęciu regionalnym (s. 122), wskazując na wiodącą rolę regionu stołecznego.

Interesujące jest również przedstawienie struktury sprzedawanych na aukcjach obiektów według kategorii rodzajowych. W tym miejscu zasadne byłoby jednak doprecyzowanie, co dokładnie obejmuje kategoria „inne” (brak takiej informacji na s. 123), zwłaszcza że charakteryzuje się ona tendencją wzrostową w analizowanym okresie. Po lekturze tego rozdziału pojawia się ponadto wątpliwość interpretacyjna: nie jest jednoznacznie jasne, czy na aukcjach w Chinach sprzedawane są wyłącznie dzieła sztuki chińskiej, czy też Autorka świadomie ograniczyła zakres analizy do tego segmentu rynku. Brak bowiem kategorii dzieł sztuki zagranicznej, a informacja o koncentracji na dziełach sztuki chińskiej pojawia się dopiero na s. 128, w kolejnym rozdziale. W tym kontekście nieco mylący może być też sam tytuł rozprawy: „Czynniki determinujące poziom cen dzieł sztuki na aukcjach w Chinach”. Być może, jeśli autorka w praktyce koncentruje się na dziełach autorów chińskich, wskazanie wprost, że chodzi o „poziom cen chińskich dzieł sztuki na aukcjach sztuki w Chinach” lub też uwypuklenie różnic pomiędzy chińskimi a obcymi dziełami sztuki. Taka modyfikacja otwierałaby także możliwość odwołania się do dodatkowej ramy teoretycznej, jaką stanowi etnocentryzm konsumencki oraz postawy etnocentryczne obserwowane na różnych rynkach (por. Murzyn-Kupisz, Działek 2023).

3.5. Zawartość rozdziałów empirycznych 4 i 5

Clou rozprawy stanowią rozdziały 4 i 5. Rozdział 4 poświęcony jest „Analizie cen aukcyjnych na rynku dzieł sztuki w Chinach”. Autorka omawia stosowane indeksy cenowe oraz ich zmienność, rekordowe transakcje, a także wskazuje na istotny i interesujący poznawczo proces polaryzacji rynku – zróżnicowaną dynamikę sprzedaży w zależności od segmentu cenowego (od najdroższego po najniższy przedział cenowy), jak również w zależności od techniki wykonania dzieł. Zidentyfikowane w rozdziale 4 zróżnicowania są poddane dalszej analizie w rozdziale 5 pt. „Statystyczna analiza czynników wpływających na poziom cen dzieł sztuki na chińskich aukcjach”, w którym Autorka wykorzystuje dobrze dobrany i szeroki zestaw zmiennych, pogrupowanych w logiczne kategorie.

Bardzo pozytywnie należy ocenić porównawcze studium przypadku, w tym dobór dwóch domów aukcyjnych do analiz: renomowanego zagranicznego Christie's oraz chińskiego China Guardian oraz fakt, iż zostały przeprowadzone na podstawie dużej liczby transakcji (6772) z

zastosowaniem zaawansowanych metod analizy statystycznej (m.in. Random Forest). Prawidłowo dobrane zostały potencjalne czynniki wpływające na ceny dzieł sztuki, zgodnie z ustaleniami literatury przedmiotu, obejmujące determinanty związane ze sprzedażą dzieła, jego cechami fizycznymi i wizualnymi, historią i dokumentacją, a także z osobą artysty. W podrozdziale 5.2 czynniki mogące oddziaływać na poziom cen dzieł sztuki pokazano zarówno w sposób opisowy, jak i z wykorzystaniem statystyki opisowej (por. tabela 5.4 na s. 149 i kolejne). Choć prezentowane dane są bardzo interesujące i poznawczo wartościowe, ich czytelność zwiększyłoby uzupełnienie tabel o kolumny prezentujące udział procentowy w ogólnej liczbie transakcji bądź sprzedanych dzieł. Przykładowo: jaki odsetek dzieł sprzedanych w China Guardian stanowiły obiekty z najwyższego przedziału cenowego? Jaki udział dzieł wykonanych w technice tuszu (*ink*) (tab. 5.5) przypadał na poszczególne kategorie cenowe?

Analizy statystyczne zaprezentowane w kolejnym podrozdziale 5.3 ujawniają istotność statystyczną szeregu cech, takich jak technika wykonania, obecność sygnatury, wysokość i szerokość dzieła (rozmiary), orientacja pracy, certyfikat autentyczności, płeć artysty, rozpoznawalność autora w Internecie, dom aukcyjny, a także dobór słów opisujących obiekt, czyli narracja budowana wokół dzieła. Wbrew oczekiwaniom – i odmiennie niż w wielu dotychczasowych badaniach – nie potwierdzono istnienia premii cenowej za dzieła artystów nieżyjących; status artysty jako żyjącego bądź nieżyjącego nie różnicuje w sposób istotny statystycznie cen dzieł sztuki. Na s. 168 nie do końca jasne pozostaje natomiast, co Autorka rozumie przez „pochodzenie artysty” – kwestia ta nie została wcześniej dostatecznie wyjaśniona (czy chodzi o artystów chińskich versus zagranicznych?), o czym wspomniano już we wcześniejszej części recenzji.

Niezwykłe interesujące są ustalenia dotyczące istotności obecności medialnej dzieła i artysty. Rodzi się tu pytanie interpretacyjne: czy obserwowane zjawiska mają charakter specyficzny dla rynku chińskiego, są silniejsze w Azji Wschodniej, są charakterystyczne dla rynków wschodzących czy też stanowią tendencję uniwersalną współczesnych rynków sztuki w ogóle?

Na szczególne uznanie zasługuje również dalsza analiza z wykorzystaniem metody lasów losowych, umożliwiającą hierarchizację czynników wpływających na poziom cen i ujawniającą pewne unikalne preferencje na chińskim rynku sztuki. Należą do nich m.in. wysoka ranga popularności medialnej i rozpoznawalności w literaturze (co można interpretować jako podatność na masową narrację, premię medialną czy specyficzny kulturowy kapitał medialny), preferencje dla malarstwa (techniki bardziej „zachodniej”), a także dla żyjących artystów chińskich (co może być interpretowane w kategoriach etnocentryzmu). Jednocześnie widoczne jest przywiązanie do tradycji, które można domniemywać m.in. na podstawie preferencji dla dzieł o układzie pionowym i większej wysokości, jak również interesujące preferencje dotyczące dnia miesiąca i tygodnia, w którym odbywają się aukcje. Podsumowanie tych ustaleń zawarte w tabeli 5.45 należy uznać za bardzo udane. Jednocześnie wskazuje ono na relatywnie mniejszą istotność czynników związanych z osobą artysty oraz z unikalnością i dokumentacją dzieła. W szerszej perspektywie z punktu widzenia artystów oraz historyków sztuki może to mieć wydźwięk pesymistyczny, sugerując podatność chińskiego rynku sztuki na manipulację marketingową oraz skłonność do instrumentalnego traktowania artystów – gdzie mniej istotne staje się to, kto i w jaki sposób tworzy dzieło czy jego unikalność i autentyczność, a ważniejsze jest wpisanie się w aktualne potrzeby dekoracyjne lub inwestycyjne nabywców i obowiązujące, kreowane przez Internet i media społecznościowe mody. Zjawisko to można interpretować jako swoisty populizm na rynku sztuki.

Jak już wspomniano, wśród dwóch porównywanych domów aukcyjnych trafnie dobrano dom aukcyjny Christie's kontrastując go jako zagraniczny z chińskim domem aukcyjnym. Interesujące pozostaje jednak pytanie, czy i w jakim stopniu różnią się aukcje oraz sposób opisu dzieł sztuki chińskiej realizowane przez Christie's jako czołowy światowy dom aukcyjny w różnych lokalizacjach (np. poza Chinami: Londyn, Nowy Jork, Paryż, Genewa), co mogłoby stanowić interesujący kierunek dalszych badań.

Choć nie jest to niezbędne w rozprawie o ukierunkowaniu ekonomicznym, z uwagi na jej temat, pewne zdziwienie budzi fakt, że obok bogatego materiału statystycznego, w pracy brak choćby kilku ilustracji przedstawiających typy omawianych dzieł lub fotografie prac najwyższej wycenianych obecnie artystów na chińskim rynku aukcyjnym. Uzupełnienie pracy o taki materiał wizualny zwiększyłoby jej „autentyczność” oraz ułatwiło i uprzyjemniło odbiór, zwłaszcza czytelnikom polskim, mniej obeznanym ze współczesną sztuką chińską.

3.6. Pozostałe uwagi polemiczne dotyczące treści rozprawy oraz jej zakończenia

Doceniając wysoką wartość poznawczą recenzowanej rozprawy, należy wskazać na pewne obszary, które mogłyby zostać szerzej pogłębione i lepiej wyeksponowane. W szczególności dotyczy to potrzeby silniejszego powiązania rozdziałów teoretycznych z ustaleniami empirycznymi oraz pogłębionej interpretacji uzyskanych wyników badań w świetle zaprezentowanych wcześniej koncepcji teoretycznych.

W części teoretycznej, moim zdaniem, niedostatecznie dużo miejsca poświęcono ekonomicznym teoriom wartości dzieł sztuki, a szerzej – dóbr kultury, oraz ich powiązaniom z wielowymiarowym ujęciem wartości dóbr kultury (wartości kulturowe, społeczne, symboliczne, ekonomiczne). Autorka we Wstępie (s. 5) zapowiada uwzględnienie wartości dzieł sztuki, częściowo odzwierciedlonych w ich cenach, jednak zagadnienie to nie zostaje później w sposób systematyczny i pogłębiony zdefiniowane ani rozwinięte. W tym kontekście szczególnie widoczne jest pominięcie znacznej części polskiego dorobku naukowego dotyczącego problematyki wartościowania dóbr kultury.

Analizując podmioty wpływające na funkcjonowanie rynku sztuki, Autorka trafnie identyfikuje ich szerokie spektrum. Warto byłoby jednak odnieść się szerzej do koncepcji tzw. *gatekeepers* (pośredników/arbitrów treści) oraz do przemian roli i znaczenia tych aktorów we współczesnym obiegu sztuki, zwłaszcza w kontekście nowych mediów i marketingu. Wątek ten mógłby stanowić ważne ogniwo łączące analizę teoretyczną z empirycznymi ustaleniami dotyczącymi znaczenia narracji medialnej i obecności artysty w przestrzeni cyfrowej.

Interesującym, lecz niewystarczająco rozwiniętym zagadnieniem pozostaje też kwestia rozróżnienia między sztuką oficjalną a nieoficjalną oraz jego znaczenia dla funkcjonowania rynku sztuki w Chinach. Podobnie, po analizie różnych determinant cen, pojawia się pewien niedosyt związany z brakiem próby syntetycznego podsumowania, które cechy dzieł sztuki i artystów mają charakter bardziej obiektywny, a które subiektywny – w nawiązaniu do różnych teorii wartości. Poza analizami autorki znalazła się dawna sztuka chińska – czy w jakiś sposób można byłoby włączyć ją do analizy, a jeśli nie to dlaczego?

W konkluzjach konieczne wydaje się również szersze odniesienie do istniejącej literatury, w tym polskiego dorobku z zakresu ekonomiki i socjologii kultury, a także bardziej jednoznaczne podkreślenie specyfiki rynku chińskiego na tle rynków europejskich, amerykańskiego oraz innych rynków Azji Wschodniej. Krótkie, zaledwie trzystronicowe zakończenie, które

podsumowuje pracę mogłoby zatem być pogłębione i rozwinięte, w tym szerzej pokazać możliwe kierunki dalszych badań. Z tej perspektywy szczególnie interesujące wydają się analizy porównawcze. Warto byłoby rozważyć uwarunkowania cen dzieł sztuki chińskiej w innych kontekstach rynkowych, np. na aukcjach w USA czy w Europie, a także odnieść ustalenia Autorki do istniejącej literatury poświęconej rynkom sztuki w gospodarkach wschodzących. Pojawia się pytanie, czy i w jakim zakresie podobne procesy obserwowane są na innych rynkach, w tym na rynku polskim? Zastanawiające jest także, na ile problematyka ta obecna jest w najnowszych publikacjach chińskich i zachodnich badaczy oraz w jakim stopniu ich ustalenia korespondują z wynikami analiz Autorki. Tego rodzaju porównawcza perspektywa wydaje się poznawczo bardziej wartościowa niż formułowanie rekomendacji adresowanych bezpośrednio do rynku chińskiego. Z kolei z perspektywy polskiej interesującym rozwinięciem badań mogłoby być pytanie o potencjał zaistnienia polskiej sztuki współczesnej na chińskim rynku sztuki. Z perspektywy historycznej natomiast, ciekawe byłoby spojrzenie jak tendencje na rynku sztuki w Chinach, rosnącym w siłę państwie pod koniec XX i na początku XXI wieku, odmienne są od doświadczeń historycznych innych wiodących gospodarek (np. rozwój rynku sztuki w Stanach Zjednoczonych w XIX i na początku XX wieku).

W szerszym ujęciu analizy aukcji i rynku sztuki w Chinach mogą być interpretowane jako odzwierciedlenie ogólniejszych tendencji w zakresie konsumpcji kulturalnej, roli nowych mediów oraz marketingu w kształtowaniu gustów i preferencji konsumentów – zwłaszcza w krajach wschodzących i w Azji Wschodniej. Warto byłoby silniej zaakcentować, w jaki sposób badany rynek wpisuje się w szersze procesy rozwoju przemysłów kreatywnych w Chinach oraz wyraźniej wskazać, jaki nowy wkład wnosi rozprawa do już obszernej literatury przedmiotu na ten temat.

Niezależnie pod powyższych uwag, biorąc pod uwagę nowość i aktualność tematu w polskim kontekście, recenzowane opracowanie z pewnością zasługuje na publikację w formie monografii naukowej w języku polskim, a ustalenia empiryczne jako artykuł w renomowanym zagranicznym czasopiśmie w języku angielskim. W pierwszym przypadku wskazane byłoby zredagowanie tekstu pod kątem eliminacji powtórzeń oraz skrócenia nadmiernie rozbudowanych opisów (np. tabela 3.3 na s. 108 wydaje się zbędna, gdyż zawarte w niej informacje zostały już wcześniej omówione w tekście).

3.7. Szczegółowe uwagi redakcyjne

Drobne niedociągnięcia stylistyczne, gramatyczne i językowe nie wpływają na ogólną pozytywną ocenę pracy, jednak powinny zostać poprawione w przypadku jej publikacji.

- rozważyć poprawienie w spisie treści określenia - „Dzieło sztuki w różnych dyscyplinach naukowych” na „z perspektywy różnych dyscyplin naukowych”.

- Punkt 1.2. w tytule „Teorie w zakresie ...” – słowo „w zakresie” jest zbędne.

s. 8 – kolokwializm „historyczno-sztucznej” powinien zostać zastąpiony innym terminem.

s. 13 – określenie „moment marginesu” jest niezręczne i wymaga doprecyzowania.

s. 65 – w spisie bibliograficznym pozycja cytowana jako Coase i Wang 2016 powinna być ujednolicona z powołaniem w tekście na „Wang 2016”.

s. 81 – brak informacji o miejscu wydania i wydawcy źródła tabeli.

s. 128 – stwierdzenie „ceny dzieł sztuki chińskiej indeksowane są w kilku indeksach...” wymaga poprawy stylistycznej.

s. 150 – nagłówki tabeli są w języku angielskim zamiast w języku polskim.

s. 153 – powtórzenie informacji już wcześniej przekazanych w tekście, należy je usunąć lub skrócić.

Niejednolity system cytacji – w większości „nazwisko, rok”, ale czasem pełny opis w podpisach rycin i przypisach; wymaga to ujednolicenia w całej pracy.

3.8. Wnioski końcowe

Wskazane powyżej możliwości redakcyjne, postulaty uzupełnienia pewnych elementów teoretycznych oraz pogłębienia analiz w żaden sposób nie podważają bardzo wysokiej ogólnej oceny rozprawy, którą należy uznać za pracę innowacyjną w kontekście polskim. Opracowanie prezentuje spójną i konsekwentnie prowadzoną analizę wybranego rynku sztuki, wskazując na interesujące uwarunkowania jego funkcjonowania, w niektórych aspektach odmienne od tych dotychczas podkreślanych w literaturze przedmiotu. Szczególnie istotne jest uwypuklenie znaczenia nowych zjawisk, takich jak mediatyzacja rynku sztuki oraz konieczność budowania osobistej, w tym wirtualnej marki artysty w obliczu postępujących procesów cyfryzacji. Rozprawa wnosi tym samym istotne, nowe wątki do analiz z zakresu ekonomiki kultury, zwłaszcza w odniesieniu do polskiego dorobku naukowego oraz rozważań dotyczących Chin.

Uzyskane ustalenia mają walor wykraczający poza wąskie grono ekonomistów zajmujących się rynkiem dzieł sztuki. Mogą one być interesujące również dla historyków sztuki oraz badaczy kultury, ukazując szeroką gamę wartości i czynników kształtujących rynek sztuki, istotnych nie tylko w przypadku rynku chińskiego, lecz także innych rynków narodowych, w tym tzw. rynków wschodzących. Wnioski płynące z pracy mogą mieć też znaczenie dla decyzji artystycznych i biznesowych i promocyjnych podejmowanych przez różnych uczestników rynku sztuki – od artystów i ich strategii twórczych, przez domy aukcyjne, po nabywców dzieł sztuki.

Mając na uwadze wysoką jakość naukową rozprawy, jej staranne przygotowanie, ciekawe wyniki empiryczne oraz wyraźną nowatorskość w kontekście polskim, uważam, że z pewnością zasługuje ona na wyróżnienie, w przypadku pozytywnego zakończenia dalszych etapów postępowania doktorskiego.

Praca identyfikuje istotny i aktualny problem naukowy, a następnie przedstawia jego oryginalne rozwiązanie, oparte na rzetelnych i zaawansowanych analizach empirycznych. Podsumowując, z pełnym przekonaniem stwierdzam zatem, że rozprawa spełnia wymogi określone w art. 187 ustawy *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* z dnia 20 lipca 2018 r. (Dz.U. 2024, poz. 1571 z późn. zm.), wykazując zarówno gruntowną wiedzę teoretyczną Kandydatki w dyscyplinie, jak i umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej. Może zatem stanowić podstawę do podjęcia przez Radę Dyscypliny Ekonomia i Finanse Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie dalszych czynności związanych z nadaniem Autorce rozprawy stopnia naukowego doktora.



dr hab. Monika Murzyn-Kupisz, prof. UJ