



Výzkumná zpráva Kongresu

Obchod s uměleckými předměty

TOMÁŠ KONEČNÝ



PRO ČESKÝ MODEL AMERICKÉHO KONGRESU 2020



1. Úvod

Dnešní trh s uměním se zrodil v průběhu 70. a 80. let 20. století, kdy souběžně došlo k redefinici role umění, proměně sběratelství, novému pohledu na roli kulturních institucí, a nadto posunu směrem ke komercializaci. Vlivem ropných šoků a hospodářských problémů se v 70. letech do umění začalo přesouvat stále vyšší množství financí a umělecké předměty začaly být vnímány jako vhodná investice. Nástup Japonska na čelní příčky ve světové ekonomice a zájem, kteří noví dolaroví boháči projevovali o sbírání umění, vychýlil i trh s uměním. Moderní trh s uměním se vyvíjel ve stínu pozoruhodné konjunktury, neboť od 80. let až do poloviny druhé dekády 21. století docházelo k trvalému růstu cen.¹ Ruku v ruce s tímto rozmachem šla tendence většiny států omezovat přesun artefaktů, které považovaly za součást svého kulturního dědictví, a to za podpory UNESCO pod pláštěm boje s nelegálním obchodem a padělků, který do přeshraničního obchodu zanesl často striktní regulace.

Navzdory tomu se mezi lety 1971-1990 objem trhu zdvacetinasobil, přičemž hlavní boom spadá do let 1985-1990, kdy se co do objemu ztrojnásobil.² Postupný nárůst zůstal trendem i v následujících desetiletích. Když v září 2008, krátce po pádu Lehman Brothers a začátku finanční krize, analytici očekávali zpomalení na trhu s uměním, aukční síň Sotheby's uspořádala v New Yorku aukci děl Damiena Hirsta, kde se za optimistický cíl považovaly prodeje ve výši 65 milionů USD – k všeobecnému překvapení aukce vynesla 111 milionů USD a vytvořila aukční rekord pro díla jednoho umělce.³ Ochlazení na trhu s uměním se začalo projevovat až kolem let 2012-2015, avšak se zatím zdá, že šlo spíše o konsolidaci přebujelého trhu, který v době finanční krize narostl vlivem spekulativního kapitálu. Jelikož se na trhu s uměním u osvědčených děl uplatňuje tzv. záklopkový efekt, kdy za dílo jde vždy nabídnout jen vyšší, a nikdy nižší cenu, zdá se, že trh bude růst i dál.

Existuje řada teorií o fungování trhu s uměním, které však nikdy neplatí absolutně. Obecně se zdá, že vývoj na trhu koreluje nejvíce s americkými úrokovými mírami: dokud jsou nízké, přitahuje umění vyšší investice.⁴ Rovněž se dá říct, že aktivitu a objem prostředků na trhu posilují období dramatických změn ekonomického cyklu – ať již velkého růstu, či propadu ekonomik.⁵ Naopak období ekonomické stability a neznatelného růstu nepřejí nárůstu obchodování. Astronomických cen za určitá díla se dosahuje především díky víře spotřebitelů ve schopnost trhu generovat a zvládat stále vyšší ceny.⁶ Kuriózně tak u umění dochází ke stále rostoucí záměně hodnoty díla za jeho cenu, až se tato slova dnes již užívají synonymně. Tobias Meyer, ředitel sekce pro současné umění v aukční síni Sotheby's, vyjádřil

¹ Uusitalo, s. 57.

² Tamtéž, s. 67.

³ Protz, s. 86.

⁴ Hook, s. 366.

⁵ Uusitalo, s. 69.

⁶ Tamtéž, s. 69.





přesvědčení mnohých tezí, že „Trh je moudrý, takže to nejlepší umění musí zároveň být také nejdražší.“⁷

Proměnou prošla rovněž geografická struktura trhu. Po celé 20. století bývaly hlavním dovozcem umění Spojené státy a hlavními vývozci „stará Evropa“, tedy země Beneluxu, Francie a Itálie; Velká Británie stála na čelních příčkách v obou žebříčcích, což však ovlivňovala činnost aukčních domů, které sídlily a obchodovaly v Londýně.⁸ V roce 1988 se na druhé místo mezi dovozci dostalo Japonsko a Spojené státy se stávaly i významným vývozcem – důvodem byla nejen rostoucí prestiž amerických umělců, které začal trh objevovat až v 80. letech, ale také usídlení dceřiných firem aukčních síní do New Yorku.⁹ V posledních dvou desetiletích jsou hlavními vývozci umění Velká Británie, Spojené státy, Německo, Francie, a Švýcarsko.¹⁰ Export umění se od 90. let stále více koncentruje do několika málo zemí, kdy Německo a Francie hrají roli zprostředkovatele pro většinu Evropy, zatímco Spojené státy se staly jak hlavním tvůrcem současného umění, tak místem přeprůje velkých sbírek.¹¹ Svou roli hrají i exportní omezení, pro které je z řady zemí stále obtížnější díla vyvážet, a v konečném důsledku se do trhu zapojit.

Trh s uměleckými předměty lze rozdělit do několika celků podle toho, z jakého období pochází obchodované předměty. Kontinentální trh odděluje zaměření na tzv. staré mistry (umění do roku 1800), modernu (umělecké směry 19. a první poloviny 20. století) a současné umění. V mnoha zemích se směřuje obchod se starým a moderním uměním, ale důsledně se odděluje od současného (např. Velká Británie, Francie), jinde se zase moderní umění obchoduje společně se současným (např. Itálie, USA) a v některých zemích se tyto tři skupiny oddělují (např. Německo, Švýcarsko). Vedle toho existuje ještě zcela specifická oblast trhu s památkami, kam jsou řazeny archeologické nálezy a artefakty z raných dějin (pro americký trh z předkolumbovského období, pro evropský z doby před rokem 1000, pro asijský obecně vše před zhruba rokem 1800).

Pro účely této zprávy, a obecně pro trh s uměleckými předměty v USA, platí, že jej můžeme rozdělit do dvou segmentů dle produktů, které se liší svou strukturou a aktéry. Trh se starým uměním zahrnuje obchod s archeologickými nálezy a předměty z doby před rokem 1800, bez ohledu na to, zda jsou evropského či amerického původu. Druhý segment pak zahrnuje současné umění, tedy tvorbu po roce 1950. V případě moderního umění zjednodušíme situaci tím způsobem, že americká tvorba po roce 1800 funguje v rámci segmentu současného umění, zatímco zahraniční provenience se obchoduje spíše v segmentu starého umění. Zmíněné dělení není však absolutní a mnoho aktérů funguje na obou trzích, často i ve stejné pozici (např. sběratel v obou oblastech nakupuje) – liší se ale v roli, s jakou v obchodu s uměním vystupuje.

⁷ Wagner, s. 83.

⁸ Uusitalo, s. 68.

⁹ Tamtéž, s. 68.

¹⁰ Tamtéž, s. 68.

¹¹ Tamtéž, s. 69.



2. Aktéři trhu s uměním

Na uměleckém trhu se projevuje několik aktérů, kteří v něm plní různou, vesměs tradiční funkci. Při obchodování se starším uměním hrají hlavní roli aukční domy, muzea, akademická sféra a státní orgány, vedlejší roli pak obchodníci s uměním. Na trhu se současným uměním rozhodují galeristé, sběratelé, částečně umělecká kritika, příležitostně do fungování trhu zasahují akademici, muzea a samotní umělci. Jednotlivé aktéry, jejich vliv a roli, se pokouším shrnout v této tabulce:¹²

Aktér	Staré umění	Současné umění
Umělci	(nepůsobí, vytvořili v minulosti hodnotu)	Vliv: střední Role: dodavatelé, ale též prodejci a místy znalci
Prodejní galerie a agenti	(nepůsobí)	Vliv: vysoký Role: hlavní distributor
Aukční domy	Vliv: vysoký Role: hlavní distributor	Vliv: nízký, ale tendence růst Role: snaha prosadit se jako distributor, překresluje cenu
Obchodníci s uměním	Vliv: střední Role: vedlejší distributor	Vliv: nízký Role: potvrzení etablovanosti umělce (běžně nepůsobí)
Muzea	Vliv: vysoký Role: určují poptávku, výrazně zmenšují trh	Vliv: střední Role: legitimizují umělce i galerii, dodávají prestiž
Sběratelé	Vliv: nízký Role: dodávají prestiž	Vliv: vysoký Role: dodávají prestiž, určují poptávku, dodávají finance
Umělečtí kritici a znalci	Vliv: nulový/střední Role: obvykle nepůsobí, pokud neřídí aukci, katalog, či nerozhodují o pravosti	Vliv: vysoký Role: určují poptávku, dodávají prestiž, nastolují trendy, rozhodují spory
Umělecké školy	(nepůsobí)	Vliv: nízká a klesající Role: určují dobový vkus

¹² Zpracováno zejména dle Jyrämä, Thompson, Wagner-Wagnerová.



		a tvorbu začínajících umělců
Akademici (včetně muzejních výzkumníků)	Vliv: vysoký Role: nastolují trendy, ovlivňují cenu, rozhodují o pravosti	Vliv: střední Role: šíří informace o trendech, přitahují pozornost veřejnosti, muzeí, sběratelů, ale nemají příliš vliv na cenu
Média a veřejnost	Vliv: nízký Role: přitahují zájem, nepřímo stimulují poptávku	Vliv: nízký Role: vytváří značku aktérům
Státní orgány	Vliv: vysoký Role: nerozhodují o ceně, ale omezují obchod restrikcemi	Vliv: nízký Role: podporou jednotlivých umělců a institucí nepřímo spoluurčují nabídku na trhu
Kreativní průmysl	(nepůsobí)	Vliv: nízký, klesající Role: zásobují trh umělci a materiály, provozní základy

Je třeba dodat, že pozice jednotlivých aktérů není primárně určena jejich finančními možnostmi či schopností tvořit nabídku a poptávku, ale zejména jejich prestiží, tj. reputací a důvěryhodností.¹³ Obchod s uměním funguje na řadě nepsaných zvyklostí, jejichž dodržování umožňuje na něm působit a porušování vede až k vyloučení. Například je zvykem, že pokud muzeum projeví zájem o obraz současného umělce z komerční galerie, dostane jej obvykle za cenu, o níž si řekne, neboť se tím posiluje prestiž galerie i umělce. Stejně tak platí, že pokud sběratel dá dílo koupené v galerii záhy do aukce, utrpí tím jeho serióznost a galeristé i obchodníci mu přestanou díla nabízet, čímž se mu omezí možnosti působení na trhu.

2.1. Soukromí sběratelé

Základním aktérem pro fungování trhu s uměním jsou jeho spotřebitelé, mezi nimiž jsou dominantními soukromí sběratelé. Ačkoli se nejedná o homogenní skupinu, obecně platí, že existuje skupina prestižních sběratelů, navázaných na hlavní privátní galerie, a ti určují nejvyšší ceny, jakož i obecný vkus ostatních.¹⁴ Jejich cílem je zajistit si přístup k nejlepšímu umění. Do 80. let bývalo hlavní motivací budování cenné a hodnotné sbírky, dnes je

¹³ Jyrämä, s. 101.

¹⁴ Wagner, s. 83.





důležitější dostatečný nárůst cen děl.¹⁵ Vedle toho současní bohatí sběratelé zakládají soukromá muzea, kde svou sbírku, často z kombinace osobní ješitnosti a daňových důvodů, vystavují.¹⁶ Obdobně jsou dnes umělecká díla nezbytnou součástí výzdoby developerských projektů (často u veřejných staveb vyžadováno přímo zakázkou), či třeba luxusních hotelů – všude je umělecký předmět důležitým prvkem zvyšujícím prestiž a zprostředkovaně i hodnotu stavby.¹⁷

Klasické americké sbírky vznikly vesměs na konci 19. století z prestižních a symbolických důvodů, bez ohledu na náklady.¹⁸ Jistá přezíravost vůči vysokým cenám je charakteristickým znakem i dnešních sběratelů. John Dueveen, který patřil v 19. století k nejvýznamnějším americkým obchodníkům s uměním, to vyjádřil prostě: „*Pokud platíte vysokou cenu za věci, které jsou finančně nedocentitelné, kupujete je levně.*“¹⁹

Specifickou skupinou v rámci sběratelů jsou dědicové význačných umělců, kteří, ať už v podobě příbuzných či právnické osoby, spravující umělcovu pozůstalost. Potomci moderních umělců obvykle zdědí část sbírky, kterou postupně prodávají, a dále fungují v některých zemích (např. Francie, Itálie, Brazílie) coby oficiální autorita k uznání pravosti děl, přičemž si za tyto certifikáty o autenticitě účtují nemalé poplatky.²⁰ Protože zmíněný postup bývá velmi kontroverzní, a nadto se jednotliví dědicové zřídka shodnou, řada umělců ustanoví právnickou osobu jako správce autorských práv a jejich odkazu.²¹ Ve Spojených státech je tato forma řešení běžná, Aspen Institute v roce 2010 napočítal přes 300 nadací spravujících pozůstalost a autorská práva určitého umělce – a mnohé z nich přerozdělovaly značné jmění, např. Rauschenbergova disponovala majetkem ve výši 600 milionů USD.²² Jejich základní rolí je vybírat autorské poplatky a honoráře, potvrzovat pravost děl, zapůjčovat (obvykle na trvalo) umělcova díla a dbát na zachování jeho odkazu.

V posledních pěti letech jich však většina postupně přešla do likvidace, neboť si nemohou dovolit rostoucí soudní poplatky za spory o pravosti děl. Nejznámějším příkladem je zrušení Autentifikační rady pro umění Andyho Warhola v roce 2011, která musela zaplatit 7 milionů USD jen na soudních poplatcích ve vyhraných sporech o své certifikáty pravosti, načež správní rada prohlásila, že zmíněné finance by se měly lépe využít na charitu; podobný osud potkal řadu dalších, které už nedokázaly nést tíhu rostoucích soudních výdajů.²³ Vysoká cena

¹⁵ Tamtéž, s. 83.

¹⁶ Adam, s. 66-67.

¹⁷ Tamtéž, s. 64-66.

¹⁸ Tamtéž, s. 76.

¹⁹ Tamtéž, s. 75.

²⁰ Adam, s. 98.

²¹ Např. do roku 2012, odkdy Claude Ruiz-Picasso získal dohodou finální slovo v žádostech o autorizaci Picassových děl, nešlo prakticky získat potvrzení pravosti, neboť se pět dědiců nedokázalo nikdy shodnout. Tamtéž, s. 99.

²² Tamtéž, s. 99.

²³ Jen v roce 2011 to byly nadace Krasner-Pollock, Roye Lichtensteina, Roberta Rauschenberga, Keitha Haringa, Jean-Michela Basquiata a Noguchiho muzeum. Tamtéž, s. 100.





děl určitých populárních umělců a závislost trhu na potvrzení jejich pravosti tak paradoxně ničí instituce, které díla spravují, protože své soudní a jiné výlohy obvykle řeší prodejem děl.

2.2. Galeristé a obchodníci s uměním

Hlavní rolí obchodníka s uměním je budovat značku umělcům, které zastupuje, organizovat jejich výstavy s cílem prodat jejich díla, případně finančně podporovat začínající umělce formou stipendií a smluv o budoucím zastupování.²⁴ „Dnešní nejvýznamnější firmy jako Pace, Gagosian a White Cube mají dost prostředků na to, aby svým obchodům daly podobu prestižních muzeí moderního umění. Pořádají výstavy muzejní kvality, na které získávají klíčová díla.“²⁵ Většina galeristů kombinují hlubokou znalost díla umělců, které zastupují, s talentem pro jejich marketing, neboť primárně musí na vydělat na prodeji děl, která od umělců pořizují.²⁶ Galeristé mají různé obchodní modely – Pace a Wildstein v New Yorku sází na kvantitu a nabízejí nepřeberné množství umělců z celého světa, zatímco L&M se soustředí na branding konkrétního umělce formou show a veletrhů, Gagosian či Jopling zakládají své podnikání na prestižních sběratelích, pro něž vyhledávají vhodné umělce.²⁷ Pro všechny však platí, že se pohybují v pravděpodobně nejméně transparentním a nejméně regulovaném miliardovém byznysu na světě.²⁸

Tvůrcem obchodníků s uměním je Paul Durand-Ruel, který na konci 19. století zastupoval impresionisty a prodával je do Británie a Francie – byl to on, kdo první začal pořádat prodejní výstavy, propagovat jednotlivé umělce v médiích, žádat o vyjádření kritiky a odbornou veřejnost a shromažďovat obrazy pro budoucí poptávku.²⁹ Před Ruelem fungovali zprostředkovatelé, kteří hledali pro sběratele dílo dle zadání, případně antikváři, kteří se specializovali na určité zavedené značky, většinou renesanční mistry.³⁰

V dnešní době působí zhruba dvacítku prestižních galerií současného umění, jejichž majitelé fungují především coby dealeři nejnovější produkce současných umělců do soukromých sbírek, a o jejichž zastupování sní většina umělců.³¹ Na každého umělce, zastupovaného galerií, padá odlesk slávy (a hodnoty) portfolio galerie, což utváří základní cenová očekávání.³² Začínající umělec, pokud má úspěch, zaujme tzv. mainstreamového dealera, který zastupuje kolem patnácti umělců – a pokud některé z děl skrze tohoto dealera koupí zavedený sběratel, či tzv. sekundární obchodník s uměním (což je ale spíše evropská záležitost), umělec začne být dealerem prezentován na veletrzích, pokud i nadále přitahuje

²⁴ Hook, s. 352.

²⁵ Tamtéž, s. 365.

²⁶ Příkladem jsou třeba Thomas Ammann z Curychu a Ron Feldman z New Yorku pro díla Andyho Warhola, nebo Otto a Jana Kallirovi pro díla Egona Schieleho. Thompson, s. 30.

²⁷ Tamtéž, s. 31.

²⁸ Tamtéž, s. 31.

²⁹ Protz, s. 87.

³⁰ Hook, s. 351.

³¹ Thompson, s. 45.

³² Wagner, s. 165.





zájem, přejde ke značkové galerii.³³ Víceméně se očekává, že první tři roky dealer do umělcovy značky investuje a na jeho zastupování prodělává – proto je také provozování prodejní galerie velmi rizikové podnikání, 80 % nepřezije pět let činnosti, a z těch, co vydrží fungovat přes pět let, jich 90 % zkrachuje do dalších pěti let.³⁴

Základní strategií galeristů, kteří sběratelům primárně prodávají produkty současného umění, je zvyšovat tržní hodnotu umělců skrze prodeje do prestižních sbírek – ideálně veřejných muzeí a známých sběratelů.³⁵ Součástí jejich strategie je též uzavírání exkluzivních smluv o výhradním zastoupení se svými umělci, kde se dotyčný zavazuje nenabízet svá díla skrze jiného prostředníka.³⁶ Ačkoli jsou dodnes klíčovou částí trhu s uměním, umělecké fondy i aukční domy se čím dál více pokouší převzít jejich roli, když odkupují díla přímo od umělců – a prominentní galeristé jako Jopling či Gagosian volají po regulaci, která zakáže aukčním síním nabízet díla bez zprostředkování galerií či sběratelem.³⁷

Většina galeristů jsou dealery tvořících umělců. Existují však i galeristé, kteří působí na tzv. sekundárním trhu s uměním a živí se tudíž přeprodáváním děl ze sbírek či od jiných galerií. Převážně působí v obchodě se starým uměním. Způsobem podnikání se celkem odlišují od značkových galerií, protože obvykle nepotřebují vytvářet značku dílům, která prodávají, a mají širší, byť ne ucelenou nabídku – nákupy na sekundárním trhu totiž slouží spíše k doplňování sbírek a aktivnější jsou na něm muzea, než jednotliví sběratelé.³⁸ Na sekundárním trhu je také zvykem o cenu tvrdě smlouvat, což se na primárním nedělá, a obchodník má vyšší marži, protože nemusí investovat do zastupovaných umělců.³⁹ Obchodníci s uměním (což je pro ně vhodnější označení než galeristé) sídlí většinou v Evropě a mají úctyhodnou tradici. V New Yorku sídlí jediná významná společnost zaměřená na sekundární trh, Skarstedt Gallery, která funguje jako svého druhu přestupní stanice před prestižní aukcí – pokud se v ní podaří prodat dílo umělce, nacházejícího se zhruba v polovině jeho dráhy, celkem záhy nastává celovečerní aukce jeho tvorby.⁴⁰

2.3. Fondy investující do umění

Specifickým aktérem, jehož rozmach nastal v 80. letech, jsou fondy, které nakupují obrazy a přeprodávají je za účelem zisku. Inspirací byl fond *Le Peau de l'Ours*, který založil bankéř a kritik André Level s 12 sběrateli, kteří deset let přispívali do fondu a z jejichž peněz Level kupoval díla, aby je v desátém roce prodal a čtyřnásobně zhodnotil investici.⁴¹ Celkem

³³ Thompson, s. 45-46.

³⁴ Tamtéž, s. 46.

³⁵ Protz, s. 86.

³⁶ Wagner, s. 84.

³⁷ Protz, s. 94.

³⁸ Wagner, s. 171-172.

³⁹ Tamtéž, s. 175.

⁴⁰ Tamtéž, s. 172.

⁴¹ Tamtéž, s. 90.





slavným je Penzijní fond Britských železnic, který za hospodářského propadu v 70. letech začal z nouze nakupovat modernu, aby ji po dvaceti letech prodal se značným ziskem.

Zmíněné příklady jsou však spíše výjimečné. Mezi lety 2000 a 2011 vzniklo v USA více jak padesát investičních fondů, jejichž oborem investic bylo umění – polovina z nich nesehnala v prvním roce kapitál na svoje investice a zanikla, čtyři pětiny zbývajících položily výkyvy na trhu s uměním v letech 2012–2015, ziskové mohou být zřejmě pouze dva.⁴² Jestliže je umělecká galerie vysoce rizikové podnikání, pro fond to platí dvojnásobně, protože jeho správci musí projevovat dlouhodobě úspěšný výběr umělců, kteří budou finančně lukrativní nejen za rok, ale i za deset let – spekulaci tak limituje obtížná předvídatelnost i nutnost velmi specifických znalostí.⁴³ Nadto umění během investiční doby, což je více než jedno desetiletí, negeneruje zisk, a naopak si žádá nemalé výdaje na skladování, zabezpečení, konzervaci a pojištění – proto se tato investice málokdy vyplatí.⁴⁴

Investiční umělecké fondy nejsou ve světě umění příliš populární. Na rozdíl od ostatních aktérů, které pohání láska k umění, či se tím alespoň zaštiťují, je pro ně umění otevřeně jen prostředkem zisku.⁴⁵ Odpor, jemuž se fondy s uměním těší, má ještě jeden prozaický důvod. Řada z nich obchází galeristy a díky své finanční síle jim fakticky ničí byznysový model. Například Frank Dunphy, přezdívaný „pan 10 %“, založil fond Hirst Holdings Ltd., který skupuje a sbírá dílo Damiena Hirsta a obchoduje výhradně s umělci či skrze aukce, přičemž si účtuje nižší marži než galerie a poskytuje tvůrci větší podíl ze zisku.⁴⁶

2.4. Aukční domy

Na trhu s uměním působí praktický duopol dvou globálních dražitelů – Christie's a Sotheby's, kteří vytvořili moderní trh s uměním. „Jsou mezi nimi mírné rozdíly, přestože navenek působí pozoruhodně stejně, jak v tom, co dělají, tak v tom, jak to dělají.“⁴⁷ Dominantní byla Christie's, která prodávala umění z britských šlechtických sbírek, zatímco Sotheby's se dlouho orientovala spíše na prodej knih a starožitností.⁴⁸ Po 2. světové válce zůstávala Christie's konzervativní institucí orientující se na staré umění.⁴⁹ Oproti tomu Sotheby's si díky řediteli Peteru Wilsonovi vydobyla pozici progresivní a moderní instituce – byl to právě Wilson, kdo jako první začal pořádat aukce jako společenský večer s výstavou před samotnou dražbou;

⁴² Tamtéž, s. 91.

⁴³ Uusitalo, s. 63.

⁴⁴ Hook, s. 334, 341.

⁴⁵ Jyrämä, s. 100-101.

⁴⁶ Protz, s. 91.

⁴⁷ Hook, s. 321-322.

⁴⁸ Tamtéž, s. 321.

⁴⁹ „Ještě v 70. letech 20. století prodávala obrazy umělců z Austrálie či Kanady, ale i Spojených států či Indie v aukcích s označením „koloniální umění“. Skoro jako by se dějiny v zasedací místnosti správní rady Christie's zastavily v roce 1766.“ Tamtéž, s. 324.





v Christie's považovali Sotheby's za přehnaně komerční a tak ji léta nenapodobovali, ale to jí umožnilo vyrůst do pozice rovnocenného konkurenta.⁵⁰

Obě aukční síně vstoupily do globalizovaného trhu s uměním teprve v 90. letech, když získaly zahraniční majitele, začaly se angažovat na trhu se současným uměním a založily si pobočky mimo Londýn. Obě navíc musely začít nabízet díla žijících autorů také proto, aby vůbec měly co prodávat, protože rezervoár obchodovatelných starých děl (věci prodané muzeím se již do prodeje nikdy nedostávají) a marže z nich byly oboje na velmi nízké úrovni.⁵¹ V roce 2000 vyšla navíc najevo tajná cenová dohoda mezi manažery obou domů ohledně výší provize a maximálních nabídek prodejcům z poloviny 90. let – paradoxní je, že dohoda nepřinesla oběma aktérům až tak závratné zisky, ale spíše odvrátila bankrot, před nímž stály.⁵²

Obchod se současným uměním je založen na tom, že galerista vytvoří umělci značku, ve vhodný čas prodá jeho tvorbu v aukci a vydělá na rozdílu mezi pořizovací cenou a aukčním prodejem.⁵³ Ale i aukční síně se v poslední době snaží fungovat jako galeristé. Christie's odkoupila v roce 2004 prominentního prodejce umění 19. století Hall & Knight Old Master Paintings, včetně jeho poboček (Londýn, New York), zaměstnanců a klientského portfolia; Sotheby's nemohla zůstat pozadu a v roce 2006 koupila Noortman Master Paintings, sídlící v Maastrichtu, který ale formálně působí jako oddělená firma.⁵⁴ Skutečné vyostření vztahů však přišlo v roce 2007, kdy Christie's porušila letitou zásadou, o nevstupování do primárního trhu tím, že koupila galerii Haunch of Venison.⁵⁵ Galerie se coby součást aukčního domu okamžitě stala výhradním dealerem pro žijící umělce a v reakci na to byla vyloučena z několika veletrhů současného umění.⁵⁶

Oba aukční domy nadále zůstávají centry obchodu, na jejich večerních aukcích se draží nejdražší díla, padají rekordy a ovládají většinu hodnoty druhotného trhu s uměním, čímž dosahují miliardových příjmů.⁵⁷ V roce 2006, pro příklad, bylo v aukcích celkem 810 předmětů prodáno za více než 1 milion USD – 801 z nich prodaly Christie's a Sotheby's.⁵⁸ Nejsou však jedinými – trojka na trhu, aukční dům Phillips, de Pury and Luxemburg, se zaměřuje výhradně na současné umění (a dále design, fotografii a šperky), kde představuje rovnocennou konkurenci, třebaže bývá obvykle ve ztrátě.⁵⁹ Přesto by neměl být podceněn, od roku 2002 do roku 2006 prodal díla vytvořená v 21. století za celkem 9 milionů USD, což

⁵⁰ Tamtéž, s. 323.

⁵¹ Wagner, s. 173.

⁵² Hook, s. 328-239.

⁵³ Protz, s. 92.

⁵⁴ Tamtéž, s. 93.

⁵⁵ Protz, s. 93.

⁵⁶ Tamtéž, s. 93.

⁵⁷ Wagner, s. 172.

⁵⁸ Thompson, s. 103.

⁵⁹ Tamtéž, s. 106-107.





je v této kategorii víc než Christie's a Sotheby's dohromady.⁶⁰ Poslední globální aukční dům a čtyřka na trhu, Bonhams, je s hodnotou ročních prodejů ve výši 400 milionů USD jakousi vzdálenou klidnou silou a zaměřuje se především na artefakty, které předchozím třem unikají či nestojí za pozornost, a které mu umožní udržovat ziskovost; jeho klientelou je většinou střední management nadnárodních korporací a bank.⁶¹ Dvě hlavní aukční síně sledují v této konkurenci lehce odlišnou strategii k udržení svého postavení – Sotheby's se nestará o svůj podíl na trhu, jež od roku 2002 klesá, ale na prodejní cenu, jejíž průměr se za první desetiletí 21. století téměř zdvojnásobil; Christie's se naopak čím dál více angažuje nejen v top prodejkách, ale i aukcích střední výnosnosti (jako třeba starožitnosti, fotografie, design).⁶²

Aukční síně hrají důležitou roli v utváření pověsti umělce. Jestliže například zařadí jeho dílo do večerní aukce, je to potvrzení jeho statutu a znamená to potenciální nárůst hodnoty celé jeho tvorby. Obdobně platí, že aukce věnovaná konkrétnímu uměleckému směru či škole výrazně zvyšuje poptávku a tím i cenu. Zároveň je aukce považována za klíčový zdroj pro stanovení adekvátní hodnoty díla – zatímco v soukromém prodeji se nabídne vyšší cena a sběratel ji buď přijme, či odmítne (v případě sekundárního trhu je věcí smluvního jednání), aukce začínají s nízkou cenou, která se zvyšuje, neboť hodnota uměleckého díla neplyne z její hodnoty či užitku, ale z touhy ji vlastnit a oceňování symbolického přínosu.⁶³ Skutečnost, že aukční domy hrají na trhu s uměním stále ještě výraznou roli a jejich cenové odhady jsou hlavním vodítkem, je zřejmě dána vedle kontroly distribuce tím, že aukční domy disponují výjimečnou erudicí, která z nich dělá hlavního partnera pro sběratele.⁶⁴

Při samotné aukci díla má aukční dům primární závazek vůči prodejci, jednání s kupujícím by bylo porušením střetu zájmů. Protože hlavní zájem prodávajícího je dílo prodat a na prodeji zároveň vydělat, vytvořily aukční domy v 80. letech systém tzv. záruk, tedy minimálních cen, kdy prodávajícímu doplácí při prodeji za nižší částku rozdíl do stanovené hodnoty. Záruky jsou však velmi problematickou částí celého obchodu. Podle mnohých galeristů se jedná o podvodnou praxi a aukčním domům pravidelně přináší problémy. V roce 2006 například dala Christie's záruku Andrewu Lloyd Weberovi na Picassův obraz *Piják absintu*, jehož odhadní cena byla v katalogu 40 milionů USD, načež se objevilo obvinění, že dílo patří do restitucí pozůstalým po holocaustu a z aukce muselo být staženo.⁶⁵ Aukční síň však přesto musela zaplatit záruku 40 milionů majiteli – když pak po mimosoudním urovnání nároků pozůstalých byl obraz prodán za 34,7 milionu USD, výrazně si její vedení oddechlo, že nemuselo odepsat investici jako celek.⁶⁶

⁶⁰ Zmíněné dvě síně prodaly v tomto segmentu za sledované období díla za 2,4 milionů USD a 6,1 milionů USD. Tamtéž, s. 107.

⁶¹ Tamtéž, s. 108-109.

⁶² Tamtéž, s. 108.

⁶³ Hook, s. 321-322.

⁶⁴ Tamtéž, s. 331.

⁶⁵ Protz, s. 92.

⁶⁶ Tamtéž, s. 92.





2.5. Odborníci

Historici umění, profesori na uměleckých školách, autorizovaní znalci, muzejní vědci a umělečtí kritikové hrají důležitou roli, která s globalizací narůstá, neboť radí sběratelům, ale i aukčním domům a galeriím, a pomáhají jim zorientovat se v záplavě informací. Coby odborníci jsou zásadní pro stanovení významu určitého umělce a postavení konkrétního díla v kontextu jeho tvorby. Navíc často rozhodují o tom, co je umělcovo dílo a co padělek – což se dnes obvykle děje formou autorizovaného katalogu konkrétního umělce. Co do něj nezařadí, téměř okamžitě ztrácí hodnotu jako napodobenina, přičemž se o tyto katalogy a jejich autory často opírají i následné soudy.⁶⁷ Ve sporných případech tak *„na jejich slově závisí, jestli bude mít dílo nulovou hodnotu nebo cenu 5 milionů liber – a přitom oni sami z těch peněz neuvidí nic. V žádné jiné oblasti trhu nemá akademická expertíza takovou finanční moc.“*⁶⁸

Jakkoliv jsou odborníci nezastupitelní v přisouzení díla konkrétnímu umělci (tzv. atribuce) a často i při určení legálního vlastníka, jejich pozice stojí jen na vlastní pověsti nestranných a erudovaných odborníků (u odborníků z aukčních síní je tudíž jasný střet zájmů). Kritici a znalci nemají přímý vliv na poptávku, kariéru umělců nebo přijímání jejich díla, kterými by ovlivnili cenu.⁶⁹ Jejich úloha je spíše zprostředkovaná, neboť umožňují sběratelům zorientovat se v nabídce a přitáhnout pozornost k určitému umělci. Někdy je ostatní aktéři vezmou vážně, jindy je ignorují. Z řad odborné veřejnosti se nicméně často rekrutují kurátoři muzeí či autoři katalogů pro sekundární trh (Christie's a Sotheby's si katalogy aukcí a odhady cen vytváří samy, obchodníci s uměním či třeba Bonhams si však na konkrétní aukci najímají externího odborníka, aby vytvořil cenový odhad a katalog nabídky), což jim příležitostně dává značný vliv. Jindy jsou požádáni muzeem, aby rozhodli, zda se má určité dílo pořídit.

Zcela zvláštní kategorií odborníků, kteří mohou mít negativní vliv na cenu, jsou pak restaurátoři. Jejich úkolem je udržovat dílo v nejlepším stavu, pomáhat jeho zachování a případně opravovat poškození působením nevhodného prostředí. Fyzický stav uměleckých děl výrazně ovlivňuje cenu – blednutí barev, poškozený rám, neúspěšný pokus o restaurování, praskliny na povrchu, chemická degradace materiálů, to vše může výrazně srazit cenu.⁷⁰ V řadě států je vyžadováno zvláštní oprávnění pro provádění restaurátorských prací, které vyloučí poškození neodborným zásahem. Jelikož specializovanými restaurátorskými laboratořemi disponují obecně velká muzea, bývají poškozené předměty častým typem daru, neboť muzeum ví, jak si s poškozením poradit spíše než privátní sběratel.

⁶⁷ Adam, s. 102-103

⁶⁸ Hook, s. 365.

⁶⁹ Thompson, s. 227.

⁷⁰ Wagner, s. 95.



2.6. Orgány veřejné podpory

Vedle způsobů, jimiž stát vstupuje do trhu s uměním na základě regulace, působí orgány veřejné moci také jako okrajový aktér strukturující trh vytvářením nabídky formou podpory umělců. Obvyklá forma je udílení grantů, uměleckých cen či zvláštních stipendií na podporu uměleckého studia, případně i skrze umělecké vysoké školství.

Ve Spojených státech již v roce 1901 zřídil Theodore Roosevelt Komisi pro umění, jejímž úkolem bylo posuzovat estetickou stránku návrhů na úpravu vládních budov.⁷¹ Svou vlastní Uměleckou radou má i Kongres – jejím úkolem je dbát na výzdobu Kapitolu. Skutečně výraznou proměnu však přinesl New Deal, během něhož vznikl nejprve Projekt uměleckých veřejných prací (PWAP), který odkupoval od umělců jejich díla pro výzdobu federálních úřadů, a jeho pokračovatel, Federální umělecký projekt (FPA), jenž vypisoval veřejné zakázky na výzdobu federálních budov.⁷² V průběhu let 1934-1943 (s přestávkou v roce 1938, kdy nebyly finance) v jeho rámci vzniklo ve veřejných budovách jako jsou knihovny, radnice, či nemocnice, a federálních budovách jako soudy, pošty a úřad na 2 250 nástěnných maleb, přes 100 000 obrazů, 240 000 uměleckých tisků a 13 000 soch, udělil zakázky celkem 1 200 umělcům a zkrášlil na 1 100 staveb v 1 083 městech – největším projektem byla výzdoba tzv. federálního trojúhelníku, komplexu budov ministerstev spravedlnosti, pošt a práce.⁷³

Již v roce 1936 Kongres zvažoval zřízení Úřadu pro umění, který bude trvale zaměstnávat umělce a užívat je k dekoracím státního majetku, ale Kongres považoval plánovaný rozpočet za vyhadzování v čase krize a zákon zamítl.⁷⁴ Nakonec až roku 1965 zřídil Kongres Národní nadaci pro umění (*National Endowment for the Arts*, NEA), jejímž cílem je udílet umělecké granty. Zmíněná instituce je však od půlky 80. let terčem kritiky a čelí opakovaným snahám o své zrušení.⁷⁵ Za současné administrativy je opakovaně navrhováno neudělit jí žádné prostředky z federálního rozpočtu, což zatím Kongres vždy přehlasoval, ačkoli Nadace působí s financemi ve výši po rozpočtových škrtech z roku 1996 a dosud nedošlo k jejich navýšení.

2.7. Muzejní sbírky

Specifickým a výrazným aktérem uměleckého trhu jsou muzea. V současné době muzejní věda definuje za základní náplň muzeí shromažďování, vědecké zkoumání a zpřístupňování sbírkových předmětů. Z toho důvodu se obvykle hovoří o tzv. sbírkotvorných institucích, mezi nimiž jsou jedním ze specifických typů muzea umění, v češtině zvané běžně galerie. Níže v textu se z praktických důvodů přidržím obecnějšího pojmu muzea, abych se vyhnul záměně s komerčními galeriemi, o nichž bylo pojednáno výše.

⁷¹ Barber, s. 237-238.

⁷² Tamtéž, s. 241, 245.

⁷³ Tamtéž, s. 242-243, 249.

⁷⁴ Tamtéž, s. 250-251.

⁷⁵ Tamtéž, s. 235.



Na úvod je též důležité si uvědomit, že muzea jsou až na výjimky autonomní entity, které mají různé zřizovatele. Zatímco v Evropě bývá nejčastěji zřizovatelem určitá veřejná instituce – město, region, církev či vláda – ve Spojených státech převládají privátní zřizovatelé jako velké firmy, pozůstalostní nadace, univerzity a zejména bohatí podnikatelé. Mnohé, jako Gettyho muzeum či Frickova sbírka patří k největším světovým muzeím. Jen v první dekádě 21. století došlo k založení desítek nových, již dnes jsou proslulými třeba Broad Contemporary Art Museum v Los Angeles (Eli Broad), Crystal Bridges Museum of American Art v Bentonville v Arkansasu (Alice Watton) či Neue Galerie v New Yorku (Ron Lauder).⁷⁶

Rozmach muzeí v anglosaském světě nastal zejména v druhé polovině 19. století. Doboví reformátoři vnímali umělecká muzea jako cestu ke zlepšení společnosti a nápravě důsledků průmyslové revoluce. Měla městské společnosti umožnit trávit volný čas kultivovaným způsobem, snižovat frustraci z rychlé industrializace a společenských proměn tím, že ukáže stálé a neměnné estetické hodnoty.⁷⁷ Tehdejší liberální elity věřily, že kulturní statky patří k těm nejcenějším, a že umožnění přístupu k nim pro všechny je naplněním zásady rovnosti mezi lidmi a formou zavádění sociální spravedlnosti. Nadto měla muzea sdělovat estetický kánon a provádět vzdělávací činnost – druhé zmíněné bylo zvláště důležité, neboť v anglosaských zemích neexistovala povinnost školní docházky a veřejné sbírkotvorné instituce tak představovaly jediné veřejné vzdělání.⁷⁸ Od počátků muzea nabízela komentované prohlídky, kurzy kreslení nebo přednášky o vědeckém vývoji ve svém oboru (např. o nových přírodovědných poznatcích či archeologických nálezech).

Základním smyslem muzeí bylo zpřístupnit masám lidí krásu, vedlejším účelem poskytování vzdělání.⁷⁹ Z toho důvodu se jejich sbírková činnost orientovala na krajinomalbu a portréty s preferencí lokálních umělců, ačkoli se zároveň věřilo, že různé společenské třídy zajímají různé náměty a muzeum má uspokojovat všechny, v duchu liberálního ideálu rovného přístupu jedinců k umění.⁸⁰ Až do 30. let 20. století byli zahraniční umělci v muzeích vzácní, protože se preferovala kvantita.⁸¹ Navíc se od veřejných sbírkových institucí dodnes očekává, že při vytváření sbírek projeví určitou míru patriotismu.⁸²

Změna v muzejní branži nastala v 70. letech 20. století, kdy se sbírková instituce začala chápat jako odraz ideových a mocenských vztahů v soudobé kultuře, která vnucuje svou představu kánonu společnosti.⁸³ Reakcí muzeí bylo odmítnutí uměleckého kánonu i estetické tradice a plná akceptace politické a společenské role umění, kdy vystavováním určitého díla muzeum deklaruje uznání specifických hodnot, ale hlavně politických a společenských

⁷⁶ Thompson, s. 238.

⁷⁷ Boulton-Woodson, s. 3.

⁷⁸ Tamtéž, s. 8, 12.

⁷⁹ Orišková, s. 20.

⁸⁰ Boulton-Woodson, s. 83-85.

⁸¹ Tamtéž, s. 83.

⁸² Forejt, s. 70.

⁸³ Rice, s. 172.





kvalit.⁸⁴ Současná muzejní teorie proto expozici pojímá jako rituální místo předávající hodnoty, které nevinnému a naslouchajícímu publiku ukazuje vlastní koncepci vědění a hodnot.⁸⁵

Na teoretické úrovni se tak od muzeí očekává pluralita a politická angažovanost („*Občansky angažované, sociálně uvědomělé a etické muzeum – to je diskurzivní norma časopisu Museum News, který vydává Americká asociace muzeí*“⁸⁶). V praxi je však klíčovým ukazatelem návštěvnost, již muzea v USA poměřují svou úspěšnost a ospravedlňují svou existenci vůči veřejným a soukromým sponzorům, přičemž vytvořily celý systém měření ekonomických dopadů návštěvnosti na okolí.⁸⁷ Uvnitř samotných muzeí se střetávají konfliktní zájmy, které se pak promítají do podoby expozic a akvizic – zřizovatelé muzea, jeho sponzoři, profesionální pracovníci, vedení muzea a návštěvníci nesdílejí často stejné představy o roli muzea. Obecně platí, že návštěvníci a veřejní zřizovatelé jsou konzervativnější v chápání role muzea, odborní pracovníci preferují vědeckou orientaci muzeí, zřizovatelé a vedení se často snaží o komunikaci společenského sdělení, a tak se programy výstav, nákupy, restaurování a muzejní výzkum dostávají místy do rozporů. Typicky je zájmem zřizovatele vystavovat známé a populární dílo, zájmem vedení muzea je vystavovat zakoupená díla, jimiž veřejnost osloví, a zájmem kurátorů prezentovat například méně známého umělce. Při koncipování muzejních expozic stále povahy se dodnes preferuje výběr nejznámějších a kanonických děl, při dočasných se dbá stále více na mezinárodní spolupráci.⁸⁸

Posledním trendem v muzejní činnosti je zakládání poboček. Počátky leží v roce 1991, kdy Thomas Krens, který se z profesora umění na Williams College v Massachusetts stal ředitel Guggenheimova muzea, vyjednal s baskickou regionální vládou ve Španělsku založení pobočky svého muzea v Bilbao, turisticky jinak celkem nevýznamném místě.⁸⁹ Regionální vláda se zavázala ročně investovat 45 milionů USD do nákupu uměleckých děl pro muzejní expozice a stala se zřizovatelem, newyorské mateřské muzeum získává roční podíl z příjmů a schvaluje akvizice.⁹⁰ Budova navržená Frankem Gehrym a otevřená v roce 1997 znamenala ohromný úspěch spočívající v milionu návštěvnících ročně, přičemž 80 % turistů navštěvujících Bilbao uvádí jako jediný důvod návštěvy muzeum.⁹¹ Krens se tak stal zakladatelem globálního uměleckého turismu a též procesu, který se označuje jako McGuggenheimizace – totiž vytváření franšizových poboček muzeí. Po španělském vzoru provozuje Guggenheimovo muzeum své pobočky ještě v Berlíně (kde je zřizovatelem Deutsche Bank) a Abu Dhabí (zřizovatelem je místní emirát).

⁸⁴ Forejt, s. 73.

⁸⁵ Rice, s. 173-175.

⁸⁶ Tamtéž, s. 176.

⁸⁷ Tamtéž, s. 176.

⁸⁸ Forejt, s. 70.

⁸⁹ Thompson, s. 242-243.

⁹⁰ Tamtéž, s. 243.

⁹¹ Tamtéž, s. 243.



2.7.1. Muzea jako aktér na trhu s uměním

Postavení muzeí na trhu s uměním je velmi výsadní a zároveň kontroverzní. Jelikož jsou muzea institucí vykonávající nejen sbírání, ale také prezentační, vědeckou a vzdělávací činnost, je pořízení díla muzeem znakem vysoké prestiže. Pokud dílo určitého umělce vlastní muzeum, roste tím hodnota jeho ostatních děl, a navíc se umělcova tvorba zviditelňuje, protože se na dílo podívají návštěvníci a muzeum mu bude věnovat péči i ve své publikační tvorbě, čímž se umělec stává známějším a žádanějším.⁹² Z logiky věci proto významní sběratelé a galeristé usilují, aby muzea svými akvizicemi zhodnotila jejich kolekci, a proto bývá často finančně výhodné určité dílo muzeu darovat.⁹³ Označení předmětu za dílo „muzejní kvality“ například v aukčním katalogu samo o sobě výrazně zvyšuje hodnotu uměleckého díla (naopak označení za „muzejní kus“ znamená, že dílo je tak neatraktivní, že jej za vysokou cenu koupí nejvýše muzeum).⁹⁴

Vztah muzeí k trhu s uměním je však komplikovaný – komerční trh s uměním závidí muzeím jejich vysokou erudici, nezávislost na situaci na trhu a klidné akademické pracovní prostředí.⁹⁵ Jakkoliv je pro galeristu znakem prestiže, jestliže některé z děl chce odkoupit muzeum, nejedná se o nejlukrativnějšího klienta, a navíc trvá relativně dlouho, než instituce shromáždí finance na nákup (pokud vůbec nákup uskuteční). Podobně je složitý vztah s mecenáši, protože většina podmiňuje dar cenného díla muzeu jeho trvalým vystavováním, avšak muzea mají omezenou kapacitu výstavního prostoru, a mecenáši častěji chtějí dílo pouze zapůjčit, případně zaplatit za jeho dočasnou výstavu, po níž si jej vezmou zpět.⁹⁶ Muzea tak na trhu s uměním primárně zhodnocují pořízená díla a je věcí složitějšího vztahu mezi jeho vedením, správní radou, zřizovatelem a kurátory, nakolik na hru se sběrateli přistoupí.

Veřejná muzea umění obecně čelí akviziční krizi, protože se svými fondy obvykle nejsou schopna konkurovat současným cenám. Například britská Národní portrétní galerie opakovaně projevovala snahu získat některý z portrétů od Francise Bacona, ale nikdy nebyla schopna získat dostatečné prostředky.⁹⁷ Situaci komplikují rostoucí výdaje na provoz, zabezpečení a pojištění muzejních budov, čímž zbývá stále méně prostředků na akvizice a výstavy, které ale zřizovatelé a veřejnost od muzeí očekávají.⁹⁸ Prestiž muzea a jeho schopnost přitáhnout dárce či získat slevu se přitom odvíjí od výstavního programu a návštěvnosti.⁹⁹ Jen několik málo prestižních muzeí, jako třeba Muzeum J. Gettyho

⁹² Hook, s. 348.

⁹³ Jyrämä, s. 104.

⁹⁴ Hook, s. 346.

⁹⁵ Tamtéž, s. 345.

⁹⁶ Thompson, s. 237.

⁹⁷ Tamtéž, s. 238.

⁹⁸ Wagner, s. 92.

⁹⁹ Např. Ron Lauder, který v roce 2001 prohrál republikánské primárky na starostu New Yorku a založil následně Neue Galerie, která v USA prezentuje díla německého moderního umění, disponuje jměním odhadovaným na 2 miliardy USD, přičemž v letech 1995-2005 byl rovněž předsedou správní rady Muzea moderního umění v New



v Malibu, Muzeum moderního umění, Metropolitní muzeum, Guggenheimovo muzeum a Neue Gallerie v New Yorku disponují tak výraznou kupní silou, že i na aukčním trhu dokážou konkurovat významným sběratelům.¹⁰⁰ Většina muzeí je však odkázána spolupráci s nimi.

Mnohá města a miliardáři dnes soutěží v zakládání uměleckých muzeí, která budou přitahovat turisty. Obvykle není problém sehnat finance na novou muzejní budovu a získat známé dílo coby základ expozice, ale příjmy z návštěvníků nikdy nepokryjí ani základní provoz.¹⁰¹ Již od 60. let čelí muzea nedostatku financí, který donutil řadu veřejných muzeí, zřízených určitou nadací v 19. století, přimknout se k bohatým univerzitám, nemocnicím či firmám.¹⁰² Muzea dnes prakticky závisí na darech, významných patronech a na své schopnosti komercializovat sbírku. Úspěšným příkladem je Bostonské muzeum umění: od roku 1966, kdy město přestalo platit za návštěvy místních školáků, funguje bez veřejných fondů – muselo zavést nemalé vstupné, sehnat sponzory, zavést klub přátel, začít provozovat restaurant a kavárnu a vydělávat prodejem suvenýrů.¹⁰³ Nic z toho však nestačilo, aby si muzeum vydělalo na provozní náklady. Teprve v roce 1985, uspořádáním několika mediálně a návštěvnícky úspěšných výstav, se dostalo do zisku.¹⁰⁴ Vystavování tzv. blockbusterů a velké výstavy s řadou zápůjček a velkou propagací jsou dnes k chodu muzea nezbytné. K tomu musí mít muzeum dobré kontakty, prestiž, schopné PR oddělení a podřídit celý svůj program k prezentaci aktuální výstavy. Ani to však nemusí postačovat a Bostonské muzeum umění muselo nutně rozšířit svůj zájem – vedle impresionistů tak jejich program zahrnuje výstavy zlacených tiár, fotek celebrit, rockových kytar, závodních aut či animovaných figurek Wallace a Gromit, nemluvě o pořádání módních přehlídek, výstav psů či soukromých večírků v muzejních prostorech, které jsou pro finanční chod muzea nepostradatelné.¹⁰⁵

Trendem současné doby je tak rostoucí mezinárodní spolupráce mezi muzei na výstavních projektech, ale i při pořizování děl. Na volném trhu je stále méně děl starého umění (zjednodušeně chce každé muzeum vlastnit jakýkoliv impresionistický obraz, jichž je však omezené množství a nová se neobjevují), tudíž jsou muzea tržním tlakem donucena ke kreativnějším řešení v podobě společných nákupů, výměn či zápůjček, k čemuž se inspirovaly na trhu se starými tisky a knihami.¹⁰⁶ Pro muzea je spolupráce na výstavě prostředkem posílení své pověsti, jakož i zhodnocení vlastní sbírky a možností otevřít téma, které by v místním kontextu bylo problematické.¹⁰⁷ S tím, jak roste cena uměleckých děl, se navíc

Yorku. Jeho bratr Leonard, s nímž řídí kosmetické impérium Estée Lauder Comp., patří k hlavním dárcům Whitneyho muzea moderního umění, pro které zakoupil do roku 2002 obrazy za 200 milionů USD. Thompson, s. 235.

¹⁰⁰ Hook, s. 348.

¹⁰¹ Thompson, s. 242.

¹⁰² McClellan, s. 212.

¹⁰³ Tamtéž, s. 212-213.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 212-213.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 213.

¹⁰⁶ Jyrämä, s. 101.

¹⁰⁷ Forejt, s. 76.





stává problematickým udržovat komplexní sbírku, proto se muzea musí při plánování výstav spoléhat na vzájemné výpůjčky.¹⁰⁸ Jedním z cílů Mezinárodní rady muzeí (ICOM) tak je usilovat o „*zjednodušení a zlevnění půjčování a zapůjčování předmětů kulturní hodnoty, a tak alespoň částečně zmírnit následky současné ekonomické situace na muzea [...]. A to platí nejen pro současnou situaci, kdy na jedné straně především zřizovatelé, ale i veřejnost a média požadují po muzeích, aby pořádala velké a atraktivní výstavy, a na straně druhé jsou rozpočty muzeí vystaveny výrazným, ba až drastickým škrtům.*“¹⁰⁹ Coby řešení se v současné době jeví spojování muzeí za účelem nákupu určitého díla, které pak spoluvlastní a vzájemně se střídají v jeho vystavování.¹¹⁰

3. Regulace mezinárodního trhu s uměním

První normy regulující obchod s uměním, které byly primárně určeny na ochranu děl před plněním, vznikají z tradice napoleonských válek a dalších válečných konfliktů 19. století.¹¹¹ Právní předehrou moderních ustanovení o omezení vývozu byla konvence Panamerické unie z roku 1935, zvaná Smlouva o ochraně movitých statků historické hodnoty. Ve svých ustanoveních požadovala, aby smluvní strany vymezily kulturní statky, na něž se vztahují vývozní omezení (čl. 4), povolení k vývozu udílely pouze, když v zemi zůstanou objekty obdobné historické hodnoty (čl. 2-3) a celní úřady měly mít povinnost zkoumat legalitu dovozu a nelegálně dovážené předměty vracet do země původu (čl. 5).¹¹² Principy konvence byly v témže roce překlopeny i do tzv. Washingtonské smlouvy o ochraně uměleckých a vědeckých institucí a historických památek, která vznikla pod patronací Společnosti národů.

Obě dohody byly motivovány dvojicí obav – jedna se týkala obchodu s kradeným a nelegálně nabytým majetkem, druhá ztráty národního kulturního dědictví. Zejména konvence Panamerické unie reflektovala obavy jihoamerických států z vlivu amerických obchodníků, proto pokrývá celkem široké spektrum movitých památek z předkolumbovského, koloniálního a revolučního období, včetně archiválií či knih.¹¹³ Další posun v mezinárodní ochraně přinesla španělská občanská válka, během níž signatáři Washingtonské smlouvy zvažovali, zda v zájmu ochrany kulturního dědictví nenarušit španělskou suverenitu a nepodniknout mezinárodní akci na záchranu uměleckých sbírek.¹¹⁴

Třetím traumatem, které výrazně posunulo stanovování mezinárodních pravidel pro globální umělecký trh, představovala 2. světová válka. Již v roce 1943 se spojenecké národy v tzv. Londýnské deklaraci zavázaly usilovat o restituce uměleckých statků, zavlčených vzhledem k válce do jiných zemí, a také dbát na ochranu kulturních statků i při ozbrojeném

¹⁰⁸ Němcová, s. 183.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 184.

¹¹⁰ Hook, s. 348.

¹¹¹ Vrdoljak, s. 134.

¹¹² Tamtéž, s. 135.

¹¹³ Tamtéž, s. 135.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 137.





konfliktu.¹¹⁵ Právě otázka navrácení nelegálně získaných uměleckých předmětů, které mezitím několikrát změnilo vlastníka, je klíčovou nevyřešenou otázkou současné právní úpravy.

Z následků 2. světové války se v roce 1954 zrodila pod patronátem UNESCO tzv. Haagská konvence, jejímž cílem bylo chránit kulturní statky jako globální dědictví celého lidstva. Samu úmluvu doplnily v roce 1956 a v roce 2004 dva protokoly, jež se soustředí na otázky nelegálních vývozů. Spojené státy (a i Spojené království) nicméně úmluvu nikdy neratifikovaly a např. Čínská lidová republika a další státy (např. Turecko) sice ratifikovaly úmluvu, ale ne dodatkové protokoly, a její ustanovení nepromítly do svého právního řádu.¹¹⁶ Základním principem je, že státu náleží veškeré kulturní dědictví, které se na jeho území nachází či bude nalezeno.¹¹⁷

Pro mezinárodní trh má tak důležitější význam Konvence UNESCO z roku 1970 o způsobech zákazu a prevence dovozu, vývozu a transportu nelegálně vlastněného kulturního dědictví. Její základní ustanovení ponechává na rozhodnutí států, co pro ně je a není kulturní dědictví, a dává jim právo rozhodovat dle svých zájmů a kritérií o pravidlech dovozu, vývozu, transportu a vlastnictví.¹¹⁸ Principy konvence nejsou samy o sobě vynutitelné, základní myšlenkou je však teze, že pouze stát může autorizovat vývoz kulturního statku do jiné země, a že pouze stát je zodpovědný za to, že sám určuje, co vše jako kulturní statek definuje. Jelikož členské státy UNESCO a signatáři konvence mají velmi odlišné právní úpravy dovozu, vývozu, vlastnictví, ochrany a přepravy kulturních statků, v praxi úmluva umožňuje vznášet obvinění z nelegálního vlastnictví kulturních statků jedné země vůči jedincům a institucím v jiné zemi, kteří je vlastní zcela v souladu s tamním právem, přičemž dle smyslu úmluvy by mělo být důležité právo země původu artefaktu.¹¹⁹ Spojené státy k úmluvě přistoupily v roce 1983 a přetavily ji do Zákona o zcizeném národním majetku a Zákona o zavedení kulturního vlastnictví (CPIA).¹²⁰ Právě tato konvence je zodpovědná za výrazné přepsání právní situace na trhu s uměním, která od 70. let probíhá ve většině zemí. Níže jsou rozebrány hlavní stávající případy státní regulace obchodu s uměním se zřetelem k americké legislativě.

3.1. Vývozní a dovozní omezení

Od 70. let je s ohledem na úmluvu UNESCO trendem bránit vývozu uměleckých děl ze země, v níž se zrovna nachází, čímž se trh s uměním v mnoha ohledech začal uzavírat. Následkem toho se ze Spojených států stal hlavní aktér na trhu s uměním, neboť se jedná o zemi s absencí řady formálních omezení pro vývoz a dovoz. Jak podotýká dlouholetý ředitel aukční

¹¹⁵ Tamtéž, s. 137, 141.

¹¹⁶ Cuno, s. 25.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 14,

¹¹⁸ Tamtéž, s. 15.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 16.

¹²⁰ V této souvislosti je třeba dodat, že Francie úmluvu začala naplňovat až roku 1997 a Velká Británie v roce 2002. Tamtéž, s. 27.





síně Christie's Philip Hook, „je nemyslitelné, aby někomu nedovolili vyvézt umělecké dílo z americké sbírky na základě argumentu, že tvoří nedílnou součást tamní kultury; předpokládá se dosud, že Amerika bude mít vždy dost bohatých mecenášů, kteří onu ochrannou funkci státu splní v rámci soukromého podnikání.“¹²¹

Z hlediska aplikace omezení vývozu existuje celkem široké spektrum možných opatření, níže jsou rozebrány základní modely na případech země, která je aplikuje v čisté podobě:

- Itálie: dílo starší 50 let potřebuje vývozní povolení od státem určeného znalce; při jeho neudělení cena díla prudce klesne, protože je obchod s ním uzavřen pouze pro domácí trh, tudíž mnozí obchodníci neriskují ani žádost o jeho udělení.
- Čína: umělecké předměty starší určitého data (v Číně je rozhodný rok 1911, v Egyptě třeba rok 1970) nesmí být vyváženy za žádných okolností, u novějších děl se aplikují specifické poplatky, ale oficiálně není omezen.
- Německo: závazný seznam uměleckých děl, které tvoří národní kulturní dědictví a není je za žádných okolností možno vyvézt za hranice (v Německu méně než stovka děl), úřady mohou seznam libovolně rozšiřovat, proto se majitelé cenných obrazů obvykle pokouší dostat je do Švýcarska či Lucemburska z obavy, že je stát přidá na seznam a dílo se stane fakticky neprodejným.
- Rakousko: existence předkupního práva státu, pokud je obraz prodán, stát jej může za deklarovanou cenu odkoupit, jinak vývoz není formálně omezen.
- Velká Británie: většina obchodu volná, ale díla nad hodnotu 100 000 liber musí získat zvláštní povolení od Výboru pro kontrolu vývozních povolení, ten nesmí vývoz ze země zakázat, ale může uvalit ochrannou lhůtu 6-12 měsíců, během nichž mají veřejné instituce (hlavně muzea) právo dílo za deklarovanou cenu odkoupit, kupec cenného obrazu tedy nemá jistotu, že jej skutečně dostane, protože mu jej stát může přebrat.
- Švýcarsko: žádná omezení vývozu vyjma cel, nicméně pokud dílo neopouští hranice státu, je obchod s ním za jistých podmínek osvobozen od daní, které jsou jinak velmi vysoké, což podněcuje obchodníky k tomu umělecký předmět ze země nevyvážet.

Protože opatření bránící vývozu kulturních statků se velmi obtížně vynucují, současně s nimi existuje i tlak na zavedení dovozních omezení. Kongres těmto tlakům vyšel vstříc a zmíněnými zákony o implementaci úmluv UNESCO z roku 1983 umožňuje vládám žádat federální administrativu o mimořádnou dovozní restrikci v rámci určitých kategorií zboží (jako jsou sochy, obrazy, zbraně, keramika atd.). Žádost zahraniční vlády posuzuje prezidentův poradní výbor pro kulturní politiku, který dává stanovisko státnímu tajemníkovi, jež předloží prezidentovi návrh a ten rozhodne po vyjádření ministerstva financí.¹²² Jelikož zákaz dovozu je fakticky bianco šek zahraniční vládě, aby si určila, co se do Spojených států může dovážet a co nikoliv, Kongres trval na pojistce, která bude hájit i americký národní

¹²¹ Hook, s. 341.

¹²² Cuno, s. 35.





zájem. Ačkoli Senát trval v posledních letech na tom, že udílení dovozních zákazů má být projevem amerického zájmu na mezinárodní spolupráci, problémem jsou velmi odlišné právní úpravy vlastnických práv. Rovněž sílí tlak na revizi postupu, neboť by se řízení dovozu, aby mohlo být účinné, mělo týkat celých kategorií zboží, a ne případu, o němž cizí vláda výslovně požádá, pro což se vyslovuje odborná, zejména archeologická, komunita i UNESCO.¹²³

Vlády Itálie a Čínské lidové republiky v posledních letech opakovaně žádají po vládě Spojených států zvláštní pravidla pro dovoz předmětů z určitých materiálů, čímž se má omezit nelegální dovoz – italský návrh zahrnuje zvláštní dotazovací povinnost na italské úřady v případě pokusu dovést jakékoliv kamenné sochy, kovové sochy, kovové ozdoby, keramiku, sklo, stavební prvky, zbroj a zbraně a malby, čínský pak požaduje, aby Spojené státy zakázaly dovoz předmětů z bronzu, mědi, stříbra, zlata, dále textilií, maleb, kaligrafie, dřevěných a bambusových výrobků a keramiky vzniklé před rokem 1911, neboť se jedná o vlastnictví čínského lidu, se kterým nesmí být volně obchodováno.¹²⁴

Problém leží v oddělení rolí. O tom, co je významný kulturní statek, který někdo chce pořídit, rozhodují muzea a znalci, zatímco o jejich možnostech pohybu rozhodují vlády zemí. V současné době zejména archeologové, UNESCO a některé vlády lobbují za přísnější národní opatření, která omezí volný pohyb uměleckých předmětů, zatímco americká muzea, obchodníci na sekundárním trhu a aukční síně lobbují za deregulaci systému.¹²⁵

3.2. Cla

Cla léta tvořila hlavní omezení v pohybu uměleckých předmětů. V 19. století se od zdaňování a cel na umělecká díla obecně ustupuje, s výjimkou Spojených států, které si za to po celé století vyslouží značkou kritiku coby „barbarská“ a „necivilizovaná“ země.¹²⁶ Protože americká federální vláda po celé 19. století primárně závisela na celních příjmech (daně uvalovaly spíše jednotlivé státy), snažila se získávat celní příjmy, jak to jen šlo, a u uměleckých předmětů bývalo obecně složitější na celních odvodech podvádět.¹²⁷ Vybírání 10% cla na umělecké předměty, jak ukládal zákon, však nebylo normou, v obdobích přebytkového federálního rozpočtu (1832-1840, 1846-1861) bývala cla na umění běžně odpouštěna a zákonná výjimka v podobě odpouštění platila pro „jakoukoliv společnost ustanovenou pro filosofické a učené účely či na podporu umění“, v roce 1842 přílepek k celnímu sazebníku osvobodil od cla také „díla amerických umělců sídlících v zahraničí“.¹²⁸

V 80. letech 19. století se však celní otázka stala hlavním tématem americké politiky. V rámci změn sazebníku se Kongres zabíral návrhem zvýšit cla na dovoz uměleckého zboží na 40 %

¹²³ Tamtéž, s. 20.

¹²⁴ Tamtéž, s. 6.

¹²⁵ Cuno, s. 1.

¹²⁶ Barber, *International...*, s. 210.

¹²⁷ Tamtéž, s. 210.

¹²⁸ Tamtéž, s. 210.





z jejich pořizovací hodnoty – obdobně jako u průmyslu měla vyšší cla podpořit domácí výrobu, u umění bylo cílem „vytvářet pravé americké umění a konkurovat a předčít slavné tvůrce ze Starého světa. [...] Neboť zde máme stejně tak krásné nebe a stejně tak pohledné ženy pro modely, jako v jakékoliv jiné zemi světa“.¹²⁹ Američtí vlastenci těžce nesli, že tamní sbírky tvoří převážně díla evropských umělců a vinu přikládali obchodníkům s uměním, kteří zaplavují americký trh evropskou produkcí, na kontinentu zřejmě neprodejnou. Návrh přirozeně vyvolal diplomatickou bouři – italská vláda oficiálně protestovala a k nótě se připojily vlády Belgie, Francie a Rakousko-Uherska. Italy pobouřil zejména fakt, že na jejich tvůrce se mělo vztahovat 40% clo, zatímco američtí občané v Itálii by byli osvobozeni, což odporovalo vzájemné celní dohodě z roku 1871, Francie dokonce pohrozila odvetnými opatřeními v podobě vyloučení Američanů z oficiálních výstav a uměleckých škol.¹³⁰

Výsledkem nakonec bylo, že se v roce 1890 na umělecké předměty uvalilo 15% clo, ale diskriminační přístup podle původu umělce zůstal zachován. Již roku 1894 kleslo clo novelou sazebníku na 0 %, což se projevilo dramatickým nárůstem dovozu – během tří let vznikla řada dnešních amerických sbírek, protože již v roce 1897 se clo zvýšilo na 20 % z hodnoty, s výjimkou pro akvizice neziskových organizací.¹³¹ Při další změně, v roce 1909, se clo snížilo na 15 % a úplně od něj byla osvobozena díla starší 20 let, a v roce 1913 byla od cel osvobozena veškerá díla amerických umělců a díla starší 50 let, na vše ostatní byla uvalena 25% sazba. Argumentem zastánců cel na umění i stoupenců jejich zrušení byla americká nevýznamnost v uměleckém světě – a zatímco jedni věřili, že se role amerického umění zlepší ochranou před dovozem „evropského levného odpadu“, druzí tvrdili, že právě díky užšímu kontaktu s kontinentálním děním se zvýší kvalita umělecké produkce.¹³²

Protože však po celou dobu byla americká cla na umění kritizována jako projev nekulturnosti a barbarství republiky, došlo k jejich zrušení v roce 1921. Problém tím však odstraněn nebyl, neboť stále zůstává otevřená otázka, co je uměleckým dílem, zejména v případě současného umění. Již v roce 1927 řešil newyorský soud precedентní případ s dovozem Brancusiho plastiky *Pták* – zástupce celního úřadu tvrdil, že předmět nelze považovat za umělecké dílo, neboť z něj nejde poznat, že se jedná o ptáka, a je zatížen 40% clem coby průmyslový výrobek.¹³³ Spor trval dva roky a před soudem svědčila řada významných umělců ve prospěch nulové sazby, kterou soud nakonec uznal. Označování předmětů za umělecké artefakty s cílem vyhnout se placení cla však může být dnes považováno za podvodnou praxi, neboť není jasně definováno, co musí umělecký předmět pro osvobození splňovat.

¹²⁹ Tamtéž, s. 217.

¹³⁰ Tamtéž, s. 218-219.

¹³¹ Tamtéž, s. 223-224.

¹³² Tamtéž, s. 232.

¹³³ Hook, s. 306.



3.3. Daně

Celosvětově mají vlády od 17. století ke zdaňování uměleckých děl nejednoznačný postoj, když se střídavě snaží vysokou daňovou zátěží získat snadný zdroj příjmů, nebo naopak daňová zatížení rušit s odvoláním na osvícenecké a kulturní ideály. Obecně platí, že do začátku 19. století bývala předmět daně malířská plátna či obecně materiál (např. mramor pro sochaře) a daň se neodvíjela od kupní ceny, ale rozměru a hmotnosti díla.¹³⁴

S počátkem moderní doby státy přešly na systémy přímých a nepřímých daní vypočítávaných z hodnoty díla. Od roku 1918 se v USA krátkodobě vybírala zvláštní prodejní daň na umělecké předměty, která měla pomáhat se splácením válečných půjček, ale pro veřejný odpor byla již roku 1921 zrušena.¹³⁵ Teprve od roku 1946 je zisk z prodeje umění stálou daní – pokud vlastník dílo prodá v jiném daňovém roce, než jej pořídil, může si vybrat, zda příjem z prodeje započítá do svých příjmů a zaplatí z něj federální daň z příjmu, nebo odvede daň z kapitálového zisku, která se počítá z nárůstu hodnoty díla od jeho pořízení k prodeji.¹³⁶ Obě daně podléhají jiným sazbám a pravidlům odpisů, proto zde dochází k častým daňovým únikům, které jsou častým předmětem řízení před IRS.

Umělecká díla jsou však ve většině zemí zdaňována primárně formou dědické daně, která má podněcovat vlastníka k předání díla do veřejných rukou spíše než potomkům. Ve Spojených státech od 20. let 20. století platí, že při daru muzeu si vlastník může jednorázově odečíst až 30 % z hodnoty díla z daní, dané dílo zůstává jeho majetkem až do smrti, kdy teprve propadá obdarované instituci (u jiných institucí se uplatňují odpočty v rozmezí 20-50 %).¹³⁷ Problém tohoto ustanovení spočívá v tom, že ohodnocení díla běžně provádí muzeum, které má z daru rovněž užitek, což vede k nadhodnocování předmětu, aby dárce mohl vydělat. Z těchto důvodů v současné době platí, že si lze takto odečíst z daní za celý život nejvýše 5 milionů USD, cokoliv nad to podléhá speciální progresivní darovací dani v rozmezí 18-40 %.¹³⁸

Specifickou, ale relativně účinnou cestu, jak na obchodu s uměním vydělat, razí Evropská unie, jež zdaňuje umělecká díla formou DPH ve zvýšené sazbě (obvykle 20 %). Fakticky se jedná o skrytou formu dovozního cla, neboť je potřeba jej uhradit při dovozu díla do jakékoliv členské země a znovu při jakémkoliv prodeji. Nicméně v EU je možností členských států zařadit staré umění (díla před rokem 1900) do zvláštní snížení sazby (většinou 5-6 %, ale např. v Česku by byla 10 %, pokud bychom jej neměli ve zvýšené sazbě), a rovněž ji lze uplatnit i na veškeré plastiky, pokud existují do počtu 12 kusů.¹³⁹ Ve Spojených státech se

¹³⁴ Z toho důvodu mají obrazy velmi často na zadní straně razítko, které sloužilo jako potvrzení uhrazení daně z malířského plátna. Tamtéž, s. 304.

¹³⁵ Barber, International, s. 232.

¹³⁶ <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-11-tax-secrets-every-art-collector-needs-to>

¹³⁷ Hook, s. 305.

¹³⁸ <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-11-tax-secrets-every-art-collector-needs-to>

¹³⁹ Hook, s. 306.



DPH na umění mezi státy liší, v některých je ve výši 0 %, nejvyšší aplikuje stát New York ve výši 8,875 %.¹⁴⁰

Ve Spojených státech se dále aplikuje specifická výjimka pro muzea, jejichž vlastní obchodní prodej, pokud souvisí s jejich účelem a vzdělávacím posláním, je osvobozen od daní.¹⁴¹ Zmíněná výjimka je však vykládána velmi široce, a tak zahrnuje vše, co se v muzeu prodává, včetně balení sušenek, pokud je jeho obal dekorován vzorem z určitého z muzejních děl – San Francisco's Museum of Modern Art prodává atletickou obuv, Filadelfské muzeum zase instantní polévky, olivový olej a těstoviny na počest Cézannana a Rodina, vše s odpuštěním DPH.¹⁴² Kritici na levici i pravici toto považují za narušení veřejné role muzea, avšak pro americkou veřejnost je přirozené, že muzeum v sobě zahrnuje i obchodní dům.¹⁴³

Existují i specifické daňové instrumenty. Takzvanou *droit de suite* („právo následujících“) daň vytvořila Francie na sklonku 19. století „ze sentimentální touhy napravit dějinné křivdy a vyjít vstříc umělcům, kteří za svého života nevydělal ani zlámanou grešli, ale nyní se prodávají za miliony. [...] A tak je na prodej všech děl vytvořených umělcem, který zemřel v posledních sedmdesáti letech, uvalena 4% daň (se stropem ve výši 12,5 tisíce eur). Utržené peníze pak putují umělcovým dědicům.“¹⁴⁴ V roce 2001 nařízení EU č. 2001/84/EC rozšířilo tuto daň na celou EU, což vyvolalo protesty Velké Británie, Rakouska a Nizozemí.¹⁴⁵ Ačkoli záměrem daně je dát podporu umělci či jeho dědicům pokaždé, když jde dílo do prodeje, v praxi znamená zejména finanční injekci pro celkem bohaté rodiny dědiců po umělcích jako je Picasso či Dálí. Obdobnou daň aplikují dále Austrálie, Filipíny a Nový Zéland. V roce 1976 ji zavedl též stát Kalifornie (*California Resale Royalty Act*), ale v roce 2012 byla shledána neústavní a zrušena. Pokusy zavést daň na federální úrovni v roce 2011 a znovu v roce 2014 ztroskotaly v Kongresu.

Závěrem je třeba dodat, že rostoucí daňové zatížení se projevuje stahováním umění do tzv. svobodných přístavů (*freeports*), tedy skladů mimo dosah finančních úřadů, obvykle v Lucembursku, Hongkongu a Švýcarsku, kde jsou díla formálně uložena ve správě bez vlastníka.¹⁴⁶ Tzv. svobodné přístavy jsou trvalými skladišti, neboť prodané obrazy se zde nedaní, dokud neopustí sklad. Ve Spojených státech se k tomuto postavení blíží stát Louisiana, v němž jsou umělecké předměty osvobozeny od státních a místních daní, pokud neopustí vymezenou oblast, stále však podléhají federálnímu zdanění.¹⁴⁷ Existence svobodných přístavů je zdrojem rostoucí kritiky ze strany hlavně veřejných sbírkových

¹⁴⁰ <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-11-tax-secrets-every-art-collector-needs-to>

¹⁴¹ McClellan, s. 219.

¹⁴² Tamtéž, s. 221.

¹⁴³ Tamtéž, s. 219.

¹⁴⁴ Hook, s. 306.

¹⁴⁵ Viz <https://www.artnews.com/art-news/market/droit-de-suite-debate-heats-up-501/>

¹⁴⁶ Adam, s. 21.

¹⁴⁷ <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-11-tax-secrets-every-art-collector-needs-to>





institucí a aukčních domů, protože tím z trhu de facto navždy mizí podstatná část světového kulturního dědictví, kterou léta nikdo nespatří.¹⁴⁸

4. Autentifikace a boj s padělkami

Jelikož se na trhu projevuje stále větší nedostatek určitých typů uměleckých děl – ať už protože je není možné legálně vyvážet, či pro jejich skupování veřejnými muzei – roste počet padělků a nepřímo i tlak příliš nepátrat po původu některých předmětů.¹⁴⁹ Až 40 % artefaktů, které se obchodují na trhu s uměním, jsou zřejmě podvrhy – dle Toma Hovinga, bývalého ředitele Muzea moderního umění, drží muzea téměř 600 prací přisuzovaných Rembrandtovi, a dalších 350 se jich vyskytuje v soukromých sbírkách, ačkoli autor zřejmě nevytvořil více jak 320 děl.¹⁵⁰ Rozmach moderních technologií, zejména digitálního kopírování, přišel ve stejné době, co skokový nárůst cen, a vytvářet věrohodné padělkami starých mistrů je relativně snadné. Ještě menší problém je pak vytvářet díla současného a moderního umění. Vedle běžných kopistů, kteří vytváří kopie ikonických děl dle předloh z internetu, existuje úzká vrstva mistrovských padělatelů.¹⁵¹

Typickou ukázkou je trojice problémů s díly Jacksona Pollocka. V roce 1991 zakoupila důchodkyně z kalifornského Newportu jménem Terry Hortonová v jednom vetešnictví obraz s pár barevnými skvrnami, který usmlouvala na 5 USD, ale v roce 2001 ji jeden z jejích přátel řekl, že by mohlo jít o Pollockův obraz.¹⁵² Tom Hoving, coby expert na americké moderní umění, vyslovil pochybnosti o použitých barvách, ale restaurátor Peter Paul Biro při ohledání malby objevil shodu ve fragmentech otisků prstů s Pollockovým plátnem v Tate Modern.¹⁵³ Je možné, že se skutečně jedná o Pollockovo dílo a odhadovaná cena je 40 milionů USD, ale také, že v Tate Modern zakoupili zdařilý padělek v ceně 400 USD. V roce 2003 pro změnu Alex Matter, potomek dvou grafiků, kteří byli blízkými přáteli Pollockovy ženy Lee Krasner, s níž si vyměňovali díla, objevil při vyklízení jejich skladu 32 obrazů, z nichž 10 mělo Pollockův podpis.¹⁵⁴ Okolnosti nálezů dávaly dojem, že by díla mohla být pravá a Ellen Landau, autorka Pollockova oficiálního životopisu, je uznala a v roce 2007 je Landau, Matter a galerista Mark Borghi vystavili v McMullenově muzeu umění, spravovaném Boston College.¹⁵⁵ Eugen Thaw, vysoce respektovaný galerista a spoluautor oficiálního katalogu Pollockova díla, však na základě žádosti Krasner-Pollockovy nadace, spravující uměleckou pozůstalost obou manželů, vyjádřil své pochybnosti a díla do katalogu nezařadil, což byl varovný signál – aukční síně obecně odmítají přijímat díla, která nejsou takto potvrzena.

¹⁴⁸ Hook, s. 307.

¹⁴⁹ Uusitalo, s. 67.

¹⁵⁰ Thompson, s. 220.

¹⁵¹ Charney, s. XX.

¹⁵² Thompson, s. 222.

¹⁵³ Tamtéž, s. 222.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 220.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 221.





Třetí případ s Pollockem nabízí méně pochybností o pravosti, ale o to více o fungování trhu. Mezi lety 1994 a 2009 obdržela Knoedlerova galerie, se svou 165 let trvající historie jedna z nejslavnějších v USA, sérii děl od Glafiry Rosales, obchodnice s uměním z Long Islandu, které měly pocházet z pozůstalostí různých sběratelů.¹⁵⁶ Ředitelka galerie Ann Freedmanová je uznala jako pravé a prodávala prestižním klientům, kteří věřili reputaci galerie. Poplach začal v roce 2007, kdy evropský obchodník s uměním, Killala Fine Art, odkoupil skrz řetěz Rosales – Knoedler – Julius Weismann, obraz *Španělská elegie* od Roberta Motherwella, ale Dedalus Foundation, která vlastní copyrightové oprávnění na Motherwellova díla, jej odmítla uznat za autentický.¹⁵⁷ Společnost Killala se po jistém vyjednávání v roce 2009 obrátila na soud a žádala zpět peníze, v roce 2011 je Rosales a Weismann vrátili v mimosoudním urovnání. Kauzu však odstartoval souběžný pokus londýnského bankéře Pierra Lagrange prodat u Knoedlera zakoupenou domnělou Pollockovu kresbu *Nepojmenované (1950)*, kterou obě aukční síně odmítly, protože nebyla v oficiálním katalogu.¹⁵⁸ Testy, které si Lagrange kvůli soudnímu sporu nechal udělat, ukázaly, že žluté pigmenty jsou prokazatelně z doby po roce 1970, tedy 14 let po Pollockově smrti. Tehdejší prezident Sotheby's Domenico de Sole, někdejší ředitel firmy Gucci, začal na veletrhu v Basileji v roce 2011 diskrétně zkoumat nákupy od Knoedlera a došel k závěru, že Ann Freedmanová záměrně prodává padělky amerických abstraktních malířů jako Pollock, Rothko či Motherwell.¹⁵⁹ Glafira Rosales nakonec při soudním procesu v roce 2013 přistoupila na přiznání viny z několika zločinů finanční povahy, spojené s jejím podnikáním, v rámci čehož také doznala, že prodala 60 padělaných obrazů skrze Knoedlera a utržila za ně 33,2 milionů USD; Freedmanová je přeprodala celkem za 80 milionů USD, přičemž jim (přesněji Rosalesové) zároveň coby uznávaná autorita na abstraktní americké malířství, vydávala osvědčení o pravosti.¹⁶⁰ Všechny padělky vytvořil postarší čínský malíř Pei-Shen Qian, žijící v Londýně, u něhož domovní prohlídka odhalila vedle rozdělané práce i obálku s Rothkovými nehty.¹⁶¹

Zmíněné příklady ukazují, proč si ve světě s uměním uchovávají určitou roli znalci, a zároveň jak bezvýznamní taky mohou být. Klíčovou expertízu, kterou poskytují, získávají totiž obvykle pečlivým studiem autora díla, pohledem na barvu, strukturu, náměty a detaily v malbě, jako způsob provedení ucha či nehtů na obraze.¹⁶² Daleko důležitější ale je zkoumání tzv. provenience díla, tedy seznamu jeho předchozích vlastníků. Na rozdíl od certifikátu o pravosti (tzv. autentifikace), totiž ze znalosti předchozích držitelů a vlastnických změn lze odvodit, zda obraz může být pravý, nebo to naopak pravděpodobné není.¹⁶³

¹⁵⁶ Adam, s. 113.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 114.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 114-

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 113-115.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 115.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 115

¹⁶² Thompson, s. 226.

¹⁶³ Tamtéž, s. 226.





Jedním z mála možných řešení jsou povinné forenzní testy obrazů. Současné technologie umožňují celkem sofistikované zkoumání doby vzniku, lidských zásahů či struktur díla. Jejich nevýhodou je často poměrně vysoká nákladnost, a dlužno též dodat, že svět odborníků na umění jich využívá sporadicky i proto, že získaná data neumí interpretovat. Přesto „je dnes stále příliš mnoho gentlemanských dohod v obchodu s uměním, a artefakty, zejména vysoké ceny, by se proto měly testovat všechny; neexistuje rozumný důvod, proč ne. Pokud bude forenzní test základní podmínkou, záhy uvidíme, že padělků bude mnohem méně, protože bude snadné je odhalit.“¹⁶⁴

5. Restituce a repatriace

Poslední vysoce citlivou a problematickou oblastí současného trhu s uměním jsou okolnosti, při nichž by předmět měl být vlastníkově odebrán a zaslán jinam. Otázka restitucí, zejména židovského majetku konfiskovaného nacistickým režimem, je dodnes velkým tématem u amerických soudů, neboť tyto případy nemají promlčecí lhůtu a seriózně začaly být brány často až v 21. století.¹⁶⁵ Protože se navrácení uměleckých artefaktů řídí primárně precedenty z roku 1815, platí, že za nalezení a vrácení předmětu do místa, kde byl zabaven (nikoli odkud pochází) odpovídá stát – svůj požadavek vůči němu mohou vznášet i jednotlivci, ale musí prokázat, že předmět byl nelegálně odcizen z jiné země, a žádat následně státní orgány stávající země o odčinění křivdy.¹⁶⁶

Již od svých počátků v roce 1933 praktikoval režim v Hitlerově Německu celkem důslednou kulturní politiku. Dílo 113 německých umělců, kteří tvořili v duchu moderny, bylo označeno jako „zvrhlé umění“ – jejich výstavy a prodeje byly zakázány, z muzeí byla vyřazena zvrhlá díla a začalo docházet i ke konfiskacím soukromých sbírek, malířům bylo zakázáno tvořit.¹⁶⁷ Z více jak 16 tisíc konfiskátů se zlomek vystavil jako ukázka rasově nečistého umění, avšak nacisté si dobře uvědomovali cenu děl na mezinárodním trhu a nerozpakovali se dávat obrazy do prodeje. První velká aukce se uskutečnila v červnu 1939 v Luzernu a nabídla 126 děl, včetně Picassa, Mattise, Modiglianiho či Gauguina.¹⁶⁸ V této praxi pak režim pokračoval i za války a využíval vedle Švýcarska také známé francouzské obchodníky s uměním, přičemž detaily o těchto transakcích často nejsou zachovány. Neprodejné či mimořádně závadné obrazy čekalo zničení, při prvním takovém „požárním cvičení“ byla 22. 3. 1939 v Berlíně spálena první várka čítající 1004 obrazů a soch a 3825 kreseb.¹⁶⁹

Nedílnou součástí pokusů nacistického režimu bylo též systematické okrádání Židů, které často předcházelo jejich vyhlazení. Už před vypuknutím 2. světové války byly v Německu, ale též třeba v Maďarsku, Polsku a za tzv. 2. republiky i v Československu, uplatňovány různé

¹⁶⁴ Charney, s. XX

¹⁶⁵ Vrdoljak, s. 143.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 141-143.

¹⁶⁷ Hook, s. XX

¹⁶⁸ Tamtéž, s. XX.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. XX





postupy k legálnímu zabavování židovského majetku, jako byly třeba tzv. dary za výjezdní povolení, kdy Židé museli odevzdat státu kulturní předměty, pokud chtěli odjet za hranice.¹⁷⁰ Způsob, jakým se následně nacistický režim dostával k židovskému majetku, zahrnoval sérii možných opatření – pokud dílo skončilo v majetku nacistických pohlavářů, jednalo se o „nutné zabavení“, pokud se stalo součástí muzea (zdaleka nejen v Německu), šlo o „včlenění do majetku Říše“ a pokud jej německé orgány prodaly, šlo o „zhodnocení“.¹⁷¹

Seznam předmětů takto ukradených Židům v letech 1933-1945 dle Světového židovského Kongresu zahrnuje přes 600 000 uměleckých předmětů, které byly zcizeny v rozporu s právním řádem daných států. Jen ve Francii se jedná o 100 000 položek, z nichž polovina se nikdy nevrátila vlastníkům či dědicům.¹⁷² Mnozí držitelé židovských předmětů, kteří se k nim dostali za války či v poválečných letech, se nikdy nepokusili předmět vrátit, většinou jej nelegálně vyvezli do svobodných přístavů jako je třeba Lucembursko, nejčastěji pak do Spojených států.¹⁷³ Vedle případů pozůstalých, kteří se po muzeích domáhají vrácení statků, existuje zhruba stejně početná skupina evropských muzeí, která se domáhá navrácení předmětů po fyzických osobách.¹⁷⁴ Zmíněný proces se navíc nezastavil po válce, například Československo do 70. let, standardně prostřednictvím státních podniků Artia a Antiqua, prodávalo skrze západní obchodníky z valutových důvodů řadu konfiskátů, včetně fondu Židovského muzea v Praze, a to s vědomím toho, že se jedná o věci ukradené Židům.¹⁷⁵

Samotné odčinění majetkových křivd spáchaných v souvislosti s nacismem začalo být tématem až vlivem 90. let, kdy se po pádu východního bloku na obou stranách otevřely archivy a ukázalo se, že řada muzeí a státních organizací participovala na obchodu s nacisty. Roku 1998 se z iniciativy Clintonovy administrativy sešla konference o navrácení předmětů zabavených za holocaustu a rozběhly se práce na řešení problému.¹⁷⁶ Obecná doporučení a závazky z tzv. Washingtonské konference o ukradeném židovském majetku však byly realizovány velmi laxně – ve Spolkové republice Německo, státu obecně nejvstřícnějšímu k řešení otázky, se do roku 2005 do pátrání po vlastnících odcizených předmětů zapojilo 166 z 3 350 veřejných sbírkových institucí.¹⁷⁷ V roce 2005 pak UNESCO přijalo pravidla pro navrácení takových artefaktů, která ale řeší pouze předměty prokazatelně zcizené či odvezené v rámci okupace, tedy menšinu sporů.¹⁷⁸ Dle pravidel orgány jednotlivých států

¹⁷⁰ Holoklept. Nacisté kradli Židům kbelíky a košťata, stejně jako cenné obrazy, <https://vltava.rozhlas.cz/holoklept-naciste-kradli-zidum-kbeliky-a-kostata-stejne-jako-cenne-obrazy-8076458>

¹⁷¹ Tamtéž.

¹⁷² McClellan, s. 259.

¹⁷³ Holoklept podruhé. Nacisté kradli Židům kbelíky a košťata, stejně jako cenné obrazy

¹⁷⁴ Tamtéž.

¹⁷⁵ Tamtéž.

¹⁷⁶ McClellan, s. 260.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 260.

¹⁷⁸ Konkrétně se jedná o Principles of relating to Cultural Objects Displaced in relation to the Second World War. Vrdoljak, s. 147.





zodpovídají za vrácení předmětů orgánům původního státu, který má povinnost vypátrat vlastníka či dědice.¹⁷⁹

Navzdory mezinárodním pravidlům a obecně přijímané zásadě, že s majetkem, který může pocházet od obětí holocaustu, se neobchoduje, není téma ani zdaleka vyčerpáno. Dosavadní průzkumy sbírek se zaměřují pouze na obrazy, což je zlomek z celkových konfiskací, a zejména zcela opomíjí zcizování uměleckých předmětů mimo prostor německé okupace Evropy, tedy například dění v Asii a Africe, či obchodní transakce mezi neutrálními zeměmi, zejména Švýcarskem.¹⁸⁰ Asijskému umění ve sbírkách muzeí nebyla pozornost dosud věnována, třebaže je velmi pravděpodobný výskyt děl pocházejících z válečných konfiskací. A to konečně otevírá související otázku repatriací: jak si počít s cizím kulturním dědictvím, které se nelegálně dostalo do Spojených států a v dobré víře bylo zakoupeno do sbírek?

Muzea a aukční domy přijaly jistý etický standard, pokud jde o západní umění. Obdobně jako neobchodují s předměty odcizenými Židům, či s padělkami a ukradenými díly, ne vždy přistupují podobně k archeologickým nálezům, které se jim jeví jako zločin bez obětí.¹⁸¹ Archeologický výzkum dlouhá léta probíhal v řadě zemí na základě pozvání určitého týmu, který si pak s tamním úřadem rozdělil nálezy na půl – takto vznikla řada amerických univerzitních či muzejních sbírek, jako egyptská kolekce Muzea umění v Bostonu, mezopotámská sbírka Metropolitního muzea, nemluvě o třeba celém Peabody muzeu v Yale, Orientálním muzeu Chicagské univerzity či muzeu University of Pennsylvania.¹⁸²

Jakkoliv západní muzea a sběratelé verbálně odsuzují nelegální obchod s uměleckými předměty, až do 70. let z něj profitovali. Změna v náhledu je spjata s článkem Clemence Cogginse, doktoranda na Harvardu, který v roce 1969 upozornil vědeckou komunitu na plnění archeologických nalezišť v Mexiku, Kolumbii a Guatemale, do něhož byly zapleteny některá velká americká muzea.¹⁸³ Svým přesným zdokumentováním cest, jakými muzea legalizují nelegální nálezy, spustil celospolečenskou diskusi. V reakci na Cogginsovo článek začaly profesní organizace historiků umění a archeologů tlačit na americké univerzity, které se začaly obávat o narušení své prestiže, ale i zahraničních vztahů a probíhajících výzkumů, které závisely na dobré vůli cizí země.¹⁸⁴ Přelomem byla tzv. Pensylvánská deklarace z 1. 4. 1970, kterou se Archeologické a antropologické muzeum University of Pennsylvania zavázalo nezískávat předměty bez úplných informací o původu a vlastnickém rodokmenu, a stanovilo za tím účelem určitá kritéria.¹⁸⁵ K deklaraci se následně připojila řada muzeí.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 147.

¹⁸⁰ McClellan, s. 263.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 266.

¹⁸² Cuno, s. 14.

¹⁸³ Šlo o Clevelandské muzeum umění, Houstonské muzeum umění, Minneaopoliský institut pro umění, Brooklynské muzeum, Umělecké muzeum v St. Louis. Cuno, s. 28-29.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 29.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 29





Kongres na situaci reagoval právě zmíněnými implementací úmluvy UNESCO z roku 1970. Již předtím, v letech 1973-1977 proběhlo mnoho mediálně sledovaných kauz s překupníky archeologických nálezů, precedentní bylo odsouzení kalifornského obchodníka Clivea Hollinsehada, který se pokusil Brooklynskému muzeu prodat ukradené nálezy z Guatemaly, na což se přišlo díky upozornění od Iana Grahama, harvardského archeologa, který nález původně učinil a odevzdal tyto artefakty Guatemale.¹⁸⁶

Archeologické odhady hovoří o tom, že 80–90 % obchodovatelných starožitností, které se na trh dostaly v 21. století, má nelegální původ.¹⁸⁷ V roce 2003 se mezi obchodníky v Paříži a Londýně začalo objevovat překvapivě množství vzácných mezopotámských artefaktů, které pocházely z nelegálního naleziště v západním Íránu a na trh se dostalo s částečnou pomocí úředníků íránského ministerstva kultury, jakkoliv zde zasáhl nakonec Interpol.¹⁸⁸ Ale například více jak 15 000 předmětů pohřešovaných Bagdádským muzeem od vyplnění za invaze v roce 2003 se dodnes postrádá, zatímco z nalezených se 1/4 našla v soukromých zahraničních sbírkách.¹⁸⁹

Restituční spory a jejich pravidla se obecně netýkají vlastní vnitrostátní populace, což je zdrojem rostoucí kritiky i ve Spojených státech, kde se vedou spory ohledně navrácení kulturních artefaktů zabavených indiánské populaci.¹⁹⁰ V situaci, kdy někdejší koloniální mocnosti uznaly oficiálně svou vinu, se na půdě UNESCO opakovaně argumentuje morálním požadavkem restitucí obdobných, jaké mají oběti holocaustu a jejich dědicové.¹⁹¹

6. Shrnutí: požadavky aktérů

Aukční síně zápasí zejména s problémem klesajících zisků a udržení své pozice. Jako jeden z mála aktérů se dokážou efektivně vyrovnat s restitucemi i nelegálním obchodem (a jejich pověst je v tomto až překvapivě bezúhonná). Problémem pro aukční doby je (a) tlak na straně tenčící se nabídky a s tím spojený (b) rostoucí výskyt padělků.

Výsadní postavení muzeí na trhu s uměním se projevuje i velmi odlišnými prioritami. Obecně usilují spíše o zlepšení mobility kulturních statků než regulaci obchodu. Hlavními problémy pro ně jsou: (a) imunita či pojistky proti zabavování děl, (b) prevence krádeží a nezákonného vývozu kulturních předmětů, (c) mobilita a financování muzejních pracovníků, (d) státní záruky, ať už formou kompenzací za restituce, či způsoby, kterými se nahradí komerční pojištění a záruky a zlevní se tam mobilita předmětů.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 32-33.

¹⁸⁷ McClellan, s. 265.

¹⁸⁸ McClellan, s. 265.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 265.

¹⁹⁰ Vrdoljak, s. 148.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 228-229.





7. Zdroje

ADAM, Georgina, *Dark side of the Boom: The Excesses of the Art Market in the 21st Century*, London: Lund Humphries, 2018.

BARBER, William J., „International Commerce in the Fine Arts and American Political Economy, 1789-1913“, in DE MARCHI, Neil – GOODWIN, Craufurd D. W. (eds.), *Economic Engagements with Art*, Durham: Duke University Press, 1999, s. 209-234.

BARBER, William J., „Sweet Are the Uses of Adversity: Federal Patronage of the Arts in the Great Depression“, in DE MARCHI, Neil – GOODWIN, Craufurd D. W. (eds.), *Economic Engagements with Art*, Durham: Duke University Press, 1999, s. 235-255.

BOULTON-WOODSON, Amy, *Transformative Beauty: Art Museums in Industrial Britain*, Stanford: Stanford University Press, 2012.

CUNO, James, *Who owns antiquity: Museums and the battle over our ancient heritage*, Princeton: Princeton University Press, 2008.

FOREJT, Matěj, „Nechtěné umění?: Pozice nepohodlných děl v soudobém diskurzu a stálých expozicích“, in PACHMANOVÁ, Martina (ed.), *Ex-pozice: O vystavování muzejník sbírek umění, designu a architektury*, Praha: UMPRUM, 2018, s. 70-77.

Holoklept. Nacisté kradli Židům kbelíky a košťata, stejně jako cenné obrazy: <https://vltava.rozhlas.cz/holoklept-naciste-kradli-zidum-kbeliky-a-kostata-stejne-jako-cenne-obrazy-8076458>

Holoklept podruhé. Nacisté kradli Židům kbelíky a košťata, stejně jako cenné obrazy, 28. září 2019: <https://vltava.rozhlas.cz/holoklept-podruhe-naciste-kradli-zidum-kbeliky-a-kostata-stejne-jako-cenne-8076467>

HOOK, Philip, *Snídaně u Sothebyho*, Zlín: Kniha Zlín, 2015.

CHARNEY,

JYRÄMÄ, Annukka, „Identifying organizational fields in art market: an institutional approach“, UUSITALO, Liisa (ed.), *Museum and visual art markets*, Helsinki: Helsingin Kauppa- ja museokorkeakoulu, 2008, s. 91-110.

McCLELLAN, Andres, *The Art Museum: From Boullée to Bilbao*, Berkeley: University of California Press, 2008.

NĚMCOVÁ, Magda, „Mobilita sbírek v době ekonomické krize: Zpráva o mezinárodní konferenci Mobilita sbírek v Berlíně“, in *Muzeum a změna: Sborník z mezinárodní muzeologické konference*, Praha: Asociace muzeí a galerií České republiky, 2014, s. 182-184.





ORIŠKOVÁ, Mária, „Zbierky uměleckých děl a zbierky příběhů: Antikanonické gesta
súčasných múzeí umenia“, in PACHMANOVÁ, Martina (ed.), *Ex-pozice: O vystavování
muzejník sbírek umění, designu a architektury*, Praha: UMPRUM, 2018, s. 20-29.

PROTZ, Uta, „Beautiful Inside My Head Forever: The Realignment of the Artist and the
Market in Great Britain in the Twenty-First Century“, in GOULD, Charles – MESPLEDE, Sophie
(eds.), *Marketing Art in the British Isles: 1700 to Present*, Farnham: Ashgate, 2012, s. 83-98.

RICE, Danielle, „Muzea: Teorie, praxe, iluze“, in PACHMANOVÁ, Martina (ed.), *Ex-pozice: O
vystavování muzejník sbírek umění, designu a architektury*, Praha: UMPRUM, 2018, s. 172-
179.

THOMPSON, Don, *The \$12 Milion stuffed Shark: The curious economics of contemporary art
and auction houses*, London: Aurum Press, 2008.

UUSITALO, Liisa – JYRÄMÄ, Annukka, „Economics Trends and Changes in the Art markets“, in
UUSITALO, Liisa (ed.), *Museum and visual art markets*, Helsinki: Helsingin
Kauppakorkeakoulun, 2008, s. 57-71.

VELTHUIS, Olaf, *Talking Prices: Symbolic meanings of prices on the market for contemporary
art*, Princeton: Princeton University Press, 2005.

VRDOLJAK, Ana Filipa, *International Law, Museums and the Return of Cultural Objects*,
Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

WAGNER, Ethan – WAGNEROVÁ-WESTREICHOVÁ, Thea, *Sbírání umění: Vášeň, investice a
mnohem víc*, London: Phaidon – Zlín: Kniha Zlín, 2013.



