



Elaine A. King

A Cultural Capital Quagmire

Abstract

In the call for papers for the AICA Košice Congress this query appears: "Is it really criticism which decides what is accepted and rejected, and what methods does it employ in its research procedures?" My answer is resolutely NO! Issues regarding the arts are far more complicated today, especially with the suffusing influence of global art markets and wealthy international collectors. In this paper I will illustrate how an art market and not critics legitimate cultural products today. I argue that there is an analogy between social movement success and recognition as art, so that the major concepts that explain the paths of social movements appear as well as to art worlds.

[This text is a revised version of a lecture held by the author in Kosice on September 25, 2013 in the context of the 46th International Conference of AICA (September 24 – 27, 2013, Kosice and Bratislava, Slovakia: White Places – Black Holes).]

Elaine A. King is a freelance art critic and curator as well as a professor of Art History/Theory, Critical Studies and Museum Studies at Carnegie Mellon University. She has an interest in how technology is affecting shifts in social values, ethics and art, as well as criteria in art criticism. In September 2006, Allworth Press published *Ethics and the Visual Arts* that she and Gail Levin co-edited. She is finishing a book titled *Strange Bedfellows: the Relationship of Post- Modern Art and The Arts Endowment*. She has written for several publications including *Sculpture*, *Art on Paper*, *Art Papers*, *Grapheion*, *The Pittsburgh Post-Gazette*, and *The Washington Post*. King was the Executive Director of the Carnegie Mellon Art Gallery and the Executive Director and Chief Curator of the Contemporary Arts Center in Cincinnati. The exhibitions she curated at both institutions include the works of Barry Le Va, Mel Bochner, Elizabeth Murray, New York: New Generation, Chicago: New Generations, Nancy Spero's Black Paintings. Additionally she has curated a special show for the Hungarian Graphic Arts Biennial in Győr, the Maria Mater O'Neill exhibition at Museo of Art Puerto Rico in 2007, as well as at the Mattress Factory in Pittsburgh, „Likeness: After Warhol's Legacy" in 2009. King was the distinguished visiting professor for American University in Corciano, Italy in 2006 and held a research fellowship at the American Art Museum of the Smithsonian Institution. In 2002, she was awarded the Certificate of Fine Arts and Decorative Arts Appraisal New York University. King was awarded her interdisciplinary PhD. from Northwestern University.

eking13@yahoo.com

Elaine A. King

Šlamastika s kultúrnym kapitálom



Vo výzve na predkladanie príspevkov na celosvetový kongres AICA v Košiciach figurovala takáto otázka: *Naozaj o tom, čo je akceptované a odmietnuté, rozhoduje kritika? Aké metódy v procese výskumu používa?* Moja odpoveď je rezolútne NIE! Dnes je problematika umenia oveľa zložitejšia ako v minulosti, predovšetkým v dôsledku všadeprítomného vplyvu celosvetového trhu s umením a zámožných medzinárodných zberateľov.¹ V tomto príspevku sa pokúsím ilustrovať, ako práve trh s umením, a nie kritika umenia, v dnešnej dobe stanovuje legitimitu jednotlivých kultúrnych produktov. Tvrdím, že medzi úspechom v rámci spoločenského pohybu a uznaním umeleckého diela existuje analógia, takže hlavné koncepty, ktoré vysvetľujú trajektórie spoločenských hnutí, sa dajú aplikovať aj na svet umenia.

Sociológ Howard Becker po preskúmaní konvencií, ktoré sú pre umelecký svet principiálne, napísal v roku 1984 vo svojej knihe *Art Worlds (Svety umenia)*, že všetko umenie je formované skupinou, ktorú tvoria umelci, distribútori, zberatelia, kritici, dodávatelia materiálu, múzeá umenia a publikum. Všetci títo aktéri spolupracujú a spoločne určujú, ktorí umelci a ktoré umelecké diela si zaslúžia uznanie. Tento postreh neskôr rozvinuli teoretici Arthur Danto a Pierre Bourdieu, ktorí však definovali svet umenia odlišným spôsobom. Pojem *artworld*, čiže svet umenia, je produktom inštitucionálnej teórie umenia a po prvýkrát sa objavuje medzi Dantovými teoretickými úvahami. Danto v roku 1964 napísal esej *The Artworld (Svet umenia)*,² kde bol pojem definovaný ako kultúrny a historický kontext, v ktorom sa vytvára umelecké dielo. Tento pojem poskytuje pracovnú teóriu umenia, ktorú účastníci diskurzu používajú na odlíšenie umenia od ne-umenia. Danto ho vnímal ako „interpretačnú komunitu“ osvojujúcu si kódy a kategórie pre umenie, ktorými nie sú vnímateľné alebo zjavné vlastnosti / charakteristiky samotných vecí či artefaktov. Dantovo hodnotenie je prevažne informatívne a konceptuálne, nie sociologické, no napriek tomu je kompatibilné s opisom, ktorý navrhol Bourdieu.



Pohľad do výstavy Trienále súčasného obrazu, Kunsthalle, Košice 2013. V popredí objekt Martina Kochana: Monument slobody, 2012.



Jedna z účastníčok medzinárodného kongresu AICA pred objektom Márie Bartuszovej. Trienále súčasného obrazu, Kunsthalle, Košice 2013.

V protiklade k týmto názorom je samotný svet umenia zvyknutý vnímať umelecké dielo skôr ako autonómny výsledok originálnej tvorby, respektíve takéto vnímanie umenia uprednostňuje. Bourdieu s touto predstavou zanietené nesúhlasí tvrdiac, že umenie, ako mnohé podobné spoločenské fenomény, je oblasťou, ktorá zahŕňa tak aktívne pôsobiace činitele, ako aj ich interakciu. Svet umenia, ktorý neoznačuje jednoslovným pojmom *artworld*, ale slovným spojením *art world*, je podľa neho priestorom neustálej arbitráže a konkurencie. Vníma ho ako kategóriu spájanú so školenou vrstvou alebo zoskupením ľudí determinovaných spoločensky a ekonomicky žitými pozíciami v inštitúciách, ktoré si vyžadujú isté poznatky a vlastníctvo kultúrneho kapitálu ako súčasť príslušnosti k istej spoločenskej triede. Podľa Bourdieua *art world* spočíva najmä v internom vyjednávaní a v mocenskom boji medzi jednotlivými aktérmi na poli umenia, ktorí určujú umelecký vkus. Ide o umelcov, agentov, kurátorov, majiteľov galérií, patrónov, kritikov a podobne, ktorí neustále zápasia o to, čo sa bude a nebude považovať za dobré umenie. Svoju úlohu tu zohráva ekonomika, moc, štruktúry politických príležitostí, mobilizácia zdrojov a branding, teda vytváranie značky, ktorá má uľahčiť identifikáciu výrobku a odlíšiť ho od konkurencie (poz. red.).

Koncepcie umenia sa riadia rozdielmi vyplývajúcimi so získaného profesijného školenia, alebo vyplývajú z rozdielov spôsobených príslušnosťou ku konkrétnej spoločenskej vrstve. Inštitúcie pôsobia ako štruktúry umožňujúce spoločenský kontakt, reprodukovajúci kultúrny kapitál pre svojich „vlastníkov“. Hoci je Dantov pohľad na svet umenia do veľkej miery stále dôležitý, v dnešnej dobe sa umenie veľmi významným spôsobom približuje skôr k Bourdieuovej interpretácii: „Súčasnú umenie je strnulé v dôsledku svojej inštitucionalizácie v rámci kultúrneho priemyslu.“ (Bourdieu 1993). Vzdelanie podľa jeho názoru poskytuje niektorým sociálnym skupinám prístup k tomu, o čom sa zmieňoval ako o „kultúrnom kapitále“ (Bourdieu 1986). Ten by sa nemal stotožňovať s ostatnými formami kultúrnej kompetencie, ktoré Paul DiMaggio (1991) označuje za „kultúrne zdroje“. Kým kultúrny kapitál je „na sociálnej úrovni inštitucionalizovaný ako legitímny a hodnototvorný“ (Mohr a DiMaggio 1995: 168), kultúrne zdroje majú lokalizovanejšie účinky a nepodliehajú autoritatívnym a ritualizovaným formám hodnotenia zo strany dominantných inštitúcií. Pre Bourdieua (1984) pozostáva kultúrny kapitál v oblasti spotreby umenia z obcejnej „estetickú dispozície“, alebo zo schopnosti esteticky koncipovať predmety a štýly pochádzajúce z rôznorodých oblastí (nehľadiac na to, či sa tradične spájajú s výtvarným umením alebo nie). To sa obzvlášť týka nerovnomerne distribuovanej schopnosti naučiť sa oddeľovať formálne vlastnosti kultúrnych predmetov od ich obsahu a funkcie.

Pred vypuknutím informačnej explózie na internete a pred nebyvalým rozmachom aukčných domov bola každá snaha dozvedieť sa o existencii konkrétneho umeleckého diela a o histórii jeho predajov, ako aj získať informácie o cene, za ktoré bolo dielo naposledy predané, a o dátumoch jeho predajov asi rovnako jednoduché ako čítanie zrkadlového písma, ktorým písal Leonardo svoje osobné poznámky. Walter Robinson zdôrazňuje: „Dnes neexistuje pohyb v rámci umeleckého hnutia, iba pohyb na trhu umenia.“³ Rovnako ako pred časom nástup online investovania rozpustil v prípade burzových maklérov ich gloriolu nenahraditeľnosti, tak v súčasnosti služby ako napríklad Value Database Catalogue (Katalóg

databázy cien) na špecializovanej stránke ArtNet.com. poskytujú záujemcom transparentné globálne informácie o umeleckých dielach, ktoré sú momentálne v hre. Záujemcovi pomáhajú „vystopovať“ hľadané dielo a upozorňujú ho, keď sa konkrétne vybrané umelecké práce začnú pohybovať na trhu. Tento dôležitý nástroj používa v súčasnosti ne jeden kurátor, zberateľ, predajca alebo správca portfólia. Je tu aj problém istej zdráhavosti umenia vo vzťahu k svojej komerčnej stránke, o ktorej písal Olav Velthuis v mesačníku *The Art Newspaper* a na iných miestach. Nadalej pretrvávajú značný odpor voči myšlienke, že galéria je iba obchod, veľtrh umenia je iba nákupný areál a umenie samotné je iba jeden z ďalších luxusných tovarov popri šperkoch, starožitnostiach, jachtách a podobných produktoch. V rokoch rozmachu trhu so súčasným umením sa o toto odvetvie začalo zaujímať obrovské množstvo nových zberateľov a umelecký svet prišiel o svoju euroamerickú os. Trh sa globalizoval a charakter súčasného umenia ako jedinečnej minoritnej kultúry postupne erodoval. Namiesto toho sa do popredia dostali nové aspekty ako napríklad chvíľková sláva, publicita, branding a okázalé vystavovanie majetku – alebo ak chcete, obyčajná vulgárnosť.⁴

Ako uvádza Adam Davidson: „Trh so súčasným umením sa začal výrazne ponášať na zlatú horúčku. Koncom 40. rokov 19. st. sa vyrojilo množstvo ľudí, ktorí sa snažili nájsť zlato, no na celom tom šialenstve zarobili predovšetkým sprostredkovatelia ponúkajúci na predaj čakany a ryžovacie panvice. A práve teraz bude svet potrebovať oveľa viac takýchto obchodníkov s čakami a panvicami – poradcov, konzultantov, galeristov a nákupcov. Istý suverénny manažér investičných fondov s umením mi povedal, že jeho prístup k hre je veľmi jednoduchý: každý rok sa predá iba približne 3000 špičkových artefaktov, o ktoré má záujem viac ako 3000 ľudí. Počet kupujúcich rastie oveľa rýchlejšie ako počet ponúkaných diel. Vskutku skvelý prístup, až na to, že mnohé takéto fondy skrachovali. Je to preto, lebo umenie nie je zlato ani žiadna iná komodita, pri ktorej sa dajú obchodovateľné jednotky hodnotiť objektívne. Hodnotu každého umeleckého diela totiž určuje uzavretý svet kultúrnych arbitrov, ktorí postupujú koordinovane. Mnohí silní interní makléri súčasného umeleckého sveta napríklad vedia vopred, ktorý nový umelec bude mať veľkú výstavu, koho kritiky zvozia pod čiernu zem alebo koho dielo sa v rámci privátneho obchodu predalo za hotový „majland“.“⁵ Zasvätení sa tieto informácie nedočítajú v článkoch odbornej kritiky ani v časopisoch ako je *Artforum*, či v denníkoch ako *New York Times* skôr, než to bude hotová vec!

Súčasní umelci, ktorí nie sú o tomto trhovom kontexte informovaní a spolupracujú alebo sa obracajú na komunity mimo primárneho investičného umeleckého sektora, veľmi často nedisponujú kritériami, ktoré by im umožňovali skontaktovať sa s istými vplyvnými ľuďmi a spoločenskými kruhmi, s ktorými by mali spolupracovať, ak majú ambíciu zaradiť sa do globálneho umeleckého sveta.

Analýza Pierra Bourdieua z 90. rokov minulého storočia presvedčivo odhalila vzťah medzi kultúrou a mocou v rámci reprodukcie nerovnosti v širšej spoločnosti. Všimol si, že múzeá umenia a rôzne medzinárodné umelecké podujatia slúžia na postupnú propagáciu istých názorov a stanovísk, ktorých úlohou je uchovávať prevládajúce mýty a moc. Mýty o vyššom umení a vkuse odôvodňujúce pretrvávajúce hierarchické rozdelenie medzi rôznymi spoločenskými kategóriami. Táto dynamická sila vnucuje príslušníkom špecifických sociálnych skupín domnienku, že patria buď k „informovaným“, alebo k tým, ktorým sa prístup k výtvarnému

umeniu a vysokej kultúre odopiera. Tento systém trhovej kontroly zrkadlia ako opodstatnený predovšetkým umelecké veľtrhy ako napríklad Art Basel vo Švajčiarsku alebo v Miami, na ktorých sú v nespočetných sekciách celej obrovskej šou zastúpení umelci od veľkých majstrov modernizmu až po najmladšiu generáciu vychádzajúcich hviezd a na ktorom sa stretávajú zberatelia z celého sveta, aby nakupovali umelecké diela.

Aj Martha Rosler je presvedčená o tom, že: „Na úspešné investície na tomto trhu nepotrebuje miestni ani nadnárodní usporiadatelia žiadnu diskurzívnu maticu. Veľtrhy s umením sa tak nenápadne snažia nahý motív zisku cudne zahaliť pláštikom úctyhodnosti tým, že sa pomedzi stánky dílerov nainštaluje zanedbateľná hŕstka kurátorských výstav a v mieste konania veľtrhu sa usporiada konferencia s pozvanými intelektuálnymi esami. Pravdepodobne by sa však patrilo povedať, že diskurzívne matrice sú potrebné vždy, dokonca aj vtedy, ak sú prítomné iba v podobe kníh a časopisov vydavateľstiev zúčastnených vo veľtržných stánkoch; lenže intelektuáli obsídne debatujúci v zasadačkách a halách, zakrádajúci sa veľtrhom – poskytujú rozhovory – nikomu neublížia.“⁶ Vďaka nebyválnemu rozmachu technológiami podporovaného a lacného cestovania a s tým súvisiacim nárastom umenia orientovaného na turistický ruch tvoria v súčasnosti rôzne Bienále a umelecké veľtrhy systém, či skôr sieť, v rámci ktorej cestujú diváci, umelci, diela, kurátori a diskurzívne koncepty po celom svete, aby sa na okamih zastavili na konkrétnom bode v priestore a čase, kým sa vyberú na ďalšiu destináciu.

Na ostatnom ročníku Carnegie International v Pittsburghu sa nachádzali medzi tridsiatimi piatimi vystavujúcimi umelcami iba dvaja zo strednej Európy: *Paulina Olowaska* (Gdaňsk, Poľsko, 1976 – v súčasnosti Mszana Dolna, Poľsko) a *Mladen Stilianović* (Belehrad, Srbsko, 1947 – v súčasnosti Záhreb, Chorvátsko). Obaja umelci majú napriek pomerne malému trhu v ich domovských krajinách galeristické / muzeálne zastúpenie v USA. Na budapeštianskom Art Market-e sa však úspešne darí predávať čoraz väčšiemu počtu umelcov z Rumunska, Maďarska a Poľska, vďaka čomu získavajú väčšiu pozornosť aj na Západe. Tohtoročný Art Market ponúkol diela päťsto umelcov z dvadsiatich krajín a organizátori podujatia očakávali počas štyroch dní, od 28. novembra do 1. decembra 2013, účasť približne dvadsaťtisíc návštevníkov.

Súhlasím s Irvingom Sandlerom, ktorý tvrdí: „Okrem moci trhu existuje ešte jedna príčina, pre ktorú kritici umenia stratili veľkú časť svojho vplyvu ako umeleckí arbitri, a síce nárast pluralizmu v postmodernej dobe. V období moderny sa kritici stavali buď za alebo proti avantgardným umeleckým prejavom, akými boli napríklad gestická maľba, maľba farebných plôch, asambláž, akčné umenie, pop-art, minimalizmus, landart, konceptuálne umenie a podobne.“ Sandler pokračuje: „... v súčasnej pluralistickej post-postmodernej ére už neprebiehajú strhujúce polemiky, ktoré by naplno zamestnávali kritikov. Tí sa dnes namiesto toho zvyknú obmedzovať na to, že si vyberajú umelcov, ktorých obdivujú (a v zriedkavých prípadoch neznášajú), a potom sa venujú každému jednému individuálne. Diskurz umeleckého sveta je rozostrený a chýba mu dramatickosť, upadol do akéhosi zmatku a pre mnohých je dnes irelevantný.“ John Ashbery túto novú situáciu dokonale, hoci možno nevedomky, zosumarizoval vo svojej zbierke *Notes from the Air: Selected Later Poems (Poznámky zo vzduchu: Výber neskorších básní)*:



Kasárne / Kulturpark, Košice. Miesto konania 46. ročníka Medzinárodného kongresu AICA

Confused minions swarmed on the quarter-deck.
No one was giving orders anymore. In fact it was quite a while
since any had been issued. Who's in charge here?
Can't anyone stop the player piano before it rolls us
in the trough of a tidal wave? How did we get to be so many?

Zmätení poskokovia sa zhkli na zadnej palube.
Nik už nevydával rozkazy. V skutočnosti je to už dosť dávno,
čo naposledy nejaké zazneli. Kto tu velí?
Vie niekto zastaviť ten mechanický klavír, kým nás nezvalí
do údolia prílivovej vlny? Ako sa to stalo, že je nás tu toľko?“⁷

Odhliadnuc od všetkých diskusií a faktov o trhu s umením Deborah Solomon naďalej verí, že na kritikoch umenia napriek všetkému záleží. „Časopis *Time Out* minulý mesiac prepustil posledného kritika umenia na plný úväzok v celom Chicagu. Teraz je v rámci USA v novinách a časopisoch zamestnaných na plný úväzok menej ako desať kritikov umenia... Čo však v skutočnosti mizne, nie je kritik umenia ako taký – mohli by ste namietať, že pri súčasnej expanzii internetových stránok a spoločenských médií ich je viac ako kedykoľvek doposiaľ – to, čo sa vytráca, je samotná tradícia hlasu, ktorý sa pravidelne ozýva v renomovaných denníkoch a časopisoch s vysokým nákladom, prípadne v alternatívnych publikáciách: vytrácajú sa ľudia, ktorí majú príležitosť pravidelne predstavovať širokej čitateľskej verejnosti rozmanitý výber umeleckých diel.“⁸

Napriek nárastu článkov o umení, ktorý v dnešnom kyberpriestore zaznamenávame, sa kritika pohybuje kdesi za postrannou čiarou, ako akýsi pomyselný asistent trénera, pokorne vyčkávajúci, kým „slovutný“ pán Kouč Marketingový určí stratégiu hry! Umeľci však majú na výber, pre aký typ hry sa rozhodnú a kto bude ich publikum. Je totiž v ich moci celej tej hre povedať jasné áno alebo nie. Pôvodný Salon des refusés (Salón odmietnutých) sa konal v Paríži v roku 1863 a prezentoval diela umelcov, ktoré boli vo výbere pre oficiálny Parížsky salón odmietnuté. V tom roku totiž bolo odmietnutých toľko maliieb (prijatých bolo iba dvetisícdeväťdesať z viac než päťtisíc prihlásených diel), že sa umelci rozhodli vehementne protestovať. Majú totiž oveľa väčšiu moc, ak v sebe nájdu odvahu ju použiť!

Svoj príspevok ukončím prečítaním satirického článku od Johna Seeda, ktorý sa objavil na *Huffington Post* a má názov *Trh s Umením a Kritika Umelecká ohlásili na rok 2013 rozvod. Alegória*.⁹ Pamätajte si prosím, že Kritika Umelecká je MANŽELKA a Trh je Manžel.

[Text je revidovanou verziou prednášky, ktorú autorka prezentovala v Košiciach 25. septembra 2013 v rámci 46. Medzinárodného kongresu AICA.]
Z angličtiny preložil Braňo Bačík.

Elaine A. King je nezávislá kritička a kurátorka, profesorka dejín, teórie umenia a muzeálnej vedy na Carnegie Mellon University v Pittsburghu. Zaujíma sa o témy, ktoré súvisia s tým, ako technológie ovplyvňujú zmeny v chápaní sociálnych hodnôt, etiky a umenia, ako aj kritériá umeleckej kritiky. V roku 2006 vyšla vo vydavateľstve Allworth Press kniha *Ethics and the Visual Arts*, ktorej bola spolu s Gail Levin editorkou. V súčasnosti dokončuje knihu *Strange Bedfellows: the Relationship of Post- Modern Art and The Arts Endowment*. Pravidelne prispieva do časopisov *Sculpture*, *Art on Paper*, *Art Papers*, *Grapheion*, *The Pittsburgh Post-Gazette* a *The Washington Post*. V minulosti zastávala post riaditeľky Carnegie Mellon Art Gallery a Contemporary Arts Center v Cincinnati. Na výstavách, ktoré pre obe inštitúcie pripravila, boli prezentovaní umelci ako napr. Barry Le Va, Mel Bochner, Elizabeth Murray, Nancy Spero. Bola tiež kurátorkou výstav *Graphic Arts Biennial* v maďarskom Györi, *Maria Mater O'Neill* v Museo of Art Puerto Rico (2007), ako aj výstavy *Likeness: After Warhol's Legacy* v Mattress Factory v Pittsburghu (2009). Bola hosťujúcou profesorkou na Americkej univerzite v Corciano v Taliansku (2006) a získala stáž v American Art Museum of the Smithsonian Institution. V roku 2002 jej bola udelený Certificate of Fine Arts and Decorative Arts Appraisal v New York University.

eking13@yahoo.com

1 Po skončení kongresu AICA v Košiciach sa stal triptych *Three Studies Lucian Freud* (Tri štúdie Luciana Freuda) historicky najdrahším umeleckým dielom, ktoré kedy bolo na dražbe predané. Jeho cena sa vo štvrtok 12. novembra 2013 v newyorskom aukčnom dome Christie's vyšplhala do astronomickkej výšky 142,4 milióna dolárov. Utajeným kupcom tohto diela Francisa Bacona je údajne šejkyňa Mayassa bint Hamad ál-Thání, sestra katarského emira, ktorá vedie Qatar Museums Authority (QMA – Muzeálny úrad Kataru) a je na medzinárodnej scéne povestná tým, že na dražbách ponúka značné sumy, aby si tak zabezpečila víťaznú ponuku. Za kupca ju včera označil denník *The New York Post* odvolávajúca sa na „viaceré zdroje“. Túto informáciu zverejnil Philip Sherwell v britskom denníku *Telegraph* 19. novembra 2013.

2 Arthur Danto, *The Art World* (Svet umenia): In: *Journal of Philosophy*, č. 61, 1964, s. 571 – 690.

3 Walter Robinson: *The Contemporary and the Historical* (Súčasná a historická). Donald Kuspit, Artnet. Text je revidovanou verziou prednášky prezentovanej na konferencii SITAC (International Symposium on Contemporary Art Theory / Medzinárodné sympóziu o teórii súčasného umenia) v Mexico City v januári 2005.

4 Julian Stallabrass. Poznámka, číslo vydania 241, december 2012, *The Art Newspaper*.

5 Adam Davidson: *How The Art Market Thrives on Inequality* (Ako trh s umením prekvitá v dôsledku nerovnosti). In: *New York Times Magazine*, 20. mája 2012.

6 Martha Rosler: *Take the Money and Run? Can Political and Socio-critical Art „Survive“?* (Zbal prachy a vypadni? Môže politické a sociálno-kritické umenie „prežiť“?). In: *e-flux*, 1. januára 2010.

7 Irving Sandler: *Art Criticism Today* (Súčasný stav umeleckej kritiky). In: *Brooklyn Rail*, 10. decembra 2012.

8 Deborah Solomon: *Art Talk: Why Art Critics Matter* (Rozprávanie o umení: Prečo na kritikoch umenia záleží). In: *WYNC News*, 9. mája 2013.

9 John Seed: *The Art Market and Art Criticism Will Divorce in 2013. An Allegory*. In: *Huffington Post*, 21. decembra 2012. http://www.huffingtonpost.com/john-seed/the-art-market-and-art-cr_b_2346530.html <http://www.johnseed.com/2012/12/the-art-market-and-art-criticism-will.html>