



INTERNATIONAL EXHIBITION  
OF MODERN ART  
ASSOCIATION OF AMERICAN  
PAINTERS AND SCULPTORS

69<sup>th</sup> INF'TY REGT ARMORY, NEW YORK CITY  
FEBRUARY 15<sup>th</sup> TO MARCH 15<sup>th</sup> 1913  
AMERICAN & FOREIGN ART.

AMONG THE GUESTS WILL BE — INGRES, DELACROIX, DEGAS,  
CÉZANNE, REDON, RENOIR, MONET, SEURAT, VAN GOGH,  
HODLER, SLEVOGT, JOHN, PRYDE, SICKERT, MAILLOL,  
BRANCUSI, LEHMBRUCK, BERNARD, MATISSE, MANET, SIGNAC,  
LAUTREC, CONDER, DENIS, RUSSELL, DUFY, BRAQUE, HERBIN,  
GLEIZES, SOUZA-CARDOZO, ZAK, DU CHAMP-VILLON,  
GAUGUIN, ARCHIPENKO, BOURDELLE, C. DE SEGONZAC.

LEXINGTON AVE.—25th ST.

### III. Více než dojem

#### OMYLY KRITIKŮ

Pepperovy úvahy o povaze a možnostech definice, vyvolané teoretickými problémy spojenými se vznikem výtvarného modernismu, nás přivádějí k jednomu z filozofů, kteří významně ovlivnili jeho myšlenkový vývoj. Byl jím již zmíněný spoluzakladatel filozofického pragmatismu John Dewey a asi tolik nepřekvapí, že i on se ve své knize *Art as Experience* (Umění jako zkušenost) z poloviny třicátých let zamýšlí nad tím, proč umělci kritické tak často postrádají ve svých soudech pokoru a zdrženlivost. Tedy tu vlastnost, kterou, jak jsme viděli v první kapitole této knihy, naopak prokázal, na rozdíl od některých zúčastněných kritiků, soudce Byron S. Waite. Vždyť minulost, píše s podivem Dewey, ke které se kritické umění tak často obrací a z níž vycházejí, jim nabízí více než dost varovných příkladů škodlivé, protože dogmatické nezdrženlivosti.<sup>1</sup>

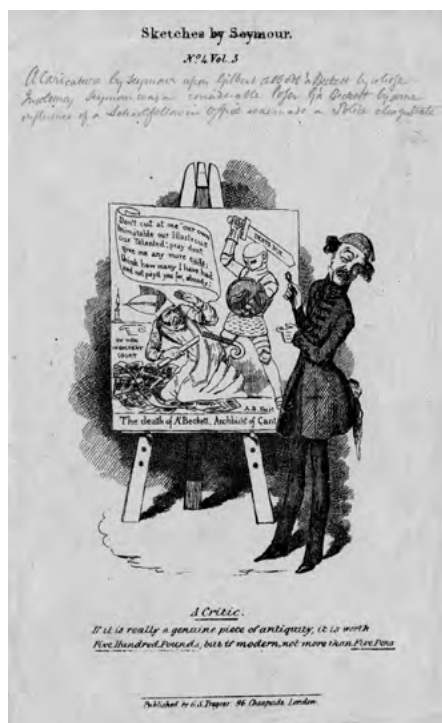
Je to pravděpodobně z velké části právě dogmatismus a povýšenost, které jsou zodpovědné za nepříliš vysokou popularitu této profese, odrážející se po staletí v nejrůznějších karikaturách. Neměli bychom však zapomínat, že stejně jako byli a jsou skvělí umělci, jsou a byli skvělí kritikové, a především že institucionalizovaná kritika je protějškem institucionalizované tvorby, což s sebou nese, jak uvidíme později, pro naše téma významné důsledky.

Významné problémy se totiž objevují již na rovině, na které začínáme o kritice uvažovat, a tou je obvykle rovina soudu či souzení. Jak uvádí sám Dewey, kritika skutečně znamená ideálně i etymologicky soud. Avšak samozřejmou volbou této úrovně, do které situujeme a na kterou zpravidla redukuje výkon kritika, navazujeme na jisté skryté předpoklady západního myšlení, povyšující rovinu souzení a verdiktu nad základ, ze kterého každé souzení vychází, a ten má – zvláště v případech, kdy se setkáváme s něčím novým a neznámým – neurčitý charakter tušení či pocitu. Výsled-

kem je potom dodnes časté, „soudcovské“ či „legalistické“ chápání kritiky, pro které je vzorem právě soudce, a to se všemi negativními souvislostmi, které s sebou představuje tato společenská role podle Deweyho nese:

Soudce – v právním smyslu – zaujímá postavení společenské autority. Jeho rozsudek určuje osud jedince a pravděpodobně i vyústění soudního sporu a podle okolností rozhoduje o legalitě budoucího jednání. Touha po autoritě (a touha být autoritou) zrychluje člověku tep. Velká část našeho života je ovlivněna slovy chvály či hany, očišťujícím rozsudkem či zavržením. Zde má původ teorie, v níž se odráží sklon běžný v praxi, totiž tendence povyšovat kritiku na cosi z podstaty „soudcovského“. Těžko číst mnohé vývody této kritické školy, aniž by člověku nepřišlo na mysl, že jejich motivací je z velké části touha po kompenzaci. A to ve smyslu, který dal vzniknout posměšku, podle něhož kritikové jsou ti, kteří selhali v tvorbě. Mnohé z tohoto legalistického přístupu vychází z podvědomé nedůvěry v sebe sama a z následného uchýlení se pod ochranu autority. Vnímání je blokováno a vyřazeno z činnosti odvoláním se na vlivné pravidlo a nahrazením přímé zkušenosti odkazem na precedent a společenskou vážnost. Touha po autoritativním postavení vede kritika, aby mluvil jakoby ve jménu etablovaných principů s nezpochybnitelnou svrchovaností.<sup>2</sup>

Z předchozích dvou kapitol víme, že chovat se jako zástupce etablovaných principů s nezpochybnitelnou svrchovaností neprospívá nejen jakékoliv institucionalizované praxi, ať už jde o umělecké či právní posuzování, ale ani teorii. Všechny tyto činnosti se v jisté míře propisují do okolní žité skutečnosti, kterou svým způsobem proměňují a „nezpochybnitelná svrchovanost“ čili dogmatičnost nakonec škodí nejen této skutečnosti samé, ale zpětně i těmito činnostem. Přesto se notoricky zdá být umělecká kritika ve srovnání s teorií, a nakonec i soudní praxí méně důvěryhodnou a předvídatelnou činností. Její dějiny, které do značné míry určovalo právě ono soudcovské či legalistické pojetí, se totiž jeví, jak píše Dewey, z velké části jako historie do očí bijících omylů.<sup>3</sup> A s tím, jak znovu a znovu selhávají příliš autoritativní soudy jednotlivých



Vždyt minulost, píše s podivem Dewey, ke které se kritikové tak často obra-  
cejí a z ní vycházejí, jim nabízí více než dost varovných příkladů škodlivé,  
protože dogmatické nezdrženlivosti.  
Robert Seymour, *A Critic*, 1830-1836.

kritiků, dostává se opakovaně do otázky smysluplnost a racionalita  
kritické praxe jako takové.

Musíme se totiž ptát, na základě čeho považujeme za racionální  
takový typ souzení, který zahrnuje tolik omylů, či který se dokonce  
skládá z kontinuální řady přehmatů. O jaký typ kritéria či stan-  
dardu opíráme platnost soudů o hodnotě uměleckých děl? Jaký  
druh kritéria či normy je základem naší víry v racionalitu našich  
kritických sporů o významnost či bezvýznamnost konkrétních  
uměleckých děl, jejich autorů, popřípadě směrů, do nichž patří?  
Neprokázalo nakonec v rámci Bráncușiho soudní pře svou pravdu

běžné mínění čili *common sense*? Nepotvrdila se zde pravda tohoto zdravého či selského rozumu, podle níž ve věcech vkusu – tedy ve věcech krásy a ošklivosti – je nerozumné se přít? V mnoha variantách známé rčení, že o věcech vkusu nemá smyslu diskutovat,<sup>4</sup> vyjadřuje dodnes běžné přesvědčení, podle něhož otázku, zda je nějaké umělecké dílo dobré, či špatné, nemá smysl vtahovat do racionální argumentace, neboť se jedná o pouhý střet dvou subjektivních, individuálních preferencí.

## ZÁHADNÁ LOGIKA VKUSU

Tato pravda nekritického poznání občas nacházela a dodnes nachází potvrzení na straně poznání kritického, máme-li použít Pepperův slovník z minulé kapitoly. Již ve známém eseji „O standardu vkusu“ z poloviny osmnáctého století poznamenává ironicky<sup>5</sup> skotský filozof David Hume, že v tomto ohledu se překvapivě zdá, že „zdravý rozum, který je tak často v rozporu s filozofií, zvláště s jejím skeptickým druhem, je zde nejméně v jednom případě shledán, jak souhlasí s vynesením stejného závěru“.<sup>6</sup>

Hume však v následujícím odstavci svého eseje poukazuje na skutečnost, že tuto zdánlivě samozřejmou pravdu bez rozpaků a bez povšimnutí popíráme, jakmile někdo před námi provede chybný vkusový – dnes bychom řekli spíše estetický – soud a povyšší například dílo nějakého módního epigona na roveň s ním nesrovnatelných mistrů. V takových chvílích, píše Hume, se na dotyčného díváme, jako by tvrdil, že „krtina je stejně vysoká jako Teneriffé nebo že rybník je stejně rozlehlý jako oceán“.<sup>7</sup> Bez okolků zapomínáme na předchozí jistotu o pouhé subjektivitě, a tedy objektivní bezcennosti každého vkusového soudu, a považujeme onen absurdní soud za očividně méněcenný.

Kde je tedy pravda? Jsou naše soudy o uměleckých dílech subjektivní, protože založené na pouhých pocitech, nebo se jedná o soudy, které lze zdůvodnit a ve kterých lze, opět Humovými slovy, „smířit různé lidské city“, nebo alespoň dosáhnout „rozhodnutí, dovolující potvrdit jeden cit a zavrhnout druhý“?<sup>8</sup>

Všimněme si, jak se tato otázka postupně vynořuje z matrice našeho běžného života, až dosáhne své kritické neboli teoretické úrovně. Dochází zde k takřka neznatelnému překročení hranice mezi kritickou praxí, která je navzdory přívlastku stále spíše věcí nekritického poznání, a teorií či filozofií kritiky, která je již plně úkolem poznání kritického. Tuto otázku si neklademe na rovině, na níž se běžně přeme o to, zda jsou ta či ona výstava nebo film dobré, nebo nestojí za nic. Nejedná se ani o otázku, která by významně trápila (a měla trápit) více či méně institucionálně etablované kritiky jakožto zástupce různých pater a koutů světa umění. Nicméně, tato otázka zůstává nerefektovanou, nevyřešenou a nekriticky akceptovanou součástí těchto rovin.

Je privilegiem samotných kritiků se touto rozporuplností nezaobírat, vždy ale jen do chvíle, kdy v problematické situaci, jakou byla Brâncușiho soudní pře, nabyde tato otázka zničehonic reálné, nikoliv pouze teoretické podoby. Přesto, dojde-li až k soudní při, je nesporně nutné s vědomím těchto komplikací nějakým, pokud možno nedogmatickým způsobem rozhodnout.

Obě roviny poznání, nekritické i kritické, zdravý rozum i teorie, v takových situacích nacházejí více než nepříjemný, protože obtížně řešitelný problém. Nacházejí ale také příležitost uvědomit si své vlastní limity, a především vzájemnou potřebnost. O udělení či neudělení celní výjimky bylo nutné rozhodnout a vědomí, že si ani vysoké, expertní či kritické poznání neví v této věci rady, nabádá při tomto rozhodnutí k obezřetnosti, a tedy zdrženlivosti. Na druhé straně ono kritické poznání, respektive jeho přizvání představitelé mohou v takových chvílích rozpoznat omezenost svých rad, obvykle bez rozpaků a povýšeně udílených praktickému životu, a nalézt jistý zdroj pokory a nakonec i jeden z důvodů své existence.

Dějiny flagrantních omylů umělecké kritiky navíc zakrývají dva důležité fakty. Zaprvé skutečnost, že se nakonec vždy našel jedinec a posléze skupina jedinců ochotná riskovat ochranu své „soudcovské“ autority a schopná bez pomoci etablovaných nezpochybnitelných pravidel a precedentů, vybavená pouze evidencí pocitu sdíleného nemnohými, nejen nahlédnout, ale posléze obhájit a prosadit hodnotu kontroverzního díla, umělce, či dokonce uměleckého smě-

ru. Zadruhé, viditelnost omylů umělecké kritiky zakrývá fakt, že ze strany zástupců etablovaných principů nemívají na různých ustláno ani revoluční myslitelé na poli vědy či filozofie. I oni bývají vysmíváni a znevažováni, aby nakonec prokázali s pomocí hrstky svých obhájců krátkozrakou dogmaticí počáteční většiny svých kritiků.<sup>9</sup>

Nehledě na obě tyto skutečnosti, zdá se být problém racionality či „logiky“ souzení a rozhodování v estetických záležitostech závažnější a výraznější než v ostatních oblastech. Jedině zde se dostává opakovaně do otázky sama smysluplnost této praxe, jediné zde ji zpochybňuje nejen příslovečný zdravý rozum, ale nezanebatelně mu čas od času přitakává i jeho kritický protějšek. Těžko však přehlédnout, že navzdory tomu se nechceme ani na rovině nekritického poznání, ani na rovině poznání kritického vzdát protikladné evidence, a to že umělecké výtvořiny jsou jednoduše a prokazatelně hodnotné natolik, že si zaslouží naši podporu, například osvobozením od cla.

Jak ale rozhodnout, které to jsou, obzvlášť v těch případech, kdy nejsou ještě chráněny autoritou etablovaných principů? Vzniká zde nepříjemné dilema, buď budeme schopni – samozřejmě na rovině kritického poznání – obhájit racionalitu vkusových soudů, ačkoliv se zdají být příliš subjektivní a často založené na pouhém pocitu, nebo bychom měli rezignovat na udělování celních výhod či obecně vzato na hodnotu a s ní spojenou prestiž, kterou přisuzujeme světu umění jakožto racionálně budované a na racionálních předpokladech založené instituce.

Dewey odpovídá na tyto otázky z hlediska své rozsáhlé snahy o rekonstrukci západní filozofické tradice s jejími hluboce zakořeněnými představami o danosti a nezpochybnitelnosti oddělených duší a těl, subjektu a objektu, a v neposlední řadě i života a umění. Svou odpověď formuluje prostřednictvím úvah nad dvěma nepřímo souvisejícími tématy. Zaprvé, úvahou nad počátečním odmítnutím a následným přijetím výtvarného impresionismu a zadruhé úvahou nad sporem mezi tzv. *legalistickou* a *impresionistickou* kritikou (*judicial and impressionist criticism*), tedy kritikou založenou na konformitě posuzovaného s již ustavenými a prověřenými pravidly a kritikou, která vyvyšuje nad tuto shodu jakožto základní zdroj evidence pocit. Pokusím se ve zbývajících dvou částech této kapitoly

ukázat, jakým způsobem při řešení těchto problémů Dewey navazuje na jeden z konstitutivních problémů moderní filozofie, tj. na otázku po logice vkusového souzení, a jak hluboce tím anticipuje jeden z výrazných současných myšlenkových směrů, rovněž revivující tradici moderní estetiky, *estetiku atmosféry* Gernota Böhmeho.

## OD SALONU ODMÍTNUTÝCH K ARMORY SHOW

Dewey připomíná pamětní výstavu Augusta Renoira (1841–1919), která se konala v Paříži v létě 1933. Jednalo se podle Deweyho o zajímavou příležitost, při níž došlo k „exhumaci“ půl století starých, kritických a velmi nezdrženlivých výroků, které provázely zejména v desetiletí následujícím po slavném *Salónu odmítnutých* (*Salon des refusés*) počátky impresionismu.<sup>10</sup> Obrazy měly podle zaznamenaných reakcí tehdy vyvolávat žaludeční nevolnost, mělo se podle slov kompetentních kritiků jednat o výtvořiny chorých myslí, jak připomíná Dewey, malby měly nahodile mísit ty nejagresivnější barvy nebo měly být popřením čehokoli v malbě přípustného.<sup>11</sup> Ještě v roce 1897, vzpomíná filozof, protestovala skupina akademiků proti přijetí souboru Renoirových, Cézannových a Monetových obrazů Lucemburským muzeem. Jeden z akademiků měl dokonce prohlásit, že není možné, aby představitelé akademie jakožto strážcové tradice v případě takového skandálu, tj. uznání takových šíleností, mlčeli.<sup>12</sup>

Dewey zde zdůrazňuje několik pro tento legalistický typ kritiky charakteristických momentů: Zaprvé, sklon k nařčení posuzovaného z překračování hranic toho, co je přípustné. Zadruhé, odkázání nepřípustné úchytky na pomezí duševní choroby. A zatřetí, instalování sebe sama do role „strážců tradice“. Všechny tyto momenty považuje Dewey za typické pro ten typ umělecké kritiky, kterou z výše uvedených důvodů tradice nazývá dogmatickou, soudcovskou či legalistickou.<sup>13</sup> Co je podle Deweyho pro tento typ kritiky ještě příznačné? Je to právě postoj, jímž tento kritický přístup přijímá charakter soudního rozhodnutí. Ovšem takového soudního rozhodnutí, podržíme-li tento příměr, které přísně dbá na „literu zákona“, na jeho doslovné znění. Jinými slovy, které nelze učinit



bez opory a ochrany precedentů, popřípadě již existujících, ustavených obecných pravidel. Dewey poukazuje v tomto ohledu na několik závažných nedostatků, rezonujících s nejzákladnějšími tóny dějin filozofie umělecké kritiky.

Zprvė, představitelė této školy kritiky si podle Deweyho zjevnė nejsou jistí, zda mistři, kteří prošli povėstným „testem času“ a jejichž dílo se stalo evidencí přetrvávající, nikoli nahodilė hodnoty, jsou hodnotní z toho důvodu, že rozpoznali určitá pravidla a dokázali se jich při tvorbě svých děl držet, nebo zda pravidla, která při posuzování uměleckých děl předpokládáme, jsou odvozována na základě praxe těchto významných jedinců. Řeceno opět o dvě staletí staršími slovy Davida Huma: Toto pojetí kritiky je bezradné v určení toho, zda jsou pravidla, která předpokládá a jejichž naplnění a provedení posuzuje, stanovena „úvahami a priori“, tzn. zda je lze pokládat za „abstraktní závěry intelektu ze srovnání těch rysů a vztahů idejí, které jsou věčné a neměnné“, nebo zda je třeba považovat je za výsledek „obecných pozorování, která se týkají toho, co bylo všeobecně shledáno libým ve všech zemích a ve všech dobách“, a jsou tedy shodné se všemi praktickými vědami.<sup>14</sup>

Tváří v tvář kumulativní evidenci, či spíše kontra-evidenci, sestávající z oné „dlouhé řady do očí bijících omylů“, tváří v tvář postupnému vyvrácení verdiktů a nemožnosti deduktivně či induktivně postulovat legalistický typ kritiky na „zákonech vkusu“ či generalizaci jakkoli rozsáhlého souboru nezpochybnitelných vzorů, nezbyvá dogmatickým kritikům nic jiného než zakrývat svou nejistotu autoritativním prosazováním zdánlivě bezpečných jistot a vylučováním všeho, co se od nich odchyluje. Pravá povaha standardu, normy či pravidla, které v tomto typu posuzování nadále předpokládáme, však zůstává nadále záhadná.

Druhá Deweyho poznámka připomíná již zmíněný fakt, že jakýkoli institucionálně etablovaný soudce, v našem případě kritik, zaujímá postavení sociální autority. Vynořuje se však – ve srovnání se skutečnými soudci v právních záležitostech – zajímavý rozdíl. V soudních záležitostech zůstávají, a to i v případě nedogmatického a zdrženlivého pojetí této role, autoritativní postavení soudce, maximální kontinuita výkladu pravidel, zásadní postavení precedentů a striktní oddělení rolí *samy hodnotou* a pojistkou proti své

volným zneužitím. Avšak v rámci „umělecko-kritických přelíčení“, tedy v rámci jakéhokoli kritického sporu týkajícího se umění, ať už jej provádíme tváří v tvář či na stránkách časopisů, se soudcovské, legalistické spoléhání na tuto autoritu jakožto záruku správného a respekt vyžadujícího rozhodnutí naopak stává, obrazně řečeno, spolehlivým zdrojem umělecko-kritických omylů.

S Deweyho kritikou v tomto ohledu – a shodou okolností ve stejné době<sup>15</sup> – souzní Jan Mukařovský a poukazuje zároveň na důležitý aspekt celé věci. Umění jakožto privilegovaný estetický jev dosahuje podle Mukařovského maximální intenzity právě tam, kde dochází vrcholu „dialektické napětí mezi estetickou libostí a nelibostí“. Co však toto napětí znamená a jakým způsobem této intenzity, tedy tohoto napětí umění dosahuje? Napětí vzniká tím, že umělecké dílo vždy platnou estetickou normu nejen dodržuje, čímž vyvolává potřebnou libost, nýbrž ji v daném okamžiku vývoje „vždy do jisté, mnohdy značné míry porušuje“, z čehož pramení dialektický *protipól* uvedené libosti.<sup>16</sup> Na rozdíl od právního prostředí se tedy ve světě umění stává porušování stávající normy pozitivní kvalitou, respektive hodnotou. Pokud bychom jej proto v duchu legalistické, dogmatické umělecké kritiky za tato porušení trestali, půjdeme proti specifickému poměru mezi funkcí, normou a hodnotou, který vymezuje právě prostředí umělecké tvorby, ale i recepce a kritiky.

Dewey uvádí v této souvislosti výroky v textu přímo nejmenovaného amerického kritika,<sup>17</sup> učiněné u příležitosti známé *Armory Show*, pořádané v New Yorku v roce 1913. Úsvit impresionismu je v této době již přece jen (alespoň v Evropě) několik desetiletí starou minulostí, Monet a Manet jsou akceptováni, nicméně Paul Cézanne je tímto kritikem označen za „druhořadého impresionistu“, který měl „čas od času velké štěstí, že se mu podařilo namalovat jakž-takž dobrý obraz“, Vincent Van Gogh je odsouzen jakožto „do-cela zručný impresionista s těžkou rukou, nevelkou představou o kráse, který znehodnotil spoustu pláten neohrabanými a nedůležitými obrazy“. Henri Matisse byl nakonec verbálně vyloučen ze světa umění jako ten, kdo „se vzdal veškerého ohledu k technice a veškerého citu pro médium [své tvorby]“, a není tedy „autorem uměleckých děl, nýbrž jen mdlých projevů drzosti“. Dewey

nakonec z dnešního pohledu oprávněně předpovídá, že duchovní následovníci tohoto muže v budoucnosti bezpochyby pozvednou Cézanna a Matisse jakožto standard pro odsouzení příštích objevů v umění malby.<sup>18</sup> Jakmile je totiž umělec jednou prohlášen za velkého, tvrdí s odkazem na Tolstého Dewey, všechna jeho díla jsou z hlediska soudcovské kritiky automaticky považována za obdivuhodná a hodná napodobení.

Ve své třetí poznámce Dewey dokládá, že legalistická kritika v sobě inherentně zahrnuje předpis nápodoby, což odhaluje její hlavní moment selhání a tím je neschopnost vyrovnat se s emergencí nových modů života, neschopnost vyrovnat se „se zkušenostmi, které vyžadují nové způsoby exprese“.<sup>19</sup> Určité techniky vždy odpovídají uchopení určitých témat v určité situaci, mohli bychom říci ve vztahu k určité životní formě. Ale přicházejí nové vize, nové pohledy na svět, a tedy potřeba nových forem života. A kvůli relativitě technologií vzhledem k této formě jsou nuceni experimentovat nejen umělci, nýbrž i kritikové.

Jsme součástí vířícího toku změn, tedy skutečnosti, která se fyzicky i duchovně proměňuje, což vyžaduje nové formy exprese, tvrdí Dewey.<sup>20</sup> Co však zbývá kritikovi, když vzory a ustavená pravidla vzhledem k živé zkušenosti nových uměleckých forem již nefungují? Může se skrýt pod ochranu ustavených pravidel a dívat se jen tam, kam mu výhled z takového úkrytu dovolí. Anebo může následovat svůj vlastní pocit, dojem čili impresi. Pocit, že se setkává prostřednictvím nového uměleckého díla s něčím skutečným, významným a jedinečným, byť neurčitým a co do povahy daného pocitu nejasným a smíšeným. A záleží na jeho odvaze a schopnostech, nakolik se mu podaří tuto výchozí evidenci svého pocitu obhájit a přesvědčit i ty, řečeno s odkazem na Humova výpůjčku z *Dona Quijota*, kteří se mu, jako oněm předkům Sancha Panzy ochutnávajícím víno, nejprve pro jeho soud smáli.<sup>21</sup>

Pokusím se prostřednictvím Deweyho obhajoby významu pojmu impresie v případě kritického posuzování vysvětlit, že i když kritik vychází zprvu jen ze svého pocitu jakožto základního zdroje evidence o hodnotě díla, nemusí se jednat o „pouhý“ pocit či dojem. Pokud se soudcovská kritika spoléhá na již ustavená pravidla, vydává, jak píše Stanley Cavell, kritikovu hodnotu na milost histo-



Úsvit impresionismu je v této době již přece jen (alespoň v Evropě) několik desetiletí starou minulostí, Monet a Manet jsou akceptováni, nicméně Paul Cézanne je tímto kritikem označen za „druhořadého impresionistu“, který měl mít „čas od času velké štěstí, že se mu podařilo namalovat jakžtakž dobrý obraz“.

Vstup na Mezinárodní výstavu moderního umění, muniční sklad 69. regimentu, New York 1913.

rii vkusu, přičemž jeho hodnota spočívá v pravém opaku, tj. v tom, že on sám je schopen učinit tuto historii podkladem pro svůj soud, jakkoli se od této tradice odchyluje.<sup>22</sup> Kritikova hodnota totiž nespočívá v tom, že se podřizuje tradici a většinovému názoru, ale v tom, že hájí její živé projevy, přestože často vyvolává posměch a ve svém úsilí se mnohdy nemůže opřít než o své přesvědčení, pocit a bezprostřední zkušenost. Je to právě don Quijote, dodává Cavell, kdo je patronem kritiků, tedy ten, „kdo se zoufale snaží zachránit to nejlepší ze své kultury proti ní samé a kdo vydrží jakoukoli prohru vyjma ztráty své cti a jejího vyjádření“.<sup>23</sup>