

Kőműves Sándor*

A művészet vége
(Hegel – Gethmann – Danto)***„kénytelenek vagyunk a múltat saját szempontunkból megérteni”¹*

(Arthur Danto)

Az alábbi rövid tanulmány arra a kérdésre kíván válaszolni, hogy mennyiben tartható Annemarie Gethmann-Siefert Danto Hegel-értelmezésére vonatkozó kritikája, amelyet Gethmann a berlini esztétikaelőadások P. von der Pfordten-féle lejegyzésének magyar kiadásához készített tanulmányában fogalmazott meg. A kritika a következőképpen hangzik: „Danto ugyan Hegelre hivatkozik, amikor meg akarja alapozni a művészetnek a mindennapiságba való feloldódásával kapcsolatos végkövetkeztetéseit és a művészet »nagykorúságának« a filozófia által történő »visszavonását«, ám alaposabb szemügyre vétel után kiderül, hogy ezekért a következtetésekért maga Hegel nem vállalna kezességet. Azt a további végkövetkeztetést, hogy a művészet száműzetik egy „művészeti világba», amely művészeti világ polgárai a zseniális művész, a kongeniális műkritikus és maguk a művek lennének, a művészet kulturális funkciójának meghatározása nyomán Hegel egyszerűen kizártnak tartja.”² Gethmann nem nevez meg szöveghelyeket Dantótól, így az értelmezőre hárul az a feladat is, hogy a Dantonak tulajdonított álláspontot alátámassza vagy éppen finomítsa Danto írásainak a segítségével. Írásunk menetében elsőként Gethmann Hegel-interpretációját vesszük közelebből is szemügyre, azaz azt a kérdést tárgyaljuk, hogy Danto állítólagos álláspontja hogyan illeszkedik bele a gethmanni érvelés folyamatába. Ezt követően a P. von der Pfordten által megrajzolt hegeli művészetinterpretáció ide vonatkozó

*A szerző egyetemi tanársegéd a Debreceni Egyetem Orvos- és Egészségtudományi Centrumának Magatartástudományi Intézetében; komuves.sandor@sph.unideb.hu.

** A publikáció a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0024 számú projekt keretében készült. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

¹ Danto, Arthur: A művészet vége. In uő: *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz, Budapest, 1997, 119.

² Gethmann-Siefert, Annemarie: A művészet meghatározása és a művészetek történetisége. Hegel 1826-os egyetemi előadásai az „esztétikáról avagy a művészet filozófiájáról”. In Hegel, G. W. F.: *A művészet filozófiája. P. von der Pfordten lejegyzésében* (1826). Ford. Zoltai Dénes. Canticum Kft., Budapest, 2009, 30.

részét emeljük be a diskurzusba. Végül pedig Danto „művészet vége” tézisé-t mutatjuk be, szövegeinek segítségével, a tézis genetikai komplexitását, választ adva arra a kérdésre, hogy Danto Hegel-interpretációja – ahogyan Gethmann állítja – valóban vakvágányra futott-e.

A gethmanni olvasat

Gethmann a berlini előadások P. von der Pfordten-féle lejegyzéseihez írt tanulmányában is kiemeli, mennyire dinamikus az az esztétika koncepció, amely az előadások különféle anyagaiból kirajzolódik, szemben a Hotho által összeállított kompiláció/torzítás³ következtében kialakult statikus és rendkívül – gyakorlatilag dogmatikusan – szisztematikus koncepcióval. A mai Hegel-renezánsz kétségtelenül azon az irányvonalon halad, hogy Hegel mai aktualizálhatósága mellett, azzal együtt, lebontsa a megmerevedett Hegel-interpretációnak nem csupán az eredményeit, hanem az interpretációs stratégiát is.⁴ Gethmann fenomenológiai olvasata, éppen a szövegek hasonlóságai mellett megmutatkozó tagadhatatlan különbségeihez való ragaszkodásának a következtében is a hegeli esztétika egységes értelmét, rendszerjellegét kérdőjelezi meg, a(z egyre bővülő) szöveghagyomány alapján kétségtelenül jogosan. Az értelmezői teljesítmény nyilvánvaló: „A hegeli előadások jelenleg ismert 12 lejegyzése, szemben a nyomtatott változattal, nemcsak előbb, hanem egyben jórészt pontosabb képet ad Hegel művészetfilozófiájáról, annak fejlődéséről és módosulásairól. Ezek a jegyzetek egészében véve minden bizonynyal korrektebben tájékoztatnak a művészetfilozófia hegeli koncepciójáról.”⁵

³ A torzítást mint a Hotho által elvégzett interpretációs lépést egyébként kiolvashatta volna a figyelmes olvasó az *Esztétika* első kiadásához írott Előszóból, hívja fel erre a figyelmünket Gethmann (vö. i. m. 14.). Az Előszó releváns mondatai: „A legfőbb nehézséget [...] a különböző anyagok összedolgozása és egymásba olvasztása jelentette. [...] Kezdetből fogva arra törekedtem, hogy a meglévő előadásokat az átdolgozás során egységes könyvvé tegyem, és belső összefüggéssel ruhazzam fel őket. [...] Ezért a füzetekben talált mondatokban, fordulatokban és szakaszokban – az elválasztást, az összekötést és a belső struktúrát tekintve – gyakran kellett változtatásokat végrehajtanom.” In Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik*. III. köt. (Werke, 15. köt.) Suhrkamp Verlag, 1986, 576. (A szövegrészt magyarul Weiss János idézi: *Az igazi hegeli esztétika nyomában. Holmi*, 2005. június, 752.) Rózsa Erzsébet megjegyzi, hogy Georg Lasson a maga kritikai Hegel-kiadásában (Hegel, G. W. F.: *Die Idee und das Ideal*. Meiner, Leipzig, 1931.) már azon az állásponton volt, hogy az esztétikának a hegeli filozófiai rendszer önálló részévé való kidolgozása Hotho érdeme, nem Hegel munkája. Vö. ehhez: Rózsa Erzsébet: *A másik Hegel. Vulgo*, 2000/1–2, 354–355.

⁴ Rózsa Erzsébet: *A hegeli filozófia jelenkori renezánsza Németországban* (kézirat).

⁵ Gethmann-Siefert, Annemarie: „Esztétika avagy a művészet filozófiája”. Hegel az 1823-as berlini előadásai Hotho-féle lejegyzésének kiadásához. In Hegel, G. W. F.: *Előadások a művészet filozófiájáról*. Atlantisz, Budapest, 2004, 17.

A hegeli művészetfilozófia gethmanni újraértelmezése – mely folyamatba természetesen számos más Hegel-kutató is besorolható – nem csupán a hitelesebb interpretációt tűzte ki célul, hanem a hegeli szemlélet aktualitásának kimutatását is. Ezzel Gethmann hatalmas feladatot vállal, hiszen azt is bizonyítani igyekszik, hogy Hegelben mi a „mai”, milyen pragmatikus megfontolások alapján nyeri el aktualitását. A hegeli „művészet vége” tételt Gethmann úgy olvassa, hogy szerinte Hegel ennek a kijelentésnek nem abszolút, hanem történeti értelmet adott: „Szerinte a művészet [...] elveszítette azt az átfogó kulturális jelentőségét, amellyel a görög antikvitásban rendelkezett, ahol az állam egyúttal ’műalkotás’ is, mert az államot a művészet alapozta meg és alakította ki. [...] Az istenség képzetével és egy bizonyos művészeti alakzattal való azonosulás a modernség számára, az »észt követelő ész« által meghatározott kor számára már nem elégséges, úgyszólván nem elégséges az »affirmatív azonosulás« (H. R. Jaub) az itt ábrázolt tartalmakkal, amelyeknek nagyságát és korlátait Hegel a görög tragédiával kapcsolatos vitában ábrázolta.”⁶

A modern államban a művészet funkciója immár nem az állam alapköveinek a lerakása, hanem mindössze kulturális szerepének a betöltése. Gethmann a művészet mai funkciójának ezt a hegeli koncepcióját nem csupán a két utolsó művészetfilozófiai előadás (az 1826-os, illetve az 1828/29-es) szövege alapján véli alátámaszthatónak, hanem utal az *Enciklopédia* két utolsó átdolgozására. Hegel mind 1827-ben, mind pedig 1830-ban hangsúlyozza, hogy a művészet korábbi funkciója túlhaladott, már nem a tájékozódás egyetlen hatalma, jelentősége azonban továbbra is abban rejlik, hogy „szemléletes bizonyosságot ad az észeszmékről és velük az emberi morális cselekvés irányvonalairól.”⁷ Gethmann arra ösztönzi az olvasót, hogy a művészetfilozófiai előadásokat az *Enciklopédia* kontextusában, azzal együtt vagy legalábbis semmiképpen sem anélkül olvassa. Ezt egyfelől formálisan indokolhatja az is, hogy Hegel az *Enciklopédiához* kapcsolódó kollokviumot és az esztétikai előadásokat szemeszterenként váltogatta, de tartalmilag is indokolt, mert Gethmann szerint Hegel az összrendszernek az esztétika rendszerét érintő, az *Enciklopédiában* kifejtett vázlatát „az előadásoknál használatra” a hallgatók kezébe adta.⁸

A hegeli művészetfilozófiai fenomenológiai aspektusának a hangsúlyozása teszi lehetővé, hogy az első kérdést, a tulajdonképpeni kiindulópontot a gethmanni módon fogalmazhassuk meg: mi a művészet és az egyes művészetek jelentősége az emberi kultúrában? A fenomén történeti fejlődésének és sokféleségének analízise azt mutatja, hogy a „[...] művészet kulturális jelentősége a történeti tudat létrehozásában és – mivel a művészeti szemlélet

⁶ Gethmann-Siefert: *A művészet meghatározása...* Id. kiad. 24.

⁷ I. m. 11–12., ill. 25.

⁸ I. m. 24.

összekapcsolódott a reflexióval – az ész kiművelésében rejlik.”⁹ Gethmann szerint éppen ez a konklúzió az, amely a hegeli koncepciót aktuálisra teszi, még hozzá kétszeresen is. Egyfelől Hegel olyan tételeket érint, amelyek a mai filozófiai esztétika számára mérvadóak (pl. a művészet autonómiája). Másfelől a művészet tapasztalatát csak akkor tekinti felemelőnek, ha relevanciája mindannyiunk – tehát nem csupán egy rész – számára bizonyított. Gethmann szerint Hegel szembefordul azzal a dantói koncepcióval, mely szerint „[...] a művészet »a művészet vége után« egy »művészeti világban« települ meg; Hegel az egész emberi kultúrát a művészet világának, minden ésszel rendelkező individuumot e művészeti világ polgárának tekint.”¹⁰ Danto tehát, ebben az olvasatban, félreérti Hegelt, a művészetet Hegel nem egy autonóm világba szeretné áthelyezni – ahogyan Danto mondja –, hanem a modern államban minden ember számára próbál szükséges életteret teremteni neki. A művészet hegeli funkciója a mai ember számára „az önmagunkról való megbizonyosodás”, az ebben az értelemben vett „kiművelődés” mással nem pótolható eszköze: „A művészet: az önmagunkról való megbizonyosodás »számunkra«, modern emberek, minden ember számára pótolhatatlan forrása. A múlt művészetével való elmélyült foglalkozás során saját történeti öntudatunk számára lehetővé válik a visszatekintésből származó *nyereség*, lehetővé válik a művészet általi kiművelődés, amelyet Hegel kifejezetten mint a modern kultúra mással nem pótolható mozzanatát állítja elének.”¹¹ A művészet a történeti öntudat kifejlesztésének egyik kulturális eszköze, amely a világmegismeréshez és a cselekvésorientációhoz nélkülözhetetlen reflexivitás útjára segít bennünket.¹² Mondanunk sem kell, ez azonnal felidézi az *Igazság és módszer* Hegel-interpretációját azon a ponton, ahol Gadamer a művészet sajátos tapasztalatát tárgyalja; ezen olvasat alapján nevezi el Rózsa Erzsébet – vélhetően jogosan – a történeti szellem működését „a rekonstrukció gadameri–hegeli modelljének”.¹³

⁹ I. m. 26.o.

¹⁰ Uo.

¹¹ I. m. 31.

¹² Uo.

¹³ Rózsa Erzsébet: A rekonstrukció gadameri–hegeli modellje és a művészet végének tézise Hegel 1823-as esztétikai előadásainak tükrében. In uő: *A modern világ prózája. Hegel-tanulmányok*. Debrecen, 2009, 129. A gadameri Hegel-interpretációhoz lásd Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Osiris, Budapest, 2003, 129–130. Rövid, megvilágító erejű rész: „A tapasztalat fogalmát tágabban kell értelmeznünk, mint Kant, úgy, hogy a műalkotás tapasztalatát is tapasztalatként értelmezhesük. E feladat igazolásaként Hegel csodálatos esztétikai előadásaira hivatkozhatunk. Hegel itt nagyszerűen mutatta ki, hogy a művészet minden tapasztalatában igazságtartalom rejlik, s ugyanakkor ezt az igazságtartalmat a történeti tudattal is összebékíti. Az esztétika ezáltal a világnézetek történetévé válik, tehát az igazság történetévé, ahogy az a művészet tükrében megmutatkozik.” 129.

A gethmanni fenomenológiai alapállást védelmező olvasatnak (mely ugyanakkor a hegeli filozófia rendszerigényéről sem kíván lemondani) termékeny ösztönző erőt adott az 1823-as Hotho-féle jegyzet, amely egyaránt építkezik a művészet saját történeti tudatából és a műalkotások sokszínűségéből. Ahogyan Weiss János is hangsúlyozza, az esztétikát – legalábbis ekkor – Hegel alapvetően „nem a szellem önmozgásának derivátumaként” próbálta kidolgozni.¹⁴ Ez a megközelítésmód mintegy megkönnyíti az ontológiai talapzatot az *Enciklopédia* azon megállapításához képest, amely a művészetet kategorikusan az abszolút szellem legelső alakjaként, közvetlen megjelenéseként határozza meg (az abszolút szellem kibontakozásának a folyamatában).

Az 1823-as Hotho-féle lejegyzés egyértelműen bizonyítja, hogy a műalkotás mint az eszme érzéki megjelenéseként történő elgondolása Hothótól származik, a hegeli műontológia álláspont egyik esszenciális eleme a berlini előadás lejegyzésében a művészetnek a látszat közegeiben való létezése, ahol is a művészet által létrehozott látszat valami magasabb rendűre utal – ezáltal túlmutatva önmagán –, a gondolatra.¹⁵ A művészet alkotta látszat a P. von der Pfordten-féle 1826-os lejegyzésben is esszenciális: „A művészet tárgyának mi igazában az igazat tekintjük, valódi céljának pedig az eszmét, feltéve, hogy konkrét; a művészet célja és rendeltetése a legmagasabb rendűnek az ábrázolása. A vallás és a filozófia álláspontja ugyanez: a szabad szellem, a magánvalósága szerint igaz eszme ábrázolása. Különbségük az ábrázolás módjában rejlik. [...] Általánosságban azt mondhatjuk, hogy a művészet a látszaton át, az illúzió [*Täuschung*] közegeiben ábrázolja az eszmét; a filozófiában viszont csakis az az igaz, ami magán- és magáértvalósága szerint létező. Az érzéki jelenlétben az igazat az örök és általános hatalmak jelentik, az erkölcsi, a szellemi; a művészet ezeket ábrázolja. [...] A realitás az állapotok káosza, a művészet viszont az ebben működő szellemi hatalmakat jeleníti meg.”¹⁶

Danto Hegel-értelmezése

A „művészet végének” Danto által adott értelmezése több szövegrészből állítható össze, jelen esetben azonban nem az értelmezés, a koncepció konzisztenciája válik elsődleges kérdéssé, hanem a dantói tézisben a Hegelt érintő interpretáció tarthatósága, méghozzá Gethmann kritikájának a fényében. Danto a hegeli tézist alapvetően *A szellem fenomenológiájának* a kontextusában értelmezi, *A szellem fenomenológiájának* olvasási stratégiáját illetően pedig egy már létező hagyományhoz kapcsolódik, amely stratégia korai példajaként

¹⁴ Weiss: i. m. 753–754.

¹⁵ Hegel: *Előadások...*, 54–55.

¹⁶ Hegel: *A művészet...* 48–49.

említi meg Josiah Royce 1920-as könyvét.¹⁷ Ez a stratégia irodalmi olvasattal *Bildungsromán*ként tekint a hegeli műre, amely a Szellem öneszmélését, és ebben az öneszmélésben a saját szabadságának a tudatát ismeri fel. Az öneszmélés folyamata történeti, narratíva, amely elbeszélhető, Danto ennek a történetinek a tartalmát tölti ki a művészet nagy narratíváinak az ismertetésével, amelyet részleteiben *A művészet vége után* című könyv néhány fejezetében fejt ki.¹⁸ Ahhoz, hogy átláthatóvá váljon a dantói szótár, amelyben a Hegel-interpretáció megkapja a maga helyi értékét, nézzük meg közelebbről, Danto hogyan ábrázolja a művészet történetiségét a narratívák aspektusából.

A nagy narratívák (*master narratives*) definiálták a hagyományos művészetelméletet, és ezt követően a modern művészetet (*modern art*) is, de az uralmuk mára véget ért, mivel a kortárs művészet (*contemporary art*) nem teszi lehetővé, hogy uralkodó narratívák által legyen megjelenítve.¹⁹

A modernizmust megelőzően a festők úgy reprezentálták a világot, ahogyan az megjelenítette önmagát, ahogyan az a szem elé tárult – a modernizmus azonban lényegivé váltak a reprezentáció feltételei. Danto itt párhuzamot lát a filozófia fejlődésével, az ókorit és a középkorit követő modern periódus – amely René Descartes-tal kezdődött el – tudatos vizsgálódás tárgyává emeli a gondolkodás struktúráit, és a világot a gondolkodás által definiálja.²⁰ Clement Greenberg *Modern festészet* című esszéje is ezen a gondolati vonalon halad, a festészet a mimetikus elemekről a nem-mimetikus elemekre helyezi a hangsúlyt, így egy adott értelemben saját maga válik vizsgálódásának a tárgyává. És így válik Manet Greenberg számára a modern festészet Kantjává.

A modern és a kortárs között Danto nagyon éles határvonalat húz, a változás lényege a következőben ragadható meg: „Ami a végéhez ért, az a narratíva, nem a narratíva szubjektuma.”²¹ A művészet kortárs periódusa „poszthistorikus időszak”, amelyet mély pluralizmus és teljes tolerancia jellemez. Megszűnt a stilisztikai egységesség, amelyet a felismerő képesség alapjául szolgáló kritériummá lehetett alakítani, következésképpen nincs narratív irányvonal. A narratívák hiányának a következtében nem lehet beazonosítani a kritikai alapelveket (*critical principles*) sem. A kortárs művészet paradigmája a Max Ernst-i értelemben vett *kollázs*, egyetlen apró módosítással. Ernst azt mondta, hogy a kollázs esetében két külön realitás találkozik egy olyan bolygón, amely mindkettőjük számára idegen. A módosítás abban áll, hogy nem

¹⁷ Royce, Josiah: *Lectures on Modern Idealism*. Ed. Jacob Loewenberg. Harvard University Press, Cambridge, 1920.

¹⁸ Danto, Arthur, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997.

¹⁹ I. m. xiii.

²⁰ I. m. 6.

²¹ I. m. 4.

létezik olyan bolygó, amely idegen volna a különböző művészeti realitások számára, ahogyan ezek a realitások sem helyezkednek el egymástól annyira távol. Ennek oka Danto szerint abban keresendő, hogy a kortárs szellemisége a múzeum princípiumán formálódott meg, a múzeumban pedig mindenféle művészetnek megvan a maga helye, nincs a priori kritérium arra nézve, hogy a művészetnek milyennek kell lennie, és nincs olyan narratíva sem, amelybe a múzeum tartalmának illeszkednie kellene.²² A kortársat Danto egy helyen „információs rendellenességnek” nevezi,²³ amely a tökéletes esztétikai entrópia feltétele, ami ugyanakkor a teljes szabadság állapota is.

A 60-as évek a stílusok paroxizmusának az időszaka, a „művészet végéről” szóló beszédet Dantonak az a felismerése indította útjára, hogy – a *nouveaux realistes* és a pop művészek ténykedéseinek köszönhetően –, nincs semmi olyan különleges mód, ahogyan a műalkotásoknak ki kellene nézniük a „puszta valóságos tárgyakkal” szembeállítva. Ez lehetetlenné tette, hogy a művészet jelentését példákon keresztül lehessen tanítani, a megjelenésről (*appearance*) a gondolkodásra (*thought*), vagyis a filozófiára kellett fordítani a figyelmet.²⁴ Danto itt párhuzamot talál Hegellel: „A művészet gondolati vizsgálódására hív bennünket, éspedig nem abból a célból, hogy ismét művészetet hozzunk létre, hanem, hogy filozófiai módon megismerjük, mi a művészet.”²⁵ A modern művészet, ahogyan Greenberg is leírta, csupán az egyes művészeti ágak, műfajok esetében tette fel azt a kérdést, hogy mi az, ami az én műnememben, műfajomban specifikus, ami megkülönböztet engem a többi műnemtől, műfajtól. A ’60-as években azonban a művészetfilozófia komolyra fordult, immár azt a kérdést vetette fel, hogy mi maga a művészet, miben áll a művészet a lényegét tekintve.

Gethmann is jelzi, hogy a művészet Hegel által elvégzett fenomenológiai leírása mellett ott találhatjuk a rendszerszerűsége való törekvést is – ez a két komponens véleményem szerint megfigyelhető Danto megközelítési módjánál. Egyfelől Danto explicit kijelenti, hogy ő esszencialista álláspontot foglal el a művészet lényegét illetően,²⁶ ami mi más lehetne, mint egy rendszerigény

²² I. m. 5.

²³ I. m. 12.

²⁴ I. m. 13.

²⁵ [Hegel, G. W. F.] *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Trans. Knox, T. M. Oxford, Clarendon Press, 1975, 11. Itt szándékosan az angol szöveget fordítottam le, amely „filozófiai megismerésről”, és nem „tudományos megismerésről” beszél, mint Zoltai Dénes fordítása. A hegeli szövegrész Zoltai Dénes fordításában a következő: „A művészet gondolati vizsgálódására hív bennünket, éspedig nem abból a célból, hogy ismét művészetet hozzunk létre, hanem, hogy tudományosan megismerjük, mi a művészet.” Hegel, G. W. F.: *Esztétikai előadások* I. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980, 13.

²⁶ Annak ellenére, hogy esszencialistának nevezi magát, érdekes módon elhibázottnak tartja a kérdést úgy feltenni, hogy „Mi a művészet valójában, az esszenciáját érintően?”

bejelentése, illetve a rendszer igazolásának a lehetőségfeltétele. Ugyanakkor nem regisztrálhatunk semmiféle dogmatizmust, amely az esszencialista alapállás következtében bizonyos művészeti irányzatokat száműzne a művészet terrénumából. Vagyis Danto éppúgy minden művészetinek nevezhető megnyilvánulást integrálni próbál az elméletébe, amivel – csakúgy, mint Hegel – a fenomenológiai nézőpontnak igyekszik érvényt szerezni. Nem dogmatikus a művészet történetiségét abból az alapállásból védelmezni, amely az objektív történetiség mellett a művészetvilág közönségének a konszenzusát hozza fel igazolási alapként (pl. az imitációelmélet, vagy ezt követően a kifejezéselmélet), mely objektív jelleg éppen azzal párhuzamosan töredezik szét és torkollik pluralizmusba, ahogyan a művészetvilág egységes szemléletmódja töredezik szét számtalan, a maga érvényesülésére törekvő művészeti elméletre. A pluralizmus ebben az értelemben nem valami, ami a művészetten túl létezne, amely a művészetet megfosztaná a lehetséges funkcionalitásától, hanem annak állapota, amelyben a művészet egységes története (egyetlen nagy narratíva uralma, egyetlen elbeszélés lehetősége) immár nem lehetséges, a „művészet vége” tehát csupán az egyetlen lélegzettel elbeszélhető művészettörténet végét jelenti, a története már nem a korábbi történet folytatása: „A művészet történetének tehát nincs olyasfajta előre vetíthető jövője, mint a fejlődési paradigma esetében: egymást követő egyedi aktusokra esik szét.”²⁷ Ez azonban éppen a művészeti lehetőségek szabadságfeltétele, ahogyan a Szellem is az öntudatra jutásával felismeri a saját szabadságában rejlő lehetőségeket, és ahogyan Gethmann is a művészetten keresztül történő önfelismerés, a saját történeti öntudatunk kialakításának a lehetőségét hangsúlyozza. Összességében tehát megkockáztatható, hogy Gethmann esetleg kissé leegyszerűsíti Danto Hegel-interpretációját, és azért a gethmanni kijelentésért, hogy Danto szerint a művészet száműzetik egy művészetvilágba, talán éppen Danto nem vállalna felelősséget. Kétségtelen, hogy egyes művészeti irányzatok társadalmi, illetve az értelmezői lehetőségek mezejében történő elhelyezkedése marginálisabb, „eldugottabb”, jelentősebb interpretációs teljesítmény kell a hozzáféréshez, de ez Danto szerint korántsem tesz illegitimmé olyan művészeti vállalkozásokat, amelyek mondjuk a tradicionális, jól kitaposott útvonalakon haladnak tovább. A pluralizmus felismerése és elismerése éppen a szellem öntudatának a megnyilvánulása, vagyis történeti tudatunk konstruktív eredménye.

Ehelyett a következő formát tekinti megválaszolandónak: „Miben áll a különbség egy műalkotás és egy olyan dolog között, ami nem műalkotás, ha a kettő közt nem találhatunk jelentős perceptuális különbséget?” Vö. Danto: *After...*, 35.

²⁷ Danto: *Hogyan semmizte ki...*, 117.