Honar,Falsafe,.Doc; ((122)); Farhad; 13 May 2004; 12:00 PM

خیال ۹
بهـار ۱۳۸۳ ♦ فصلنامهٔ فرهنگستان هنر

آرتور سی. دانتو★

هنر، فلسفه، فلسفهٔ هنر*

سیما ذوالفقاری

آرتور دانتو، که از بانیان زیبایی‌شناسی جدید است، بیشتر به لحاظ نظریه‌اش دربارهٔ «پایان هنر» شهرت دارد که بر مبنای آن، دوره‌ای از هنر در تاریخ بشر، یعنی آنچه تا این زمان هنر شمرده می‌شده، پایان گرفته است. مقالهٔ حاضر مقاله‌ای معروف از اوست که در آن پرسشهای اصلی فلسفهٔ زیبایی خود را به اجمال بیان کرده است. او بر آن است که آنچه چیزی را اثر هنری می‌کند نه صفتی در درون آن، بلکه قصد هنرمند و قصد ناظر است. به عبارت دیگر، برای آنکه چیزی اثر هنری بشود، لازم نیست زیبا باشد یا تفاوتی دیگر با اشیای معمول و مبتذل یا مصنوعات سادهٔ کارخانه‌ای داشته باشد؛ کافی است که آن را به منزلهٔ اثر هنری عرضه کنند و بدین نیت بدان بنگرند. برای این منظور، از آثار مارسل دوشان و اندی وارهول مثال می‌آورد. بر مبنای این نظریه، تلقی سوژه‌محور از هنر به اوج خود می‌رسد؛ زیرا بر مبنای آن، سوژه نه تنها اساس آفرینش اثر هنری، بلکه اساس ماهیت اثر هنری است.
خیال

تا همین چندی پیش، زیبایی‌شناسی را فلسفهٔ هنر می‌شمردند و آن را فرزند کودن و عقب‌ماندهٔ والدینی مقتدر می‌دانستند. یکی از والدینْ رشتهٔ آن [فلسفه] بود و دیگری موضوعش [هنر]. فلسفه در قرن بیستم جنبه‌ای حرفه‌ای و تخصصی یافت، با اسلوبی صوری و قاعده‌مند و اهدافی تحلیلی در جهت کشف بنیادی‌ترین ساختارهای تفکر، زبان، منطق و علم. پرسشهای فلسفی در باب هنر را همواره

★Arthur C. Danto (1924-), استاد بازنشستهٔ مدعو در دانشگاه کلمبیا، که تألیفات بسیاری در زمینهٔ فلسفه، خصوصاً زیبایی‌شناسی جدید دارد؛ از جمله: *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art; After the End of Art.* او سالها در مقام منتقد هنری در نشریهٔ *The Nation* قلم زده است. ــ م.

* این مقاله ترجمه‌ای است از: Danto, "Art, Philosophy, and the Philosophy of Art".

حاشیه‌ای تلقی می‌کردند و پاسخهای آنها را مبهم می‌شمردند؛ آن قدر مبهم که اندیشه‌های منسوخ و بیات زیبایی‌شناسان کمتر می‌توانست برای کسانی که درگیر بازآفریدن نقاشی و موسیقی و ادبیات بودند راه‌گشا باشد. دانشجویانی هم که علاقهٔ خاصی به هنر داشتند و در کلاسهای این رشته، که تسامحی زبونانه داشت، شرکت می‌کردند، با انبوهی مکتوبات نامربوط و گیج‌کننده مواجه می‌شدند. در سال ۱۹۵۴، جان پسمور[1] فیلسوف مقاله‌ای با عنوان دقیق «ملالت‌باری زیبایی‌شناسی»[2] به چاپ رساند. شاید در همان ایام بود که نقاش شوخ‌طبع، بارنت نیومن[3]، یکی از معروف‌ترین کلمات قصار خود را بر زبان آورد: «زیبایی‌شناسی برای هنر همان قدر فایده دارد که پرنده‌شناسی برای پرنده» ــ البته این گونه ریشخند امروزه تخفیف یافته است؛ زیرا نگاهی این‌چنین بی‌ادبانه به زیبایی‌شناسی دیگر چندان متداول نیست.

من همواره علاقه‌ای پرشور به هنر و شوری منطقی به فلسفه داشته‌ام؛ اما تجربیاتم در این هر دو مورد هیچ‌گاه با نگرش منفی عام به زیبایی‌شناسی منافات پیدا نکرده است. یقین دارم که اگر در سال ۱۹۶۴ به نمایشگاه انفرادی در نگارخانهٔ استیبل[4]، در خیابان هفتادوچهارم شرقی نیویورک، نرفته بودم هیچ وقت به زیبایی‌شناسی نمی‌پرداختم. اندی وارهول[5] کل فضای نگارخانه را مملو از جعبه‌های صابونِ بریلو[6] کرده بود که بسیار شبیه به جعبه‌های مقوایی با نقشهای چاپی سرسری‌ای بود که در قفسه‌های سوپرمارکتها، در قسمت شوینده‌ها، روی هم می‌چینند. البته من با طرز استفادهٔ هنرمندان پاپ از نشانها و برچسبهای عامه‌پسند تجاری آشنا بودم و چهره‌نگاره‌هایی که وارهول با قوطیهای سوپ کمپل[7] ساخته بود هم که دیگر شهرهٔ عام و خاص بود. اما در مقام کسی که در دوران پرتهور «اکسپرسیونیزم انتزاعی»[8] پا به عرصهٔ هنر نهاده است ــ یعنی زمانی که بحث دربارهٔ به کار گرفتن یا نگرفتن «تصویر»[9] در اثر، با شور و حال بحثهای دینی پی‌گیری می‌شد ــ استفادهٔ عجولانه و بی‌ظرافت نقاشان جوان از تصاویر بنجل، کاری عبث و از سر خامی

اندی وارهول

1) John Passmore (1914-)
فیلسوف استرالیایی. ــ و.

2) "The Dreariness of Aesthetics".

3) Barnett Newman (1905-1970)
نقاش و مجسمه‌ساز امریکایی. ــ و.

4) Stable Gallery

5) Andy Warhol / Andrew Warhola (1928-1987)
نقاش و چاپگر و فیلم‌ساز امریکایی و از رهبران جنبش پاپ آرت. ــ م.

6) Brillo boxes

7) Campbell's soup

8) Abstract Expressionism
جنبشی که از زمان جنگ دوم جهانی در هنر امریکا شکل گرفت. ویژگی مشترک آثار متعلق به این جنبش نداشتن انگاره و شکلهای بنیادی است (با استفاده از پاکباز، *دایرةالمعارف* هنر، ذیل «اکسپرسیونیسم انتزاعی»). ــ و.

9) The Image

Honar,Falsafe,.Doc; ((124)); Farhad; 13 May 2004; 12:00 PM

به نظرم می‌رسید. اما نمایشگاه وارهول پرسشی برانگیخت که سرمست‌کننده و کاملاً فلسفی بود: چرا جعبه‌هایی که او به کار برده اثر هنری است؛ با آنکه اینها جعبه‌هایی معمولی و مصرفی فقط برای بسته‌بندی صابون است؟ یقیناً نمی‌توان تفاوتهای ریز بین آنها را در حدّ تمایز بین هنر و واقعیت دانست!

از آثار چاپی وارهول

پرسش فلسفی زمانی بروز می‌کند که با دو موضوع شناسایی مواجه باشیم که از هر نظر به هم شبیه باشند، اما در دو مقولهٔ فلسفی کاملاً متفاوت قرار گیرند. مثلاً دکارت[10] بر آن بود که نمی‌تواند تجربه‌های خود در رؤیا را از تجربه‌هایش در بیداری تمیز دهد؛ به این معنی که با هیچ محک درونی نمی‌توان پندار و آگاهی را از هم تفکیک کرد. ویتگنشتاین[11] می‌گفت که هیچ راهی وجود ندارد که بتوان بین کسی که دستش را بالا می‌برد و کسی که دستش بالا می‌رود تمیز داد؛ هرچند که تمیز چنین عمل ارادی بسیار ساده‌ای از حرکت بدنی‌ای صرف در طرز نگرش ما به اختیار بسیار اساسی می‌نماید. کانت[12] در جستجوی معیاری برای عمل اخلاقی بود؛ اساس سخن او این است که عمل اخلاقی صرفاً منطبق با اصول نیست بلکه برخاسته از اصول است؛ هرچند که ممکن است نتوان بین رفتار بیرونی ناشی از هر دو حالت مذکور تمایز قایل شد. در همهٔ این موارد، شخص مجبور است از میان نمونه‌هایی که معمّاوار در کنار هم قرار گرفته‌اند تفاوتها را بیابد. این به دشواریِ حالتی است که بخواهیم در پی یافتن تفاوتهای موجود بین آثار هنری و چیزهایی واقعی باشیم که از قضا درست شبیه آنهایند.

این مسئله هر زمانی ممکن بود پیش بیاید، نه فقط با مجموعه آثار معدودی از قبیل جعبه‌های بریلو. همیشه قابل تصور بوده است که نمونه‌هایی در حد بهترین و ستودنی‌ترین آثار هنری به طرقی پدید

10) René Descartes (1595-1650)

11) Ludwig Wittgenstein (1889-1951)

12) Immanuel Kant (1724-1804)

آید که هیچ ربطی به اثر هنری ندارد. در خیال خود تصور کرده‌ام که یک نقاش مقدار زیادی رنگ را در دستگاه سانتریفوژ سرازیر و بعد آن را روشن کند «تا ببیند چه روی می‌دهد»؛ و بعد، آنچه روی می‌دهد این باشد که تمام رنگ به دیوار پاشیده شود و لکه‌های رنگ پخش‌شده طوری ترتیب یابد که با چشم غیرمسلح نتوان آن را از تابلو *افسانهٔ صلیب حقیقی*[۱۳]، اثر پیئرو دلا فرانچسکا[۱۴] بازشناخت؛ یا فردی آشوبگر در معدن سنگ مرمر دینامیت کار بگذارد و انفجار حاصلْ تکه‌های فراوان سنگ مرمر را، بر حسب اتفاقی معجزه‌آسا، «درست عین» برج کج پیزا[۱۵] روی هم تلنبار کند. موردی دیگر اینکه نیروهای طبیعی در طی قرون متمادی صخره‌ای را چنان شکل دهند که با مجسمهٔ آپولوی بلودر[۱۶] مو نزند.

در عین حال، نباید تصور کرد که این احتمالات تخیلی منحصر به نقاشی و مجسمه‌سازی و معماری است. می‌توان تصور کرد که شامپانزه‌های معروف با تایپ اتفاقی حروف همهٔ نمایشنامه‌های شکسپیر[۱۷] را از زیر کلیدهای ماشین تحریر بیرون بکشند. اما چیزی که وردزورث[۱۸] در پی آن بود سرودن شعر با استفاده از زبان رایج در بین مردم بود؛ در حالی که اودن[۱۹] سبکی در شعرخوانی ابداع کرد که با حرف زدن معمولی تفاوت محسوسی نداشت. بنا بر این، مسیو ژوردنِ[۲۰] مولیر[۲۱] در سرتاسر زندگی‌اش لابد شعر می‌گفته است نه نثر. جان کیج[۲۲] فارق بین موسیقی و نوفه[۲۳] را مبهم ساخت؛ چرا که گفت ای بسا مجموعه‌ای از صداهای خیابانی که موسیقی باشند و مجموعه‌ای دیگر از صداها که آنها را فقط به دلیل شرایط تولیدشان موسیقی می‌دانیم موسیقی نباشند. بنا بر این، تصور رقصی که در طی آن رقصنده‌ها کارهای روزمره را به شیوه‌ای معمول انجام دهند چندان دشوار نخواهد بود؛ مثل رقصی که شامل اعمالی مانند نشستن و خواندن کتاب باشد. یک بار دیدم که بریشنیکف[۲۴] در حال رقص بر روی صحنه ناگهان مثل بازیکن فوتبال شروع به دویدن کرد؛ و به نظر من خیلی فوق‌العاده آمد. آری، تصور اینکه هنر از چنین کارهای گیج‌کننده‌ای آغاز شده

13) *The Legend of the True Cross*
14) Piero della Francesca (1420-1492)
نقاش برجستهٔ ایتالیایی دورهٔ رنسانس. ــ و.
15) The Leaning Tower at Pisa
برج ناقوس کلیسای پیزا در ایتالیا، که در قرن دوازدهم میلادی ساخته شد و اندکی پس از احداث، بر اثر فرو رفتن پی، کج شد. ــ و.
16) Apollo Belvedere
17) William Shakespeare (1564-1616)
18) William Wordsworth (1770-1850)
شاعر بریتانیایی که در ۱۸۴۳ لقب ملک‌الشعرا گرفت. ــ و.
19) Wystan Hugh Auden (1907-1973)
نویسنده و منتقد و شاعر انگلیسی مقیم امریکا. ــ و.
20) M. Jourdain
شخصیت اصلی نمایشنامه‌ای کمدی از مولیر به نام *بورژوای اشراف‌منش* (*Le Bourgeois Gentilhomme*)
او نمونه‌ای است از آدمهای نوکیسهٔ قرن هفدهم فرانسه، که با تقلید از روش زندگی طبقهٔ اشراف خودنمایی می‌کردند. این گونه رفتار مسیو ژوردن او را در فرهنگ فرانسه به ضرب‌المثل بدل کرده است (با استفاده از *فرهنگ آثار*، ج ۱، ص ۷۸۴). ــ و.
21) Jean Baptiste Poquelin Molière (1622-1673)
22) John Milton Cage (1912-1992)
موسیقی‌دان امریکایی. ــ و.
23) noise
←

Honar,Falsafe,.Doc; ((126)); Farhad; 13 May 2004; 12:00 PM

از آثار چاپی وارهول

باشد آسان نیست؛ اما نباید فراموش کرد که در زمانی که توجه فلسفه برای نخستین بار به هنر معطوف شد، از لحاظ امکان نیرنگ‌بازی در هنر بود.

«ملالت‌باری زیبایی‌شناسی» را نتیجهٔ تلاش فیلسوفان برای یافتن تعریفی از هنر دانستند. تنی چند از منتقدان فلسفی، بیشتر تحت تأثیر ویتگنشتاین، قانع شدند که چنین تعریفی نه ممکن است و نه لازم. ممکن نیست، چون دایرهٔ آثار هنری کاملاً باز است، به حدی که هیچ شرطی برای ورود به این دایره لازم و کافی نمی‌نماید. خوشبختانه نیازی به تعریفْ حس نشده است؛ چرا که ظاهراً ما بدون بهره‌گیری از تعریف نیز در تشخیص آثار هنری مشکلی نداشته‌ایم. واقعاً اگر جعبه‌های وارهول وارد معرکه نمی‌شدند، همین روال به خوبی عمل می‌کرد؛ چرا که اگر قرار باشد چیزی اثر هنری باشد و چیز دیگری به ظاهر عین آن، اثر هنری نباشد، دیگر واقعاً بعید است که بتوان یقین داشت که می‌توانیم بدون تعریفْ اثر هنری را تشخیص بدهیم. شاید اصلاً چنین توان تشخیصی نداشته باشیم. با این حال، چون بین این دو تفاوت هست، پس وجود نظریه‌ای که این تفاوت را توضیح دهد ضرورت می‌یابد و مسئلهٔ پیدا کردن چنین نظریه‌ای بنیادی و مبرم می‌شود. در عین حال، این صرفاً مشغله‌ای انتزاعی برای فیلسوفان نیست؛ چرا که در واقع پاسخی است به پرسشی که از خود عالم هنر برخاسته است. در سنت تفکر فلسفی، فیلسوفانی که دربارهٔ هنر اندیشیده‌اند اغلب به هنر زمانهٔ خود نظر داشته‌اند: افلاطون دربارهٔ مجسمه‌های وهم‌انگیز معاصرانش، کانت دربارهٔ اشیای خوش‌ساخت دوران روشنگری، نیچه[۲۵] دربارهٔ اپرای واگنری[۲۶] و ویتگنشتاین دربارهٔ کثرت غیرعادیِ سبکهای هنری در قرن بیستم، یعنی زمانی که کل تاریخ هنر یک سبک در عرض شش ماه به سر می‌رسید. اما جعبه‌های وارهول، گرچه دقیقاً به دوران خود تعلق دارد، کلی‌ترین پرسشی را که می‌شود دربارهٔ هنر مطرح کرد به میان کشید؛ گویی حداکثر امکان بسط گسترهٔ هنر شناخته

←
24) Mikhail Baryshnikov (1948-)
طرّاح باله و رقصندهٔ روس. — و.

25) Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900)

۲۶) منسوب به واگنر (Richard Wagner, 1813-1883)
موسیقی‌دان آلمانی. — و.

Honar,Falsafe,.Doc; ((127)); Farhad; 13 May 2004; 12:00 PM

شده باشد. در واقع، وضع به گونه‌ای شد که گویی هنر سرانجام پرسش از هویت خود را در مرکز توجه دیگران قرار داد.

به هر حال، این هویت باید تبیین شود؛ و واضح است که این تبیین را نمی‌توان بر مشترکات آثار هنری با نظیر خارجی‌شان مبتنی کرد. مثلاً نظریه‌پرداز برجسته‌ای آثار نقاشی را موضوعات ادراکی بسیار پیچیده‌ای می‌داند. آثار هنری واقعاً چنین‌اند؛ اما از آنجا که این آثار را می‌توان دقیقاً با اشیایی که اثر هنری نیستند منطبق تصور کرد؛ پس این اشیا هم باید در همان مرتبهٔ پیچیدگی آثار هنری باشند. باری، علت بروز مسئله در درجهٔ نخست این است که نهایتاً نمی‌توان هیچ تفاوت ادراکی‌ای بین این دو نوع شیء تصور کرد. ولی داشتن آنچه «ویژگیهای زیبایی‌شناسی» می‌خوانند هم نمی‌تواند کارساز باشد؛ زیرا عجیب می‌نماید که اثری هنری را زیبا بدانیم، اما چیزی را که دقیقاً شبیه آن است و اثر هنری نیست زیبا ندانیم.

در حقیقت، اهتمام فلسفهٔ هنر بر آن بوده است که از مفهوم هنر «زیبایی‌شناسی‌زدایی»[۲۷] کند. مارسل دوشان[۲۸]، هنرمند بسیار ژرف‌اندیش‌تر از وارهول، اشیای پیش پاافتاده را به سبب نداشتن ویژگیهای زیبایی‌شناختی به نمایش گذاشت؛ اشیایی از قبیل شانه و گیرهٔ کلاه و، از همه معروف‌تر، تلمبهٔ دست‌شویی. او دربارهٔ جنجال‌برانگیزترین اثرش به نام چشمه[۲۹] (۱۹۱۷) می‌نویسد: «حظّ زیبایی‌شناختی دام خطرناکی است که باید از آن پرهیز کرد.» همّ و غمّ دوشان دقیقاً در جهت روشن ساختن این نکته بود که هنر فعالیتی اندیشمندانه است ــ دغدغه‌ای تعقلی، نه چیزی که صرفاً حواس و عواطف را درگیر خود کند. این دربارهٔ همهٔ هنرها صادق است؛ حتی آثاری که فقط در جهت خوشایند چشم و گوش است، نه فقط آثاری که خصوصاً «فلسفی» قلمداد می‌شوند، مثل مکتب *آتن*[۳۰] اثر رافائل[۳۱] یا *کوه جادویی*[۳۲] اثر مان.[۳۳] اگر کسی پیدا می‌شد و *جمهور* افلاطون را برای اجرای رقص طراحی می‌کرد، به ظن قوی به صرف داشتن محتوایی متعالی، لزوماً فلسفی‌تر از رقصهای *کوپلیا*[۳۴] یا *پتروشکا*[۳۵] جلوه نمی‌کرد. در واقع ، این دو نوع رقص حتی شاید

مارسل دوشان، چشمه (*فواره*)، ۱۹۱۷.

27) de-aestheticize

28) Marcel Duchamp (1887-1968)
نقاش مدرنیست فرانسوی مقیم امریکا، از رهبران جنبش دادا (Dada) در نیویورک. ــ و.

29) *Fountain*
نام این اثر به *فواره* هم ترجمه شده است. ــ م.

30) *School of Athens*

31) Raphael (1483-1520)

32) *The Magic Mountain*

33) Thomas Mann (1875-1955)
نویسندهٔ آلمانی برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات در ۱۹۲۹، که در آثارش به نقش هنرمند در جامعه توجه داشت. *کوه جادویی* از مهم‌ترین آثار اوست. ــ و.

34) *Coppelia*
باله‌ای اثر کلمان فلبرلئو دلیبه (Délibes, 1838-1891)، آهنگ‌ساز فرانسوی. ــ م.

35) *Petrouchka*
باله‌سوئیتی اثر ایگور فیودورویچ استراوینسکی (Igor Fydorovich Stravinsky, 1882-1971) آهنگ‌ساز روس مقیم امریکا. ــ م.

Honar,Falsafe,.Doc; ((128)); Farhad; 13 May 2004; 12:00 PM

رافائل، مکتب *آتن*.

فلسفی‌تر هم باشند؛ چرا که در آنها رقصنده‌هایی واقعی ادای عروسکهای رقصانی را درمی‌آورند که از رقصنده‌های واقعی تقلید می‌کنند!

حال سؤال این است که اجزای تشکیل‌دهندهٔ نظریه‌ای در باب هنر را در کجا باید جست؟ من فکر می‌کنم در اولین گام باید به این نکته توجه کرد که آثار هنری «بازنمود»[۳۶]ی از چیزی دیگرند؛ نه لزوماً به این معنای کهنه که دقیقاً شبیه سوژهٔ خود باشند، بلکه به این معنای خیلی گسترده‌تر که در مقابل آنها مخاطب همیشه حق دارد بپرسد که این آثار چه می‌گویند. جعبه‌های وارهول به وضوح حرفی برای گفتن داشتند، معنا و مفهومی داشتند، سخنی اظهار می‌کردند و حتی، به نوعی، استعاره محسوب می‌شدند. این جعبه‌ها به طرزی عجیب سخنی در باب هنر اظهار می‌کردند و، در عین عرضهٔ هویت خود، می‌پرسیدند که آن هویت چیست. هایدگر[۳۷] بود که گفت پرسش از اینکه شخص چه بخشی از چیزی است که هست، بخشی از جوهر وجود انسان است. اما در مورد یک جعبهٔ معمولی صابون اصلاً نمی‌توان قایل به چنین مرتبه‌ای شد. رقص هم نوعی بازنمایی

36) representation

37) Martin Heidgger (1889-1976)

از آثار چاپی وارهول

است؛ نـه صـرفاً بـه ایـن معـنی کـه یـک زوج رقصـنده از رقـص شخصیتهایی واقعی تقلید می‌کنند؛ بلکه به همان معنی گسترده که حتی انتزاعی‌ترین نوع هنر هم دارای بُعد تصویری[۳۸] است.

مسئلهٔ «برگردان نامحسوس»[۳۹] تابع ویژگی بازنمودی آثار هنری است. فرض کنید جمله‌ای بنویسیم؛ سپس مجموعه‌ای از علایم را کـه دقیقاً شبیه آنهاست، کنارش بگذاریم، بـه شـرطی کـه «فقـط» یـک مجموعه علامت باشد. اولین جمله ویژگیهای بسـیار زیـادی دارد؛ در حالی که مجموعهٔ دوم فاقد آنهاست. مجموعهٔ اول در بطن زبانی واقـع است، نحو و دستور زبانی دارد و چیزی می‌گوید. غـرض از نوشـتن آن هم کاملاً متمایز از انگیزه‌ای است که علایم صرف را توضیح دهد.

اکنون دیگر روشن است که هر نوع بازنمایی را نمـی‌تـوان اثـر هنری دانست. بنا بر این، تعریف مورد نظر ما در آغاز راه اسـت. در اینجا بیش از این به موضوع نمی‌پردازم. فقط قصد داشتم نشان دهـم که فلسفهٔ هنر چگونه با پرسشـهایی عمیـق سـروکار دارد؛ پرسـش دربارهٔ بازنمایی و واقعیت، دربارهٔ ساختار و حقیقت و معنـا. فلسـفهٔ هنر با پرداختن به این موضوعات از حاشیهٔ فلسفه به مرکز آن منتقل می‌شود. با این کار، به طرزی شگفت‌انگیز دو چیزی را که به او جان بخشیده‌اند باهم به کار می‌گیرد؛ چرا که وقـتی هنـر بـه مرتبـه‌ای از خودآگاهی می‌رسد که در عصر ما کسب کرده است، دیگر تمایز بـین هنر و فلسفه همان‌قدر مسئله‌ساز می‌شود که تمایز بین واقعیت و هنر. بنا بر این، نمی‌توان برای نقد و بررسی هنر بـیش از حـد بـر فلسـفهٔ کاربردی اتکا کرد ♦

38) Pictorial dimension

39) Indiscernible Counterparts

منابع:

● Danto, Arthur C. “Art, Philosophy, and Philosophy of Art”. *Humanities*, vol. 4, no. 1, February 1983, pp. 1-2.

● ——. *After the End of Art*, Princeton University, 1997.

● ——. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, 1981.