

על זהותה של יצירת האמנות

יצירות אמנות בכלל? מה מייחד אותן מעצמים אחרים? ומה הם הקריטריונים להבחנה בין עצמים היכולים להיחשב כיצירות אמנות לבין עצמים שאינם יכולים להיכלל במיכלול מכובד זה. לעומת זאת, בעית הזהות שלנו צרה יותר ומתמקדת רק בתוך מיכלול העצמים שהם יצירות אמנות. עניינה הוא: מה מהווה ומייחד יצירה אחת ומבחין אותה מיצירת-אמנות אחרת? מה הם הקריטריונים למיון וזיהוי אובייקטים אסתטיים שונים כאותה יצירה מסוימת או כיצירות אמנות שונות? הכיצד לקבוע, למשל, אם שני טכסטים שונים מהווים אותה יצירת ספרות או שמא שתי יצירות שונות, או אם מספר ביצועים מוסיקליים שונים מגלמים אותה סימפונייה,

שנית, עלינו להבחין את בעיית הזהות של יצירת האמנות מבעיית מעמדה האונטולוגי של היצירה. בעיית הזהות נבדלת מהבעיה האונטולוגית בכך שעיסוקה בהרכב או תוכן המיוחד של היצירה המסוימת ולא בסוג הקיום הכללי שיש לה. אבל אפשר בנקל לכלכל בין שתי הבעיות, כפי שעושה ארמסון, כי אם נקבע, למשל, שציורים הם עצמים חומריים נדמה שבכך נפתרת זהותה של כל יצירת ציור, פשוט לפי הקריטריונים המקובלים לזיהוי וייחוד של עצמים חומריים. ואם פיתרון אונטולוגי הוא גם פתרון של זהות, אז קל לחשוב ששתי הבעיות בעצם זהות. אבל אין זה נכון. קודם כל אפילו אם נאמר שיצירות-ציור הן עצמים חומריים, אין זה ברור שמיחדים אותם כעצמים חומריים אחרים, כי אם אמן יתחרט על ציור שעשה ויציר ציור חדש על גבי היצירה הקודמת, אפשר בהחלט לומר שיש לנו אותו עצם חומרי הצבוע כעת אחרת, אך אין שחר לטענה שיש לנו אותה יצירת-ציור. השוני בין שתי הבעיות גם מתגלה בצורה הבאה. לכל יצירת-אמנות זהות מיוחדת משלה, ואסתטיקנים מכל הזמנים - אידיאליסטים כמו קרוציה וקולינגווד, ואנאליטיקאים כמו המפשייר וסטרוסון - חוזרים וטוענים זאת. אך ברור שאין לכל יצירת-אמנות מעמד אונטולוגי מיוחד השייך אך ורק לה; אלא נדמה שכל היצירות של אמנות מסוימת (ויש הטוענים, כמו ע צמח, שכל יצירות-האמנות בכלל) במידה והן קיימות, קיימות הן על אותו מישור "יש" אונטולוגי.

למרות שניסחנו את בעיית הזהות בשאלה מה מהווה את היצירה המסוימת ומבחין אותה מיצירות אחרות, עלינו להכיר שבעייתנו מתבטאת בצורות שונות ובשאלות רבות ספציפיות יותר, כגון: האם

בעיית הזהות של יצירת האמנות היא בעיה אסתטית חשובה ביותר, כי היא נובעת במישרין ממה שנחשב בדרכ-כלל לתפקידה המרכזי של האסתטיקה - דהיינו ניתוח השיפוט האסתטי. למרות שאפשר לטעון כמעט כל דבר (ואולי באמת כל דבר) מבחינה אסתטית, אין ספק שהנושא הפרדיגמטי של השיפוט האסתטי והביקורתי הוא יצירת האמנות המסוימת, כגון המלט או גרניקה או הסימפונייה החמישית לכטהובן. אנו אומרים. למשל, שהמלט היא יצירה עשירה ועמוקה. גרניקה היא יצירת מופת רבת עוצמה. לכן נשאלת השאלה מהי בעצם הישות הזו, היצירה המסוימת? מה בדיוק מהווה אותה ומיחד אותה מישים אחרים, מיצירות אמנות אחרות. הכיצד לזהות אותה ולהבחין אותה מאלה? אסתטיקנים רבים הכירו בחשיבותה התאורטית והפרקטית של שאלה זו, והקדישו מאמצים רבים כדי להגדיר את זהותה של יצירת-האמנות המסוימת. אך מאמציהם הגדולים לא הוכתרו בהצלחה ותיארת את כשלונותיהם השונים במקום אחר ולא אדון בהם כאן. מטרת העיקרית בהרצאה זו היא להראות מדוע הגדרות זהות כאלה חייבות להיכשל בגלל דומשמועות יסודית וקיצונית בעצם מושג זהות היצירה. אולם לפני שאציג את המיכשול הזה להגדרת זהות היצירה, רצוי להבהיר במעט את בעיית זהותה של יצירת אמנות, כי בעיה זו מסובכת ומורכבת, וגרוע מכך: נוטים לכלכל אותה בבעיות מסוג אחר. לכן אתחיל בהבחנתה מבעיות אלו ובהצגת ההיבטים המרכזיים שלה.

ראשית, כדאי להבדיל את בעייתנו מבעיה חשובה אחרת, אשר גם אותה ניתן לתאר כבעיית זהותה של יצירת אמנות. בעיה זו היא בעיית ההגדרה הכללית של יצירת אמנות. מה מאפיין

משתנה בהתאם לשינויים במטרותינו בביקורת. זהותה של יצירת-האמנות המסוימת מתגלה כאן כקונבנציונלית ותלוית-הקשר.

נעבור כעת לבעיית-היסוד השניה של זהותה של יצירת-האמנות - והיא בעיית האוטנטיות. ישנם עותקים וביצועים רבים האמורים לגלם בצורה אותנטית את היצירה המסוימת הנדונה, לשמש דוגמאות אותנטיות שלה. אבל כיצד לקבוע אלה עותקים וביצועים הם או מנם דוגמאות אותנטיות של היצירה ולא עותקים וביצועים אינם דוגמאות אותנטיות ואינם מציגים את היצירה כפי שהיא. קל לראות שיש קשר מושגי אמיץ בין זהות היצירה והאותנטיות של דוגמאותיה. לזהות יצירה מסוימת פירושו, למעשה, לקבוע אילו ביצועים ועותקים ייחשבו כדוגמאות האוטנטיות של היצירה. ולקבוע אילו תכונות דרושות לדוגמא אותנטית של היצירה, פירושו פחות או יותר, לקבוע אילו תכונות חיוניות ליצירה ומהוות את זהותה. כיצד, אם כן, עלינו להבחין בין דוגמא אותנטית של יצירה מסוימת לבין דוגמא כוזבת, בלתי-אותנטית, המסלפת את היצירה?

בעיה זו של אותנטיות אינה בעיה פילוסופית תיאורטית בלבד, אלא היא בעלת חשיבות פרקטית עצומה בביקורת האמנות. זיהוי נכון של הדוגמאות האוטנטיות של היצירה חיוני ביותר לפירוש ולהערכה נכונים של אותה יצירה, כי ברור שלא ניתן לנתח ולשפוט דבר-מה בצורה הוגנת ונכונה על-ידי ניתוח ושיפוט של זיוף המסלף את הדבר האמור. כך, לעיתים תכופות בביקורת, אנו דוחים פירוש או הערכה בגלל ביסוס על דוגמא בלתי-אותנטית שאינה משקפת כראוי את זהות היצירה הנדונה.

אין צורך להזכיר שקיימות רבות של דוגמאות בלתי-אותנטיות של יצירות-מופת. דוגמאות המנסות ליהנות מהטבות כספיות או אחרות הנובעות מהזדהות או השתייכות ליצירת-אמנות נערצת. אחד מתפקיריו החשובים של מבקר-האמנות הוא לחשוף דוגמאות כוזבות אלו ולקבוע מה באמת מגלם את היצירה בצורה אותנטית. ויותר מזאת, בעיית האוטנטיות מרכזית לעצם שמירת קיומה של יצירת-האמנות המסוימת. כי כפי שטוען גודמן, עקב קבלת דוגמאות כוזבות היכולות לתפוס את מקומן של הדוגמאות האוטנטיות, היצירה יכולה להיהרס על-ידי התנוונות או השחתת הזהות שלה. כלומר היצירה

חרגומו של שיר הוא אותו שיר עצמו. האם הסרט המלט, המחזה המלט, והטכסט הספרותי המלט הם אותה יצירת-אמנות או שלוש יצירות שונות. מה הוא הקשר בין הביצועים השונים של יצירה מוסיקלית או יצירה דרמאטית לבין היצירה המוסיקלית או הדרמאטית עצמה. באיזה מובן הדפסים שונים יכולים להוות אותה יצירת-הדפס, בעוד שהעתקים של ציור שמן לעולם לא ייחשבו כדוגמאות אותנטיות של היצירה המקורית.

מרגוליס, המביא שורה ארוכה מאוד של שאלות-זהות אלו, מציין בצדק ששאלות כאלה מרובות עד אין ספור. אך, לדעתי, ניתן לצמצם את שאלות-הזהות הרבות לשני סוגים בסיסיים שמהווים את שתי הדרישות הבסיסיות של כל תיאוריה של זהות היצירה.

סוגי-הבעיות הראשון הוא בעיות האחד והרביעי: באיזו דרך יכולים להיחשב כל הביצועים והעותקים השונים של יצירה מסוימת, שהם עצמים שונים ולעיתים אף שונים מאוד מבחינה אסתטית, ליצירת-אמנות אחת? מהו הקשר הלוגי בין הדוגמאות השונות של היצירה לבין היצירה עצמה?

אבל קיים מין נוסף של בעיות האחד-הרביעי שמרגוליס אינו מציין בכלל ושלא זכה לתשומת-לב מספקת. והוא בעיית השלם וחלקיו. למרות שקיימת מסורת אסתטית חזקה הטוענת שיצירת-אמנות היא אחדות אורגנית אשר את חלקיה איאפשר להפריד מבחינה אסתטית, ככליזאח ברור שחלקים מיצירות-אמנות מסוימות הינם כעצמם יצירות-אמנות בעלות ערך אסתטי עצמאי ובלתי-תלוי ביצירות בהן הם מהווים חלק. למשל, אנו רואים את כנסיית נוטר-דאם כיצירה אחת, אך לעיתים אנו גם מתיחסים לתבליטים שבשעריה כליצירות בפני עצמן. דומה הדבר בקאפלה ברנקה-צ'י והפרסקות השונות שלה. וגם כספרות קיימת אותה תופעה. יצירה כמו המקדש להרברט נחשבת ליצירה אחת ומאוחדת; אך גם השירים האינדיבידואליים שבה נחשבים ליצירות-ספרות בכות עצמן האם עלינו לראותם ארוך כחלקים מיצירה גדולה יותר, או שמא הם היצירות האינדיבידואליות האמיתיות. ואילו מה שנחשב ליצירה אחת ומאוחדת הוא, למעשה, רק אוסף של יצירות שונות. שתי האלטרנטיבות כאן אינן משביעות את הדעת והסיבה לכך נראית פשוטה: הייחוד והמיון של אובייקטים אסתטיים ליצירות-אמנות אינדיבידואליות פשוט

על זהותה של יצירת האמנות

לא אתעכב עוד על קשיים המכשילים את הגדרת זהות היצירה שמציגים אוסבורן וריצ'ארדס ולא אתחיל כאן בחשיפת הקשיים המתגלעים בניסיונות אחרים להגדיר זהות זו; כגון ניסיונו של סטיבנסון להגדירה במונחים של זהות המשמעות, וניסיונו של גודמן לתת הגדרה סינטקטית טהורה של זהות היצירה. אין לי מקום כאן לאפשר ניתוח כזה; אך ברצוני להציג בפניכם מיכשול כללי ובסיסי שמאיים על כל ניסיון להגיע להגדרה מספקת של זהותה של יצירת האמנות המטוימת. המיכשול הזה הוא דרישת בעצם מושג זהות היצירה.

ובכן, בשאלת הזהות "מה מהווה את יצירת האמנות המטוימת?" חבויה דרישת יסודית. האם כוונתנו למיכלול המרכיבים של היצירה, או, כמובן יותר חזק של "מהוה", רק למרכיבים ותכונות שממש מהותיים וחיוניים לה? שתי התשובות השונות לשאלה זו מייצגות שתי תפישות שונות של מושג זהותה של יצירת האמנות. אסתטיקנים רבים מבחינים בין תכונותיה המהותיות של יצירת האמנות לבין תכונותיה הבלתימהותיות או הקונטינגנטיות, והם מזהים את היצירה רק עם התכונות המהותיות. כלומר זהות היצירה כוללת ארוך מה שחיוני לה, מה שבהיעדרו או בשינויו יהפוך את היצירה ליצירה אחרת. כך, למשל, מתאר א. האריסון את זהות היצירה כ"הליבה הקשה של תכונות מהותיות שסביבה פלג-צל (penumbra) של תכונות בלתימהותיות".²

גם גודמן מבחין בין תכונות מהותיות לקונטינגנטיות וטוען לפיכך, שזהות היצירה ואותנטיותה דוגמא נקבעות באופן מוחלט רק על-פי התכונות המהותיות (שאצל גודמן אינן בהכרח תכונות אסתטיות).³ מבקרים רבים שותפים לראיית זהות היצירה כליבה פנימית של מהות המוקפת ונשלמת באלמנטים נוספים. שהרי בביקורת דובר הרבה על מהות או לב היצירה שסביבו בנויה מירקמת האלמנטים הבלתי-חיוניים שאפשר לשנותם מבלי לפגוע בזהות או בלב היצירה. אין ספק שתפישת הזהות כליבה פנימית ומהותית, הנשארת קבועה על אף שינויים באלמנטים אחרים ביצירה, היא תפישת חשובה מאוד בביקורת. והיא מסבירה יפה כיצד זהות היצירה יכולה להישמר למרות השינויים שמתחוללים ביצירה כתוצאה מכיוע אינטרפרטיבי, תירגום, או רביזיות של האמן עצמו.

יכולה להתנוון וליהפך ליצירה אחרת לגמרי. כך שהיצירה המקורית תהיה נשכחת ואבודה. כך אנו רואים שבעיית האותנטיות - שהיא בעיית יסוד של זהות היצירה - חשובה אפילו לעצם קיומה של יצירת האמנות.

אסתטיקנים רבים ניסו לפתור גם את בעיית האחד והריבוי וגם את בעיית האותנטיות על-ידי מתן הגדרה מדויקת של זהות יצירת האמנות. למשל, א.י. ריצ'ארדס וה. אוסבורן הגדירו את זהות היצירה כקבוצה מסוימת של חוויות או תפיסות אשר זהות, למעשה, לחווייה או לתפיסה המגדירה של האמן בהתבוננותו ביצירתו המוגמרת. לפי הגדרה זו מוטברת הזהות האחת של היצירה בתוך כל דוגמאותיה השונות כזהות של חווייה או תפיסה. עותקים וביצועים של היצירה מספקים או יכולים לספק אותה קבוצת חוויות או תפיסות. הגדרה זו של זהות מעניקה גם קריטריון ברור לקביעת האותנטיות של דוגמאות היצירה. דוגמא תהיה אותנטית ארוך אם היא תוכל להעניק אותה קבוצת חוויות או תפיסות המזוהה עם היצירה הנזכרת.

אולם, על אף העובדה שהיא נותנת תשובות ברורות לשתי בעיות היסוד של זהות היצירה, יש קשיים רציניים מאוד בהגדרתם של ריצ'ארדס ואוסבורן, שבגללם אין לקבלה. למשל, לפי הגדרתם את הזהות, אין בכלל אפשרות לחוות או לתפוס יצירה מסוימת בצורות שונות, משום שחוויות או תפיסות השונות באופן משמעותי מחוויית האמן המגדירה, אינן נחשבות כלל לחוויות או תפיסות של היצירה המוגמרת. עמדה זו אינה רק אבסורדית, אלא גם מערערת את כל הפרקטיקה הביקורתית. כי אם עצם הקיום של חוויות שונות מורה על יצירות שונות, אזי, כפי שאוסבורן עצמו מודה, "כאשר מבקרים מתוכחים על-אודות יצירה מסוימת, לעולם אין אנו יכולים לדעת אם הם תפשו אותה היצירה או שמא הם בכלל מדברים על יצירות שונות לחלוטין".¹ יתר על כן, אפילו נניח שהמבקרים אומנם תפשו אותה יצירת-אמנות ומדברים עליה, הוויכוח הביקורתי מסתכם בוויכוח סמנטי טריביאלי כיצד לתאר אותה החווייה או התפישה של היצירה. תוצאה עגומה ואבסורדית אחרת, הנובעת מהגדרת ריצ'ארדס ואוסבורן, היא שמה שנחשב בדרך-כלל לדוגמא אותנטית של יצירה אחת, מהווה למעשה דוגמא אותנטית של אינסוף יצירות שונות, רבות כפי שמרובות החוויות השונות שהדוגמא מעוררת.

וישנה מסורת ארוכה וחזקה הרואה את יצירת האמנות כאחדות אורגנית, אשר כל חלקיה חיוניים ליצירה השלמה. לאור כל זה, התפישה השלישית של זהות היצירה דוחה את ההבחנה בין אלמנטים מהותיים ובלתי-מהותיים וקובעת שכל תכונות היצירה מהותיות הן, כמו על-פי התפישה השנייה כל תכונות היצירה נכללות בהותה; אבל בניגוד לתפישה זו אין אף תכונה אחת היכולה להיעדר מבלי לשנות לחלוטין ולהרוס את זהות היצירה. בתפישה השלישית, הליכה הפנימית של תכונות מהותיות שכתפישה א' פשוט מורחבת להכיל את כל תכונות היצירה שרלבנטיות מבחינה אסתטית ואשר נכללות בהות היצירה על-פי תפישה ב'. כך, לפי תפישה ג' האורגניסטית, כל תכונה של היצירה היא תכונה מהותית ומהווה תנאי הכרחי לזהותה ולאנתגוניסטיות דוגמאותיה.

תפישה אורגניסטית זו נפוצה גם אצל אסתטיקנים אידיאליסטים כמו קרוצ'ה וגם אצל אסתטיקנים אמפיריציסטים יותר. הפילוסוף האנאליטי הנודע סטרוסון תומך בה בקביעתו "שקריטריון הזהות של יצירת-אמנות הוא מיכלול האלמנטים הרלבנטיים להערכה אסתטית"⁶ ואחד ממנהיגי "הביקורת החדשה", קלינט ברוקס, מציג עמדה זו בטיעונו נגד "כפירת הפרפרוזה" בו הוא טוען " שאין לזהות את הפרפרוזה עם הליכה האמיתית של משמעות המהווה את מהות השיר". לדעת ברוקס, פרפרוזה אינה יכולה לתפוש את המירקם הכולל של היצירה שהוא "חיוני למיכנה המהותי של היצירה ולאחדותה"⁷ אנו רואים, איפוא, כיצד על-פי ברוקס, הליכה המהותית הפנימית של זהות מתרחבת להכיל את כל היצירה בשלמותה.

רינו. איפוא, שלוש תפישות שונות של מושג הזהות של יצירת-אמנות, כלומר שלושה מושגים שונים של זהות היצירה, המוצאים ביטוי לא רק בתורות אסתטיות, אלא גם בביקורת. אפשר אולי לצמצם את המושג השלישי למיקרה מיוחד של המושג הראשון או השני. זאת אומרת, במיקרה בו כל תכונות היצירה, שלכאורה הן בלתי-מהותיות, נכללות בתוך ליבת המהות, או להיפך - מורחקות בכלל מהיצירה. אבל גם אם צימצום כזה אפשרי, עדין נשארים שני מושגי-זהות בסיסים, והדו-משמעות היסודית הזו כעצם מושג זהות-היצירה מעמידה קשיים רציניים ביותר בפני כל תורה אסתטית המנסה להגדיר במדויק את זהותה של יצירת-אמנות מסוימת. כי מייד

אולם, לצד תפישה זו, קיימת תפישה אחרת ורחבה יותר של זהות היצירה, שלפיה לא רק התכונות המהותיות אלא כל אלמנט השייך ליצירה, והיכול, לפיכך, להיות רלבנטי לפירושה ולהערכתה, ייחשב כחלק מזהות היצירה. אלמנט מסוים, כגון משפט בסיפור, יכול להיחשב כחלק של היצירה מבלי שיהיה חלק חיוני. אך לפי התפישה הרחבה של זהות, אין צורך להתעלם משינוי של פרט זה כבלתי-רלבנטי לזהות היצירה, אלא נאמר שהיצירה שונתה במקצת. לעומת תפיסת הליכה המהותית הקבועה, כאן נתפשת זהות היצירה כהתלכדות המתפתחת בצורה מתמדת. אף האסתטיקן אברקורמבי רואה את זהות היצירה כזהות "יוצרת ומשתנה", ולדעתו מה ששומר על זהות היצירה ומכטיח שהיצירה נשארת תמיד אותה יצירה בכל דוגמאותיה השונות ומשתנות הוא הקשר הרצוף עם האמן שיצר אותה.⁴ תפישה רחבה זו של זהות, היכולה אף להכיל את ההיסטוריה של היצירה. נפוצה גם היא. והמבקר הנודע ליונל טרילינג שותף לה בקביעתו שהשיר אינו רק הטקסט או משמעותו למחבר ולקהלו, אלא זהותו של השיר כוללת גם את כל מה שיש בשיר, וכל מה שעבר על השיר ונחשב עליו, כפי שהתקיים בהיסטוריה. כפי שחי את חייו מאז ועד עכשיו.⁵ כך, קיימות שתי תפישות שונות של זהות היצירה: האחת הרואה ביצירה רק את מה שמהותי וחיוני בה, והשנייה המגדירה את היצירה כ"כל מה שיש ביצירה". שתי תפישות אלה משתקפות בשתי צורות של פירוש. לפעמים מטרת המפרש לגלות את המהות או הלב של היצירה, ולפעמים עיניו פשוט כחפישת אלמנטים ומשמעויות הנמצאים באמת ביצירה בניגוד לאלה שבטעות רואים בה או משליכים עליה.

אבל קיימת אף תפישה שלישית של זהות היצירה המנסה לגשר ולאחד את שתי התפישות הקודמות. התפישה הראשונה מבוססת על ההבחנה בין התכונות המהותיות והבלתי-מהותיות של היצירה; אך מתעוררת השאלה כיצד, למעשה, להתוות הבחנה זו? הרי כל אלמנט של היצירה יכול מבחינה עקרונית להיות רלבנטי לפירושה ולהערכתה. אבל, אם כך, כל אלמנט יכול להתגלות כמהותי ליצירה למרות שברגע אינו נחשב כך. פרשנות בעתיד יכולה להציג את היצירה באופן שבו מה שנראה כבלתי-מהותי נהפך למהותי. מלבד זאת, מקובל שיצירות-אמנות עשויות תוך התחשבות קפדנית בכל פרט ופרט,

על זהותה של יצירת האמנות

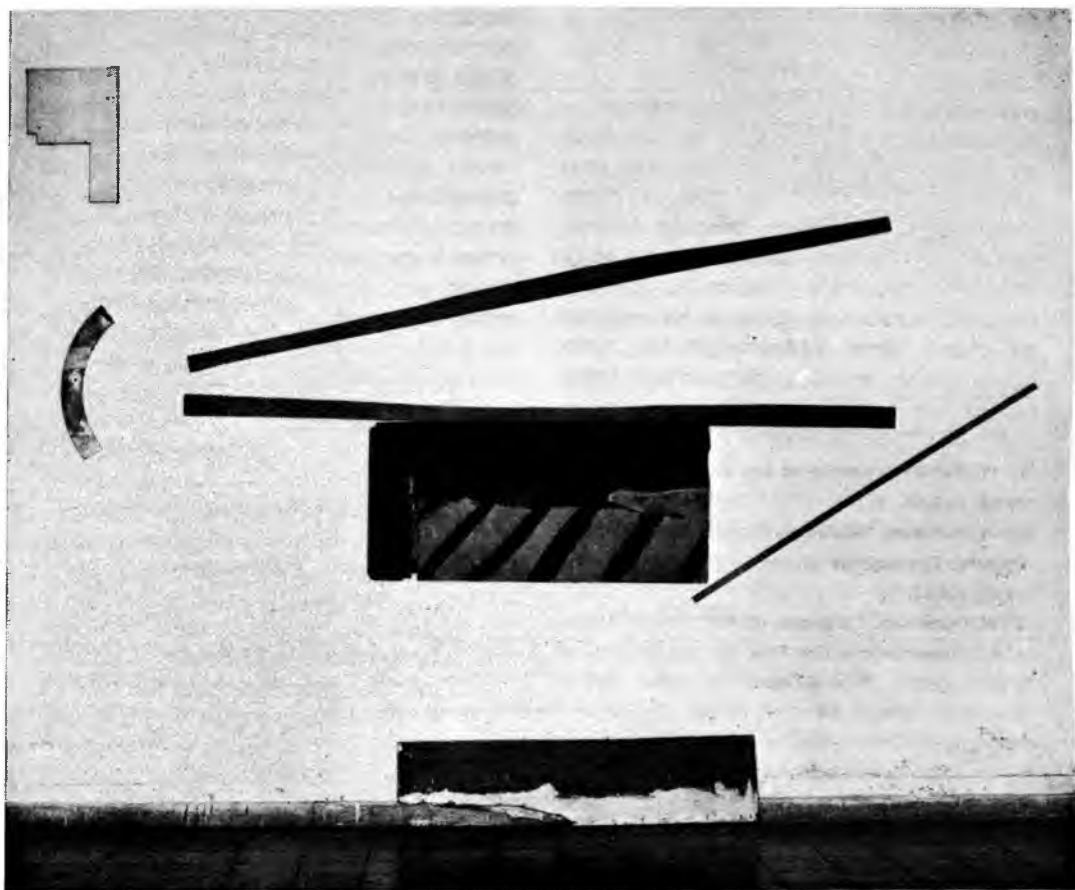
אחת ברומאן או נקודת-צבע מסוימת בציור או בהדפס נהרסת בהכרח היצירה המקורית ונוצרת יצירה אחרת לחלוטין.

המסקנה העולה מדברים אלה היא שאין האסתטיקן יכול לקבוע הגדרה ברורה ומספקת של זהות יצירת-האמנות המסוימת. אך אין לראות עובדה זו באור שלילי, אלא כביטוי לחופש הביקורת האמנותית לחשוף, להעשיר ולקבוע את זהותן של יצירות-האמנות עלידי ניתוח הנוקב והספציפי ובהתאם לעינינינו ולצרכינו המשתנים. גם האסתטיקן לא ירצה בפיתרון בעיית זהות של יצירת-האמנות שידלל ויחנוק את זהות העשירה הזאת.

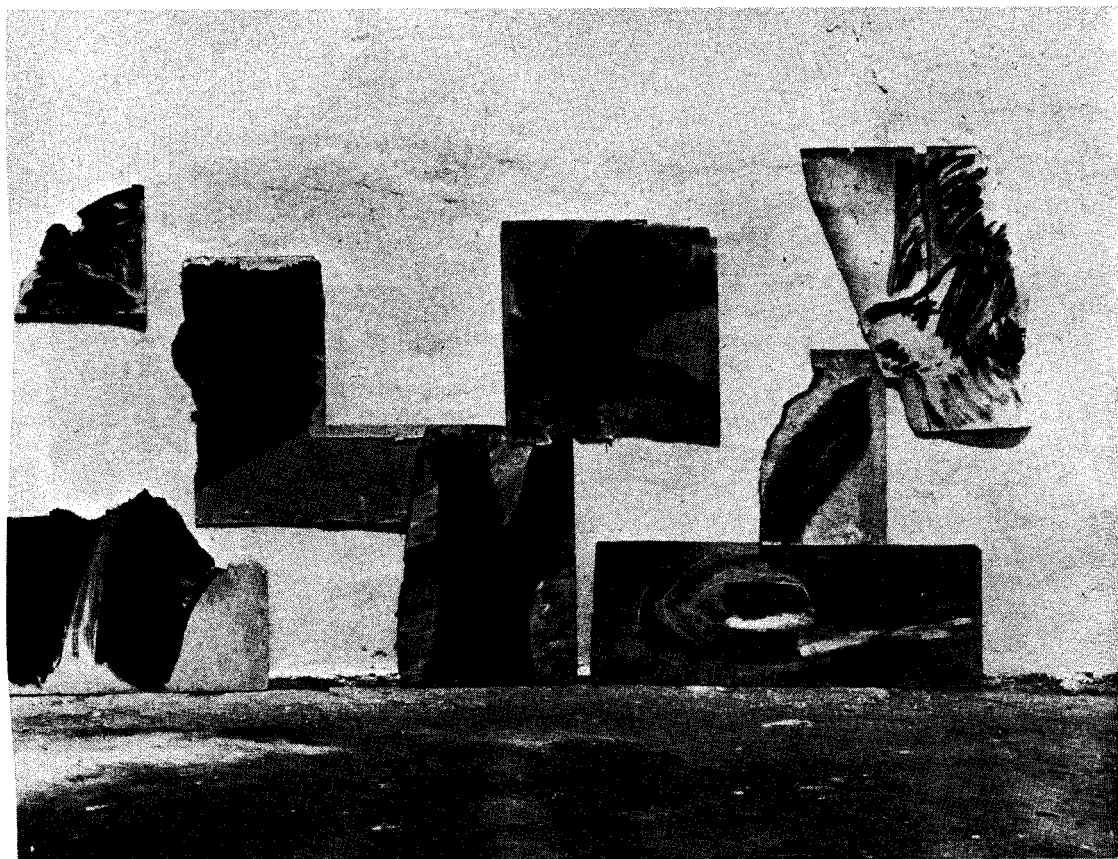
מתעוררת השאלה, איזו זהות היא באה להגדיר, הליבה הפנימית של מהות או הזהות הכוללת יותר. ברור שהגדרה של הזהות האחת לא תוכל לשמש הגדרה של הזהות השניה. לכן נראה שנמנע מהאסתטיקן להביא הגדרה ברורה ומדויקת של זהות-היצירה שתשקף באמנות את משג הזהות, כפי שקיים בביקורת. כי משג זה אינו בדרך ומדויק, אלא עמום ורבי-משמעי. מה שמשג בתפישה השלישית של זהות יצירת-האמנות הוא ניסיונה להסיר רב-משמעות זו עלידי גישור או איחוד שתי התפישות הבסיסיות של הזהות - זו של הליבה המהותית וזו של הכוללות - בטענה האורגניסטית שהכול ביצירה מהותי ומרכזי לה. אבל חרף דגנה, אין העמדה האורגניסטית נכונה ונאמנה לפרקטיקה הביקורתית שלנו בזיהוי יצירות-אמנות ובשיפוט האותנטיות של דוגמאותיהן. כי הרי לא נגיד, למשל, שבשינוי מילה

הערות

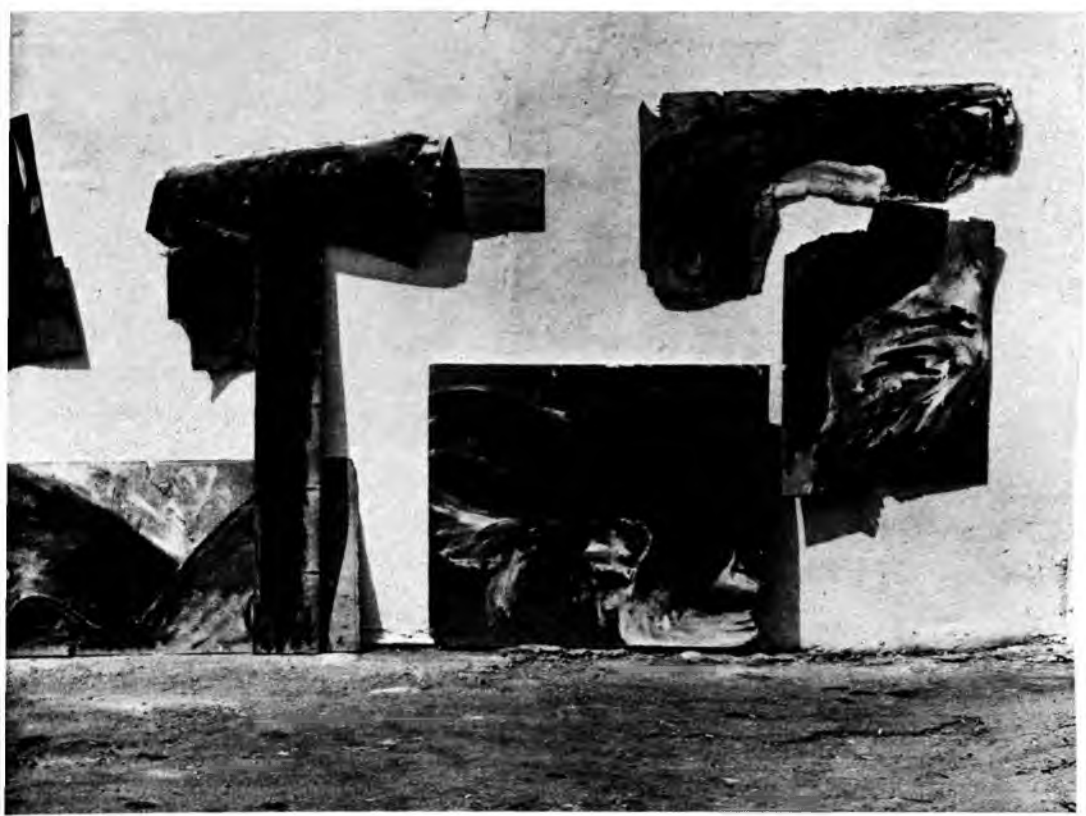
1. H. Osborne, *Aesthetics and Criticism*, London, 1959, p. 233.
2. A. Harrison, "Works of Art and Other Cultural Objects, *Proceedings of the Aristotelian Society*, 1968, p.123.
3. N. Goodman, *Languages of Art*, Oxford, 1969.
4. L. Abercrombie, "A Plea for the Liberty of Interpreting", *Proceedings of the British Academy*, 1930, p. 29.
5. L. Trilling, *The Liberal Imagination*, London, 1961, p. 186.
6. P.F. Strawson, *Freedom and Resentment*, London, 1974, p. 185.
7. C. Brooks, *The Well -Wrought Urn*, London, 1960, pp. 180, 188.



יהודית לוין: עבודה חזותית



יהודית לוי: עבודה חזותית



יהודית לוין: עבודה חזותית