

Heikki Saari

R.G. Collingwood om konstverks ontologiska status

Vi kan särskilja, för våra ändamål, två uppfattningar om konstverks ontologiska status. Enligt anhängarna till den första uppfattningen är konstverket helt enkelt det fysiska ting som konstnären producerar. Detta innebär att konstverket endast existerar så länge som det fysiska objekt, i vilket det har blivit externaliserat, existerar. Denna teori är behäftad med många svårigheter som jag inte diskuterar här. Den kan t.ex. inte förklara hur konstverk, som inte är externaliserade i fysiska artefakter (dikter, kompositioner, osv.), kan existera.¹ Konstverk har också estetiska kvaliteter som vi inte kan tillskriva de fysiska artefakter i vilka de blir externaliserade.

Anhängarna till den andra uppfattningen förkastar den ovan nämnda teorin och hävdar att det 'verkliga' konstverket inte är identiskt med det fysiska objekt som konstnären producerat, utan existerar som en imaginär konstruktion, intuition eller idé i konstnären/mottagarens medvetande. R.G. Collingwood anses allmänt ha försvarat denna ståndpunkt i *The Principles of Art*, där han påstår att det verkliga konstverket inte är den artefakt som konstnären fabricerar, utan den imaginära konstruktion som han skapar i sin själ.² Col-

¹ För en diskussion om de svårigheter som denna teori ger upphov till, se t.ex. Richard Wollheim, *Art and its Object*, Harmondsworth: Penguin Books 1978, ss. 20-32, 50-52.

² Collingwood framhåller att det som han säger om konstverk och deras relation till hantverk i *The Principles of Art* är "what we do as a matter of fact say about works of art", Oxford: Oxford University Press 1970 (1938), s. 139. Härefter anger jag referenserna till *The Principles of Art* i förkortad form som PA. Collingwoods användning av termen 'work of art' skiljer sig likväl från den vanliga användningen av denna term i estetiska sammanhang. Han lägger fram sin egen konstteori, där han föreskriver hur denna term borde användas på rätt sätt i estetiska sammanhang. Det finns en viss oklarhet i Collingwoods användning av

lingwood påpekar att ett konstverk "is not an artifact, not a bodily or perceptible thing fabricated by the artist, but something existing solely in the artist's head".³

I det följande kommer jag att diskutera några av de svårigheter som Collingwoods uppfattning om konstverks ontologiska status ger upphov till. Jag försöker visa att den populära tolkningen enligt vilken Collingwood anser att det 'egentliga' konstverket endast existerar som en mental konstruktion, bild eller intuition i konstnärens/mottagarens medvetande, inte är hållbar.⁴ Jag försöker visa att han i själva verket betraktar ett konstverk som en odelbar helhet, som är både en imaginär konstruktion och en fysisk artefakt. Även om Collingwood formulerar sin uppfattning i idealistiska termer, är han nog medveten om att konstnärligt skapande är en social verksamhetsform som styrs av gemensamma regler. Detta innebär att konstnären måste externalisera sin imaginära konstruktion i en artefakt och presentera den som ett konstverk för publiken i ett estetiskt sammanhang för att kunna skapa ett konstverk.

I

Det är först nödvändigt att ta en kort titt på Collingwoods syn på förhållandet mellan konst och hantverk. Han gör en analytisk distinktion mellan egentlig konst (*art proper*) och konst som bara är hantverk. (Han

termen 'work of art' i *The Principles of Art*, för han använder den dels för att referera till den process där konstnären skapar den dels för att syfta på produkten av denna process. Collingwood refererar med denna term till konstnärens imaginära konstruktion och till den fysiska artefakt som han tillverkar, se *ibid.*, ss. 37, 275, 300, 305. Collingwood blandar alltså ihop, å ena sidan, konstverket med konstnärens kreativa process, vars produkt det är, och, å andra sidan, konstverket med den estetiska upplevelse som det kan ge oss. Dessa ting måste dock hållas isär, ty skapandet av ett konstverk (som en process) och dess produkt (konstverket) och estetiska upplevelser, som vi kan ha när vi betraktar det, är inte samma sak.

³ PA, s. 305.

⁴ Se Wollheims 'On An Alleged Inconsistency in Collingwood's Aesthetic', där han hävdar att konstverk enligt Collingwood endast existerar som imaginära konstruktioner. I Michael Krausz, ed., *Critical Essays on the Philosophy of R.G. Collingwood*, Oxford: Clarendon Press 1972, ss. 68-78. Se också Wollheim, *Art and its Object*, ss. 52-59.

förutsätter att konst och hantverk överlappar.) Enligt Collingwood uttrycker en konstnär, som skapar egentlig konst, sina egna (och publikens) känslor och tankar genom sitt konstverk.⁵ En sådan konstnär vet inte i förväg vilka känslor och tankar som hans konstverk kommer att uttrycka därför att han blir medveten om dem först när han uttrycker dem genom sitt konstverk. Collingwood anser alltså att egentlig konst huvudsakligen har en kognitiv funktion, för när konstnären uttrycker sina egna känslor och tankar genom sitt konstverk gör han samtidigt också sin publik medveten om sina känslor och tankar.⁶

En konstnär, som skapar konst som bara är hantverk, vet däremot på förhand, enligt Collingwood, vilken sorts artefakt han vill tillverka och vilka egenskaper den kommer att ha. En sådan konstnärs konstverk är en artefakt i samma bemärkelse som en bro är en ingenjörers artefakt därför att han fysiskt tillverkar det genom att använda sina specifika hantverkarfärdigheter och några lämpliga tekniker.⁷ När t.ex. en designer designar en tekanna och fabricerar den så är hans konstverk endast hantverk därför att han tillverkar den genom att använda sina specifika hantverkarfärdigheter och tekniker med avsikten att uppväcka vissa känslor (t.ex. estetisk njutning) hos sin klient. Enligt Collingwood tillverkar däremot en konstnär, som skapar egentlig konst,

⁵ Med termen 'feeling' avser Collingwood en kortvarig känsloupplevelse som en mental händelse (t.ex. en upplevelse av hat). Med termen 'emotion' avser han närmast ett längre varande känslotillstånd (t.ex. sorg), där vi enligt honom kan skilja både en psykisk aspekt (sorgen som upplevelse) och en fysiologisk aspekt (de sinnesförnimmelser och andra fysiologiska reaktioner som hör samman med vår upplevelse av sorg som emotion), *PA*, ss. 160, 164. I *The Principles of Art* talar Collingwood endast om uttryckandet av känslor och emotioner genom konstverk. Han anser dock att konstnären också uttrycker sina tankar samtidigt när han uttrycker sina känslor genom sitt konstverk, se *ibid.*, s. 267.

⁶ Se *ibid.*, ss. 312-313, 315, 324.

⁷ Collingwood använder termen "artifact" i en snäv bemärkelse för att referera endast till fysiska objekt som konstnärer producerar eller ändrar på ett eller annat sätt, se *PA*, ss. 132-133. Enligt denna tolkning kan t.ex. ready-made konstverk (som Duchamps *Fountain*) inte betraktas som konstverk därför att konstnären inte fysiskt fabricerade eller ändrade dem. Konstnären endast ändrade ready-made objektets relation till andra objekt genom att presentera det som ett konstverk för publiken i ett estetiskt sammanhang. Vi kan dock säga, i en vid bemärkelse, att alla ting som människor producerar är artefakter oberoende av om de är (bearbetade eller naturliga) fysiska objekt eller abstrakta entiteter. I denna vida bemärkelse är t.ex. sådana abstrakta konstruktioner som kompositioner och dikter artefakter därför att de är skapade av människor.

endast sin artefakt fysiskt, men inte sitt konstverk: han skapar sitt konstverk i sin själ med hjälp av sin konstnärliga fantasi och uttrycker sina egna (och publikens) känslor och tankar genom den artefakt i vilken han externaliserar sin imaginära konstruktion. Konstnärens artefakt är alltså bara en externalisering av det egentliga imaginära konstverk som han skapade i sitt medvetande. Collingwood anser att en sådan konstnär använder tekniker när han tillverkar sin artefakt, men inte när han skapar sitt konstverk i sitt huvud, för "[konstnärlig] expression is an activity of which there can be no technique".⁸

Collingwood hävdar t.o.m. att "it is perfectly obvious that art proper cannot be any kind of craft".⁹ Detta är emellertid inte vad han i själva verket vill säga, ty han medger att konst och hantverk överlappar. Han påpekar t.ex. att ett nödvändigt villkor för skapandet av den bästa konsten är att konstnären har nödvändiga hantverkarfärdigheter.¹⁰ Man kunde invända här mot Collingwood, att konstnärer som vet i förväg hur deras konstverk kommer att se ut och som avsiktligt försöker uppväcka vissa känslor och tankar hos publiken, kan ändå skapa konstverk av den högsta kvaliteten, som vi uppskattar som 'art proper'.¹¹

Tag t.ex. Edgar Allan Poe, som avsiktligt skrev sin dikt 'Raven' i syfte att uppväcka vissa känslor och tankar hos publiken. Poe visste

⁸ PA, s. 111. Se också *ibid.*, ss. 128-129. Med termen 'teknik' syftar Collingwood både till förverkligandet av ett på förhand givet mål och till de medel som används för att uppnå detta mål, *ibid.*, ss. 26-29. För en diskussion om detta se Charles B. Fethe, 'Hand and Eye: The Role of Craft in R.G. Collingwood's Aesthetic Theory', *British Journal of Aesthetics* 22 (1982), ss. 42-43. Collingwood anser att konstnären måste behärska relevanta tekniker för att kunna skapa bra konstverk. I sin artikel 'Form and Content' från år 1929 påpekar han t.ex. att "[t]echnique, the mastery of the craft, is the classical requirement, without which a work of art becomes an incoherent jumble of random gestures". I R.G. Collingwood, *Essays in the Philosophy of Art*, edited by Alan Donagan, Bloomington: Indiana University Press 1964, s. 231.

⁹ PA, s. 26. Se också *ibid.*, s. 9.

¹⁰ *Ibid.*, s. 27.

¹¹ Collingwoods distinktion mellan egentlig konst (*art proper*) och konst som bara är hantverk är tvetydig. Å ena sidan föreställer sig han att de är två distinkta klasser av ting, som båda inkluderar både goda och dåliga konstverk. Å andra sidan talar Collingwood om konstverk, som är egentlig konst, som 'bra konst' i motsats till 'dålig konst' som bara är hantverk. Det är den senare betydelsen av 'egentlig konst' som Collingwood har i tankarna när han hävdar t.ex. att de flesta konstverk som skapats på 1930-talet inte var egentlig konst utan endast hantverk, dvs. 'dålig konst'.

alltså på förhand vilka känslor och tankar som hans dikt troligen skulle väcka hos läsaren. Detta innebär, enligt Collingwood, att Poe inte skapade ett egentligt konstverk utan endast tillverkade ett hantverk, när han skrev sin dikt. Vi betraktar emellertid Poes dikt inte som ett hantverk utan som ett konstverk, som hör till klassen 'egentlig konst'. Om Picasso följde en plan när han skapade *Guernica* och använde den som ett medel för att väcka vissa känslor och tankar hos publiken så borde vi säga på liknande sätt, enligt Collingwood, att Picasso inte skapade ett konstverk som är 'art proper', utan att han bara tillverkade ett konstverk som hör till klassen 'hantverk'. *Guernica* skulle följaktligen inte vara en produkt av Picassos skapande konstnärliga fantasi, utan en artefakt som han fabricerade genom att använda sina hantverkarfärdigheter och tekniker. Men vi betraktar inte *Guernica* som ett hantverk utan som ett paradigmiskt exempel på stor konst helt oberoende av om Picasso skapade sitt konstverk enligt en plan och om han använde det som ett medel för att uppväcka vissa känslor och tankar hos publiken eller inte.

Problemet med Collingwoods ståndpunkt är att det blir svårt för honom att upprätthålla distinktionen mellan egentlig konst och konst som bara är hantverk därför att de flesta av de utmärkande drag, som karakteriserar den senare, också kan tillskrivas många konstverk som hör till klassen egentlig konst. Detta innebär att dessa utmärkande drag inte kan användas som kriterier för att klassificera konstverk i två ontologiskt olika klasser av konstobjekt (dvs. imaginära objekt vs. fysiska artefakter). Jag försöker dock visa att Collingwood i själva verket inte anser att egentliga konstverk och konstverk som bara är hantverk hör till två ontologiskt distinkta kategorier av ting. Han anser nämligen att också de förra är både fysiska ting och imaginära konstruktioner.

II

Uppfattningen att egentliga konstverk endast existerar som imaginära konstruktioner i konstnärens/mottagarens medvetande, som Collingwood är benägen att omfatta, ger upphov till en rad svårigheter. En

strikt tolkning av hans påstående att "[t]he work of art proper is something not seen or heard, but something imagined" ¹², implicerar att vi aldrig kan *se* eller *höra* egentliga konstverk med våra ögon och öron därför att de är imaginära konstruktioner som inte har några förnimbara egenskaper.¹³ Enligt Collingwood är de ljud, som en orkester avsiktligt åstadkommer när den utför t.ex. Beethovens nionde symfoni, "only means by which the audience, if they listen intelligently (not otherwise), can reconstruct for themselves the imaginary tune that existed in the composer's head".¹⁴ Detta innebär att jag inte kan *höra* Beethovens nionde symfoni med mina öron som ett *konstverk* utan endast de ljud som orkestern åstadkom därför att denna komposition endast existerar som ett *imaginärt* konstverk i mitt medvetande.

Låt oss anta för ett ögonblick att Collingwood verkligen menar att konstverk endast existerar som imaginära konstruktioner i människors medvetande, vilket implicerar att de inte har några förnimbara egenskaper. Det första motargument som man här kommer att tänka på är att vi faktiskt talar om att *se* och *höra* konstverk och inte bara deras externaliseringar. För att använda vårt tidigare exempel: när vi betraktar Picassos *Guernica* så *ser* vi många av dess estetiska kvaliteter som egenskaper hos hans konstverk (t.ex. det realistiskt skildrade mänskliga lidande som detta konstverk uttrycker). Vi fäller estetiska omdömen om det som vi ser i *Guernica* som ett konstverk och inte bara om vår egen imaginära rekonstruktion av detta konstverk i vårt medvetande. Om vi säger att Picasso skildrar den mänskliga ondskan på ett mycket kraftfullt sätt, så talar vi inte om vår imaginära rekonstruktion av hans konstverk, utan om det som vi *ser* i *Guernica* som

¹² *PA*, s. 142. Se också *ibid.*, s. 151.

¹³ Det finns visserligen fall, där uppfattningen att konstverk inte har några förnimbara egenskaper har åtminstone någon grad av plausibilitet. När vi t.ex. läser en roman skapar vi en möjlig fiktiv värld, där romangestalterna och händelserna 'existerar'. Vi kan inte se romanens estetiska egenskaper på samma sätt som vi ser de estetiska kvaliteterna hos en skulptur därför att romanen (som ett litterärt konstverk) själv är en fiktiv värld. Vi kan t.ex. säga att Dostojevskijs *Brott och straff* utgör en estetiskt koherent helhet ur vilken ingenting kan tas bort och till vilken ingenting kan tilläggas. Men vi ser inte denna estetiska kvalitet som en egenskap hos ett förnimbart objekt. I detta fall är det naturligt att säga att Dostojevskijs litterära verk inte är ett perceptibelt ting utan en imaginär konstruktion.

¹⁴ *PA*, s. 139.

ett konstverk. Och när vi talar om Picassos konstverk i termer av varseblivning förskriver vi oss inte teorin att det är identiskt med hans målning som en fysisk artefakt.

Vi går också till en konsert för att *lyssna* på orkesterns utförande av Beethovens nionde symfoni som ett konstverk och inte för att bara höra de ljud som orkestern avsiktligt åstadkommer när den utför denna komposition. Det är svårt att se hur till exempel en kritiker kunde skriva sin recension av orkesterns utförande av Beethovens nionde symfoni, om han inte kunde *höra* denna komposition som ett *konstverk* med sina öron utan bara de ljud som orkestern åstadkommer. En musikkritikers uppgift är att skriva en recension av orkesterns utförande av Beethovens nionde, inte om sin egen imaginära (icke-hörbara) rekonstruktion av detta konstverk. Det ingår i vårt begrepp 'komposition' att vi vanligen hör kompositioner som konstverk när de utförs vid konserter.

Vi kan notera här i förbigående, att Collingwood anser att både konstnärer och mottagare använder sig av sin perceptuella fantasi när de förra skapar konstverk och när de senare rekonstruerar dem i sitt medvetande med hjälp av sin fantasi i form av imaginära skapelser. Collingwood har denna poäng i tankarna när han påpekar att "[w]hen we listen to a speaker or singer, imagination is constantly supplying articulate sounds which actually our ears do not catch".¹⁵ Vad han menar är att när vi lyssnar t.ex. till Beethovens nionde symfoni levererar vår perceptuella fantasi artikulerade ljud som orkestern inte spelar, men som vi liksom 'hör' med våra 'inre öron'.

När vi betraktar en nonfigurativ målning, så kan vår perceptuella fantasi på liknande sätt göra det möjligt för oss att se ett mänskligt ansikte i den. Collingwood bara påminner oss om att detta ingår i vårt begrepp 'perceptuell fantasi' såsom det används i estetiska sammanhang. Han säger t.ex. att "[a] person who listens to music, instead of merely hearing it, is not experiencing noises...He is imaginatively experiencing all manner of visions and motions; the sea, the sky, the stars".¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, s. 143.

¹⁶ *Ibid.*, s. 148. Jfr. *ibid.*, s. 150.

Collingwood förnekar alltså inte att vi ser eller hör åtminstone några av de estetiska (och icke-estetiska) kvaliteter som konstverk har, ty han vill bara göra oss uppmärksamma på det faktum, att vi varseblir konstverk på ett annat sätt än vanliga objekt som inte är konst. Det är en helt annan sak att hävda att konstverk endast existerar som fantasiprodukter i konstnärens eller mottagarens medvetande.

Det är betydelsefullt att Collingwood själv faktiskt talar om enskilda konstverk i *perceptuella* termer i *The Principles of Art*, vilket han inte kunde göra om han tänkte att konstverk endast existerar som imaginära konstruktioner i människors medvetande. Collingwood kritiserar t.ex. Beethoven för att denne förstör det emotionella uttrycket i några av sina kompositioner. Han hävdar att detta "shows itself in the way his music screams and mutters instead of speaking, as in the soprano part of the Mass in D, or the layout of the opening page in the *Hammerklavier* Sonata".¹⁷ Collingwood kritiserar alltså varken de ljud som sångaren och orkestern åstadkommer eller de inbillade kvaliteterna hos sin egen imaginära rekonstruktion av dessa konstverk, utan de *hörbara* kvaliteterna hos Beethovens kompositioner.

Det följer alltså av Collingwoods ståndpunkt att konstverk vanligtvis har åtminstone några förnimbara estetiska (och icke-estetiska) kvaliteter. När Collingwood t.ex. talar om att betrakta en målning som ett konstverk, så förutsätter han att detta konstverk också existerar som en artefakt som har förnimbara estetiska (och icke-estetiska) egenskaper och inte bara inbillade kvaliteter.¹⁸ Det viktiga här är att han förutsätter att konstverk är både imaginära konstruktioner och fysiska artefakter. Enligt Collingwood är konstnärens imaginära konstruktion och hans artefakt alltså inte två ontologiskt distinkta entiteter, utan de utgör i själva verket en odelbar helhet.¹⁹

¹⁷ *Ibid.*, s. 123. Se också *ibid.*, ss. 144, 147-148, 150. Collingwood påpekar t.ex. att det som vi får ut av ett egentligt konstverk inte bara är en fantasifull upplevelse, men också "a specialized sensuous experience, an experience of seeing or hearing", *ibid.*, s. 147.

¹⁸ *PA*, ss. 37, 300, 305. Se också Fethe, a.a., ss. 40-41.

¹⁹ I *Outlines of a Philosophy of Art* (1925) säger Collingwood att "from the imaginative or aesthetic point of view, a work of art is not divisible into parts at all; that which appears to reflective analysis as a part is from the aesthetic point of view fused with the rest into an indivisible whole". I R.G. Collingwood, *Essays in the Philosophy of Art*, s. 71.

III

Jag antydde ovan att de har fel som påstår att Collingwood accepterar teorin att konstverk endast existerar som imaginära konstruktioner i konstnärens eller mottagarens medvetande. Det är sant att Collingwood hävdar, när han kritiserar uppfattningen att konstverket är identiskt med den artefakt som konstnären tillverkat, att

a work of art in the proper sense of that phrase is not an artifact, not a bodily or perceptible thing fabricated by the artist, but something existing solely in the artist's head, a creature of his imagination; and not only a visual or auditory imagination, but a total imaginative experience".²⁰

Det framgår dock tydligt av Collingwoods diskussion av konstverks ontologiska status i *The Principles of Art* att detta inte är vad han egentligen vill säga. Ty han poängterar, å andra sidan, den sociala karaktären hos konstnärligt skapande. Collingwood framhåller t.ex. att "[t]he work of artistic creation is not a work of art performed in any exclusive or complete fashion in the mind of the person whom we call the artist".²¹ Han medger alltså att egentliga konstverk inte bara är imaginära konstruktioner i konstnärens medvetande, för de är också kulturella artefakter som skapas inom en estetisk praxis.

Enligt Collingwood är konstnärligt skapande en social verksamhetsform som nödvändigtvis involverar samarbete mellan konstnären och publiken. Han betonar t.ex. att "[t]he aesthetic activity is...a corporate activity belonging not to any one human being but to a community".²² Och han påpekar vidare att konstnären "undertakes his artistic labour not as a personal effort on his own private behalf, but as a public labour on behalf of the community to which he belongs".²³ För att konstnären skulle kunna handla på sitt samfunds vägnar måste han

²⁰ *PA*, s. 305.

²¹ *Ibid.*, ss. 323-324.

²² *Ibid.*, s. 324. Se också *ibid.*, ss. 315, 318.

²³ *Ibid.*, s. 315.

först externalisera sin fantasiprodukt i ett medium och presentera sin artefakt som ett konstverk för publiken i ett estetiskt sammanhang.

Även om Collingwood inser att skapandet av konstverk är en social verksamhetsform, som styrs av vissa gemensamma estetiska regler, föreslår han trots allt att "a work of art may be completely created when it has been created as a thing whose only place is in the artist's mind".²⁴ Collingwood hävdar t.ex. att en melodi kan finnas i kompositörens huvud som ett fullbordat konstverk fastän han inte ännu har externaliserat den t.ex. genom att skriva den ner. Collingwood förutsätter alltså att en komposition, *qua* imaginär konstruktion, blir ett fullbordat konstverk i kompositörens huvud *före* han externaliserar den i ett medium. Detta är dock inte möjligt därför att skapandet av konstverk förutsätter att konstnären först externaliserar sin imaginära produkt i ett medium och att han presenterar dess externalisering (vanligen en artefakt) som ett konstverk för publiken i ett estetiskt sammanhang.

Antag att Mozart hade fullbordat sin *Eine kleine Nachtmusik* *qua* komposition i sin själ *före* han externaliserade den. Fast kompositionen var fullbordad som en *imaginär* komposition i Mozarts själ, kunde den inte bli ett konstverk *i* hans huvud. Skälet till detta är att konstnärers fantasiprodukter inte kan bli konstverk så länge som de endast existerar som mentala konstruktioner i deras huvud. Vi kan t.ex. inte värdera konstnärers *imaginära* produkter som konstverk och tillskriva dem estetiska kvaliteter ('uttrycker djup tillgivenhet', 'utgör en odelbar helhet', osv.). Det hör till vårt begrepp 'konstverk' att konstverk inte kan reduceras till några 'privata' mentala tillstånd eller händelser i människors medvetande, ty de är som kulturella konstobjekt tillgängliga för alla kompetenta medlemmar av konstvärlden. Det var alltså först när Mozart externaliserade sin komposition som en imaginär konstruktion (t.ex. genom att skriva ner den på papper) och presenterade den därigenom för publiken som den blev ett konstverk inom konstvärlden. Det konstnärliga skapandets sociala natur kommer till uttryck t.ex. i det faktum, att en viktig förutsättning för att Mozart kunde komponera *Eine kleine Nachtmusik* var att han var förtrogen med de estetiska konventionerna,

²⁴ *Ibid.*, s. 130. Jfr. *ibid.*, ss. 151, 300.

musiktraditionerna och verksamhetsformerna i musiklivet i sitt eget samhälle. En inföding som lever i en primitiv kultur kan inte ens intendera att komponera t.ex. en konsert för piano och orkester i klassisk stil därför att han inte är förtrogen med de västerländska estetiska konventionerna och musiktraditionerna.

Det är svårt för Collingwood att besluta sig för hur han skall uppfatta relationen mellan konstnärens imaginära skapelse och hans artefakt, ty han är ibland benägen att föreställa sig att tillverkandet av en artefakt inte är nödvändigt förbundet med konstnärens skapande av en imaginär konstruktion i sin själ.²⁵ Detta skulle dock innebära att tillverkandet av en artefakt endast är *externt*, och därför bara kontingent, relaterat till den imaginära konstruktion som konstnären skapar i sin själ. Collingwood gör emellertid klart att detta inte är hans ståndpunkt, ty han framhåller att tillverkandet av en artefakt vid konstnärligt skapande är "somehow necessarily connected with the aesthetic activity, that is, with the creation of the imaginative experience [den imaginära konstruktionen] which is the work of art".²⁶ Collingwood anser alltså att det finns ett nödvändigt, *internt* samband mellan konstnärens skapande av sitt konstverk som en imaginär konstruktion i sin själ och tillverkandet av den artefakt i vilken han externaliserar den och som han presenterar som ett konstverk för publiken.

Ett nödvändigt (men inte ett tillräckligt) villkor för skapandet av ett konstverk är att konstnären externaliserar sin imaginära produkt i ett medium (vanligen i en artefakt), ty annars kunde han inte ens presentera den som ett konstverk för publiken. Det är endast inom en estetisk praxis som konstnärens externaliserade imaginära konstruktion kan bli ett konstverk, när han presenterar den som ett konstverk för publiken i ett estetiskt sammanhang.²⁷ (Konstnären behöver förstås inte verkligen presentera sitt konstobjekt som ett konstverk för publiken; t.ex. en målares målningar betraktas som konstverk trots att han aldrig presenterar dem för publiken på en konstutställning.)

²⁵ Se *ibid.*, s. 37.

²⁶ *Ibid.*, s. 305.

²⁷ Jfr. Wollheim, *Art and its Object*, ss. 130-132.

Ett konstverk kan fortsätta att existera fastän den fysiska artefakt, där det har blivit externaliserat, förstörs. Antag att skickliga tjuvar själ *Mona Lisa* från Louvre och ersätter den med en ytterst bra förfälskning som experterna i många år betraktar som den ursprungliga målningen *Mona Lisa*. Tjuvarna bränner upp originalet, vilket innebär att *Mona Lisa* upphör att existera som ett fysiskt konstobjekt som folk under århundrade har beundrat i Louvre. Enligt den teori som Collingwood kritiserar borde vi säga att *Mona Lisa* har upphört att existera som ett konstverk därför att det var identiskt med det fysiska konstobjekt som tjuvarna brände upp. *Mona Lisa* kan dock fortsätta att existera som ett konstverk trots att da Vincis ursprungliga målning *Mona Lisa* har upphört att existera. Konsthistoriker kan fortsätta att skriva sina studier om *Mona Lisa*, konstbeundrare i Louvre har estetiska upplevelser framför den förfälskade *Mona Lisa*, osv. Detta tyder på att konstverket *Mona Lisa* är identiskt varken med da Vincis ursprungliga målning i Louvre eller med mottagarens imaginära rekonstruktion av detta konstverk i sitt medvetande.

IV

Vi kan sammanfattningsvis konstatera, att fast Collingwood ibland är benägen att föreställa sig att konstverk endast existerar som imaginära, mentala konstruktioner i konstnärens eller mottagarens medvetande, så förutsätter han dock, när han utvecklar sin konstteori i *The Principles of Art*, att de är både imaginära konstruktioner och artefakter. Detta innebär att konstverk har åtminstone några iakttagbara estetiska kvaliteter. Vi ser t.ex. *Mona Lisas* gåtfulla leende som en del av da Vincis konstverk. När Collingwood medger detta behöver han inte skriva under på teorin att konstverket är identiskt med konstnärens artefakt (som han befarar), för han kan fortfarande säga att konstverk har många (estetiska och icke-estetiska) egenskaper som vi inte kan tillskriva artefakter som fabricerats av konstnärer. Vi kan t.ex. säga om en skulptur att den 'ser sorgsen ut' och att den är 'livfull', men vi kan inte tillskriva dessa attribut det marmorstycke som den är gjord av. När Collingwood

hävdar att vi inte kan se eller höra det egentliga konstverket påminner han bara oss om det faktum, att vi inte kan se eller höra det som en imaginär konstruktion i konstnärens eller mottagarens medvetande. Han inser att när konstnären har externaliserat sin imaginära konstruktion i ett medium – vilket innebär att han presenterar den som ett konstverk – så är dess existens inte mera beroende av vad som försiggår i konstnärens/mottagarens medvetande.

Som vi såg i det föregående är Collingwoods distinktion mellan egentlig konst (*art proper*) och konst som bara är hantverk inte en distinktion mellan två ontologiskt distinkta typer av konstverk. Också egentliga konstverk är artefakter och inte bara mentala konstruktioner. Skapandet av konstverk som hör till klassen 'hantverk' förutsätter att konstnären använder sin konstnärliga fantasi. Ur ontologisk synvinkel spelar det ingen roll om konstnären använder sitt konstverk som ett medel för att uppväcka vissa känslor och tankar hos publiken, eller om han endast uttrycker sina egna känslor och tankar genom sitt konstverk. I båda fallen externaliserar han nämligen sitt konstverk i en kulturell artefakt.

När Collingwood argumenterar för uppfattningen att den mentala existens, som konstverk har som imaginära konstruktioner i konstnärens/mottagarens medvetande, har ontologisk prioritet är han benägen att glömma bort det faktum, att skapandet av konstverk inte bara är en mental (kognitiv, emotionell) aktivitet i konstnärens själ, utan en social verksamhetsform som styrs av vissa gemensamma regler. Det ingår i vårt begrepp 'konstnärligt skapande' att en konstnärs imaginära produkt kan bli ett konstverk inom konstvärlden endast om han externaliserar den (vanligen i en artefakt) och presenterar den som ett konstverk för publiken i ett estetiskt sammanhang.²⁸

²⁸ Jag tackar Finlands akademi för ekonomiskt stöd för min undersökning och Grenville Wall för hans nyttiga kommentarer till en tidigare version av denna artikel.

