

Arto Haapala

”Det är ingen konst”

Kunskap, kunnande och konst

I

I många västerländska språk har orden, som hänförs till begreppen 'kunnande' och 'konst' samma ursprung: de finska orden 'taito' (kunnande, färdighet) och 'taide' (konst) är etymologiskt förknippade med varandra. *Suomen kielen etymologinen sanakirja (Etymologisk ordbok över det finska språket)* anger i samband med ordet 'taide' (konst) verbet 'taitaa' (kunna), som har betydelseorna 'osata' (kunna), 'kyetä' (förmå), 'pystyä' (vara kapabel), 'voida' (kunna), 'saattaa' (kunna, förmå), 'mah-taa' (mäkta, kunna, förmå) (1201). I det äldre språket har ordet 'taitaa' (kunna) betytt även 'ymmärtäminen' (att förstå) och 'käsittäminen' (att begripa).

Också det tyska ordet 'Kunst' kommer ifrån verbet 'können'. Sambandet mellan orden 'Kunst' och 'kunnande' är självklart, men det är också intressant att 'Kunst' används ännu tydligare än verbet 'taitaa' (kunna, förmå) i betydelsen 'kunskap' och 'klokhets, vishet'. *Duden Etymologie* ger följande förklaring:

Kunst: Das zu dem unter /.../ *können* behandelten Verbgebilde Substantiv /.../ bedeutete zunächst in enger Anlehnung an das Verb "Wissen, Weisheit, Kenntniss", auch "Wissenschaft", beachte "die sieben freien Künste". Dann wurde

das Wort auch im Sinne von "durch Übung erworbenes) Können, Geschicklichkeit, Fertigkeit" verwendet, beachte z.B. Fechtkunst, Kochkunst, Staatskunst, Verführungskünste, Seit dem 18 Jh. bezieht sich 'Kunst' speziell auf die künstlerische Betätigung des Menschen und auf die Schöpfung des Menschengeistes in Malerei, Bildhauerei, Dichtung und Musik, (377-378).

I engelskan används ordet 'art' för konst men också för kunnande. Termen förekommer i många talesätt som har att göra med kunnande och beläsenhet. *The Oxford English Dictionary* ger t.ex. följande betydelser:

II. Anything wherein skill may be attained or displayed.

/.../ 7.a /.../ Certain branches of learning which are of the nature of intellectual instruments or apparatus for more advanced studies, or for the work of life; their main principles having been already investigated and established, they are in a position of subjects requiring only to be acquired and practiced. Applied in the Middle Ages to /.../ a course of seven sciences /.../; called also the *free* or *liberal* arts. Hence the 'faculty' of arts /.../, and the degrees of 'Bachelor' and 'Master of Arts' /.../.

8. A practical application of any science; a body or system of rules serving to facilitate the carrying out of certain principles. /.../

9.a. An industrial pursuit or employment of a skilled nature; a craft, business, profession. /.../

10. A pursuit or occupation in which skill is directed towards the gratification of taste or production of what is beautiful. /.../

11. In prec. senses, but particularized: –

a. by an adjective, as *magic art* /.../, *military art*, *the healing art*, *industrial*, *mechanical*, *useful arts*: those in which the hands and body are more concerned than the mind. *Fine*

arts: those in which the mind and imagination are chiefly concerned. /.../

12. An acquired faculty of any kind; a power of doing anything wherein skill is attainable by study and practice; a knack. (656-658).

Orden 'kunnande', 'kunskap' och 'konst' hänger alltså intimt ihop med varandra. Det engelska ordet 'art' härstammar ifrån det latinska ordet 'ars', som likväl betyder kunnande, konst och vetenskap. Såsom Paul Oscar Kristeller har påvisat i sin kända artikel "The Modern System of the Arts", har den nu rådande klassificeringen av konstarterna såsom också differentieringen mellan konst och vetenskap stabiliserats så sent som under senare hälften av 1700-talet (Kristeller 1952, 139). I det ovan citerade avsnittet i *Duden* omnämns att det tyska ordet 'Kunst' på 1700-talet började vinna terräng i språkbruket om de sköna konsterna. T.ex. Thomas Akvinus uppfattade så väl måleri och arkitektur som kokkonst och skotillverkning som 'artes' (Kristeller 1951, 509).

Det grekiska ordet 'tekhne' under antiken omfattade också konstarter, färdigheter och vetenskaper. Enligt W. Tatarkiewicz hänvisade termen framför allt till regelbundna och rationella verksamhetsformer (Tatarkiewicz 1963, 231). Matematik, musik och arkitektur baserar sig på regler, däremot inte poesi. Såsom Platon i sin Ion-dialog påstår, är diktarens verksamhet beroende av inspiration, musernas gunst. Poeten i sin diktarkonst styrs inte av hjärnan och verksamheten är inte "tekhne".

Etymologiska och historiska utredningar tyder på ett nära släktskap mellan kunnande, kunskap och konst. I denna artikel kommer jag att närmare granska beröringspunkterna mellan dessa begrepp. Framför allt skall jag utreda sambandet mellan konst och kunnande, men eftersom kunskapselementet konstituerar kunnandet, kommer jag också att beröra några epistemologiska frågor.

Problemet kan belysas åtminstone på två sätt: ur konstnärens synvinkel eller från åskådarens och lyssnarens håll. Man kan alltså utgå ifrån tillverkningsprocessen eller förståelseprocessen. Denna gång koncentrerar jag mig på konstnärens verksamhet. Vilken roll spelar kunskapen och kunnandet i en konstnärs skapandeprocess?

II

Om kunnandet och konsten inte skildes åt under antiken eller under medeltiden, har desto skarpare linjer dragits mellan dem under senare tider. R.G. Collingwoods konstteori utgör i detta hänseende ett prakt-exempel: han förnekar totalt kunnandets betydelse för konsten. Konstnärens verksamhet kännetecknas inte av hur han genom tekniskt kunnande bearbetar ett material; detta är kännetecknande för hantverkaren. Hantverk (craft) kan enligt Collingwood sägas ha sex karakteristiska drag: Det finns alltid en skillnad mellan mål och medel; likaså en skillnad mellan planering, ett övervägande som föregår den egentliga verksamheten, och realisering. Vidare är det typiskt för hantverket att syftet är primärt i planeringen, medlen är sekundära, i realiseringen är situationen en annan. Man kan göra en skillnad mellan råmaterialet och den slutliga produkten; form och material kan också åtskiljas. Och till sist kan man konstatera att det råder vissa hierarkiska relationer inom ett hantverk. En produkt av arbetet kan nämligen utgöra materialet för en annan produkt. (Collingwood 1938/1958, 15-16). Ingen av dessa faktorer karakteriserar konsten som konst enligt Collingwood. Även om dessa drag skulle aktualiseras i en konstart – som t.ex. planering och realisering i arkitekturen – är det oväsentligt med tanke på denna konstart som konst och visar enligt Collingwood endast att vissa objekt kan representera både konst och hantverk (21).

Vad kan sägas karakterisera konsten? Med tanke på det problem som jag påpekat är Collingwoods teori intressant. De drag som definierar konsten kan enligt honom ses hos konstnären och i den verksamhet han utövar. Men denna verksamhet innebär inte att förfärdiga ett materiellt objekt och att tillämpa ett kunnande, ett know how, för att åstadkomma det. Verksamheten är något som sker "i konstnärens huvud", såsom Collingwood uttrycker det (37). Enligt Collingwoods ontologiska teori är ett konstverk helt en "produkt av fantasin" (imaginary object). Ett musikstycke är inte ett antal toner som kan definieras fysikaliskt, utan en tonprodukt i kompositörens fantasi. Det som orkestern åstadkommer är endast ett medel som hjälper publiken att rekonstruera den fantasi som konstnären haft (139).

Det faktum att ett konstverk är en produkt av fantasin karakteriserar ännu inte de drag som definierar konsten. Ett konstverk är en produkt av fantasin av speciell natur: det är en upplevelse där konstnären uttrycker en känsla för sig själv. Collingwood skiljer på känslor av två slag: "grova, fysiska känslor" och "idealiserade känslor" (274). I en process där känslor uttrycks, i en illusorisk upplevelse som, enligt Collingwood, styrs av det medvetna, transformeras en fysisk känsla till en idealiserad känsla. Samtidigt som man ger uttryck åt känslan blir man medveten om dess existens. Denna process kallar Collingwood "konstens språk" (274).

Att uttrycka känslor är inte enligt Collingwood ett viljelöst agerande utan styrs av medvetandet. För att medvetandet skulle kunna utföra känslornas transformationsprocess, måste det finnas s.k. "lägre känslor" som medvetandet kan styra. Förmågan att uppleva känslor, helst "djupa och starka känslor", är en nödvändighet för en konstnär (279). Vidare anser Collingwood, att man inte automatiskt lyckas ge uttryck åt känslor. En konstnär kan misslyckas i uttryckandet och det är enligt Collingwood "ett tecken på ett korrumpert medvetande", oärlighet mot sig själv; man har inte lyckats klargöra för sig själv de emotioner som man skulle kunna ha till sitt förfogande. Detta är tecken på dålig konst, anser Collingwood.

Även om Collingwood placerar medvetandet i en central position i sin teori, anser han dock att ett konstverk föds av ett inre tvång och inte som ett resultat av rationella överväganden. Detta är en konsekvens av Collingwoods skarpa linjedrag mellan hantverk och konst: eftersom hantverk karakteriseras av planering och realisering kan det inte förhålla sig på samma sätt med konsten. Sålunda tar Collingwood en mycket romantisk ståndpunkt: "en konstnär skapar inte sitt verk därför att han kan skapa det, utan därför att han måste" (286-287). Om konstnärens medvetande inte är "korrumpert", kan han uttrycka sina känslor och eftersom det då är ett ärligt uttryck för känslor, talar Collingwood också om sanning. Konsten omfattar en dylik "privat sanning" (288).

Konstnären kan "projicera" sin upplevelse och förfärdiga ett materiellt objekt, men bearbetning av material är alltså inte en del av den egentliga konstnärliga processen. Att projicera "en fantasi" är nyt-

tigt såtillvida att då kan också andra än konstnären själv uppleva den process som uttrycksmomentet medför; publiken kan bli medveten om samma känsla:

What is meant by saying that the painter 'records' in his picture the experience which he had in painting it? /.../
It means that the picture, when seen by some one else or by the painter himself subsequently, produces in him (we need not ask how) sensuous-emotional or psychical experiences which, when raised from impressions to ideas by the activity of the spectator's consciousness, are transmuted into a total imaginative experience identical with that of the painter. (308)

III

Collingwoods teori har utsatts för kritik av många skäl; hans ontologiska ståndpunkt har fått en nästan likadan position inom estetiken som Clive Bells formalistiska definition av konst eller Meinongs objektteori på sin tid. Den har ansetts vara en klart felaktig teori. Om ett konstverk anses vara identiskt med en subjektiv upplevelse, är det svårt att se, hur ett konstverk kunde tilldelas objektiva identitetskriterier. Hur vet vi vilken upplevelse konstnären har haft? På vilka grunder kan vi säga att konstnären och mottagaren har tillräckligt likartade upplevelser?

En viktigare synpunkt med tanke på min problemställning är Richard Wollheims iakttagelse. Enligt Wollheim är materialet och dess behandling hos vissa konstarter central. Därför verkar Collingwoods teori, som enbart koncentrerar sig på fantasin, inte trovärdig (Wollheim 1968/1980, 40-42). Att förneka det konkreta materialets betydelse, framför allt i måleri och skulptur i traditionell mening, verkar ologiskt. Färgerna på duken och egenskaperna hos marmorn eller något annat material har självfallet en betydelse för konstverket (en målning eller en skulptur). Och ger man det konkreta materialet en betydelse, kommer man omedelbart till frågan om hur materialet har bearbetats och därigenom till konstnären och hans konst och kunnande.

Håller Collingwoods expressionsteori överhuvudtaget? Hur väl förklarar teorin det karakteristiska i konstnärens verksamhet? Återigen måste man konstatera, att förmågan att uppleva känslor knappast kan anses som ett drag som definierar konsten, ävensom den troligen spelar en central roll i många konstnärers skapandeprocess. Känslan är ingalunda ett utmärkande beståndsdel i alla konstverk: de intellektuella aspekterna är mera väsentliga än de känslomässiga i många litterära verk, och varför inte också inom musiken och bildkonsten. Konstverk kan ställa mottagaren inför intellektuella problem som måste lösas och deras betydelse kan vara, att de tar ställning till något aktuellt problem osv. Därtill ser det ut som om uttryck för känslor, såsom Collingwood menar, också hör till andra än konstnärliga verksamhetsformer: människorna blir medvetna om sina känslor i många olika sammanhang och på många olika sätt: bl.a. genom kontemplation, introspektion och psykoanalys.

IV

Kunskap, kunnande och konst har tidigare varit odifferentierade och när dessa begrepp skildes åt, bröts sambanden mellan dem helt. Konsten kan inte definieras med hjälp av begreppet 'kunnande' (eller 'färdighet', 'skicklighet') i det skede som konsten nu befinner sig i. Det är också klart att problematiken kring kunnande blir aktuell då man analyserar mänsklig verksamhet i allmänhet och inte bara då det gäller att skapa konst. Collingwoods expressionsteori kan uppfattas som en teori om "konstnärlig förmåga". De svårigheter som denna teori mött, är problem som dyker upp i samband med alla traditionella konstdefinitioner, och tyder på, att det knappast finns något speciellt konstnärligt kunnande. Olika konstarter kräver olika färdigheter och samma egenskaper krävs även utanför konstens sfär. Här är det skäl att påpeka att 'färdighet' eller 'kunnande' ingalunda är betydelselösa för en analys av konst och konstnärlig verksamhet.

Gilbert Ryle gör en skillnad mellan två olika begrepp för vetande. Ryle skiljer den propositionella kunskapen från en annan kun-

skap, då den ger uttryck för en individs verksamhet: det finns "kunskap i" och "kunskap om hur", Den förra är en kunskap som vi kan inhämta i böcker; vi vet att Frankrikes huvudstad heter Paris. Den senare kan vi också kalla för färdighet, kunnande, konst. Vi säger att "Hon har konsten att forma krukor".

Ofta har det påpekats, att man inte kan lära sig färdigheter genom propositionell kunskap. Vi kan inte lära oss att måla, hur många böcker vi än läser om målning, om vi inte samtidigt utövar måleri. En del av färdigheterna är på detta sätt praktiska och man kan inte alltid beskriva inlärningsprocesserna med hjälp av begrepp. Handens rörelse kan man öva genom att utföra någonting. Men det finns också kunnande, som inte nödvändigtvis förutsätter praktik. Låt oss tänka på ett kunnande som att kunna använda ett textbehandlingsprogram. Programmets funktioner kan anges explicit i en handbok och i princip kan man lära sig programmet utan att öva. Man läser handboken. Jag kallar detta kunnande för "teoretisk färdighet" till skillnad från "praktisk färdighet". Skillnaden mellan dessa två ligger däri, att teoretisk färdighet kan helt beskrivas propositionellt, men det kan inte de praktiska färdigheterna. Härpå beror också olikheterna i inläringen av dessa färdigheter.

Men om indelningen i Praktiska och teoretiska färdigheter åtminstone heuristiskt är nyttig, kan färdigheterna sällan entydigt placeras i någondera gruppen. Enskilda färdigheter är inte renodlade; praktisk övning stöder en färdighet som man nått med propositionell kunskap och bokkunskap stöder en praktisk färdighet. Att lära sig en färdighet förutsätter i allmänhet båda sätten, även om någondera sidan betonas. Språkinläringen är ett bra exempel på detta. Att lära sig behärska ett språk innebär i allmänhet studier i grammatik och främmande ord samt praktiska övningar. Att lära sig att måla och rita kräver kanske mera övning. Men att uppnå ett kunnande förutsätter naturligtvis även kunskaper i konsthistoria, så att man känner till föregående stilarter och de tankar som ligger bakom dessa.

När färdigheten eller konsten är inlärd, handlar man såtillvida automatiskt, att man behöver inte tänka på varje enskild detalj. En kompetent talare tänker inte på grammatikaliska detaljer, eftersom han automatiserat dem. De konstituerar mänskligt beteende på samma sätt

som rörelse- och iakttagelseförmågan. Att de är konstituerade innebär att de å ena sidan är grundläggande och viktiga och å andra sidan att de är automatiserade och lätta att använda, efter det att de är väl inlärd. Som exempel kan vi ta konsten att fotografera. En nybörjare måste fundera på bildvinklar, belysning och komposition. Så småningom börjar han ha "ett öga för" fina bilder: han ser den rätta belysningen och avgränsningen utan att medvetet tänka efter.

V

En handling som utförs med hjälp av ett kunnande är intentionell. I samband med begreppet 'kunnande' får 'intentionalitet' en specifik betydelse: en intention som finns i kunnandet är inte samma sak som medvetet tänkande, som föregår en handling. Begreppet 'intention' används ofta just i denna betydelse, då en handling och en intention är temporärt skilda från varandra. Men i en handling, som utförs med hjälp av ett kunnande, kan intentionen inte skiljas från den egentliga handlingen. Kunnandet förenar intentionen och handlingen med varandra och intentionen förverkligas med hjälp av kunnandet.

Hur kunnandet utvecklas, påverkas av många samhälleliga och sociala faktorer; ett kunnande är inte enbart beroende av en individs egna förutsättningar. Det allra tydligaste – och kanske ett trivialt – exemplet på hur kunnandet förknippas med "yttre premisser" är, att många konster eller färdigheter helt enkelt upphör att existera om det inte finns konkreta eller abstrakta redskap tillgängliga i en miljö; att kunna skriva på maskin utvecklas bara i en miljö där skrivmaskinen används som ett aktivt redskap. Om en konst är långt utvecklad kan den lätt läras ut och överföras vidare.

Intentionen hör även nära ihop med intersubjektiva aspekter. En synnerligen välkänd och förenklad uppfattning om intentionen är, att den är en helt privat angelägenhet, ungefär i stil med Collingwoods sätt att uttrycka en känsla för sig själv. Men denna uppfattning passar den faktiska intentionella verksamheten hos människan illa. Hon förverkligar sina intentioner genom att utnyttja symboler, konventioner

och andra dylika fenomen i en miljö. En konstnär förverkligar sin intention med hjälp av rådande konstnärliga regler och uttrycksmedel. (Se Wollheim 1960, 201.) Eftersom dessa sociala medel till och med enligt definitionen är intersubjektiva, blir intentionen hos den som utför handlingen omedelbart synlig. Intentionen är ingalunda någonting inneboende och undångömt.

Ofta kan konstnären inte uttrycka sin intention propositionellt: en målare "tänker med sina händer", som man brukar säga. Konstnärer saknar i allmänhet en genomtänkt, slutförd, klar konstteori, en teori om de formulerade propositioners betydelse. Trots det kan man tala om konstnärens konstteori eller konstuppfattning: teorin finns inbäddad i konstverket. Konstnären har givit uttryck åt sin uppfattning om konsten med sin talang, sitt kunnande och har denna uppfattning även om han inte kan formulera den på något annat sätt än det som kommer fram i konstverket.

Att ett kunnande utvecklas och en konstuppfattning formas, betyder i allmänhet att kunnandet och talangen individualiseras. Även om det finns enkla grundregler för fotografering, grammatik och att skriva, som man kan lära sig och som konstituerar ett kunnande, kan det få ett speciellt uttryck hos en enskild konstnär. När individualiseringen har tagit form och stabiliserats, talar man om en stil. Ett individualiserat kunnande eller individualiserad konst kan strida mot konstens grundregler eller grundprinciper. Picasso kunde måla gestalter som liknade människor även om han är bäst känd för sina kubistiska verk. Picassos kunnande eller konst att måla individualiserades i en egenartad riktning: han lärde sig att måla på ett helt nytt sätt. På samma sätt kan en författare med sin stil bryta mot grammatikregler.

Det stilbegrepp som jag använder är helt fritt från värderingar, det innehåller varken positiva eller negativa ställningstaganden. De produkter som är resultat av en persons individualiserade kunnande hos en person, kan värderas som bra eller dåliga. Stilen är naturligtvis i allra högsta grad en faktor som konstituerar konstnärliga värden. Den stil, som i varje enskilt fall ökar eller minskar värdet på ett konstverk, styrs inte av sina inre egenskaper. Värdeproblematiken kan jag inte gå närmare in på i detta sammanhang; den grundläggande strukturen i hur värdena bestäms ligger däri, att vissa egenskaper utkristalliseras som

värdekriterier inom en viss konstart. De kriterier som blir standard för det goda, är till en viss mån beroende av slumpmässiga omständigheter.

Både den teoretiska kunskapen och den praktiska övningen kan ha sin inverkan på att ett kunnande individualiseras. I vilken mån båda formar en enskild individs konst, varierar från fall till fall. För en konstnär är teorin betydelsefull, för en annan det praktiska arbetet. Stilen består också av de teman som konstnären föredrar att ta upp. En tredje beståndsdel är konstverkets komposition som helhet.

Att ett kunnande individualiseras behöver inte betyda att konstnären inte skulle kunna ta intryck av omgivningen. Även om individualiseringen innebär differentiering och urskiljning, påverkar många samhällseliga faktorer – t.ex. de rådande konstuppfattningarna eller den aktuella sociala miljön överhuvudtaget – hur en stil formas. Samhällelig praxis och olika föreställningar kan inverka på helt olika sätt: stilen hos en konstnär kännetecknas av att han kombinerar redan existerande konstnärliga element och vidareutvecklar en pågående riktning; en annan konstnär reagerar emot existerande element och producerar helt nya stilistiska former. Om Picasso är ett exempel på den senare, kan den förra exemplifieras med Juan Gris. Mark Roskill skriver om Gris i sin bok *The Interpretation of Cubism*:

The development of /.../ Gris during this phase is based on the premise that there is now a set of established means available for the practice of Cubism and its application to differing kinds of subject matter. These established means include most particularly the combination or piecing together of large and small units of form within the same work, and the inclusion of "intellectual" or "conceptual" elements alongside representational ones. (63)

Processen då konstnären visar ett individualiserat kunnande och samhällseliga trender kan också beskrivas med två olika stilbegrepp. Ovan har jag talat om den stil som alltid anknyter till en viss person, dvs. den individuella stilen. Dessutom kan ordet 'stil' vara en allmän term, som hänför sig till några särdrag inom konsten under en viss epok. I det senare fallet talar man även om en stilriktning. Med Picasso

och Braque existerade kubismen som stilriktning under en tid då Gris målade kubistiska verk. Hos Gris är det meningsfullt att tala om kunnandets individualisering. Men det var inte fråga om en individualisering som radikalt avvek från det tidigare såsom hos Picasso i hans första kubistiska verk, utan det var mer en finslipning eller utveckling av existerande medel.

VI

När ett kunnande och en stil kombineras på det ovan framställda sättet, uppfylls Buffons maxim "Stilen är människan själv" bokstavligt. Kunnandet är anknutet till människan på ett väsentligt sätt och konstituerar henne som en agerande varelse. Sålunda karakteriserar ett individualiserat kunnande själva människan. I konstverk, som kan ses som produkter av individualiserat kunnande, upptäcker vi vad någon riktigt går för. Picasso som konstnär karakteriseras av målningar i vissa stilar. Det är inte motiverat att skilja Picasso "som människa" (sådan han verkligen var) från Picasso "som konstnär". Picasso var konstnär och hans konstnärsexistens bestämde honom som människa på ett markant sätt.

I själva verket kan Buffons maxim föras i en ännu mer spekulativ riktning: Picasso som konstnär förknippas med en viss samling av konstverk. Picasso byggde upp sin profil, sitt konstnärsväsen med sina konstverk. Eller mera allmänt: händelserna och förändringarna i "den yttre världen" konstituerar människans väsen. Människans "inre värld" exponeras ute i världen. Konstnärens "själ", inre väsen, finns i hans verk; konstnären och konstverken kan inte skiljas från varandra. Detta innebär att skiljelinjen mellan "det yttre" och "det inre", "det materiala" och "icke-materiella" inte kan dras så radikalt som Collingwood antyder.

Människan är lika med det hon gör, sina gärningar och alster. Människans karakteristiska drag kan ses och höras i det hon framför. Människans "innersta väsen" eller "kärna", som kännetecknar henne är sist och slutligen något som är mycket synligt och åskådligt.

Picassos profil som konstnär var mycket enklare i början av 1900-talet än vid hans död. Den slutgiltiga karaktären har utkristallise-

rats så småningom; människan är "fullbordad" först vid sin död. Å andra sidan kan man nog säga att hon alltid är "färdig", "fulländad"; de drag som formar hennes väsen, bildar alltid en helhet. Om man har den uppfattningen att det inte finns något planerat eller programmerat mönster i livet, kan man inte säga att människans väsen skulle sakna något eller att en människa inte skulle vara fullbordad vid en viss tidpunkt. Den karakteristik som vi nu har av Picasso är mångfassetterad och den har fått nya drag ända till hans död. Om Picasso haft ett ännu längre liv, skulle hans personlighet ha kunnat få ännu rikare nyanser; om han hade dött tidigare, skulle bilden ha varit enklare. men i alla fall visar hans konstverk det som en konstnär "verkligt var".

VII

I denna studie utgick jag ifrån de etymologiska sambanden mellan 'kunnande' och 'konst'. Det framgick att kunnande, dvs. färdighet, skicklighet och konst kan anses vara feomen som är intimt förknippade med varandra. Även om kunnandet inte kan anses vara ett drag som definierar konsten – åtminstone inte i konstens nuvarande skede –, är det ändå ett mycket centralt begrepp i processen att förstå och tolka konst. 'Kunnande' och 'stil' är nämligen mycket närstående begrepp: stilen är ett långt utvecklat och vältränat kunnande, alltså en konst. Stilen karakteriserar enskilda konstnärers sätt att skapa konst: när vi har gjort klart för oss stilen hos en konstnär, förstår vi också de väsentligaste dragen i hans konst. Med ontologiska termer kan saken uttryckas så att en enskild konstnärskonstnärsexistens kommer fram i hans stil – det kan var och en se, höra och uppleva. Han har genom sitt individualiserade kunnande skapat sin egen mikrokosmos – något som utkristalliseras i hans konstverk. Konstnärens "djupaste väsen" är synligt för alla – även om det inte nödvändigtvis är lätt att uppfatta.

(Jag vill tacka Raija Hämelin och Susann Vihma för att ha hjälpt mig att skriva denna artikel på svenska.)

Bibliografi

Collingwood, R.G. 1938/1958 *The Principles of Art*. Oxford University Press. London-Oxford-New York.

Duden Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Günther Drosdowski, Paul Grebe und weiteren Mitarbeitern der Dudenredaktion. Dudenverlag 1979. Mannheim/Wien/Zürich.

Hancher, Michael 1972 "Three Kinds of Intention". MLN 87, s.828-851.

Kristeller, Paul Oscar 1951-1952 "The Modern System of the Arts. *Journal of the History of Ideas*, vol. 12, s. 496-527 ja vol. 13, s. 17-46.

The Oxford English Dictionary. Volume I. Second Edition. Prepared by J.A. Simpson and E.S. C. Weiner. Clarendon Press 1989. Oxford.

Roskill, Mark 1985 *The Interpretation of Cubism*. The Art Alliance Press. Philadelphia.

Ryle, Gilbert 1945/1971 "Knowing How and Knowing That". *Collected Papers*, vol. II. Hutchinson. London.

Smith, Barry 1982 "Knowing How and Knowing That". *Practical Knowledge: Outlines of a Theory of Traditions and Skills*. Edited by J.C. Nyiri and Barry Smith, Croom Helm. London-New York-Sydney.

Suomen kielen etymologinen sanakirja IV. Erkki Itkonen, Aulis J.Joki. Suomalaisen kirjallisuuden kirjapaino Oy 1969. Helsinki.

Tatarkiewicz, W. 1963 "Classification of Arts in Antiquity". *Journal of the History of Ideas*, vol. XXIV, s. 231-240.

Wollheim, Richard 1968/1980 *Art and Its Objects*. Second Edition With Six Supplementary Essays. Cambridge University Press. Cambridge, New York, Melbourne.