

Forskningsprojektet

KRITIK och **KONST**

Nr 4

Institutionen för estetik
Uppsala universitet

TORE NORDENSTAM

KONVENTION OCH KREATIVITET

1.

"För att riktigt kunna uppfatta något nytt, måste man närma sig det med intuitiv känsla, och man måste betrakta det ganska mycket, och jämföra." Så skriver målaren Piet Mondrian i ett av sina många bidrag till tidskriften **De Stijl** (andra årgången, nr 5, 1918-1919). Det är en mycket exakt beskrivning av hur man bör närma sig Mondrians egna arbeten; men varför är det på det viset? Om man ser på en rad av Mondrians verk från hans "neoplastiska" period (från slutet av tiotalet till hans död 1944), så kan man omedelbart uppfatta ett antal likheter, som förbinder de olika verken till en helhet, som sträcker sig över tjugofem års rastlös verksamhet. Men verken är, ännu mera än de flesta andra bildkonstverk, mångtydiga. För den som befattat sig med Mondrians utveckling, aktiveras en mängd information när jag t.ex. erinrar om att "Komposition med rött, gult och blått" målades 1921. Jag skall nu antyda ett svar på frågan om vad det är som aktiveras i en sådan situation, vilka kunskaper och insikter det rör sig om. För dem som har föga erfarenhet av måleri av detta slag, förblir

Mondrians "Komposition med rött, gult och blått" oändligt mångtydig. Att det är bokstavligen sant att alla bilder måste förbli oändligt mångtydiga för de oerfarna är något som man kanske kan inse genom att något betrakta villkoren för perspektivteckning.

Dürers träsnitt från "Unterweisung der Messung", som publicerades 1525 visar hur en luta kan projiceras på en skärm eller ett papper i samsvar med projektionsregler som inte kan betecknas som bara konventionella - de är också naturbestämda. (Träsnittet är reproducerat i Gombrich, **Art and Illusion**.)



Genom att förflytta synpunkten, som lutan ses från, kan lutan framställas på bokstavligen oändligt många vis. Men det är också sant att varje projektion på pappret i och för sig kan vara en projektion av oändliga många andra ting än just denna luta. Som Gombrich formulerar det i "Konst och illusion": "obegränsat många objekt kan konstrueras som ger upphov till samma resultat sett genom samma titthål". Man kan till exempel tänka sig ett oändligt antal ståltrådskonstruktioner, som ger upphov till exakt samma konfiguration på pappret eller skärmen.

Sens-moralen av detta är att det finns ett starkt inslag av

konventionalitet i all bildförståelse. Detta gäller både för realistiska, avbildande bilder och för abstrakta bilder. Om någon saknar erfarenhet med den del av världen som bilden avbildar eller är knuten till på mera abstrakta vis, kan han helt enkelt inte knyta bilden till den verklighet som det gäller; teoretiskt sett kan ju bilden uppfattas som en projektion av ett oändligt antal situationer. Och om någon inte har någon erfarenhet av bilder alls, kan han förmodligen inte förstå något. Ännu för femton-tjugo år sedan kunde man i isolerade delar av Sudan träffa på människor som aldrig hade sett några bilder och som inte kunde tolka ett vanligt personfotografi. En bild med ett "falskt perspektiv" **kan** uppfattas som en korrekt framställning av en annan, möjlig värld. Bara mot bakgrunden av våra erfarenheter av de relevanta delarna av verkligheten och mot bakgrunden av våra tidigare erfarenheter av bilder kan en given bild uppfattas som "oriktig" (tänk t.ex. på Eschers eller Hogarth's förvrängda framställningar). Semiotiker och filosofer som Umberto Eco, Nelson Goodman och Soeren Kjoerup, som ensidigt lägger vikt vid konventionernas roll i bildförståelsen, får därför bara med halva sanningen. Alla bilder är både natur- och konventionsbestämda.

De villkor som gäller för förhållandet bild - objekt kan sammanfattas på följande vis:

- (1) Varje bild kan (logiskt sett) vara en riktig framställning av oändligt många objekt eller situationer.
- (2) Ingen bild kan (logiskt sett) vara en riktig framställning av vilket objekt som helst.

Det andra villkoret måste (i polemik mot Eco och andra extrema konventionalister) tillfogas därför att det finns både naturliga och konventionella begränsningar på bildframställningen inom olika estetiska praxisar. Valet av medium är konventionellt; och de sätt som möjligheterna inom mediet utnyttjas är åtminstone delvis konventionellt bestämda. (Man måste t.ex. lära sig att de röda och svarta färgerna på grekiska vaser **inte** har som funktion att framställa solbrända människor och afrikaner.) Men att man väljer ett eller annat medium är inte bara en konvention: det är ett möjlighetsvillkor för att bildproduktion över huvud skall kunna komma igång.

2.

Med detta lämnar jag de naturliga begränsningarna på all bildproduktion. Det är inte vår uppgift i detta sammanhang att närmare gå in på dem. Här och nu får det räcka med att konstatera att det finns sådana naturgivna betingelser som all bildproduktion och all bildförståelse är underkastade. För att kunna börja nysta i härvan "konventionella villkor för bildproduktion och bildförståelse" återvänder vi till exemplet Mondrian.

Om man ser på Mondrians tavlor från 20- och 30- talet, kan man se ett antal familjelikheter. Inte alla av familjens medlemmar uppvisar alla de typiska egenskaperna, men alla liknar varandra i några intressanta avseenden.

Efter någon tid, eventuellt med hjälp av experter på området, kan man börja se vilka konventioner som kommer till uttryck i dessa verk. Några av konventionerna kan lätt formuleras som uttryckliga regler: "Använd bara följande färger: gult, rött blått, svart och vita och grå nyanser", "I varje bild måste åtminstone två av dessa färger användas", "Använd bara raka linjer och konturer". Några av konventionerna är svårare att formulera, till exempel när det gäller antalet svarta linjer och storleken på de färgade fyrkanterna. Några av konventionerna är måhända av det slaget att man kan lära sig dem utan att någonsin kunna formulera dem bra i ord. (Man kan t.ex. lära sig att skilja riktigt mellan Mondrians arbeten och andras liknande arbeten, utan att kunna sätta fingret på exakt vad det är som är skillnaden.)

"Komposition med rött, gult och blått" från 1921 är alltså inte helt unik. Den tillhör en serie av verk, som kännetecknas av att samma formella medel används genomgående. Varför används just dessa medel? Vad har målaren velat förmedla med detta och har det lyckats honom att förmedla det? Kan man förklara detaljerna i hans formspråk på något vis? Varför slutar till exempel ibland de svarta banden ett litet stycke från bildkanten? Varför använder Mondrian just dessa färger och inga andra? Varför har han inte gjort några enfärgade tavlor? Varför har han systematiskt undvikit alla kurvor? Är bilderna avsedda att föreställa något och i så fall vad? Om vi vill få svar på sådana frågor, kan vi vända oss till den konsthistoriska och konstkritiska litteraturen på

området. I sin **catalogue raisonnée** över Mondrians produktion skriver konsthistorikern Hans L. Jaffé följande om kompositionen med rött, gult och blått från 1921:

Det finns en tydlig skillnad mellan denna **komposition** och kompositionen från första hälften av samma år, 1921. Nu har en elementär triad valts. Detta beslut, som Mondrian kom fram till år 1921 på empirisk väg, formulerades år 1926 med hjälp av hans vän Michel Seuphor i en liten framställning av de neoplastiska principerna, och där heter det i det första avsnittet: "Det plastiska mediet skall utgöras av den flata ytan eller det fyrkantiga prisma i primärfärgerna (rött, blått och gult) och i icke-färg (vitt, svart och grått). I arkitekturen räknas tomrummet som icke-färg. Materialet kan räknas som färg" (Seuphor, **Mondrian**, s.166). En annan aspekt på samma utveckling, som Mondrian nådde fram till i det avgörandet året 1921, skisseras i det andra avsnittet av framställningen: "Det måste finnas en balans i de plastiska medlen. Hur olika ytorna och färgerna än är, måste de dock ha samma värde. I allmänhet innebär jämvikt en stor icke-färgad yta eller ett tomrum och en liten färgad yta eller ett rum fyllt med material."

Jaffé beskriver så några detaljer i denna målning från 1921, bland annat följande: "den vita ytan, som utgör målningens kraftcentrum, är inte helt geometriskt fyrkantig, men den ger ett optiskt intryck av att vara en kvadrat, ett förhållande som kan påminna om de små avvikelser, som Iktinus och hans verkstad använde när de byggde Parthenon i Athén för att uppnå en optisk illusion av fullständig regelbundenhet". Och Jaffé fortsätter med att jämföra denna bild med den andra bilden från samma år med samma titel:

"det är påfallande att se hur Mondrian inom en mycket kort tidsrymd nått fram till en effekt som är så mycket mera storslagen och monumental än tidigare. Uppdelningen av ytorna sker nu i större skala, och färgharmonin är tätare och enklare; i andra avseenden är emellertid denna målning besläktad med den föregående. Här finns det också en blågrå färg, som kontrasterar med de vita och med primärfärgerna; också här förs de svarta banden inte alltid ut till dukens kant."

I dessa avsnitt från Jaffés bok om Mondrian kan vi se två drag som är typiska för förklaringar av konst: för det första, den karakteristiska hänvisningen till konstnärens avsikter; för det

andra, den karakteristiska användningen av jämförelser.

Hänvisningar till konstnärernas och författarnas avsikter är legio i de estetiska disciplinerna. Sådana hänvisningar är emellertid förkastliga, om man får tro Whimsatt och Beardsley i den smått klassiska avhandlingen "Det intentionella misstaget" ("The Intentional Fallacy", 1946). De båda författarna föreslog i denna artikel ett slående argument för tesen att man aldrig behöver befatta sig med upphovsmannens avsikter: antingen har dessa avsikter förverkligats fullständigt i verket och då behöver vi inte bekymra oss om avsikterna, vi kan hålla oss till verket självt; eller också har avsikterna inte förverkligats i verket, och då behöver vi heller inte befatta oss med avsikterna, eftersom det är verket som vi är intresserade av som åskådare, kritiker och vetenskapsidkare. Det är lätt att sympatisera med tendensen i Whimsatts och Beardsleys artikel, som går ut på att det är omöjligt att **reducera** ett konstnärligt arbete till upphovsmannens intentioner (antingen dessa nu uppfattas som avsiktsdeklARATIONER eller som idéer i upphovsmannens huvud). Men man bör skilja på konstnärens deklarerade avsikter och idéerna i hans medvetande, på den ena sidan, och de avsikter som faktiskt kommer till uttryck i verket, på den andra sidan. Låt oss kalla detta för de **verbaliserade avsikterna** respektive de **inbäddade avsikterna**. Det är avsikter i den andra betydelsen som först och främst är av intresse i estetiska sammanhang, vilket Whimsatt och Beardsley tycks ha förbisett. Det faktum att vi i konsten har att göra med konstnärernas inbäddade avsikter förklarar också den lätthet, med vilken man kan gå från att tala om konstnärens avsikter till egenskaper i verket. (Antiintentionalistiska kritiker undviker så mycket som möjligt att direkt hänvisa till upphovsmannens avsikter, men har inget emot att tala om verkets avsikter, vilket går på ett ut när det gäller de inbäddade avsikterna.) För att förklara det förhållandet att de svarta banden slutar ett litet stycke från bildens kant i några av Mondrians målningar kan man hänvisa till konstnärens avsikter, t.ex. avsikten att förläna verket "en svävande, immateriell kvalitet" (Jaffé); men man kan lika gärna beskriva detta förhållande genom att säga att verket uttrycker just denna kvalitet.

Det nyss nämnda exemplet på en förklaring är ett bra exempel på det som man i den vetenskapsteoretiska litteraturen gärna kallar för en "intentionsförklaring". (Se t.ex. G.H. von Wrights framställning av avsiktsförklaringsmodellen i **Explanation and Understanding**, 1971) Jag skall inte gå närmare in på intentionsförklaringar här (den intresserade läsaren kan bl.a. hänvisas till en artikel om detta som jag publicerat i **Norsk filosofisk tidskrift** 1981). Jag nöjer mig med att här konstatera att intentionsförklaringar alltid kan kompletteras med ytterligare förklaringar. Varför hade Mondrian t.ex. avsikten att förläna verken en sådan svävande, immateriell kvalitet? En öppen fråga av detta slag kan uppfattas som en begäran om en närmare förklaring av hela den estetiska praxis som Mondrians arbeten tillsammans utgör och de avsikter som var styrande i framväxten av denna praxis.

Om man vill veta något om de avsikter som varit styrande för Mondrians arbete som helhet, är det en god idé att lyssna på Mondrian själv. Följande samtal ingår i ett av de många bidrag som Mondrian skrev för **De Stijl** (andra årgången, nummer fyra, närmare bestämt). Samtalspartnerna är en konstintresserad lekman vid namn A och en konstnär som kallas B och som står för Mondrian själv:

A: Jag beundrar Ert tidigare arbete. Eftersom det betyder så mycket för mig, skulle jag vilja förstå Ert nuvarande sätt att måla bättre. Jag kan inte se något i dessa rektanglar. Vad avser Ni?

B: Detsamma som förut. Allt har samma avsikt, men i mina senaste arbeten uttrycks det mycket tydligare.

A: Och vad är avsikten?

B: Det plastiska uttrycket för förhållandet mellan motsatta färger och linjer.

A: Men framställde inte Ert tidigare arbete naturen?

B: Jag uttryckte mig genom naturen. Men om Ni närmare betraktar utvecklingen i mitt arbete, så skall Ni se att den naturalistiska framställningen efterhand lämnas och att det plastiska uttrycket av relationer betonas alltmer.

En förklaring av Piet Mondrians rektangelkompositioner kan bestå just av att man följer hans eget råd och ser närmare på hur hans måleri har utvecklats. Man kan t.ex. se på en serie av trädstudier: en tämligen tidig bild från 1902 eller 1905 med titeln "Träd vid Gein", vidare till "det gråa trädet" från 1912, den

"ovala kompositionen" med undertiteln "Träd" från 1913, och fram till de rent abstrakta bilderna, i vilka alla direkta hänvisningar till ett naturalistiskt tema har eliminerats. Omkring 1920 börjar den långa sviten av "neoplastiska målningar", som kännetecknas av de tidigare antydda konventionerna. Just därför att Mondrian i så hög grad har lyckats att förverkliga sina avsikter i sina verk, kan vi följa hur de naturalistiska motiven gradvis tonas ned och se vad han menar med "det plastiska uttrycket för förhållanden mellan motsatta färger och linjer". Den största svårigheten är kanske att undgå frestelsen att efterlysa något mera.

Ytterligare jämförelser kan hjälpa oss att bli kvitt sådana frestelser, t.ex. jämförelser med icke-föreställande bilder av andra konstnärer (t.ex. de andra medlemmarna av De Stijl-gruppen och suprematisterna). Och om vi jämför Mondrians arbeten från 20- och 30-talen med exempelvis Olle Baertlings tavlor från 60- och 70-talet, kan vi uppfatta den jämvikt som Jaffé betonar i sina kommentarer till Mondrian. Uppgiften består i att göra de rätta jämförelserna och att kunna hålla irrelevanta jämförelser utanför. Man bör t.ex. undgå att pressa Mondrians verk på ikonografiskt innehåll.

Där finns ett ikonografiskt innehåll i Mondrians arbeten, som går både i teosofisk riktning och i riktning av funktionalismens tro på den teknologiska civilisationens välsignelser; men hur mycket vikt man vill lägga vid denna sida av saken är en smaksak. Mondrian var djupt engagerad i teosofin. Man kan se många av hans bilder som visuella uttryck för teosofiska tankegångar utan att därför tolka dem som försök att i bild uttrycka bestämda doktriner.

Man kan betrakta Mondrians verk som meditationsobjekt, och vad som ligger i detta kan klargöras genom ytterligare jämförelser. Jag vet inte om Mondrian kände till buddistiska bilder i tantra-traditionen; det är möjligt att han kommit i kontakt med detta åtminstone indirekt genom de teosofiska skrifter som han studerade. Men det - oavsett hur det förhåller sig med detta - vara belysande att jämföra Mondrians neoplastiska arbeten med exempelvis sådana gouacher från Rajastan och Nepal som återges i Philip

Ransons arbete om tantra-traditionen - se litteraturlistan.

Det finns formella likheter mellan tantra-bilderna och Mondrians verk och framför allt tillhör de likartade praxisar, av meditativt slag, samtidigt som olikheterna mellan den framtisoptimistiske modernisten Mondrian och hans äldre indiska kollegor är mer än slående.

3

Vi har gjort en distinktion mellan de verbaliserade, artikulerade avsikterna (avsiktsdeklarationerna) och de avsikter som inbäddats i verken. Det är först och främst de inbäddade avsikterna som är av intresse för konstförståelsen. Hur är det möjligt att en konstnär kan nedfälla sina avsikter i sina verk på ett sådant vis att vi som åskådare kan uppfatta dessa avsikter? Vi föreställer oss gärna alla kommunikationsprocesser i enlighet med "telegrafistmodellen": vi är som telegrafister, som har ett budskap i huvudet, som skall meddelas, tankar som kodas och skickas, för att slutligen återuppstå som tankar i mottagarens huvud efter en avkodningsprocess. (Detta är den modell som Ferdinand de Saussure använde i **Cours de linguistique générale**. Den har sedan blivit en standardmodell i litteraturen om kommunikation, inte minst i semiotiska kretsar.) Faktiskt kommunicerar vi ibland på detta vis, det kan man inte gärna förneka. Men om vi uppfattar all kommunikation på detta vis, får vi problem. Vi kan t.ex. råka bli sittande med en romantisk konstförmedlingsmodell av det slag som Croce arbetade med: först existerar verket (fullt och fixt) i konstnärens huvud, sedan kodificeras det, d.v.s. att det utförs rent fysiskt, och till slut blir det konstnärliga "uttrycket" åter till ett "intryck" i form av ett medvetandeinnehåll hos åskådaren. En sådan framställning gör inte rättvisa åt samspelet mellan mål och medel som är så slående i t.ex. Mondrians utveckling. De vaga föreställningar som han hade till att börja med klargjordes genom själva arbetet, som han själv har påpekat och som vi lätt kan se genom att följa hans med pedantisk noggrannhet genomförda utveckling. (Telegrafistmodellen uppfattad som en allmän modell för mänsklig kommunikation för till oöverstigligena problem när det gäller förhållandena mellan språk och medvetande, men det skall vi inte gå in på här och nu.)

I Mondrians arbeten kan vi uppfatta ett antal konventioner, som Mondrian har pålagt sig själv. Vi måste anta att Mondrian har antagit att vi som åskådare skulle vara istånd att uppfatta dessa konventioner som avsedda från hans sida. Mondrian måste ha antagit att hans publik hade en viss estetisk kompetens eller åtminstone var villig att skaffa sig den nödvändiga kompetensen; och han måste ha valt sådana uttrycksmedel som han rimligtvis kunde räkna med som förståeliga för åskådarna, om inte omedelbart så i alla fall efter en inövningsperiod. Och med begreppet 'inövning' är vi tillbaka i det offentliga rummet: i stället för den romantiska geniestetikens privata erfarenheter och andliga föreställningar eller telegrafist-modellens "tankar" har vi att göra med en repertoar av uttrycksmedel, som efterhand delas av konstnären och hans publik. Det gäller inte längre privata tankar och upplevelser utan standardiserade handlingssätt i det sociala rummet. Det enda sättet att förvärva den kompetens som krävs för att kunna delta i en social praxis, är genom inövning. Den relevanta kompetensen omfattar förmågan att kunna anställa de relevanta jämförelserna och att kunna hålla irrelevanta associationer utanför, med andra ord förmågan att kunna uppfatta de riktiga likheterna och olikheterna.

"Serieprincipen", som baserar sig på jämförelser med relevanta förhållanden, är en nyckel till Mondrians verk, och kan (vill jag föreslå) duga som modell för all förståelse. Kärnan i all begreppslik kompetens och handlingskompetens (vilket är två sidor av samma sak) är just förmågan att kunna fortsätta de givna serierna på vis som är adekvata i de givna situationerna. Det är detta som Ludwig Wittgenstein menar med "regelföljande" i **Filosofiska undersökningar** (Philosophische Untersuchungen) och andra manuskript. Att följa en regel, med andra ord att delta i en praxis, innebär att handla på grundval av ett antal tidigare fall som fungerar som mönsterfall eller "paradigm", som Wittgenstein kallar det. Kriteriet på att någon har förstått en regel är hans förmåga att (som iakttagare eller handlande) kunna fortsätta serien. Ibland är reglerna mycket enkla, så enkla att till och med en dator kan lära sig dem. (Jag säger "2,4,6,8," och ber dig att fortsätta serien; du säger "10,12,14, och så vidare"; jag nickar och säger "Riktigt"; och andra regler, ofta mycket

mera komplexa men av princip samma slag.) Sådana regler kallar jag för "mekaniska regler" och de handlingar eller handlingsliknande maskinförlopp som är i samsvar med sådana regler kallar jag för "operationer". Men de flesta av våra handlingar är inte operationer i denna betydelse av ordet "operation": de har inte karaktär av mekaniska operationer utan kräver erfarenhet, takt, medkänsla och så vidare. Det gäller t.ex. på sådana områden som människokunskapens, juridikens och konstens områden.

För att förstå oss själva och vår omgivning måste vi utgå från den givna helheten av praxisar, det vill säga summan av serierna av regelföljande handlingar som utgör vår sociala värld. På grundval av kännedom om det existerande kan nyheter införas och förstås, förutsatt att avståndet mellan det nya och det gamla inte blir för stort. Bara mot bakgrund av det gamla kan det nya förstås som något nytt. För att kunna uppfatta det nya måleriet som Mondrian stod för sedan början på 20-talet, måste publiken lära sig att uppfatta det på rätt vis. Möjligheterna till missförstånd var många. En allmänhet som vant sig vid akademitraditionen och så småningom också impressionisterna och jugendstilen, kunde lätt uppfatta det abstrakta måleriet som ren dekoration, i bästa fall, eller som "urartad konst", i värsta fall. Kandinsky varnade sig själv och andra konstnärer år 1911:

"Om vi skulle börja redan i dag med att förintna det band som knyter oss till naturen och med våld ge oss in på befrielsen och uteslutande hålla oss till kombinationer av färg och oavhängig form, så skulle vi skapa arbeten, som skulle se ut som geometrisk ornamentik, som grovt sagt skulle likna en slips, en matta."

(Kandinsky, Om det andliga i konsten / Über das Geistige in der Kunst, fjärde upplagan, 1952, s. 115.)

Mondrians egna artiklar om konst hade till avsikt att inöva publiken i det nya måleriet. I hans skrifter spelar både estetiska och ideologiska överläggningar en viktig roll. Det estetiska grundarbetet har försetts med en kraftig ideologisk överbyggnad, influerad av "kristosofen" Schoenmakers och liknande tänkare. Läran om de tre grundfärgerna och icke-färgerna återfinns t.ex. hos Schoenmakers. Men valet av just dessa färger motiveras också rent estetiskt med att det rör sig om det enklaste man kan tänka

sig i färgväg. Den ideologiska sidan av saken och den estetiska har ingått en förening hos Mondrian: valet av enkla estetiska uttrycksmedel går hand i hand med ambitionen att tränga in till tillvarons enklaste grundkrafter och att finna visuella uttryck för dessa grundelement. "Det är vårt mål att genomtränga naturen så att verklighetens inre struktur avslöjas" - sådana citat från Schoenmakers förmedlar samma grundstämning som Mondrians skrifter - och bilder. Men det avgörande är hela tiden bilderna. Ty som Mondrian sade: "För att riktigt kunna uppfatta något nytt, måste man närma sig det med intuitiv känsla, och man måste betrakta det ganska mycket, och jämföra." Och därmed är den hermeneutiska cirkeln sluten.

Litteraturhänvisningar

- Gunnar Danbolt, Kjell S. Johannessen och Tore Nordenstam, **Den estetiske praksis**, Universitetsforlaget, Bergen-Oslo-Tromsö 1979.
- E.H. Gombrich, **Art and Illusion**, Princeton University Press 1960.
- Hans L.C. Jaffé, **Mondrian**, Harry N. Abrams, Inc., New York s.d.
- Kjell S. Johannessen, **Kunst og kunstforståelse**, Universitetsforlaget, Bergen-Oslo-Tromsö 1978.
- Kjell S. Johannessen, **Wittgensteins senfilosofi - Et utkast til fortolkning**, Filosofisk institutts stensilserie, Universitetet i Bergen 1978.
- Kjell S. Johannessen och Tore Nordenstam, red., **Wittgenstein - Aesthetics and Transcendental Philosophy** Hölder-Pichler-Tempsky, Wien 1981
- Soeren Kjoerup, "Notat om kallebilleder og slagnebilleder", **Norsk filosofisk tidskrift**, juni 1980.
- Tore Nordenstam, **Explanation and Understanding in the History of Art**, Filosofisk institutts stensilserie, Universitetet i Bergen 1978.
- Tore Nordenstam, **"Aesthetic Competence"**, i L. Aagaard-Mogensen och G. Hermerén, red., **Contemporary Aesthetics in Scandinavia**, Doxa, Lund 1980.
- Tore Nordenstam, "Intention in Art", i Johannessen och Nordenstam 1981 (se ovan)
- Tore Nordenstam, "The Essence of Art - Wittgenstein o Gadamer", i R. Haller, red., **Aesthetics**, Hölder-Pichler-Tempsky, Wien 1984.
- L. Wittgenstein, **Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations**, Basil Blackwell, Oxford 1953.
- G.H. von Wright, **Explanation and Understanding**, Cornell University Press, 1971.