

VIRKELIGHETEN OG DENS BILDE

Kunstverket som mer-væren

Av Hans Kolstad

I det følgende tas ordet kunst (etymologisk sett er det avledet av "å kunne") ikke i den vage betydningen av å mestre en ferdighet, men i den presise betydningen av å mestre *en bestemt* ferdighet. Denne ferdigheten går ut på gjengivelsen av en dypere virkelighet bak den dagligdagse virkeligheten eller den virkeligheten vi står overfor i vår naturlige og praktiske innstilling til omverdenen. Med "kunst" siktes da her til en særlig høyere kunnen i motsetning til det "å kunne" i sin alminnelighet, hvor det er tale om en kunnen som forblir innenfor området av det naturlig tilgjengelige (praktiske ferdigheter, håndverk, vitenskapelige beskjeftigelser, etc.). Sagt med andre ord har "kunst" i dette skriftet en metafysisk eller ontologisk betydning for så vidt som det betegner åpningen mot det egentlige værende. Eller for å formulere oss mer presist: Kunsten er å oppfatte som en figurlig metafysikk. Kunst er i denne sammenhengen ikke identisk med en estetisk frembringelse. Det "estetiske" betegner på sin side i vid forstand det som behager eller mishager i sansningen, i snevrere forstand det vakre og skjønne, enten i betydningen av det som i sansningen fremkaller en desinteressert nytelse, eller i betydningen av en formal kvalitet ved kunstverkene. I de to første tilfellene reduseres kunsten til å være en del av menneskets naturlige omverden. I det sistnevnte tilfelle til bare å gripe et aspekt ved virkeligheten. Kunsten som åpning mot virkeligheten utelukker ikke kunstverket som et estetisk objekt, men den overskrider samtidig denne sfæren som både er snever og innskrenkende. I samsvar med den metafysiske forståelsen av ordet kan også frembringelser som ikke er vakre, eller som ikke innebærer en sanssemessig nytelse, være kunst, samtidig som frembringelser av det estetiske bare er relevant for kunsten i den grad de er manifestasjoner av virkelig

væren.

Etter disse innledende formuleringene blir vi nødt til å gjøre en ny avgrensning og spørre: Hvilken virkelighet er den virkelige? Spørsmålet har sin berettigelse fordi filosofene ofte har definert begrepet virkelighet som "absolutt" og "uforanderlig væren". Det selvmotsigende i et slikt utsagn er imidlertid iøynefallende. Opprinnelig betød "absolutt" det fra-løste eller det adskilte: *ab-solutus*. Det vil si det som er stillet for seg selv, som ikke er relatert til eller står i forhold til noe annet, i motsetning til "relativ", som betegner det forholdsmessige. Ordet uforanderlig tilkjennegir derimot nettopp det forholdsmessige, idet det navngir det som med hensyn til det tilfeldige og skiftende står igjen som en underliggende og uforanderlig entitet. Man tenker seg at det "uforanderlige" har sitt værensgrunnlag i seg selv, i motsetning til det "foranderlige", som bare eksisterer i og ved noe annet. Imidlertid er slike uforanderlige og tilgrunnliggende substanser ikke selv gjenstand for direkte erfaring eller tenkning – de kan bare forestilles i forhold til det foranderlige. Det uforanderlige betegner med andre ord en tenkt eller hypostasert, og ikke en absolutt, form for væren. Problemet løses først idet man innser at det "uforanderlige" er en abstraksjon av en dypere, levende og dynamisk virkelighet, som ikke består i annet enn bevegelser og forandringer. Det er altså forandringene som er det tilgrunnliggende, og ikke det "uforanderlige". Med andre ord eksisterer det ikke uforanderlige substanser, bare tilstander som forandrer seg, ikke gjenstander som opprettholdes, men utelukkende gjenstander som uopphørlig blir til. Et slikt syn innebærer at det er bevegelsen og forandringen som er det absolutte. Skjønt de enkelte bevegelsene alltid er relative til hverandre, utgjør bevegelsene det absolutte fordi de er

ensbetydende med den eneste form for selvtilstrekkelig væren.

Det er den franske filosofen Henri Bergson (1859-1941) som vi skylder denne oppfatningen av virkeligheten. Gjennom sin teori om den menneskelige bevisstheten og den indre tiden, *la durée* ("varigheten"), har han lagt grunnlaget for en dynamisk forståelse av virkeligheten. Man forestiller seg ofte den menneskelige bevisstheten på en forenklet måte, som noe som ligger der *en gang* for alle. Bergson har vist at så ikke er tilfelle. Tvert imot er bevisstheten å forstå dithen at den er i stadig forandring og utvikling. Men det dreier seg ikke om den bevegelsen, hvor alt flyter hvileløst avgårde uten noensinne å gjenta seg selv. Det indre livs egenart består derimot i at bevisstheten tar opp i seg og bevarer alle nye inntrykk. Det er tale om en organisk vekst hvor det forgangne samles opp i bevisstheten og bevares. Forandring og bevaring karakteriserer begge paradoksalt nok bevisstheten. Denne prosessen, som utgjør den grunnleggende filosofiske oppdagelsen hos Bergson, er betingelsen for all vekst og utvikling på personlighetens område.

For å forstå det særegne ved bevisstheten innfører Bergson begrepet varigheten. Hermed mener han ikke den målbare tiden, den tid som vi kan iakttå på klokkeskiven, men tiden slik vi lever den i vårt indre. Varigheten er ett med våre bevissthetstilstanders indre strøm slik disse oppleves når vårt jeg umiddelbart hengir seg til sine opplevelser og avholder seg fra å gripe inn overfor dem. Varigheten er altså ikke *form* som jeget påfører bevissthetstilstandene, men rent *bevissthetsinnhold*. En annen karakteristikk av varigheten er at fenomenene går over i hverandre, de danner en sammenheng og må forstås hver for seg bare gjennom denne sammenhengen. De ytre tingene, det vil si tingene i rommet, som utgjør tidens motsetning, er derimot adskilte fra hverandre. De fremtrer med tydelige forskjeller og befinner seg på hvert sitt sted. På denne måten ligger bevissthetstilstandene i hverandre, de spiller seg i hverandre og utgjør hva man kan kalle en organisk helhet. Dette vil i sin tur si at vår personlighet er helt og fullt til stede i selv det minste bevissthetsforløp. Det er i denne forstand at helheten, vår bevissthet, stadig forandres når nye inntrykk kommer til samtidig som hvert enkelt inntrykk med sitt særpreg bevares i dypere og dypere bevissthetslag.

Fra å være en psykologisk teori blir filosofien om varigheten etterhvert til en modell som Bergson forstår alt liv, ja all væren, etter. Således utarbeides en ny ontologi med utspring i varigheten. Liv er varighet, det består av bevegelser og forandringer, prosesser og tendenser, som

går over i hverandre og faller sammen med hverandre. Livet består altså i en stadig strøm av nye varighetsforløp som utgjør selvstendige fenomener, men som likevel ikke er vesensforskjellige fra, eller fremmede for, hverandre, fordi de utgjør en kontinuitet av én og samme tilgrunnliggende bevegelse. Varighetens *struktur* er ikke overalt den samme. Varigheten tillater forskjellige rytmer og grader av ulik spenning. Den kan være mer eller mindre komprimert, og mer eller mindre intens. Til disse ulike nivåene av spenning eller fortetning i varigheten hører de forskjellige formene for væren – det vil si materien og de ulike former for organismer og bevissthetsplan. I sin mest komprimerte form danner varighetsstrømmen den høyeste åndelige realitet, i sin avslappede form strekker varigheten seg ut og danner de laveste former for liv. Herav følger at livet for Bergson er av psykisk eller åndelig natur, men han går enda ett skritt videre idet han også ser materien som en del av samme dynamikk. Materien utgjør den laveste - det vil si den minst fortettede - formen for varighet. Den er hva Bergson kaller en avslappet varighet eller kort og godt "nøytralisert bevissthet".

Med Bergson står vi overfor et nytt virkelighetsbilde. I den forstand at hans filosofi har åpnet opp for en forståelse av en dypere og mer egentlig virkelighet bakenfor eller under de fenomener vi til daglig erfarer, og som tilsynelatende består i en tinglig (eller romlig) struktur. Denne oppdagelsen er blitt ledsaget av et paradigmeskifte i tenkningen. Når vi taler om en romlig tenkemåte, forestiller vi oss objektene på en slik måte at de fremtrer med klare og tydelige grenser. De er altså atskilte og kan betraktes isolert fra enhver sammenheng. De er uforanderlige og kan fastholdes uansett hva slags bevegelse som de måtte være en del av. Ifølge Bergson er den romlige tenkemåten bestemt av nødvendigheten av å skulle tilrettelegge forestillingene på en slik måte at de fører til de praktiske konsekvenser som de i utgangspunktet var tiltenkt å skulle ha. Eller sagt med andre ord: Den romlige tenkemåten er et verktøy i kampen for tilværelsen. Bergsons filosofi går ut på å vise hvilke problemer som oppstår når denne tenkemåten anvendes på forhold utenfor den praktiske sfæren – på bevisstheten, etikken, ja, også på naturen. På alle disse områdene skjer det da en fordreining av perspektivet, en innsnevring av en dypere og rikere virkelighet som umiddelbart er gitt for bevisstheten.

Opp mot denne tenkemåten setter Bergson opplevelsen av virkeligheten som en intim sammenheng – en felles bevegelse av kvalitative forandringer og prosesser. Vi behøver ikke bare *tenke* oss en slik virkelighet, vi har også *direkte* adgang til den gjennom den umiddelbare erfa-

ringen. Denne form for erfaring er hva Bergson kaller *intuisjonen*. I hva består så intuisjonen? Bergson gir følgende definisjon: ”Det vi kaller intuisjon, er den type *intellektuell sympati* ved hvilken man plasserer seg selv i det indre av en gjenstand for å sammenfalle med det i den som er særegent for den og følgelig også utsigelig.” Det sentrale begrepet er her ordet ”sympati”. Bergson anvender ordet i dets opprinnelige etymologiske betydning for å betegne en indre kommunikasjon mellom to former for væren som ikke står i et utvendig forhold til hverandre, men er direkte delaktige i en felles, tilgrunnliggende natur, som er varigheten med dens forskjellige plan av rytmer. Ettersom varigheten for Bergson er å forstå som bestående av prosesser, forandringer og tendenser, følger det at intuisjonen defineres som den viten som tar bolig i bevegeligheten. Intuisjonens objekt er kort sagt livet i dets bevegelse. På den ene siden erfarer vi altså i oss selv eksistensen av en bevissthet som består av bevegelser, prosesser og rytmer. På den annen side har vi en ytre virkelighet som igjen går ut på tendenser og bevegelser. Gjennom intuisjonen bringes disse to bevegelsesplan, den indre bevisstheten og den ytre omverdenen, til å vibrere sammen, eller, rettere sagt, til å utfolde seg i samklang med hverandre. Disse felles bevegelsene utgjør tilsammen den egentlige virkelighet. *Virkeligheten består kort sagt av tendenser og rytmer, og av disse tendensenes eller rytmenes retningsendringer på enhver tilstands fødselsstadium.*

Når virkeligheten ikke er annet enn rene bevegelser og kontinuerlige retningsendringer i ethvert øyeblikk av deres forløp, vil forsøket på å uttrykke den tilsynelatende ende i et paradoks. For hvordan skulle man kunne uttrykke det dynamiske om ikke ved noe statisk? Eller varigheten om ikke ved noe romlig? Både begreper, ord og logiske slutninger utgjør slike statiske (og romlige) enheter. Herav følger umuligheten av å gjengi virkeligheten gjennom tankens vanlige skjemaer. Disse er laget for å ha et praktisk grep på virkeligheten, det vil si for å holde det som beveger og forandrer seg fast i stivnede former. Derved fordreies virkeligheten: Hva begrepene og ordene gjengir er varighetens størknede overflate, ikke varigheten i dens levende prosess.

Denne utfordringen står også kunsten overfor. Idet kunstneren forsøker å finne et uttrykk for sin skapende intuisjon, må han nødvendigvis gripe til det materielle. Således er det gjennom fargene og linjene på lerretet at kunstneren forsøker å gi uttrykk for det ikke-materielle. Det er gjennom utstrekningen og rommet at han skaper bildets virkelighet som varighet og bevegelse. Kort sagt går oppgaven ut på å skulle uttrykke det ikke-romlige gjen-

nom det romlige. Hvordan, kan man spørre, unngår da kunstneren i sin tur å forvanske virkeligheten, slik at han ikke blir sittende igjen med virkelighetens skygge? Her står vi overfor et problem: Kunsten involverer et romlig element, men kan ikke selv identifiseres med dette elementet, ja ikke engang med lerretets linjer og farger betraktet som en helhet. La oss ta et eksempel: Tenker vi oss et romlig fenomen, som et lerret er, stilles vi overfor en stillstand i væren. Maleriet, som skal foregi bevegelse og liv, er selv, betraktet som et fysisk objekt, et opphør av væren. Det er hva Emmanuel Levinas kalte et hull i væren. La oss videre betrakte lerretets linjer og farger: Vi kan gjennomløpe disse linjene i alle mulige retninger, vi kan betrakte fargene i den rekkefølgen vi vil. Det romlige er reversibelt. Men hva med kunsten? Det liv den gir opphav til, kan ikke betraktes i annen retning enn varighetens, nemlig som en bevegelse fremover. Det er denne fremadrettede bevegelsen vi aner i maleriet, som gir bildet dets særegne preg av liv og dermed av kunst. Hvis vi derimot kunne tenke oss at vi snudde om på denne bevegelsen, og så å si løste den opp i en tilbakeskridende forflytning, ville vi oppnå en ganske annen effekt, eller høyst sannsynlig ingen opplevelse av bevegelse eller kunst overhodet.

Bakenfor lerretets lineære rom-tid finnes altså en annen tid, nemlig kunstnerens *figur-tid*. Å ta inn over seg det fysiske bildet består derfor ikke i en mekanisk akt, hvorved man suksessivt tar for seg detalj etter detalj i bildet for så å gjenskape dets helhet ut fra de enkelte delene, men i en dynamisk prosess som gjensker kunstnerens opprinnelige og intuitivt gitte figur. Gjennom denne konstruksjonen oppstår hva man kunne kalle en høyere figurasjon – flyktige figurer som til tross for å være figurer, likevel ikke er romlige. Disse kan ikke atskilles fra helheten eller betraktes isolert - som tilfellet er med rent romlige figurer - eller for den saks skyld forutsies. Det er denne ikke-romlige figurasjonen i kunsten vi forestiller oss når vi taler om en rytmisk linjes skjønnhet. Den kunstneriske kvaliteten angår ikke den indre progresjonen som selve denne forestillingen utgjør, men dette objektet selv - en viss ikke-romlig figur, eller i det minste, vil vi si, en figur som den utstrakte verden bare kan gi et symbolsk og meget utilstrekkelig bilde av. Denne ikke-figurative figurasjonen er identisk med det formidrende bildet som kunstneren tydde til for å uttrykke sin opprinnelige intuisjon. Derfor er den det bildet som står intuisjonen nærmest. Dette formidrende bildet virker som et dynamisk skjema i kunstneren, det vil si et skjema som nærmer seg hans tilgrunnliggende intuisjon, fordi det består i ren bevegelse og dermed foranlediger at bevisstheten hensetter seg i en spenning, som er så nær den opprinnelige intuisjonens rytme man kan komme. Det er

ikke et statisk, men et dynamisk bilde. Dette er tilpasset intuisjonens organiske dynamikk, og tjener som mellomledd mellom kunstnerens intuisjon og hans ulike forsøk på å uttrykke den, skjønt det selv forblir uutsagt i kunstverket. For så vidt som det lar seg ane, er det et bilde som nesten er materie, men det er også nesten ånd, da det ikke lenger lar seg berøre. Det er kort sagt et åndebilde som spøker i kunstnerens bevissthet mens han kretser omkring sin intuisjon, og som betrakteren i sin tur fremmaner i den fysiske billedformen. Vi har altså med to forskjellige fenomener å gjøre: Det fysiske rom, som ganske visst inngår i kunstverket, men som er utilstrekkelig for å utgjøre en kunstnerisk helhet, og en akt ved vår egen bevissthet som gjenskaper kunstnerens intuisjon. Denne akt fremstår også i et figurperspektiv, men den figur som dannes, er noe ikke-romlig, eller kanskje snarere noe som ikke lenger er rom uten ennå fullt ut å være varighet. Slik er kunsten mer enn en romlig form. I den store kunsten åpenbarer den høyere kunnen seg som forlener kunstverket med en betydning som hever verket ut over uttrykkets begrensninger. Her overkommer kunsten sin egen paradoksalt, som består i å skulle uttrykke en høyere virkelighet gjennom den lavere.

La oss foreløpig holde fast ved følgende: Hver levende skapning, ja hvert fenomen, kjennetegnes av en indre dynamisk bevegelse. Denne bevegelsen er særskilt for den enkelte skapningen. Kunstens mål er å gjengi denne indre, individuelle bevegelsen. Dens oppgave er med andre ord i hvert objekt å se den spesielle måten en viss fluktuerende linje, som er likesom denne skapningens frembringende bevegelse, gjennomtrenger hele skapningens organisme lik en sentral bølge som folder seg ut i overfladiske krusninger. Denne indre bevegelsen er som oftest ikke identisk med noen av de synlige trekkene ved figuren, men utgjør en usynlig form bak den synlige formen. Den er ikke mer her enn den er der. Den er uutsigelig og ubestemmelig i sitt vesen som i sin virkning, men den gir nøkkelen til det hele. Den er mindre oppfattet av øyet enn tenkt ved tanken. Derfor er maleriet i våre øyne først og fremst en mental ting.

Kan vi gå et skritt videre? Den som sier bevegelse, sier på samme tid liv. Å gjengi bevegelse er også å skape liv. La oss derfor ta steget fra et maleri som forestiller bevegelse, til et maleri som selv *er* bevegelse – hva vi vil kalle *det metafysiske* maleri. Det er dette skrittet som er blitt tatt av enkelte kunstnere i det 20. århundre. Sentralt blant disse står den danske maleren Asger Jorn (1914-1973), som i særlig grad har fornyet forståelsen av kunsten som metafysikk. Jorn så på virkeligheten som bestående i en dypere tid under den ytre, romlige tiden, og som var iden-

tisk med personlighetens sjelelige, indre tid. Denne indre tiden utgjorde hva han kalte rytmen i ethvert subjekt. Det var denne rytmen han søkte å fremstille, først gjennom surrealistenes eksperimentering med automattegninger, og dernest i en kolorisme hvor han eksperimenterte med fargenes dynamikk for å uttrykke motivets indre bevegelse. Her fant han en uttrykksmåte som lå nær varighetens egen dynamikk. Likesom bevissthetstilstandene i Bergsons varighet glir over i hverandre og danner en organisk helhet, utviklet Jorn på samme måte en teknikk hvor han lot fargene gli over i hverandre og danne en felles levende helhet – hva han kalte bildets fargemessig essens.

Et høydepunkt når Jorn i sin kunst med maleriet ”Stalingrad, Stedet som ikke er, eller modets gale latter”, som er regnet for å være et av de viktigste billedverkene i det 20. århundre. Bildet står i en særstilling i Jorns produksjon. Det er på den ene siden et høyst personlig dokument, men det er på den andre også hans mest betydningsfulle verk. Dets betydning ligger ikke minst i maleriets helt særegne fortettede og dynamiske stemning. For Jorn prøver her noe ganske uhørt: Han ville ikke bare gjengi et dynamisk forløp, men skape et bilde som *selv var varighet*. Jorn tar hermed et stort skritt i retning av en dypere metafysisk forestilling om bildet. Bildet er ikke bare bilde *av noe*, men det er *selv noe* fordi det *gjør noe*. Jorn opphever her bildet som objekt eller gjenstand. Tilsynelatende er bildet holdt i en redusert fargeskala, hvor det hvite og grå-hvite dominerer og man skimter halvt utviskede figurer og symboler. Men etter hvert som man betrakter det, begynner bildet å organisere seg så å si av seg selv. Enkelte figurer trer frem og nye, rikere fargesammensetninger kommer frem. Det er ikke bare slik at bildet er holdt i en helhetlig koloristisk essens, tvert imot synes det selv å skape sin egen fargeessens mens man beskuer det. Jo lenger man betrakter det, desto rikere blir det koloristiske spillet. På samme måten er det med tegningen. I utgangspunktet synes den halvt utvisket, etter hvert kommer derimot linjer til syne som organiserer enkelte figurer og ordner det hele til en dynamisk helhet. Bildet forteller selv en historie.

Tanken om et levende bilde som selv organiserer sitt liv, gjenfinner man hos den norske kunstnerinnen Anna-Eva Bergman (1909-1987). Hun hevdet at et bilde skal være levende, nærmest lysende. Det skal inneholde et eget indre liv som skal stråle frem i fargekomposisjonen. Dette oppnådde hun ved å gi fargene i bildet plass til å bevege seg. Av denne grunn arbeidet hun med et lite spekter av klare, rene og enkle fargetoner, som hun søkte å gi mest mulig bevegelsesfrihet eller livsrom. Mange av hennes bilder kan ses på som forsøk over linjers og flaters rytmikk, hvor det essensielle er å gå bak den stivnede og statiske romstruk-

turen for å løse den opp i en slags "bergmansk" varighet. Hva Bergman streber etter, er å fastholde bevegelsen *bak* tingene, og ikke tingene selv. Denne bevegelsen består i rene kvalitative prosesser, hvor de enkelte elementene går over i hverandre, farger og preger hverandre à la den bergsønske varigheten. I den grad bevegelsen likesom løser seg fra motivets figurasjon, begynner bildet å leve.

Et eksempel på dette er "Gul sky" fra 1950. Fargene og penselstrøkene gir bildet en fortettet rytme. Det er som om formene foran betrakterens øyne får liv, idet fargene formidler inntrykket av en rask bevegelse. Tydelig ser man dette også i et bilde som "Stor Nunatak" fra 1974, hvor en gullskimrende klippeformasjon likesom vokser opp fra den nedre billedkanten og streber opp mot den blå himmelen, som dens konturer skarpt brytes mot. Men samtidig har nunataken også sin egen indre bevegelse, idet den likesom personifiseres gjennom en indre varighet som skinner gjennom bergets blekgylde og massive form. Dette siste aspektet gir fjellet et lett og flyktig preg, en følelse hos betrakteren av noe uendelig og transparent, hvor tanken oppløser seg i det utgrunnelige. Hele klippen skinner med egen klarhet og mystikk.

Kunsten går således ikke bare ut på å gjengi bevegelsen i tilværelsen, men i siste instans vel så meget på å skape selvstendig liv. Dette betyr at kunstverket ikke er en gjengivelse *av* noe, men en *egen* metafysisk størrelse. Det er strengt tatt ikke bare et bilde, men bildet er selv en selvstendig form for væren. Sagt på en annen måte er kunstverket ikke bare åpning mot liv og bevegelse, men er selv liv og bevegelse. På denne måten setter kunsten oss i kontakt med den mest fortattede virkelighet – en varighet som, idet den er hva slik den fremstår, gir bildet virkelig væren. I stor kunst er bildet på *en* gang både objekt og subjekt. Kunstverket er altså liv på samme måte som all annen væren. I denne forstand er det skapt av varigheten eller livets fremadtrebende impuls, og er å sammenligne med alle andre levende organismer. Således består også kunstverket i tendenser, bevegelser og retninger, eller i disse rytmenes retningsendringer på ethvert stadium av en tilstands fødsel.

Ennå er likevel ikke alt sagt. For, må vi spørre oss, hvilke tendenser dreier det seg her om? På den ene side har vi den ytre virkeligheten med alle dens bevegelser og endringer. På den annen side har vi den kunstneriske

bevisstheten, som av de ytre bevegelsene den i intuisjonen vagt aner skaper et dynamisk hele. Men idet den skaper denne helheten, gjør den ennå meget mer. Den griper inn i den, forandrer den idet den beriker den, og gir helheten en ny retning som den fra før av ikke hadde. Forstått som en selvstendig organisme består kunstverket i den ytre virkeligheten og dertil noe mer, som bare kan komme fra den skapende bevisstheten selv (skjønt også fra den bevisstheten som betrakter verket, og som, idet denne fortsetter kunstnerens skapen, forlener ny varighet til verket). Kunstverket består i interaksjonen mellom disse bevegelsene. Det utgjør det plan hvor de forskjellige rytmene - omverdenens og den skapende bevissthetens - smelter sammen idet de gjensidig farger og beriker hverandre, og tilsammen danner en ny varighet, som er verkets egen varighet.

Således er kunstverket mer enn en avbildning av virkeligheten, det er en levende helhet, og denne helheten er samtidig en ny helhet som aldri før har eksistert. Den utgjør, i både tid og rom, en original nyskapen, skjønt den springer ut av intuisjonen av en foreliggende virkelighet. Kunstverket utgjør en ny realisering av virkeligheten. I denne forstand har kunstverket mer virkelighet enn den foreliggende virkeligheten. Det er et overskudd av væren, et mer-væren. Det er en ny begynnelse.

Vi er her kommet tilbake til vårt utgangspunkt. Nettopp fordi kunstverket er mer enn den foreliggende virkeligheten, retninger og prosesser som lever videre i nye former, er kunsten mer enn det vakre og skjønne. En slik definisjon forutsetter da nettopp også den selvmotsigende oppfatningen av virkeligheten som "absolutt" og "uforanderlig væren", noe som, slik vi har påpekt, er en kunstig konstruksjon ved den menneskelige tanke. Det "estetiske", i den betydningen vi har tatt ordet, er ikke annet enn statiske perspektiver skåret ut av noe dynamisk og absolutt. Nettopp fordi denne helheten stadig utvikler seg videre i en bevissthet (kunstnerens såvel som betrakterens) overskrider den enhver kategorisering gjennom logiske eller tankemessige skjemaer. For så vidt det skjønne bare utgjør *en* side ved denne prosessen, uttømmer ikke dette begrepet kunstens egen virkelighet. Denne virkeligheten består ikke i å være en manifestasjon av noe, men nettopp selv i å være dette uutsigelige noe, om hvilket man bare kan si at det *er*, uten noensinne å kunne bestemme *hva* det er.