



THOMAS REINHOLD

MATRIX



*Bild / Picture, 2016, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 210 x 230 cm*







## THOMAS REINHOLD: *MATRIX BILD* – ABSTRAKTE MALEREI GEGENSTÄNDLICH FORMULIERT

Es scheint eine Grunderfahrung des Bildes zu geben, genauer gesagt eines *gemalten* Bildes, d.i. eines Gemäldes. Als Künstler sind wir verpflichtet, nicht nur Unterschiede von Bildern zu kreieren, sondern auch von den Unterschieden der Bilder zu reden. Bild ist eben nicht gleich Bild, da wir den Anspruch auf Kunst erheben.

Diese eben noch nicht bezeichnete Grunderfahrung des Bildes führt uns weg von seinem üblichen Darstellungsbegriff und zu einem Vorgang, in dem das Bild als Objekt dem betrachtenden Subjekt als selbständiger Akteur realisiert wird und als ein Prozess der Realisierung verdeutlicht ist. Sprechen wir die Grunderfahrung noch deutlicher aus: sie ist das *Bild als Objekt*, das *uns* ansieht, *uns* begegnet im Blick in jedem Schritt seiner Realisierung durch Tun und tätiges Schauen und im ständig einzuholenden Blick.<sup>1</sup> *Vorgängigkeit* statt *Darstellung* spricht sich aus im Bild, das nicht mehr *als Fenster* zu interpretieren ist, d. i. als Schnitt in einem sehpyramidalen Raum, wie die ältere Kunstlehre dies uns nahebringt.

Woher rührt diese so scheinbar absurde Erfahrung, die dazu noch eine zugrunde liegende genannt wird? Ein Gegenstand, der ohne Auge, ohne ein Organ der Sinne, ohne scheinbaren Verstand uns ansieht, uns begegnet und antwortet im Blick! Vermögen im Anschauen uns Dinge überhaupt etwas zu sagen mit Verstand, mit Gemüt und tieferem Ausdruck? Müssten wir „sagen“ dann nicht anders verstehen? Als eine Art bloß geschickter, gewiefter Übertragung? Was ist dabei schon diese Übertragung? Sagen die Augen der anderen uns nicht *augenblicklich* wie uns Worte – im Lesen von Sätzen – etwas von Dingen und Sachen sagen, nur nicht abgelöst Ding und Wort? Traurigkeit, Fröhlichkeit, Neugier, Begeisterung, Betroffenheit *lesen* wir sie nicht schon im Blick? Wie vermögen Objekte Ausdruck zu sein, ja sogar auf einen Punkt hin genau dieser Ausdruck, als wären sie treffende Sprache selbst? Etwa, dass dieser Honig zum Inbegriff des Süßen, dieser Stuhl zum Inbegriff des Sitzens, dieses Bild zum Inbegriff des Schauens selbst sich gestaltet? Da müsste doch Inhalt und Erfahrung abgewogen, ein Reiches an Erfahrung, an Ausgedrücktem bereits vorhanden sein, um in der Erfahrung die Erfahrung *der Sache* selbst zu sein.

Lassen wir ein Bild dazu exemplarisch sprechen, Thomas Reinhold: *Bild*, 2016, Öl auf Leinwand, 210 x 230 cm (Seite 1 und vorhergehende Doppelseite).

Auf einer ebenen Fläche ordnen sich Farben. Es sind vorwiegend dunkle Töne, die übereinander sich lagern, sich überlappen und Rinnsale bilden wie Fäden, nach oben, nach unten und seitwärts, als wäre – nun im Vergleich gesprochen – ein Gitter gespannt, eine Matrix linearer Werte, durch die hindurch wir weiter einzudringen eingeladen sind in einen Raum. In einen Raum aus Farbe und Struktur, so dass ein weiter und tiefer Dahinter zugleich sich öffnet und verbirgt, in Schichten sich beruhigt und verdichtet, aus einer Masse sich bewegt, die durch Felder seitwärts und senkrecht, ihre Mitte wie zusammen halten, bändigend und binden.

## THOMAS REINHOLD: *MATRIX PICTURE* – REPRESENTATIONALLY FORMULATED ABSTRACT PAINTING

There seems to be some basic experience of a picture, or, more precisely, of a *painted* picture, i.e. a painting. As artists, we are obliged not only to create differences between pictures, but also to speak about the differences between pictures. A picture is not simply a picture, because we also lay claim to art.

This (as yet) unidentified basic experience of a picture leads us away from the concept of depiction usually employed and towards that of a process in which the picture is executed as an object for the viewing subject, as an independent agent, and is elucidated as a process of execution. Let us describe the basic experience more clearly: it is the *picture as an object* which attracts *us*, and which, in the act of seeing, confronts *us* at every stage of its execution, through action, active looking and constantly repeated viewing.<sup>1</sup> *Processuality*, rather than *description* is what is expressed by the picture, which is no longer to be interpreted *as a window*, i.e. as a section in a visual pyramidal space, as the older theories of aesthetics encouraged us to do.

Where does it originate, this apparently so absurd experience, which is, moreover, termed 'constituent'? An object without an eye, without any organ of sense, without any apparent intellect, looks at us, confronts us and responds to our gaze! When we look at things, are they able to tell us something with intellect and feeling, expressing something deeper? Would we not then understand the word 'tell' differently? As a kind of purely ingenious, wily transmission? What is this transmission? Do not the eyes of the others tell us something *instantaneously*, in the same way that words – when we are reading sentences – tell us something about things and topics, although not about abstracted things and words? Do we not already *read* sadness, joy, curiosity, enthusiasm or concern into looks? How can objects be capable of expression, and even precisely *this* expression which refers to one particular point, as if they were themselves trenchant language? It is, for instance, as if this honey were to become the essence of the notion of sweetness, this chair the essence of the notion of sitting, this picture the essence of beholding? Then the content and the experience would have to be taken into consideration, something rich in experience and in expression would have to already exist, in order to be the experience *of the thing* itself in the experience.

Let us allow a picture to speak as an example of this, namely Thomas Reinhold's *Bild* ('Picture'), 2016, oil on canvas, 210 x 230 cm (page 1 and previous double page).

Colours are arranged on a flat surface. The tones are predominantly darker ones, superimposed one upon the another, overlapping and forming thread-like trickles, running upwards, downwards and sideways, as if – this, by way of comparison – stretched out in the form of a grid, a matrix of linear values, passing through which we are invited to enter into a further space; into a space composed of colour and structure, so that a broader and deeper background both

Zugleich dreht sich das so gewonnene Bild, aus der Senkrechten des Blicks verstanden, zur Waagrechten und startet eine sich entgegenhaltende Bewegung. Die Dichte des Dunklen, sie tritt nach vor, sie tritt zurück. Rechts am Rande (vom Bild aus) sind die Farben ans Lichte angebunden, links dagegen abgesetzt zum hellen Raum, so dass die Symmetrie sich bricht zu einer Art von Klang, zu neuer Regel, die den Blick öffnet von ganzen hinten und Geführtes malerisch umschließt. So kippt Schauen aus seiner Richtung des Subjekts ins Augen-Gegenlicht und wird Schwarz zur Schwärze im gesamten Bild.

Schwärze eben bettet sich in lichtere und graue Töne und aus den Feldern gestalten Streifen rhythmisch sich. Großzügiger und zusammengezogener verläuft Schichtung unterhalb, einwärts wie auswärts verdichtet, vorwärts und rückwärts. Verjüngt bis zum durchscheinend, ja durchdringend pyramidalen Punkt und dieser gleich mindestens zweifach, ja dreifach. Es verschränken sich findige Bahnen: langsam zu geschwind, gebremst zu gelenkt. Aufbrechend, aber nicht verstrickt, mit einem Gegenzug versehen, so dass oben wie unten, links wie rechts nicht nur wechselnd, sondern nach innen und außen dynamisch zum ruhenden Blick sich entfalten, zur Form und zum Bild sich gestalten. Zum Auge *gebildet*, zum Auge geblickt.

Dass wir bei Thomas Reinhold nicht mehr von abstrakter Kunst oder Malerei im üblichen Sinne sprechen können, hat mehrere Gründe. [Von gegenständlicher, darstellungs-figurativer Kunst zu sprechen wäre Unsinn.] In der ständigen Begegnung des Auges, im beständigen Schritt des nächsten Erschauten von Farbe und Form, bildender Struktur, sich öffnendem Raum, zurück genommener Fläche, formendem Blick, ist der *Vorgang als solcher* kennzeichnender Teil des sich gestaltenden Bildes. Das verdeutlicht sich auch an seinen Skizzen (siehe Seite 7). Der Vorgang, nun aber nicht bloß als ein Teil der Erfahrung des Bildes begriffen, die zugleich Handlung ist, sondern als ein Bestand des *Sehbaren* und *Sichtbaren*, so dass in der Erfahrung und aus ihr *im Möglichen der Erfahrung* Handlung sich entwirft, sich sozusagen *Spontanität* von *ergriffener* Sinnlichkeit zur *Rezeptivität* der empfänglichen Sinnlichkeit stellt.

Damit ist zweierlei angesprochen: 1. Ein *Realismus*, der seinem Begriff nach nicht an Darstellung geheftet ist, sondern an den Vorgang, an das Vorgängige, prozessual Verstandene des Bildes; an das Bild, das sich aus sich verstehend und im andern ereignen und begreifen kann. Dem Vorgängigen des Bildes, das in der Betrachtung kreativ [durch nicht-konsumtives Engagement] einzuholen ist, nicht an den faktischen Handgriffen (die nur dem Künstler präsent sind und wären), sondern an geprägter, inskribierter Eindrücklichkeit zu Ausdrücken von Bild.



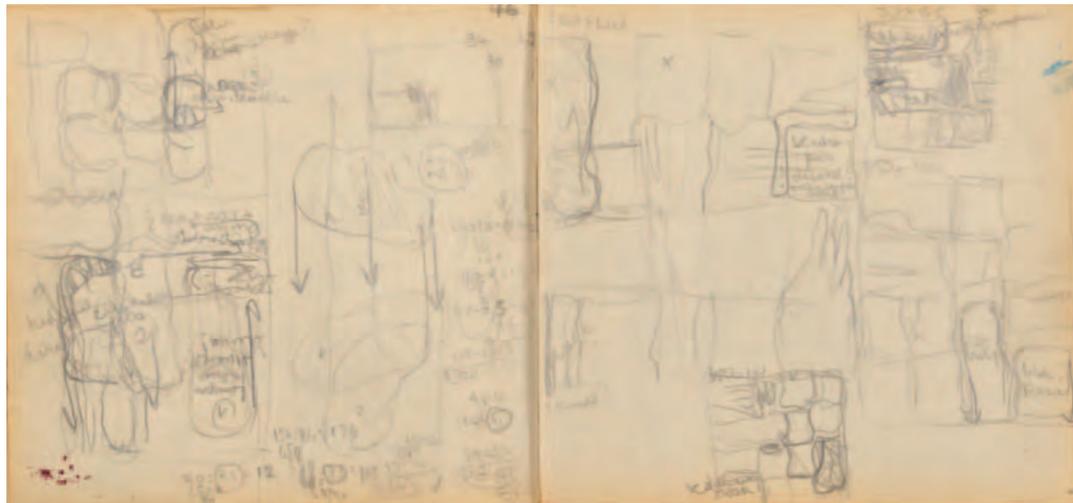
Marcia Hafif, G., (*Bread*), 1962, lacquer, tape and paper pasted on wood, 100 x 70 cm, © Marcia Hafif, courtesy Fergus Mc Caffrey, New York



Robert Ryman, *Untitled*, 1961, oil on Bristol board, 30,48 x 30,48 cm, © Robert Ryman, courtesy Peter Blum Gallery, New York

reveals itself and conceals itself at once, settles and thickens in layers, moves out of a mass and through fields sideways and vertically, as if holding, subduing and binding its centre together. At the same time, the picture thus obtained, read from the perpendicular view, turns towards the horizontals and embarks on a counter-movement. The dense darkness advances to the fore and then withdraws. On the right edge (seen from the standpoint of the picture), the colours are connected to the light, whereas on the left they form a contrast to the bright space, so that the symmetry rebounds as a kind of sound, with new rules, which opens up the view from the very back and encloses the brushwork in a painterly manner. In this way, the view is tilted away from the direction of the subject into the backlight of vision and becomes black on the blackness of the whole picture.

Blackness is likewise embedded in lighter and grey tones, and strips develop rhythmically from the fields. The layering below is more generous and more contracted, condensed both inwardly and outwardly, forwards and backwards. Tapered to a translucent, even penetrative pyramidal point – and this at least twice, or even three times. Resourceful pathways cross: slow to fast, braking to driven. Opening up, but not entangled, provided with a counter-action, so that above and below, left and right, unfold not only alternatingly but also dynamically, inwards and outwards towards a restful viewpoint, developing into form and image. *Formed* to face the eye, to look eyewards.



Thomas Reinhold, Skizze / sketch, 2018

The fact that, in the case of Thomas Reinhold, one can no longer speak of abstract art or painting in the usual sense is due to several reasons. [It would be nonsense to speak of representational, depictive-figurative art.] In the eye's continuous encounter, in the constant step of the next view of colour and form, of shaping structure, self-revealing space, withdrawn surface and configuring view, the *process as such* is a characteristic part of the developing picture. That is also illustrated by his sketches. The process, although now not simply conceived as a part of the experience of the picture, which is simultaneously also an action, is rather a component of that which is both seeable and visible, so that the action is conceived both within the experience and emerging from it *in the potential of the experience*, and turns, so to speak, from the *spontaneity of embraced sensuality* to the *receptivity* of received sensuality.

This addresses two points: 1. A *realism* which, according to its concept, does not adhere to depiction, but rather to process, to the processually conceived aspect of the picture; to the picture which can understand itself of its own accord, and can arise and comprehend itself within the other; to the processuality of the picture, which is creatively retrieved [through non-consumptive engagement] in the act of viewing, not through practical handiwork (of which only the artist is and would be aware), but rather through the characteristic, inscribed impressiveness of the picture's expressions.

Historisch finden sich zu diesem Realismusbegriff bereits Ansätze in der Malerei der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts, die später (in den 70er Jahren) auch „Analytische Malerei“ genannt wird. Robert Ryman wäre als Vertreter hier herauszuheben, aber auch Künstlerinnen wie Marcia Hafif (siehe Seite 6).

2. *Spontaneität*, die im Erfassen von Zusammenhängen (Cezannes berühmtes „realiser“) in den sinnfälligen Erfahrungen mit physischen Handlungen vor sich gehen kann und einen wesentlichen Aspekt dieses Realismus ausmacht wie bedingt. Spontaneität, die im Kontext von *Prozess und Realität* erst an kreativer Gestalt und Kunst gewinnt.

Kunst, so lässt sich sagen, ist hinsichtlich ihrer Spontaneität und hinsichtlich ihres Erfassens von Zusammenhängen nicht nur *konzeptuell*, sondern ebenso *intentionell* bedingt, so dass Bildideen zwar dem Verstand entspringen oder der Vernunft, aber nie bloß sich aus ihm und ihr allein gewinnen, sondern im gleichzeitigen *Erfassen* von diversifizierten Inhalten und Materien unserer Anschauungen auch von diesen ausgerichtet werden. Kein Inhalt unserer Sinne, nicht nur sofern wir ihn registrieren, entbehrt einer Form [oder, wie die mittelalterliche Philosophie so treffend formuliert: Materie ist hier stets vorbezeichnet, *designiert*], jeder Inhalt ist auf gewisse Weise eben schon (aus)gerichtet und bestimmt (d. i. intentionalisiert), ungeformte Materie dann bloße Fiktion. Materie mithin unserer Anschauungen auch stets in Relation, in Bezügen zu anderem zu sehen und zu verstehen, auch wenn diese – so absurd dies vielleicht klingen mag – in der Zukunft liegt, in der Zukunft ihrer Reflexion durch uns. Zugleich aber nie so bestimmt in der Gegenwart, dass keine weitere Bestimmtheit (lat. *intentio*), ja unzählige Bestimmtheiten sich an ihr nicht näher deutlich machen könnten. Dies bedeutet aber auch: den Anschauungen und Erfahrungen ihrer [designierten] Materie nach lenkende Funktionen zurückzugeben, Dispositionen, die mögliche Ausrichtungen und damit mögliche Handlungen darstellen.

Den Sinnen entspringen die *Bildideen* nicht. Natürlich! Wohl aber gekoppelt mit den Einbildungskräften [den Sinnen in Verbund mit Verstand und Vernunft] oder wie das Wort so schön zu verstehen gibt, der Ein-Bildungs-Kraft, der Kraft, die *informiert* und *inskribiert*, sich aber künstlerisch verstanden an die Bedingungen und Möglichkeit der Sinne hält. In der Kunst vermag Einschreibung, Einbildung letztlich nie ohne physische Handlung und die Handlung letztlich auch nie ohne *Einsicht* in künstlerische Zusammenhänge vor sich gehen, sprich: nie ohne einen Verstand der *kreativen Vernunft* sein und das heißt: nie ganz *blind* sein, sonst wäre sie eben nicht Kunst. *Im Verstand der kreativen Vernunft sind Sinnlichkeit und Begrifflichkeit vereint*. Etwas, das noch nicht deutlich genug ausgesprochen ist. Die Kunst ist – technisch gesprochen – kein blindes Verfahren oder so blind, wie es nach Kant Anschauungen ohne Begriffe sind. Kant gesteht dem Subjekt als Sinnenwesen (als Mensch) die Bedingung der Möglichkeit zur Freiheit, zur Freiheit in der Realität, seiner Verwirklichung und Manifestation in der Erscheinungswelt nicht nur zu, sondern fordert sie sogar ein, um überhaupt wirklich zu sein.<sup>2</sup>

Wie sehr Kant sich um die Geheimnisse verborgener Gestaltungen bemüht, lässt sich an seinen Bemerkungen zum transzendentalen Schematismus ablesen. „Dieser Schematismus unseres Verstandes, in Ansehung der Erscheinungen und ihrer bloßen Form, ist eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele, deren wahren Handgriffe wir der Natur schwerlich jemals abraten, und sie unverdeckt vor Augen legen werden.“<sup>3</sup> Aber vielleicht tut dies eben Kunst, nur weniger im reinen Verstandessinne, mehr verdeckt, dafür mit deutlicherem, prägnanterem Umgang! Die Achtung Kants vor diesem Vermögen zu Strukturen und Schemen unserer Einbildungskraft als vermittelnd zwischen Sinnlichkeit und Verstand ist hier wohl nicht zu übersehen. Im Grunde grenzt dies an einen bedeutenden Disput der Kunst, an das Thema von *schema kai chroma, disegno e colore*, Zeichnung und Farbe. Als große Frage deutet sich an, wie sehr man dem Verfahren der Einbildungskraft bis heute auf die Spur kommen will und kann.<sup>4</sup>

Gewiss, Kants Unternehmung der *Kritik* ist – zunächst – auf Erkenntnis allein hin ausgelegt und hier ebenso auf die Grenzen unserer Vermögen, um nicht der Phantasterei und Spekulation Tür und Tor zu öffnen, weshalb „Kritik“ auch ein Begriff zur Begrenzung der Leistung unserer Vermögen darstellt, um uns auf den Boden tauglicher Möglichkeiten zurück zu führen. ‚Grenze‘ und ‚Begrenzung‘ ganz typisch für das Zeitalter der Aufklärung, dem großen Zeitalter der Kritik, das von einem der Kreativität – wie ich behaupte – mehr und mehr abgelöst wird, aber und

Historically, the beginnings of this concept of realism can be found in the painting of the 1960s, which later (in the 1970s) came to be known as 'analytical painting'. Robert Ryman, in particular, might be mentioned here as a representative of it, as might Marcia Hafif and other artists (see page 6).

2. *Spontaneity*, which can occur when comprehending connections (Cezanne's famous "realiser") *within* manifest experiences with physical actions, and which constitutes and determines an essential aspect of this realism. A spontaneity which first acquires creative form and becomes art within the context of *process and reality*.

It is said that art, as far as its spontaneity and comprehension of contexts is concerned, is not only *conceptually*, but also *intentionally* determined, so that although *pictorial ideas* do indeed arise from understanding or from reason, they are never simply derived from them alone, but rather are also *directed* by simultaneous *comprehension* of the diversified content and material of our ways of seeing things. No content of our senses – and not only insofar as it is registered



by us – can dispense with a form [or, as it is so aptly put in medieval philosophy: matter is constantly *predetermined*, *designated*], and every content is, to a certain extent, likewise already directed and determined (i.e. *intentionalised*), so that unformed matter then simply becomes a myth. Matter, together with our view of it, is also constantly to be seen and understood in relation to and in connection with content, even if this – as absurd as it may sound – lies in the future, in the future as reflected by us. At the same time, it is never so determined in the present that no further determination (lat. *intentio*), or even innumerable determinations, would not make details of it clearer. However, this also entails restoring to the views and experiences, according to their [designated] material, guiding functions, dispositions which represent possible orientations and therefore possible actions.

*Pictorial ideas* do not derive from the senses. Of course not! However, they probably do arise when coupled with the powers of imagination [the senses in combination with understanding and reason], or as the German word *Ein-Bildung* (imagination) itself so beautifully suggests,

zu betonen, ohne den Grenzbegriff und den der Kritik dabei aus dem Auge zu verlieren, selbst im Entgrenzen von Dingen nicht, wie in der modernen Kunst. Nicht von ungefähr, dass ‚Kreativität‘ mehr und mehr auch Thema ausgedehnter philosophischer Kongresse ist.<sup>5</sup>

Um nur ein Beispiel zu erwähnen: Sabine Ammons Beitrag zu Nelson Goodmans *Weisen der Welterzeugung*<sup>6</sup>: „Begreifen und Schöpfen gehen Hand in Hand“.<sup>7</sup> Es ist äußerst interessant, dass zur Verdeutlichung Kunst nach wie vor in der Philosophie [wie schon in der Antike] ein Paradigma darstellt, als wäre in der Kunst Begreifen und Schöpfen seit je realisiert, nur scheinbar nicht immer zuerkannt. Hat sich am Verstehen des Verstehens etwas geändert, am Begriff des Begreifens, am Ein-Prägen, Ein-Bilden von Welt? Ist das Greifbare begrifflicher geworden, das Begreifbare ergriffener, sichtbarer? Gewiss, in der Kunst muss das Begreifbare handfest ergriffen sein, da von ihr sonst *buchstäblich* nichts begriffen wird und sich auch sonst nichts vermitteln kann. *Begreifen* schließt daher notwendig *Erleben* und *Beleben* mit ein.

Wenn ich für Thomas Reinhold hier eine Lanze breche, so hat dies mehrere Gründe. Einige sind jetzt schon genannt, zwei mögen noch herausgestrichen werden. 1. Ist das Unzureichende,



seine Malerei *abstrakt* zu nennen, eine Auffassung, die er mit anderen Künstlern teilt. Es gibt eine Reihe von Zeitgenossinnen, denen der Ausdruck „abstrakt“ inadäquat erscheint. Die Bedenken bahnen sich nicht schon seit dem letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts an, scheinen sich jetzt aber weiter zu konkretisieren und auf eine neue Stufe heben zu können.<sup>8</sup> Nicht, weil Abstrahieren als solches verhänglich wäre und Abstraktion kein wesentlicher Schritt, sondern, weil im bloß Abstrakten und Losgelösten allein vom gegenständlichen Darstellungszwang sich nicht das gegenständliche Denken und Auffassen der Kunst adäquat zum Ausdruck bringen kann. Der Abstraktion haftet zudem der Begriff der Mimesis noch spürbar an. Kunst denkt *gegenständlich* das *Allgemeine* der Kunst, wie sie *ungegenständlich* das *Besondere* heute denkt. Ungegenständliche Darstellungseruption (bloße Expression und Emotion) kann dazu aber keine Lösung sein.

Keine Frage, das Konkrete und Gegenständliche vermag im Abstrakten im gewissen Sinne weiter zu existieren, so wie man im Herausschälen von übergreifenden Zusammenhängen das allgemein Bestimmende des Begriffs vom Gegenstand erkennt. Aber viel bedeutender ist, dass

the power which *informs* and *inscribes*, and which, from an artistic point of view, supports the conditions and possibility of the senses. In art, encoding and imagination is in the end never able to proceed without physical action, and the action in the end can also never proceed without *insight* into the artistic context, i.e. it can never exist without an understanding of *creative reason*, which means that it can never be wholly *blind*, otherwise it would not be art anyway. *In understanding creative reason, sensuality and conceptuality are united*. Something which has not yet been stated clearly enough. Technically speaking, art is not a blind process, or as blind as, according to Kant, views without concepts are. Kant not only accords the subject, as a creature of the senses (as a human being), the condition of having the possibility of freedom, of freedom in reality, and its realisation and manifestation in the world of appearance, he even makes this a requirement, in order for it to be real at all.<sup>2</sup>

The extent to which Kant strives to discover the secrets of hidden designs may be gathered from his remarks on transcendental schematism. “This schematism of our reason, in view of appearances and their naked form, is a hidden art in the depths of the human soul, whose true movements we will only ever learn from nature with great difficulty, so that they might be revealed uncovered before our eyes.”<sup>3</sup> However, perhaps this is precisely what art does, only less in the sense of pure reason, and more secretly, yet for all that with a clearer, more concise approach! Kant’s respect for this capacity to create structures and schemes from our power of imagination as a way of mediating between sensuality and reason probably cannot be overlooked here. Basically, this borders on a significant dispute in art, concerning the topic of *schema kai chroma, disegno e colore*, drawing/design and colour. As a major question, it indicates how great the desire and ability to pursue the trail of the process of imagination remain to this day.<sup>4</sup>

Certainly, Kant’s undertaking in the *Critique* is – primarily – oriented towards knowledge alone, and here likewise towards the borders of our capacity, in order to avoid opening the doors to fantasies and speculation, which is why ‘critique’ is also a term for limiting the power of our capacity, in order to lead us back to the ground of feasible possibilities. ‘Border’ and ‘limit’ are very typical terms for the Age of Enlightenment, the great age of criticism, which – I would claim – increasingly becomes superseded by that of creativity, although one should emphasise that this occurs without losing sight of the notion of limitation and that of criticism, even when things are delimited, as is the case in modern art. It is no accident that ‘creativity’ is increasingly becoming a topic of extended philosophical congresses.<sup>5</sup>

To mention but one example: Sabine Ammon’s contribution to Nelson Goodman’s *Ways of Worldmaking*<sup>6</sup>: “Comprehension and creation go hand in hand”<sup>7</sup>. It is extremely interesting that the interpretation of art in philosophy today still constitutes a paradigm [just as it did in the ancient world], as if, despite the fact that *comprehension* and *creation* have always existed in art, they are apparently still not always recognised. Has something changed with regard to the understanding of understanding, about the notion of the notion, about the influence and imagination of the world? Has the tangible become more comprehensible, the comprehensible more tangible and more visible? Certainly, in art, that which is comprehensible has to be grasped physically, because otherwise *literally* nothing will be understood, and nor will it be possible to communicate anything. Of necessity, *understanding* includes not only *experience*, but also *enlivenment*.

If I am backing Thomas Reinhold here, then I do so for several reasons. Some of them have already been mentioned; however, two may be further underlined: 1. It is insufficient to call his painting *abstract*, a view which he shares with other artists. A number of contemporaries exist for whom the expression ‘abstract’ seems inadequate. The concerns do not stretch back further than the last third of the last century, yet now seem to be far more concrete and able to be placed on a new level.<sup>8</sup> Not because it would be embarrassing to abstract things as such, nor because abstraction is not an essential step, but rather because that which is simply abstract and detached from the compulsion to representational depiction cannot adequately express concrete thinking and apprehensions of art on its own. Moreover, abstraction is still perceptibly burdened with the concept of mimesis. Art thinks concretely and pragmatically about the *general* aspect of art, just as it thinks abstractly or objectlessly about the *specific* aspect. Non-representational depictive eruptions (simply expression and emotion) cannot be a solution for this.

auch umgekehrt das „Abstrakte“ (nun in Anführungszeichen gesetzt) im Konkreten existieren kann, so wie man das erfasste Allgemeine und Einsichtige zur Handlung in einem Urteil, aber auch in eine physische Handlung bringen kann.

Dann aber hat sich die bestimmende Struktur ins Stoffliche, das Allgemeine ins Einzelne gesenkt und vermag *exemplarisch im* Besonderen und eben *als* ein Besonderes zu existieren, so dass es nicht ins Unkenntliche und Beispiellose verschwunden, sondern zum Beispielhaften kenntlich gemacht *wahrgenommen* (und nicht nur gedacht) werden kann. Das so gekennzeichnete Abstrakte und Ungegenständliche wird damit nicht als etwas Losgelöstes vom gegenständlichen Darstellungs- und Vorstellungszwang verstanden, auch nicht als Abstraktes bloß im Unterschied zum Konkreten, sondern als *inabstrakt* und als etwas, das *ins* Konkrete prozessualisiert im Tätigen sich erfasst und darin sich *gegenständlich* (und nicht abstrakt) erfasst. Das sogenannte ‚Abstrakte‘ ist dann und nur dann eben das *Inabstrakte der Kunst*. Nur von diesem Punkt lassen sich meines Erachtens die Bemühungen gewisser zeitgenössischer Künstler und Künstlerinnen, zu denen ich Thomas Reinhold zähle auch eingehender begreifen, da der Darstellungsbegriff nicht mehr an den („nachzuahmenden“) Gegenstand, sondern eben an die künstlerisch kreative Handlung gekoppelt ist.

2. Ist das Unzureichende, sich das *Ungegenständliche* [sprich: Nicht-Figurative und Nicht-Darstellende] seiner Kunst ohne eine ideelle Bestimmtheit vorzustellen, sozusagen ohne *begriff-*



*liche* Durchdringung. Denn dem Tun ist subtil ein Verfahren eingewoben, eine künstlerische Poiesis (d. i. Hervorbringung), die von einer Technik des Handwerks noch zu unterscheiden ist. Künstlerische Poiesis ist kurz gesprochen: Regel und Regelbruch. Während das Handwerk sich an die *Regeln des Herstellens* halten muss, wie Technik an Funktionszusammenhänge überhaupt, vermag Kunst im *Hervorbringen* seinen Gang augenblicklich zu wechseln, sobald aus der konkreten Erfahrung mit den Dingen sich modifizierende Bahnen zu Transmutationen, zur Freiheit der Wandlung sich ankündigen. Dann eben kann ein gewähltes oder angewandtes Prinzip zugunsten des sich öffnenden *Blicks aus den Dingen* gebrochen werden. Hier ist die Grunderfahrung des Bildes das Metaprinzip. Es ist die Freiheit der Dinge, welche aus der Zuwendung sich formuliert und der sich das Tun und Gestalten entgegenbringt aus künstlerischem Regelsinn und Regelbruch. Dies ist auch die Freiheit des Prinzips, welche zur Erfahrung wird und die sich nie ganz funktionalisieren oder instrumentalisieren lässt. Eben dies führt zum Inabstrakten der kreativen Vernunft und zum Verstehen gewisser zeitgenössischer Bestrebungen der Kunst.

Dass den Empfindungen und Erlebnissen unseres Gemüts keine erkenntnisleitenden Funktionen (keine ideellen Intentionalitäten) zugestanden werden und Sinnlichkeit und Gemüt (im Erleben) beide als (begrifflich) blind abgestempelt sind, als läge in ihnen nichts, das sich nicht ausrichten und öffnen könnte zu einer Bestimmtheit der kreativen Vernunft, ist ein weiterer Punkt. Emotionalität ist dann bloße Affektion, bloße Reaktion, aufgestaute Eruption. Als könnten

It goes without saying that the concrete, as well as things or objects, may, to a certain extent, be able to continue exist in the abstract, just as one recognises, when the common interconnections are peeled away, the general determining aspects of the notion of the object. Yet far more significant is the fact that, conversely too, the 'abstract' (now placed in inverted commas) can exist concretely, just as one can use comprehended generalities and insights not only for action in judgement, but also in a physical action.

However, the determining structure then has to be lowered into the material, the general lowered into the particular, and has to be able to exist *in an exemplary way* in that which is special, and precisely as something special, so that it cannot disappear unrecognisably and unprecedentedly, but rather can be *perceived* (and not simply thought about) as something that has become recognisably exemplary. Characterised in this way, the abstract, or objectlessness,<sup>9</sup> is thereby not understood as something separated from the compulsion towards representational depiction and imagination, not even as the abstract simply contrasted with the representational, but rather as something which is ascertained as being *inabstract* and processed *into* the con-



crete in activity, and so is ascertained *concretely and pragmatically* [in the sense of the ancient Greek word *pragma*, meaning 'object, thing or matter']. The so-called 'abstract' is then, and only then, precisely the *inabstract of art*. Only from this point can, in my opinion, the efforts of some contemporary artists, among whom I would count Thomas Reinhold, be extensively understood, since the concept of depiction is then no longer coupled with the *mimetic* object ('to be imitated'), but rather with artistically creative action.

2. It is insufficient to present the *non-representational* [namely: non-figurative and non-descriptive] aspect of his art without ideational determinacy, i.e. without notional permeation, so to speak. After all, the action is subtly interwoven with a process, an artistic *poiesis* (i.e. generation), which can still be distinguished from a technique of craftsmanship.

To put it briefly, artistic *poiesis* comprises rules and breaches of rules. While craftsmanship has to adhere to the *rules of production*, just as technique in general has to adhere to a functional context, art is able, in *generating*, to change gear in a moment, as soon as modificational approaches to transmutation and the freedom to transform are proclaimed by the concrete

sinnfällige und emotionale Vibration nicht aktiv herbeigeführt und als aktive und sichtbare Gefüge im Bild nicht wieder aufgenommen und weiter Beweggrund, Motiv des Handelns und Hervorbringens sein und werden, im fort- und ineinandergreifenden Bezug. Eben dies macht meines Erachtens auch eine Stärke von Thomas Reinhold aus. Es ist das fort- und ineinandergreifende Geflecht von Intensität, an chromatischen Gefügen und Strukturen, die zu einer erfassbaren Bildidee zusammen gesehen werden können, einer Idee, die sich auch von Bild zu Bild thematisch führt, mit Wendungen und Biegungen. Im Seriellen seiner Gemälde werden bildideelle Handlungen noch deutlicher und transparent und sollten darum zusammengesehen werden, ebenso wie man von Baum zu Baum letztendlich die Gattung des Baums erkennt, die nur ausdifferenziert in jedem einzelnen sich formuliert.

- 1 Lacan deutet diese Grunderfahrung in der Geschichte einer Sardinenbüchse an, wenn hier auch wohl noch etwas anders verstanden. Vgl. Jaques Lacan, *Linie und Licht*, in: Hg. Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild*, München 1994, S. 62 ff
- 2 Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft* A LIII, B LV (S. 107)
- 3 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* A 142
- 4 Siehe dazu etwa Armin Göbels, *Das Verfahren der Einbildung, Ästhetische Erfahrung bei Schiller und Humboldt*, Bd. 21 Hamburger Beiträge zur Germanistik, Frankfurt am Main 1994
- 5 Siehe dazu etwa nur: *XX. Deutscher Kongress für Philosophie*, Berlin September 2005, Sektionsbeiträge Bd. 1 und Bd. 2, Hg. Günter Abel, Universitätsverlag der TU Berlin
- 6 Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Übersetzt von Max Looser, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1984
- 7 Siehe ebenda, Bd. 1 S. 285 ff, Sabine Ammon: *Welterzeugung als kreativer Prozeß – Überlegungen zu Nelson Goodmans konstruktivistischer Theorie des Verstehens*
- 8 Siehe dazu Ingo Nussbaumer: *Inabstrakt vs. Abstrakt oder: Warum der Ausdruck „abstrakte Malerei und Kunst“ für einige zeitgenössische Künstler/innen inadäquat geworden ist und ein anderer adäquat werden könnte*. Fair, Magazin für Kunst & Architektur, *Abstraktion in der Malerei*, Wien Ausgabe 01/2018

#### **Ingo Nussbaumer**

Lebt und arbeitet als Künstler, Kunsttheoretiker und Farbforscher in Wien und Niederösterreich. Studierte Malerei und Philosophie in der Schweiz und Österreich. 1987–1989 Leitung einer Zweigstelle der von Beuys und Böll gegründeten Free International University (FIU) in Wien. 1995–1996 Entdeckung der unordentlichen Spektren und deren strukturphänomenologischer Zusammenhang. Veröffentlichungen davon 2008 *Zur Farbenlehre*, Edition Splitter Wien. Seit 2013 Lehrbeauftragter an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Zahlreiche Publikationen und Bücher, sowie Ausstellungen im In- und Ausland. [www.ingo-nussbaumer.com](http://www.ingo-nussbaumer.com)

experience of things. Precisely then, a chosen or applied principle can be transgressed in favour of a revealing view of *things*. Here the basic experience of the picture is a meta-principle. It is the liberty of things, which is formulated from attention, to which action and design contributes with an artistic sense of rules and breaches of rules. This is also the freedom of the principle, which becomes an experience and which never completely allows itself to be functionalised or instrumentalised. Precisely this fact leads to the non-abstract nature of creative reason and to an understanding of certain contemporary strivings in art.

A further point is the fact that the sensations and experiences of feelings are not accorded any role in leading one to knowledge (no ideational intentionalities), while sensuality and emotion (in the act of experiencing) are both branded as (conceptually) blind, as if there were nothing in them which could itself provide orientation and open up to a determinacy of creative reason. Emotionality is then simply affection, simply reaction, a pent-up eruption. As if manifest and emotional vibration could not be and become actively instigated and readmitted to the picture as active and visible structures, and further serve as motives for action and production in a progressive and interdependent relationship. In my opinion, this is precisely what comprises one of the strengths of Thomas Reinhold. It is the progressive and interdependent nexus of intensity which can be seen coming together in chromatic frameworks and structures as an ascertainable idea for a picture, an idea which also leads thematically from picture to picture, with turns and bends. In some series of his paintings, pictorially ideational actions become still clearer and more transparent and should therefore be seen together, just as, after going from tree to tree, one eventually recognises the species of a tree, which is simply formulated in a different way in each individual specimen.

- 1 Lacan indicates this basic experience in his story of a tin of sardines, although something else is probably to be understood there. See also: Jaques Lacan, *Linie und Licht*, in: Gottfried Boehm (ed.), *Was ist ein Bild*, Munich 1994, p. 62 ff
- 2 See also: Kant, *Kritik der Urteilskraft* ('Critique of Judgement') A LIII, B LV (p. 107)
- 3 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* ('Critique of Pure Reason') A 142
- 4 See also, e.g.: Armin Göbels, *Das Verfahren der Einbildung, Ästhetische Erfahrung bei Schiller und Humboldt*, Vol. 21 Hamburger Beiträge zur Germanistik, Frankfurt am Main 1994
- 5 See also, e.g.: *XX. Deutscher Kongress für Philosophie*, Berlin September 2005, Sektionsbeiträge Vol. 1 and Vol. 2, ed. Günter Abel, Universitätsverlag der TU Berlin
- 6 Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, Cambridge 1978
- 7 *ibid.* Vol. 1 p. 285 ff, Sabine Ammon: *Welterzeugung als kreativer Prozeß – Überlegungen zu Nelson Goodman konstruktivistischer Theorie des Verstehens*
- 8 See also: Ingo Nussbaumer: *Inabstrakt vs. Abstrakt oder: Warum der Ausdruck „abstrakte Malerei und Kunst“ für einige zeitgenössische Künstler/innen inadäquat geworden ist und ein anderer adäquat werden könnte*, in: Fair, Magazin für Kunst & Architektur, *Abstraktion in der Malerei*, Vienna, Issue 01/2018
- 9 Kazimir Malevich, *The World of Objectlessness*, translated into English by Simon Baier and Britta Dümpelmann. (Hatje Cantz, Berlin, 2014)

#### Ingo Nussbaumer

Lives and works as an artist, art theorist and colour researcher in Vienna and Lower Austria. Studied painting and philosophy in Switzerland and Austria. 1987–1989 director of the Vienna branch of the Free International University (FIU) founded by Beuys and Böll. 1995–1996 discovery of unordered spectra and the structural phenomenology of their context. Publications include 2008 *Zur Farbenlehre* ('On the Theory of Colour'), Edition Splitter, Vienna. Since 2013 lecturer at the University of Applied Arts in Vienna. Numerous publications and books, as well as exhibitions in Austria and abroad.  
[www.ingo-nussbaumer.com](http://www.ingo-nussbaumer.com)



*Bild / Picture, 2018, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 150 x 170 cm*





Matrix, 2018, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 70 x 65 cm



Matrix, 2018, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 70 x 65 cm

Matrix, 2018, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 260 x 210 cm





*Matrix, 2018, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 150 x 140 cm*

Matrix, 2018, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 150 x 140 cm





Matrix, 2018, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 70 × 65 cm



Matrix, 2018, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 70 × 65 cm

Matrix, 2018, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 205 x 170 cm





Matrix, 2018, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 205 x 170 cm

*Bild / Picture, 2018, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 90 x 110 cm*





*Bild / Picture, 2018, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 90 x 110 cm*





Matrix, 2017, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 70 x 65 cm



Matrix, 2017, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 70 x 65 cm

Matrix, 2018, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 260 x 210 cm







# THOMAS REINHOLD

1953 in Wien geboren, 1974 bis 78 Studium an der Universität für angewandte Kunst in Wien, 1999 Auftrag für die Gestaltung der Fenster der „Chapelle de la Résurrection“ in Brüssel, Rue van Maerlant, 2008 Auftrag für die Gestaltung der Fenster der gotischen Kapelle der Kirche von Hausmannstätten bei Graz, 2010 Atelierstipendium des bka in Shanghai, 2011 Preis der Stadt Wien für bildende Kunst, zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland, lebt und arbeitet in Wien und Niederösterreich. [www.thomasreinhold.com](http://www.thomasreinhold.com)

Born in Vienna in 1953, studied at the University of Applied Arts in Vienna from 1974 to 1978. In 1999 commissioned to design the windows of the “Chapelle de la Résurrection” in the Rue van Maerlant in Brussels. In 2008 commissioned to design the windows of the Gothic chapel of the church of Hausmannstätten, near Graz. In 2010 received a studio grant from the Austria Federal Chancellery for a residency in Shanghai. In 2011 awarded the Visual Art Prize of the City of Vienna. Numerous exhibitions in Austria and abroad. Lives and works in Vienna and in Lower Austria. [www.thomasreinhold.com](http://www.thomasreinhold.com)

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung *THOMAS REINHOLD: MATRIX BILD* in der Galerie Leonhard, Graz, 6. April–4. Mai 2019 / This catalogue is published on the occasion of the exhibition *THOMAS REINHOLD: MATRIX BILD* at the Galerie Leonhard, Graz, 6 April–4 May 2019. Galerie Leonhard, Opernring 7, A-8010 Graz, [galerie-leonhard.at](http://galerie-leonhard.at)

Herausgeber / Publisher: Thomas Reinhold, Text: Ingo Nussbaumer, Übersetzung / translation: Peter Waugh, Visual Concept, Design: Alexander Rendi, Fotonachweis / Photo credits: Jorit Aust, Lithografie / Lithography: Pixelstorm, Druck / Printed by: Holzhausen Druck GmbH

© 2019 Der Künstler / the artist, der Autor/the author, der Fotograf / the photographer

GALERIE  
LEONHARD 

 Bildrecht



