

TOMMA ABTS

Parkett 84 – 2009



TOMMA ABTS, LÜRRO, 2008, oil and acrylic on canvas, 18 7/8 x 15" / Öl und Acryl auf Leinwand, 48 x 38 cm.
(ALL IMAGES COURTESY: GREENGRASS, LONDON; GALERIE DANIEL BÜCHHOLZ, COLOGNE; GALERIE GITI NOURBAKHSCH, BERLIN AND DAVID ZWIRNER GALLERY, NEW YORK)

Tomma **Abts**

The Best-Laid Plans:

SUZANNE HUDSON

On Accidentally Not Reading TOMMA ABTS

When I first sat down to draft this essay on Tomma Abts, I stared at my blank screen for longer than I would like to admit. I found that I had embarrassingly little to say about this painter whose work I held in such high regard. Abts' paintings seemed to be so utterly concrete as to frustrate any determined attempt at putting them into words. Then I discovered that she has spoken in many instances of aiming to create art that stymies attempts at symbolism and that "becomes congruent with itself," a totally wonderful equation that nonetheless goads the sadist in me into speculating about how to pry it open.

Still, I couldn't help but think that this purposeful muteness, this challenge to pat transcription, is integral to Abts' project. Stubborn is a word that crops up often in writing about Abts—and for good reason. To be sure, although one could, for instance, slot a work like *HEESO* (2004) into some clichéd narrative

of biomorphic abstraction; read Abts' figure/ground instantiations in *TABEL* (1999) against those put in play decades ago by Ellsworth Kelly; and just as easily name some morphologically suggestive precedents to contextualize *FEWE* (2005) (Lyonel Feininger jumps to mind), these paintings' quivering presences caution against any such attempts to ferry them off to other times and places. This is especially so as they quite eloquently insist on an obdurate materiality that remains impervious to translation (and that rushes to connect disparate objects in a great, long historical continuum), an attention to the here and now that any compensatory recourse to the telos of art history would unwittingly sweep under the rug.

But the Charybdis to this Scylla of temporal succession is equally problematic. Rather than being the product of an inevitable trajectory, Abts' work is elsewhere contemplated in a vacuum of sensationalist,

SUZANNE HUDSON is a New York-based critic and Assistant Professor of modern and contemporary art at the University of Illinois. She is the author of *Robert Ryman: Used Paint* (The MIT Press, 2009).

*TOMMA ABTS, FEHBE, 2008, oil on canvas, 18 7/8 x 15" /
Öl auf Leinwand, 48 x 38 cm.*





demimonde production. This game-board model, wherein her paintings are regarded as strategic gambits in the expanded field of contemporary painting does little to explain her process. Instead, such moves insinuate causality tied not to an internal logic of decision-making but read through an exogenous set of circumstances where the only agency left for the artist is to appeal to the amorphous thing we call “the market.” They also suppose her trifling hipness or cleverness in merely fulfilling appropriate acts that comment on the very thing that they are ostensibly one-upping (modernist painting, decorative easel pictures, etc.). Thus was I fretting about how to specify Abts’ formalism without allowing her practice to masquerade as an empty sign that conveys “post-criticality.”

For though Abts’ paintings look premeditated, they are not inevitable. Needless to say, they are not readymades. Anything more than a cursory look at each vertically oriented, 18 7/8 x 15 inch (48 x 38 cm) panel reveals a massively labor-intensive and far from forgone development. Employing a standard size since she abandoned large, serial paintings based on the grid a decade ago, Abts nonetheless—or precisely because of her reduction of means and eschewal of preparatory sketches, research, and source material—succeeds in producing works with incommensurate organizational principles.

She tucks the diminutive supports in the arc of her arm, working freehand with her elbow propped on a table or on her knee, like a miniaturist. Laboring at such an intimate range, she successively covers the primed support and divides it into washy planes with brightly colored acrylic stripes.¹ Then come the nearly transparent pellicles of coruscating oil, many of which curl around onto the paintings’ edges in thicker swathes than one might expect from viewing only the front surface. Colors also appear there that are long gone in the main event, like a deeply submerged yellow that persists on the sides of the

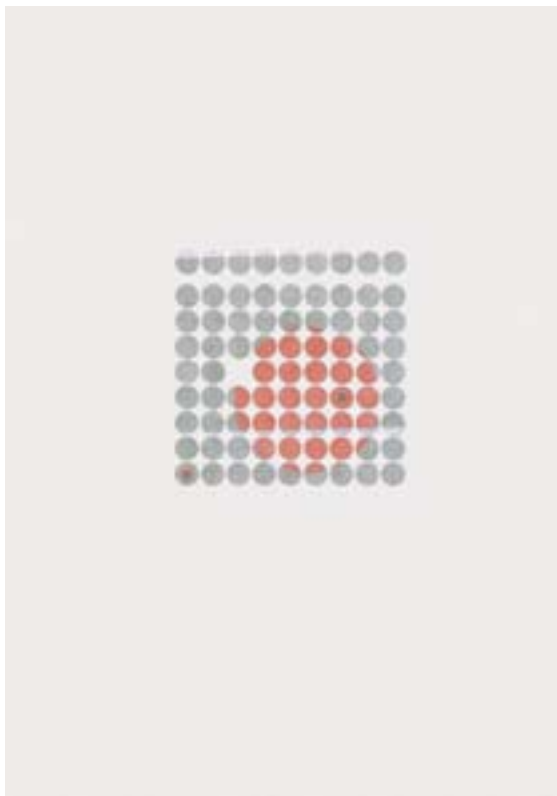
primarily cranberry, cement, and baize green MEKO (2006).

Abts’ compositions in fact emerge out of the give-and-take that comes with the application of numerous successive layers of paint and through choices being elaborated over many months. Interlocking linear elements might float across densely layered fields, objective aggregations of the thin strata. Delicate webs of faintly protruding ridges bisect most of Abts’ paintings, admitting to something like embodied thinking. They are exceptionally striking as palimpsests in FOLME’s (2002) bas-relief ovoids, MENNT’s (2002) zig-zag tracery, and ERT’s (2003) stuttering staccato lines. So consequentially deep are these embankments that they shore up the many tiers; they also manage to survive in reproduction, giving Abts’ paintings oddly sculptural—and hence less than iconic (or the Greenbergian shibboleth “optical”)—effects in photographs.

In this respect, her pencil and colored pencil drawings offer a marked contrast, since depth is always the product of an illusion in them, not the hard-won physical result of accumulated deposits. In UNTITLED # 12 (2006) and related works, overlaps between shapes are implied but not drawn, meaning that there are no material seams where they cross. Contrary to her paintings—for which these are not preparations—Abts’ drawings are distinctly imagistic; they do not engage the paper’s properties (its porosity, texture, thickness, etc.) but sparsely arrange structures across it as a neutral, receptive ground, which is in turn activated by the retention of large swathes of uncovered white. UNTITLED # 20 (2005) and UNTITLED # 3 (2006) additionally illustrate that Abts’ employ of the background creates a spatial opening that extends well beyond the bounds of the paper (a conceit amplified by aspects that careen off it, as though unfettered by the strictures of size).

Abts’ paintings do not necessarily pressure their edges, either. In spite of this they play with the notion of finitude in a very different way—indeed they are built upon the possibility of producing it. This is why they so frustrate interpretations in excess of them, even as they bait us to supply just that. The question becomes exactly what to do with all of this information that circles back, like Abts’ tautological

TOMMA ABTS, ERT, 2003, acrylic and oil on canvas,
18 7/8 x 15" / Acryl und Öl auf Leinwand, 48 x 38 cm.



TOMMA ABTS, *UNTITLED # 1*, 2006, ball point pen, colored pencil, and pencil on paper, 33 ¹/₈ x 23 ³/₈" / Kugelschreiber, Farbstift und Bleistift auf Papier, 84,1 x 59,4 cm.

paintings, to the issue of their self-sufficiency: Further describe facts of her paint handling? Or turn our attention to the subtleties of her quietly quixotic palette? Characterize the moods it creates? Linger, in a kind of ekphrastic performance, over telling passages of shading or shadow, or over Abts' peculiar romance with *trompe-l'oeil*, as in *FEHBE* (2008)? Render her method allegorical? Gender her struggle, or more to the point, her resistance to personal, non-universalizing communication? Shift the focus to my own roused sympathies? Move from specific paintings to a discussion of Abts' deliberate installation strategies (which involve paintings being placed quite low and with ample wall between them)? Maybe.

I almost went down the last route, struck as I was by seeing Abts' recent show—a well-edited selection of only fourteen paintings, curated by Laura Hoptman—at the New Museum, New York, and subsequently at the Hammer Museum, Los Angeles, where

it accrued a number of drawings (including those detailed above) and looked totally changed, despite the near-identical checklist (drawings aside). In Los Angeles, Abts hung the paintings at evenly apportioned intervals. This resolution, more than any other site-specific variable, accounted for much of the difference between the venues. Paradoxically however, this difference reconfirmed the paintings' self-sameness, which recalled something Scott Burton once wrote about Richard Tuttle (who also wanted "to make something which looks like itself")²: "Imagine making an object which will maintain its integrity in all circumstances yet which exerts absolutely no demands on its situation."³

In the process of deciding how to reconcile this very potent thing-ness of Abts' making with making meaning, finally, I did what any well-intended if thwarted procrastinator might and googled my subject for inspiration. There, amidst the many entries relating to her winning the 2006 Turner Prize, I found a New Museum high school teaching guide entitled "Drawing Formal Evidence in Tomma Abts." To my surprise, it cuts to the crux of the matter. After beginning with a passage culled from Hoptman's catalogue essay, "Tomma Abts: Art for an Anxious Time," which summarizes the current state of painting (mindless and predominantly representational) and posits Abts' place within it (idiosyncratic), the guide encourages students to use writing to interpret what they see. Scrolling down to read the lessons, I was struck by a description of abstraction's inconvertibility and suspension of meaning followed by a series of prompts about form (e.g. discuss the tonality, light, or color gradations in Abts' paintings).⁴ These cues force a careful looking that attends such careful making without licensing the metaphysical salvation redolent of so much abstract painting.

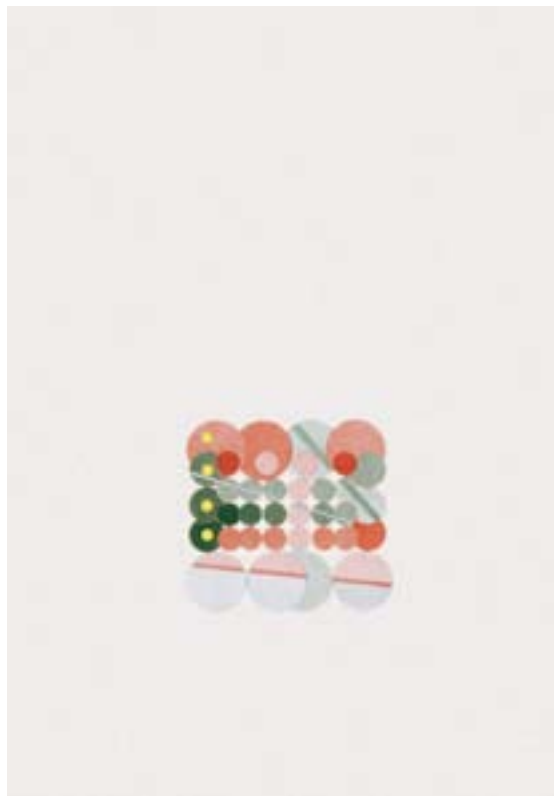
Perhaps the strangely palpable muteness (of which this invitation to careful looking might be

TOMMA ABTS, UNTITLED # 3, 2006, ball point pen,
colored pencil, and pencil on paper, 33 1/8 x 23 3/8" /
Kugelschreiber, Farbstift und Bleistift auf Papier, 84,1 x 59,4 cm.

a positive hallmark) owes to Abts' paintings being themselves: The crucial distinction is that neither abstraction nor figuration really obtains. Her interest in a painting existing as an image and an object at the same time cannot but recall Jasper Johns and his FLAG (1954–55) more explicitly, a comparison that makes this point clear. Fred Orton has written: "*Flag* is made of two main messages or two utterances. As a work of art it embodies a set of ideas and beliefs about art and aesthetics and as the American flag it embodies a set of ideas and beliefs about citizenship, nationalism and patriotism."⁵ In short, was—is—FLAG a flag or a painting? Or like Abts' expressed wishes, was it the same thing?

Much anxiety attended FLAG's importation into the Museum of Modern Art. When Alfred Barr met with the acquisitions committee in 1958 to confer about purchasing the work, he was at pains to reassure the deliberating body as to its positive, non anti-American value. Barr's ultimate recourse was not to the work but to the person of the artist; he provided a character reference of Johns as an "elegantly dressed Southerner" who had "only the warmest feelings toward the American flag."⁶ Evading FLAG's meaning in favor of supplying the artist's alleged purpose did not help matters because the point was not who made it, and why, but what it and its indecipherability at the level of ontology *did*. (Incidentally, although MOMA purchased FLAG, an internal memo warned curators not to hang it in the main lobby, for fear of the controversy it might provoke.)⁷

Abts proposes that the potential for Johns's model of congruency exists apart from the preexisting, shared cultural correlates—flags, targets, numbers, anatomical parts—on which his task relied. In her formulation, "it is all about the painting becoming finished,"⁸ which is to say, the painting becoming itself, an autonomous thing in the world that can become, or maybe inherently is, congruent with



nothing except that very painting. There is no room between the image and the thing when talking about Abts' paintings, after all. Which leaves a text like this somewhere else, apart from them.

1) This intimacy is also implied by her use of a portrait-scaled format and identification of the paintings with monikers sourced from a dictionary of proper names.

2) Richard Tuttle, cited in "Work is Justification for the Excuse" in *documenta 5* (Kassel, Germany: Museum Fridericianum 1972), p. 77. The whole quote reads: "To make something which looks like itself is, therefore, the problem, the solution."

3) Scott Burton, "Notes on the New" in Harald Szeemann, *Live in Your Head: When Attitude Becomes Form: Works—Concepts—Processes—Situations—Information* (Bern, Switzerland: Kunsthalle Bern, 1969).

4) See <http://www.gclass.org/tools/tommaabts/tools/paintings-oftommaabts>. Accessed on October 14, 2008.

5) Fred Orton, *Figuring Jasper Johns* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994), p. 140.

6) Alfred Barr, quoted *ibid.*, p. 144.

7) *Ibid.*, p. 145.

8) Tomma Abts in a recent conversation with the author.

Bestens durchdachte Ansätze:

SUZANNE HUDSON

Wie sich das Werk von TOMMA ABTS der Interpretation entzieht

Als ich mich an meinen Schreibtisch setzte, um meine ersten Gedanken zu diesem Essay über Tomma Abts zusammenzustellen, starrte ich länger auf den leeren Bildschirm, als ich zugeben möchte. Ich stellte fest, dass ich über diese Malerin, deren Werk ich so sehr schätzte, beschämend wenig zu sagen hatte. Abts' kleine Gemälde schienen derart konkret zu sein, dass sie jeden entschlossenen Versuch, sie in Worte zu fassen, aussichtslos erscheinen liessen. Dann fiel mir auf, dass sie es häufig als ihr Ziel bezeichnet hat, eine Kunst hervorzubringen, die sich jedem symbolistischen Deutungsversuch widersetzt und «mit sich selbst kongruent wird» – ein absolut wunderbarer Gedanke, der gleichwohl die Sadistin in mir dazu anstachelt, diese Gleichung aufbrechen zu wollen.

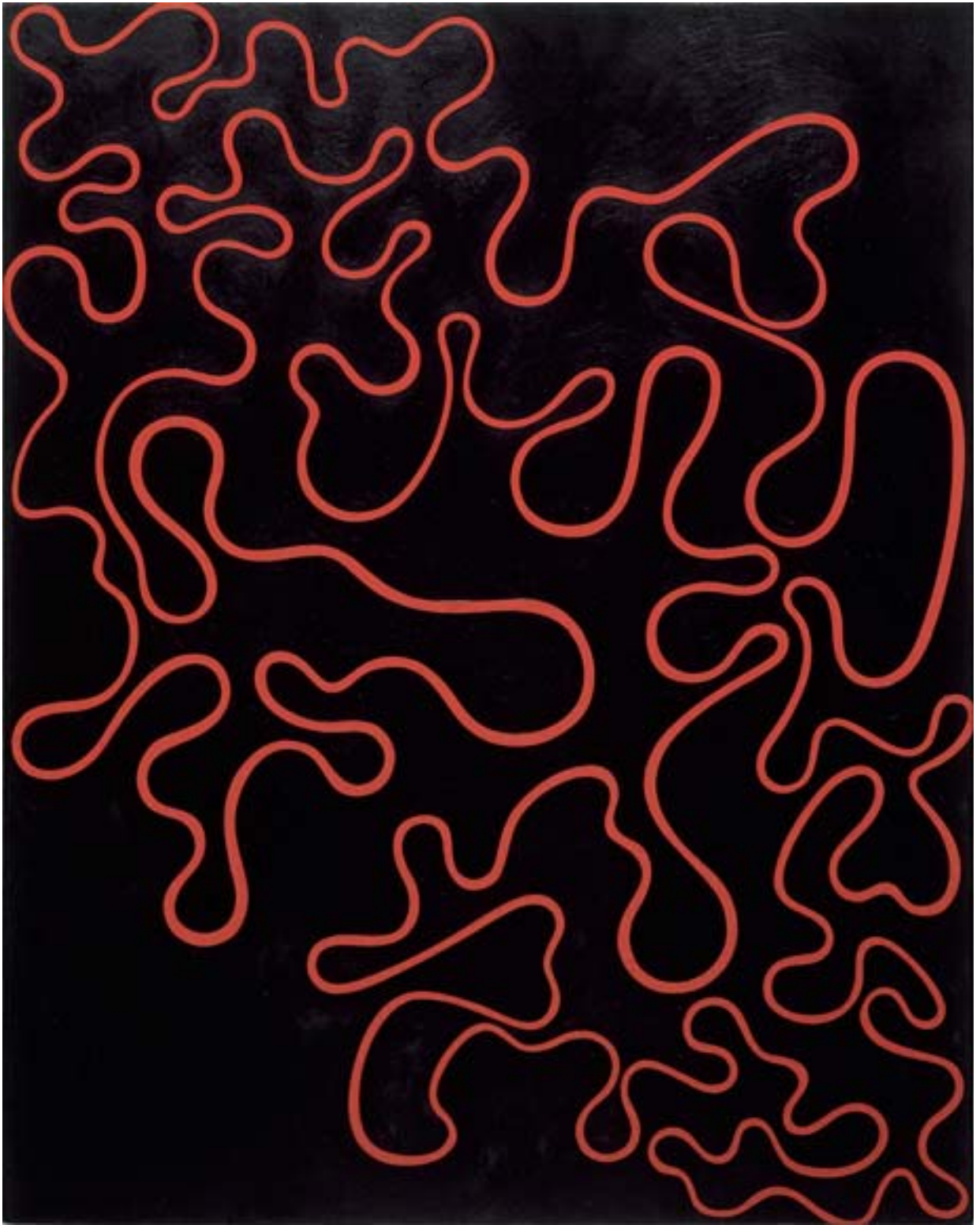
Ich wurde jedoch den Gedanken nicht los, dass diese bewusste Stummheit, dieser Widerstand gegen die treffende Transkription, für Abts' Projekt von

SUZANNE HUDSON lebt in New York. Sie ist als Kritikerin tätig und Assistant Professor für moderne und zeitgenössische Kunst an der University of Illinois. Ihr Buch *Robert Ryman: Used Paint* wird 2009 bei The MIT Press erscheinen.

fundamentaler Bedeutung ist. Ein Wort, das in den Texten über Tomma Abts immer wieder auftaucht, ist «hartnäckig» – aus gutem Grund. Sicherlich könnte man zum Beispiel ein Werk wie *HEESO* (2004) in die Nähe einer klischeehaften biomorphen Abstraktion rücken, Abts' Figur-Grund-Instantiierungen in *TABEL* (1999) vor dem Hintergrund jener lesen, die vor Jahrzehnten von Ellsworth Kelly ins Spiel gebracht wurden und auch ebenso mühelos einige morphologisch suggestive Vorläufer nennen, um *FEWE* (2005) zu kontextualisieren (auf Anhieb fällt einem Lyonel Feininger ein), doch die bebende Präsenz dieser Gemälde wehrt jeden Versuch ab, sie in andere Zeiten und an andere Orte zu übertragen, zumal sie beredt auf einer Materialität beharren, die sich der Übersetzung widersetzt, auf einem Hier und Jetzt, das von jedem kompensatorischen Rekurs auf das Telos der Kunstgeschichte (der disparate Objekte schleunigst in einem grossen, langen historischen Kontinuum zusammenbringen will) unwissentlich unter den Teppich gekehrt werden würde.

Die Charybdis dieser Skylla zeitlicher Aufeinanderfolge ist jedoch nicht weniger problematisch: Statt als das Produkt einer zwangsläufigen Entwick-

TOMMA ABTS, *HEESO*, 2004, acrylic and oil on canvas, 18 7/8 x 15" / Acryl und Öl auf Leinwand, 48 x 38 cm.



lungsbahn gesehen zu werden, wird Abts' Werk in einem Vakuum eines sensationalistischen, halbseidenen Entstehungsprozesses betrachtet. Dieses Spielbrettmodell, worin ihre Gemälde als strategische Schachzüge im erweiterten Feld der zeitgenössischen Malerei betrachtet werden, trägt zur Erklärung ihres Arbeitsprozesses wenig bei. Solche Spielzüge insinuieren eine Kausalität, die nicht an eine innere Logik der Entscheidungsfindung angebunden ist, sondern an äussere Umstände, die der Künstlerin nur eine ansprechbare Instanz belassen: das amorphe Phänomen, das wir als «der Markt» kennen. Sie unterstellen ihr auch eine vordergründige Hip- oder Cleverness, die sich auf appropriierende Handlungen beschränkt, die eben das kommentieren, dem sie offenbar immer eine Nasenlänge voraus sind (modernistische Malerei, dekorative Staffeleibilder und so weiter). Ich zerbrach mir also den Kopf, wie ich Abts' Formalismus spezifizieren sollte, ohne zuzulassen, dass sich ihre Kunst als ein leeres, «Post-Criticality» vermittelndes Zeichen ausgeben darf.

Auch wenn Abts' Gemälde einen vorbedachten Eindruck machen, zwangsläufig ergeben sie sich nicht. Selbstverständlich sind sie keine Readymades. Jeder mehr als nur beiläufige Blick auf eine dieser vertikal ausgerichteten, 48 x 38 cm grossen Tafeln (seit sie es vor einem Jahrzehnt aufgegeben hat, grosse, serielle rasterbasierte Gemälde zu malen, bedient sie sich dieses Standardformats) enthüllt eine äusserst arbeitsintensive und alles andere als vorweg abgeschlossene Entwicklung. Obwohl – oder eben weil – sie mit reduzierten Mitteln arbeitet und auf Vorskizzen, Recherchen und Quellenmaterial verzichtet, gelingt es ihr, Werke mit inkommensurablen Organisationsprinzipien hervorzubringen.

Sie klemmt die kleinen Bildträger in ihren Armbogen und arbeitet freihändig mit auf einem Tisch oder ihrem Knie aufgestützten Ellbogen, wie eine Miniaturmalerin. In einer derart intimen Nähe zu dem entstehenden Bild (die auch durch die pygmalionartige Anthropomorphisierung ihrer Gemälde – das Porträtformat und mit einem Vornamenwörterbuch entnommenen ausgefallenen Namen – impliziert wird) bedeckt sie nach und nach den grundierten Träger und teilt ihn mit Streifen leuchtend bunter

Acrylfarben auf. Dann folgen die fast transparenten Häute aus glänzender Ölfarbe, von denen viele sich in überraschend dicken Lagen um die Ränder des Gemäldes wickeln. Hier tauchen Farben auf, die im eigentlichen Bildgeschehen in der Versenkung verschwunden sind, so etwa ein tief abgetauchtes Gelb, das an den Rändern des hauptsächlich preiselbeer-, zement- und billardtischgrünfarbenen MEKO (2006) hervordringt.

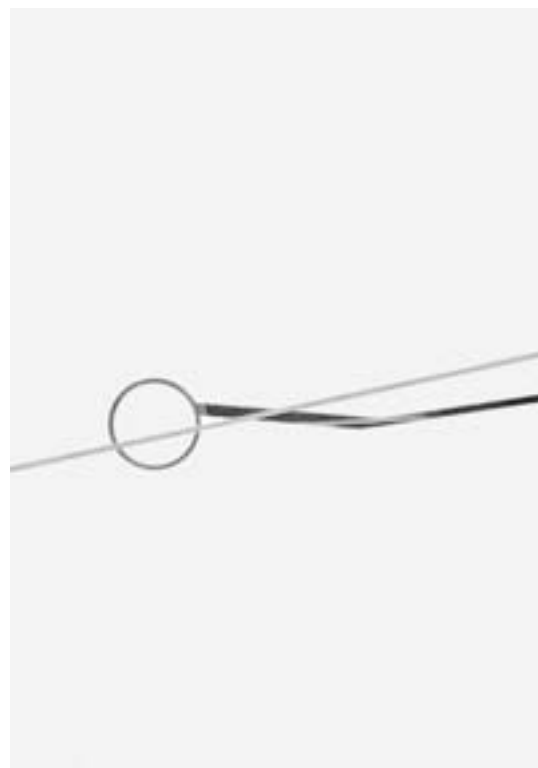
Tatsächlich gehen Abts' Kompositionen aus dem Geben und Nehmen hervor, das sich aus den etwa fünfzig bis siebzig über viele Monate hinweg sorgfältig ausgewählten und aufgetragenen Farbschichten ergibt. Miteinander verflochtene lineare Elemente schweben über dicht geschichteten Feldern – objektive Aggregationen der dünnen Schichten. Die meisten ihrer Gemälde werden von zarten Geflechten leicht herausragender Grate durchschnitten – besonders auffällig sind sie als Palimpseste in den Basrelief-Eiformen von FOLME (2002), Zickzack-Masswerk von MENNT (2002) und den schwankenden Stakkatolinien von ERT (2003) –, um «verkörpertes Denken» in das Bild zu integrieren. Die Höhe dieser Dämme entspricht den vielen Schichten, die von ihnen abgestützt werden; sie bleiben auch in Reproduktionen erhalten und verleihen den Photographien von Abts' Gemälden seltsam skulpturale – und daher kleinere als ikonische (oder, um das Greenbergsche Schibboleth zu gebrauchen, «optische») Effekte.

In dieser Hinsicht bieten ihre Blei- und Farbstiftzeichnungen einen deutlichen Kontrast – hier ist Tiefe immer das Produkt einer Illusion, nicht das hart erarbeitete physische Ergebnis angehäufter Ablagerungen. In UNTITLED # 12 (2006) und verwandten Werken sind Überlappungen zwischen den Formen impliziert, aber nicht gezeichnet; es gibt keine materiellen Nähte, an denen sie sich kreuzen. Anders als ihre Gemälde sind Abts' – eigenständige – Zeichnungen ausgesprochen imagistisch. Sie lassen die Eigenschaften des Papiers (Porosität, Textur, Stärke und so weiter) ausser Acht; es dient als neutraler Hintergrund für spärlich gesetzte Strukturen, der durch die Bewahrung grosser unbedeckter weisser Flächen aktiviert wird. Wie UNTITLED # 20 (2005) und UNTITLED # 3 (2006) zusätzlich verdeutlichen, setzt Abts den Hintergrund so ein, dass eine sich weit

über die Grenzen des Papiers ausdehnende räumliche Öffnung entsteht (verstärkt wird dieser Eindruck durch aus dem Papier herauschnellende Aspekte, die durch die Einschränkungen des Formats nicht aufzuhalten sind).

Auch die Ränder der Gemälde sind nicht unbedingt geschlossen. Sie spielen jedoch ganz anders mit dem Begriff der «Endlichkeit» – sie bauen auf der Möglichkeit auf, sie herzustellen. Eben deshalb legen sie Interpretationen auch so schwere Steine in den Weg, auch wenn sie uns dazu verlocken. Das genau ist die Frage, die sich stellt: Was ist mit solchen Informationen anzufangen, die, wie Abts' tautologische Bilder, auf ihre Autarkie zurückweisen? Soll man ihren Farbauftrag näher beschreiben? Auf die Feinheiten ihrer leise donquichottischen Palette eingehen? Die Stimmungen charakterisieren, die diese Palette hervorbringt? In einer Art Ekphrasis bei aufschlussreichen Schattenführungen verweilen, oder bei der eigentümlichen Romanze der Künstlerin mit dem *Trompe-l'œil* (siehe insbesondere FEHBE [2008])? Soll man ihre Methode allegorisch darstellen? Ihren Kampf, genauer gesagt ihren Widerstand gegen eine persönliche, nicht universalisierende Kommunikation unter dem Gender-Aspekt betrachten? Den Schwerpunkt auf die eigenen Sympathien verlagern? Von bestimmten Gemälden zu einer Erörterung der sorgfältig ausgearbeiteten Installationsstrategien der Künstlerin übergehen (die Bilder werden zum Beispiel recht tief und in geräumigen Abständen gehängt)? Vielleicht.

Beinahe wäre ich den letztgenannten Weg gegangen – ich stand noch unter dem Eindruck der jüngsten, von Laura Hoptman kuratierten Ausstellung Abts', einer durchdachten Auswahl von nur vierzehn Gemälden, die zuerst im New Museum in New York und darauf im Hammer Museum in Los Angeles gezeigt wurde. Die Ausstellung in Los Angeles war um mehrere Zeichnungen erweitert worden (darunter auch die oben besprochenen) und sah trotz der (bis auf die Zeichnungen) fast identischen Werkliste völlig anders aus. Hier hatte Abts die Gemälde in gleichmässigen Abständen gehängt, eine Entscheidung, die mehr als jeder andere ortsspezifische Aspekt den Unterschied zwischen den beiden Ausstellungsstationen ausmachte. Paradoxerweise bestä-



TOMMA ABTS, UNTITLED # 25, 2005, pencil and colored pencil on paper, 33 1/8 x 23 3/8" / Bleistift und Farbstift auf Papier, 84,1 x 59,4 cm.

tigte dieser Unterschied jedoch nur die Selbstidentität der Gemälde, was mich an etwas erinnerte, das Scott Burton einmal über Richard Tuttle schrieb (der auch «etwas, was wie es selbst aussieht» machen wollte)¹⁾: «Stell dir vor, ein Objekt zu machen, das unter allen Umständen seine Integrität bewahrt, das jedoch absolut keine Anforderungen an seine Situation stellt.»²⁾

Während ich mir den Kopf zerbrach, wie diese starke Dinghaftigkeit der Produktion Tomma Abts' mit der Produktion von Bedeutung zu vereinbaren sei, tat ich das, was vielleicht jeder täte, der sich nach Kräften bemüht und nicht weiter weiss, und gab mein Thema unter Google ein, um Anregungen zu suchen. Unter den vielen Einträgen, die sich mit ihr



*TOMMA ABTS,
UNTITLED # 12, 2005,
pencil and colored pencil
on paper, 33 1/8 x 23 3/8" /
Bleistift und Farbstift auf
Papier, 84,1 x 59,4 cm.*

als Gewinnerin des Turner Prize 2006 befassten, fand ich einen vom New Museum erstellten «Global Classroom»-Lehrplan mit dem Titel «Drawing Formal Evidence in Tomma Abts» (Formale Anhaltspunkte im Werk von Tomma Abts). Zu meiner Überraschung wird hier der Kern der Materie getroffen. Am Anfang steht eine Passage aus Hoptmans Katalog-Essay, «Tomma Abts: Art for an Anxious Time», in der der aktuelle Stand der Malerei (geistlos und grösstenteils gegenständlich) zusammengefasst und Abts' Position darin (idiosynkratisch) bestimmt wird. Darauf werden die Schüler aufgefordert, das, was sie sehen, schriftlich zu interpretieren. In den nachfolgenden Ausführungen finden sich eine Beschreibung der Inkonvertibilität der «Bedeutung zurückhaltenden» Abstraktion sowie eine Folge von Fragestellungen zu formalen Aspekten (zum Beispiel der Tonalität, des Lichts oder der Farbabstufungen in Abts' Gemälden).³⁾ Diese Stichworte erzwingen eine sorgfältige, dem minutiösen Produktionsprozess gewidmete Betrachtung, ohne der metaphysischen Erlösung das Wort zu reden, die die abstrakte Malerei so oft zu verheissen scheint.

Die merkwürdig greifbare Stummheit (in dieser so fruchtbaren Aufforderung, sorgfältig hinzuschauen, scheint sie aufgegriffen zu werden) verdankt sich möglicherweise der Tatsache, dass Abts' Gemälde sich selbst sind: Im Wesentlichen zeichnen sie sich dadurch aus, dass keines der beiden Etikette wirklich zutrifft, weder «Abstraktion» noch «Figuration». Ihr Interesse an einer Malerei, die gleichzeitig als Bild und als Objekt existiert, lässt an Jasper Johns und sein FLAG (1954/55) denken, genauer gesagt an einen Vergleich, der diesen Punkt verdeutlicht. Fred Orton hat geschrieben: «FLAG ist aus zwei Botschaften oder zwei Äusserungen zusammengesetzt. Als Kunstwerk verkörpert es eine Reihe von Ideen und Überzeugungen über Kunst und Ästhetik, als die amerikanische Flagge verkörpert es eine Reihe von Ideen und Überzeugungen über Staatsbürgerschaft, Nationalismus und Patriotismus.»⁴⁾ In einem Wort: War – ist – FLAG eine Flagge oder ein Gemälde? Oder war es «mit sich selbst kongruent»?

Nur unter grossen Bedenken fand FLAG seinen Weg ins Museum of Modern Art. Als Alfred Barr 1958 mit dem Ankaufskomitee zusammentraf, um

über den Erwerb zu verhandeln, gab er sich alle Mühe, das Gremium vom positiven, nicht etwa anti-amerikanischen Wert dieses Werks zu überzeugen. Barr berief sich dabei nicht auf das Werk selbst, sondern auf die Person des Künstlers; er beschrieb Johns als einen «elegant gekleideten Südstaatler», der «der amerikanischen Flagge gegenüber nur die wärmsten Gefühle» entgegenbrachte.⁵⁾ Der Versuch, der Bedeutung von FLAG zugunsten der angeblichen Gesinnung des Künstlers aus dem Weg zu gehen, half jedoch nicht weiter, denn es ging nicht darum, wer es und warum er es gemacht hatte, sondern darum, was es in seiner Unentzifferbarkeit auf der ontologischen Ebene tat. (FLAG wurde zwar vom MoMA angekauft, doch einem internen Memo zufolge sollte es aus Furcht vor Kontroversen nicht im Hauptfoyer präsentiert werden.)⁶⁾

Abts zeigt, dass Johns' Kongruenzmodell sich nicht auf die von ihm herangezogenen «vorgefundenen» kulturellen Korrelate – Flaggen, Zielscheiben, Ziffern, Körperteile – beschränken muss. Wenn sie sagt, «es geht nur darum, dass das Gemälde fertig wird»,⁷⁾ dann ist damit gemeint, dass das Gemälde das Gemälde selbst wird, ein autonomes Objekt, das mit nichts anderem ausser eben diesem Gemälde kongruent werden kann oder es vielleicht inhärent schon ist. Wenn man über Abts' Gemälde spricht, gibt es schliesslich zwischen dem Objekt und dem Bild keinen Raum – sodass ein Text wie dieser sich ihnen nicht nähern kann.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

1) Richard Tuttle, zitiert in «Work is Justification for the Excuse», in *documenta 5*, Ausst.-Kat. Kassel, Museum Fridericianum, 1972, S. 77. Das vollständige Zitat lautet: «Etwas zu machen, was wie es selbst aussieht, ist deshalb das Problem, die Lösung.»

2) Scott Burton, «Notes on the New», in: Harald Szeemann, *Live in Your Head: When Attitude Becomes Form: Works—Concepts—Processes—Situations—Information*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, 1969.

3) Siehe <http://www.gclass.org/tools/tommaabts/tools/paintingsoftommaabts>. Mein Zugriff erfolgte am 14. Oktober 2008.

4) Fred Orton, *Figuring Jasper Johns*, Cambridge, Mass., 1994, S. 140.

5) Alfred Barr, zitiert ebenda, S. 144.

6) Ebenda.

7) Tomma Abts in einem vor Kurzem geführten Gespräch mit der Autorin.