

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (2008)
<b>Heft:</b>	84: Collaborations Zoe Leonard, Tomma Abts, Mai-Thu Perret
<b>Artikel:</b>	Tomma Abts : die Wahl der Wahl = choosing to choose
<b>Autor:</b>	Verwoert, Jan / Schelbert, Catherine
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-681006">https://doi.org/10.5169/seals-681006</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

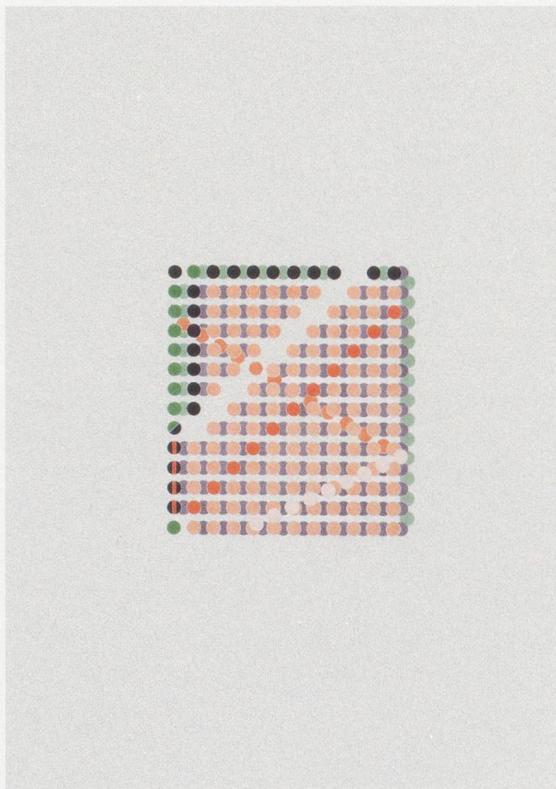
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



TOMMA ABTS, UNTITLED # 6, 2007, *pencil and colored pencil on paper, 33 1/8 x 23 3/8"* / Bleistift und Farbstift auf Papier, 84,1 x 59,4 cm.

## 1. ANFANGEN

Am Anfang steht immer die Frage der Entscheidung. Darin gleicht die Malerei dem Schreiben. Die erste Entscheidung ist dabei weit mehr als nur eine Wahl zwischen unterschiedlichen Optionen: diese Farbe statt jener oder das eine Wort statt eines anderen zu wählen. Solche Fragen ergeben sich erst später. Ganz zu Beginn geht es um die Entscheidung, überhaupt zu beginnen, das heisst, um die Einlassung auf den Prozess des Treffens von Entscheidungen, Kierkegaard würde sagen, um das Wählen der Wahl. Das ist

---

JAN VERWOERT ist Contributing Editor der Zeitschrift *frieze* und Autor von *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous* (The MIT Press, 2006). Er unterrichtet am Piet Zwart Institute in Rotterdam und dem Royal College of Art in London.

einfacher gesagt als getan. Denn warum sollte man sich für das Entscheiden entscheiden? Es geht immer auch anders. Warum sollte man etwas malen oder schreiben wollen? Natürlich kann es sein, dass jemand es von einem erwartet. Aber Erwartungen allein schaffen keine innere Notwendigkeit. Die Entscheidung jedoch anzufangen, kann einem niemand abnehmen. In dieser Hinsicht findet jeder Anfang in der Tat in einem *luftleeren Raum* statt. Das ist die Leere von leeren Leinwänden und Seiten.

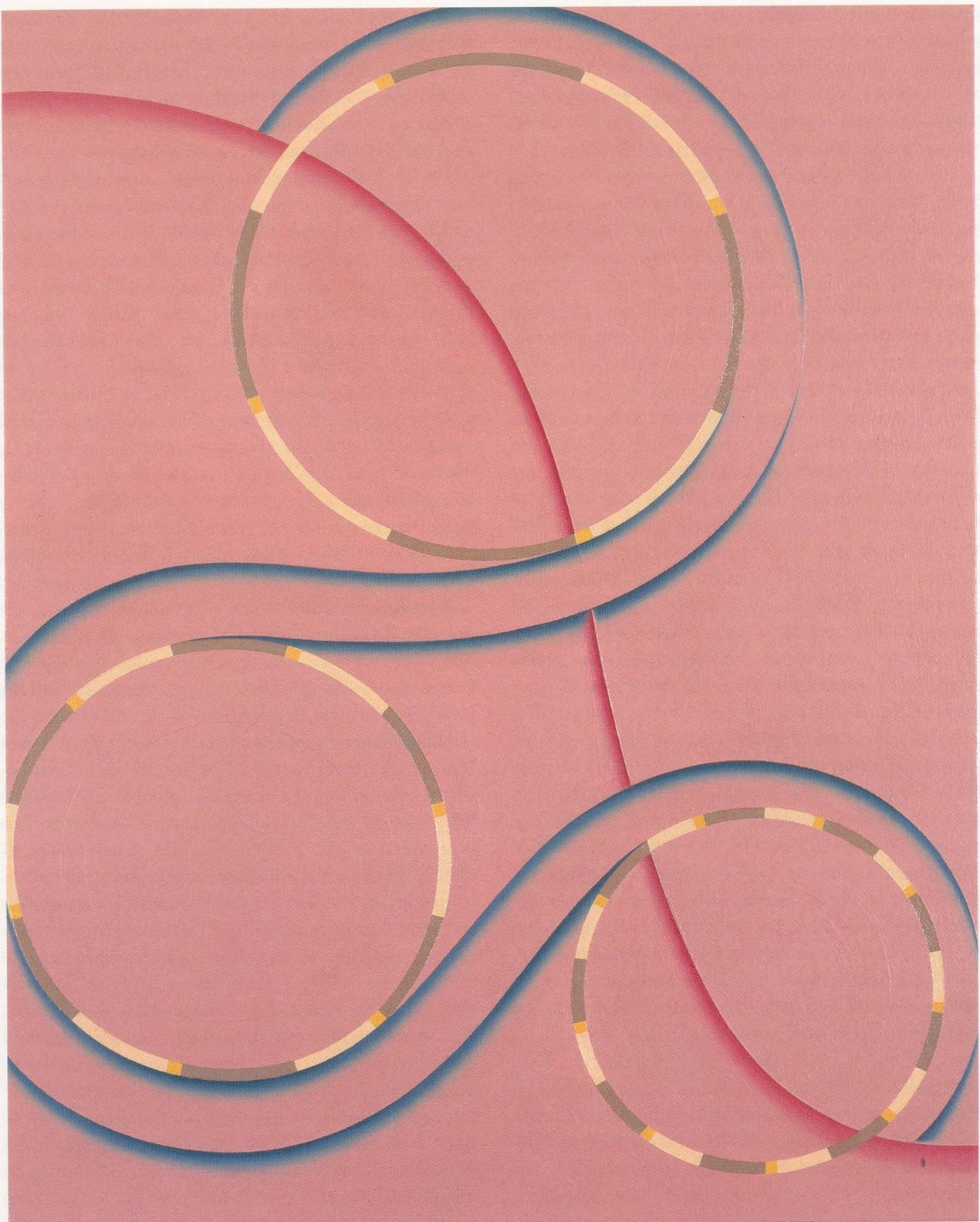
Diese Leere beinhaltet nicht selbstverständlich die Freiheit und Möglichkeit, sie zu füllen. Womit

# DIE WAHL DER WAHL

---

JAN VERWOERT

auch? Selbst wenn klar ist, dass jetzt alles Mögliche dargestellt oder gesagt werden könnte, bedeutet das nicht, dass diese Möglichkeit greifbar ist. Denn dazu müsste man erst wissen, was darzustellen oder zu sagen wäre und ob es überhaupt etwas darzustellen oder zu sagen gibt. Wirkliche Möglichkeiten sind nur die, die man sich selbst erschliesst. «Erschliessen» heisst in der Malerei wie beim Schreiben, etwas melodramatisch ausgedrückt: der leeren Leinwand oder Seite «abringen». Von sich aus sind Leinwand und Seite wie hermetisch versiegelte Oberflächen. Je länger man auf sie starrt, umso mehr verschliessen sie sich. Und auch wenn die erste Entscheidung für das Entscheiden gefallen ist und dann etwas konkret zur Wahl steht, weil bereits etwas auf der Leinwand ist (oder Seite steht), was einen nächsten Schritt nach sich zieht, insofern es die konkrete Frage aufwirft, was denn angesichts dessen, was schon da ist, der nächste Schritt sein müsste, heisst das nicht, dass sich der anfängliche Zustand nicht jederzeit wiederherstellen könnte und plötzlich nichts mehr geht,



TOMMA ABTS, ISKO, 2008, oil and acrylic on canvas, 18 7/8 x 15" / Öl und Acryl auf Leinwand, 48 x 38 cm.

weil einem die Leinwand oder Seite wieder stumm und verschlossen entgegentritt. Die Leinwand oder Seite, die sich verschliesst, führt so stets wieder auf die Frage nach der Notwendigkeit der Wahl und Möglichkeit des eigenen Tuns zurück: Warum überhaupt etwas anfangen? Und wie, wenn überhaupt?

Sicher könnte man einwenden, dass diese Frage des Anfangens die Frage der modernen Avantgarden war, diese Frage also eine Vorgeschichte hat und sie von dieser Geschichte überholt wurde und dass es deshalb an der Zeit wäre, sich von ihr abzuwenden und das Anfangen anders, irgendwie leichtfertiger, wenn nicht frivoler (eine Zeit lang hiess das *postmoderner*) anzugehen. Aber nur weil eine Frage eine Geschichte hat, heisst das nicht, dass sie ihre Dringlichkeit verlöre. Und ihre Gegenwart ist heute deutlicher spürbar denn je. Historisch gesehen, könnte man sagen, dass sich die Frage des Anfangs und der Wahl nie so nachdrücklich gestellt hat wie jetzt. Heute behaupten die bestehenden Verhältnisse, ohne Alternative zu sein. Statt einer Wahl bieten sich vermeintlich nur noch Optionen innerhalb eines bereits im Voraus abgesteckten Möglichkeitsraums an. In den Menüs und aus den Produktenkatalogen das eine eher als das andere aussuchen – mehr bleibt einem nicht. Das ist die paranoid depressive Grundstruktur des Denkens, das derzeit den Ton angibt. Obwohl allseits von Optionen die Rede ist, gibt es keine Wahl. Sich die Situation, in der die Wahl zur Wahl stünde, zu erschliessen, hiesse, aus dem Gehäuse dieses Systems ohne Alternativen herauszutreten und der Oberfläche einer Gesellschaft, von der alles abperlt, weil in ihr alles gleich möglich erscheint, aber nichts einen Unterschied macht, die Möglichkeit der Entscheidung für das Entscheiden gedanklich, emotional, existenziell, und das heisst künstlerisch neu abzuringen. Mit anderen Worten: «Il faut être absolument moderne». <sup>1)</sup> Heute mehr noch als zu Zeiten der Moderne.

## 2. WIDERRUFEN

Wie es aussieht und sich anfühlt, wenn die Wahl zur Wahl steht, verdeutlicht die Malerei von Tomma Abts auf ihre je eigene Art. Ihre Bilder zeigen das Hervortreten singulärer abstrakter Formen aus langwierigen malerischen Entscheidungsprozessen – vor dem

Hintergrund einer totalen Abwesenheit vorausbestimmter Strukturen und in der Auseinandersetzung mit der spürbaren Gegenwart einer verschlossenen Oberfläche. Während der Betrachtung der Bilder erschliesst sich allmählich der Horizont der anfänglichen Möglichkeit des freien Entscheidens. Der Weg dahin beginnt mit der langsam Auflösung der vermeintlichen Gewissheiten des ersten Eindrucks: Auf den ersten Blick wirken Abts' Bilder vollkommen entschieden. Alle Formen scheinen klar umrissen und die Farben klar gesetzt. Suchende Linien und einen unregelmässigen Farbauftrag gibt es nicht eigentlich. Die Geometrie des Bildaufbaus macht den Anschein, irgendwie in sich logisch und gelöst zu sein. Bei näherer Betrachtung zeigt sich aber mehr und mehr, dass nichts von dem, was im Ergebnis zwingend scheint, im Anfang je so hätte sein müssen, wie es jetzt ist. Alles hat sich erst im Prozess der Bildentstehung gefunden. Zu dessen Beginn steht nichts fest. Überhaupt ist bei aller Klarheit des Gesamteindrucks in Abts' Bildern im Detail kaum etwas wirklich eindeutig.

Wenige der Linien in ihren Bildern sind als positive Konturen gesetzt. Überwiegend entstehen Konturen als Ränder von Flächen im Prozess der Übermalung. Das, was sich wie eine breite Linie (ein Band, Bogen oder Streifen) ausnimmt, ist oft nur der negative Raum zwischen zwei aufeinandertreffenden Flächen. Viele Linien sind also eigentlich Lücken. Diese Lücken gewähren Einblicke in tiefer liegende Schichten des Bildes. Sie lassen andeutungsweise erkennen, welche Farben das Bild zuvor bestimmt haben mögen und welche früheren formalen Entscheidungen also im Zug der Übermalung verworfen wurden. Genau dort, wo der Bildaufbau am entschiedensten scheint, in den harten Konturen der Binnenformen, stellt sich also heraus, dass das Übermalen – und das heisst das *Revidieren*, Anzweifeln und Widerrufen – eine für die Bildentstehung entscheidende Handlung ist. Im Gegensatz zu einer Malerei, die frühere Entwicklungsstadien durch transparenten Farbauftrag stets durchscheinen lässt, sind Abts' Revisionen weitaus härter. Ihre Übermalungen überdecken frühere Farbschichten und Formfindungen mit einer blickdichten Oberfläche aus Farbe. Abts erlaubt es der Oberfläche also, die Leinwand immer

wieder zu verschliessen. Es bleiben nur wenige Spuren. Sie zeigen sich nicht nur in den Lücken zwischen Flächen, sondern in bestimmten Bildern auch in Gestalt von leicht hervortretenden Farbkanten, die (wie Linien) quer durch Farbflächen verlaufen, wo zuvor der Rand einer mittlerweile übermalten Fläche war.

Diese Einsicht in die Bildentstehung stellt die anfängliche Bildwahrnehmung auf den Kopf: Wenn sich Linien als Lücken und somit positive Formen als negativ bestimmt entpuppen – dann zeigt sich, dass die vermeintlich *manifeste* Gestalt des Bildes in der Tat vermittelt ist durch vielfache *Latenzen* – das heisst, durch Möglichkeiten, deren momentanes Aufscheinen das Bild spürbar (wenn auch nicht immer sichtbar) ebenso geprägt hat wie deren etwaige Verwerfung und deren nachträgliches Verschwinden hinter opaken Farbschichten. Die Logik der Entscheidungsfindung, die sich aus Abts' Einlassung auf die kaum je ganz kontrollierbaren Kräfte der Latenz ablese lässt, ist also alles andere als linear. Es existiert hier kein Plan, der Schritt für Schritt umgesetzt werden würde. Es gibt auch keinen eindeutigen Anfangspunkt, aus dem sich alle weiteren Schritte notwendig ableiten liessen. Stattdessen sind Abts' Bilder bestimmt durch die zeitliche Logik einer gewissen Nachträglichkeit: Die Bewegung hin zum fertigen Bild ist eine Bewegung, die in den Übermalungen laufend in sich selbst zurückläuft und die anfänglichen Möglichkeiten des Bildes gerade durch die Widerrufung anfänglicher Möglichkeiten spürbar werden lässt.

Sichtlich liegt dabei sowohl der Logik der Übermalungen als auch der der Linienführung und Farbwahl nicht eigentlich ein System zugrunde. Abts' Malerei kommt ohne Struktur gebende Raster oder sonstwie im Voraus bestimmte formale Parameter aus. Sie betreibt eine Geometrie ohne axiomatisches Koordinatensystem. Entscheidungskriterien ergeben sich situativ. Das sieht man nicht zuletzt auch daran, dass Linien und Bögen, so präzise gezogen sie auch wirken, oft genug irgendwo in merkwürdigen Winkeln aufeinander- oder an den Bildrand stossen, sich oder den Rand knapp verfeheln oder stauchen, wo der Platz im Bild eng wurde – ganz so wie sich Buchstaben in der Handschrift stauchen, wenn der Platz

auf dem Blatt für die Zeilen nicht zu reichen droht. Hier entscheidet die Situation (mit) über die Gestalt der Form. Und das Ergebnis fällt eben nicht immer eindeutig aus. Überhaupt ist der Raum in Abts' Bildern oft eher schwer zu bestimmen. Obwohl opake Flächen die Bilder bestimmen und der Eindruck von Räumlichkeit eigentlich von vorne herein ausgeschlossen sein sollte, werfen in manchen Bildern Linienbögen dennoch Schatten – als ob sie dem hochmodernistischen Lehrsatz von der illusionsfreien flachen Leinwand spotten wollten. Das Verfehlen des richtigen Winkels und das Stauchen geschwungener Formen sind im Detail, genauso wie diese spöttischen Schatten, bei allem Ernst, von dem der Prozess der Eröffnung und Verwerfung von Möglichkeiten in Abts' Malerei getragen wird, so etwas wie ein Lächeln, das auf den Zügen des Bildes liegt. Das Drama der Entscheidungsfindung ist in ihren Bildern somit von einer sehr eigenen, malerischen Form von Humor unterlegt.

### 3. ENTGEGENSCHAUEN

Entscheidungen treffen heisst Unterschiede machen. Abts' Bilder unterscheiden sich so im Einzelnen entschieden voneinander. Jede Einzelheit verweist auf den je anderen Ausgang einer Entscheidung. Dieser Eindruck der Unterschiedlichkeit tritt gerade deshalb so deutlich hervor, weil Abts' Bilder alle daselbe Format besitzen – ein vergleichsweise kleines Porträtformat. Das Feld, auf dem der Prozess der malerischen Entscheidungsfindung ausgetragen wird, ist hier also sichtlich stets wieder das gleiche. Mal für Mal stellt sie dieselbe Anfangsfrage: Was soll es diesmal werden? Was soll es heute sein? Abts' Entscheidung, ein bestimmtes Bildformat über sehr lange Zeit als einziges Bildformat beizubehalten, ist in diesem Sinne gleichbedeutend mit einer Entscheidung dafür, die Beharrlichkeit der Anfangsfrage nach der ersten Entscheidung in der Arbeit spürbar zur Gelung zu bringen. Die Frage steht im Raum, weil jedes Bild zeigt, dass der Anfang Mal für Mal gleich war, und sich jedes Ergebnis, weil es jedes Mal trotzdem anders ausfällt, aus diesem Grund umso mehr von allen anderen Ergebnissen unterscheidet.

Die Wahl des Porträtformats verstärkt diesen Eindruck noch. Jedes Bild trägt andere Züge und einen



TOMMA ABTS, FEIO, 2007, oil and acrylic on canvas, 18 7/8 x 15" / Öl und Acryl auf Leinwand, 48 x 38 cm.

anderen Namen, zum Beispiel KOENE, FOLME oder LOERT. Offensichtlich sind Abts' Bilder nicht eigentlich Porträts und, was auf ihnen zu sehen ist, auf keinen Fall wirklich Gesichter. Die Haltung, die ich einnehme, wenn ich sie so anschau, wie ich es gewohnt bin, Bilder im Porträtformat anzuschauen, lässt mich sie dennoch so betrachten, *als ob* ich jemandem ins Gesicht sehe, der oder die mir entgegenblickt. Jede abstrakte Form und Konstellation liest sich dann wie ein Gesichtszug, so, als sei sie das sichtbare Anzeichen eines Gefühlszustands oder Gedankens. Anzeichen aber eher als Ausdruck, denn die Oberfläche der Malerei bleibt meist weitgehend verschlossen und das, was sich mitteilt, hat somit eher den Charakter eines nicht gänzlich greifbaren Mienenspiels (so wie ein Lächeln «auf den Zügen liegen» oder den Mund nur «umspielen» kann) als den eines vermeintlich eindeutigen Gesichtsausdrucks. Die formatgleichen Bilder wären dann wie ein Spiegel, aus dem Mal für Mal stets wieder ein anderes, fremdes Gesicht uns entgegenschaut. Gespenstig.

Aber hier erreicht die Metapher auch ihre Grenzen. Denn Abts' Bilder bleiben abstrakt. Das heisst, sie geben keine Information, machen keine Geständnisse und liefern keine Erzählungen. Aus guten Gründen, weil sie, wenn sie es täten, nur konkret die mögliche Wirklichkeit beliebiger Gefühle oder Gedanken abbilden würden, statt, was sie es in der Tat abstrakt tun, die *wirkliche Möglichkeit* bestimmter Gefühle und Gedanken zu erschliessen. Die Frage des Gefühls stellt sich genauso wie die der Entscheidung überhaupt dann erst wirklich, wenn die konventionelle Logik zur Bestimmung der Form und des Inhalts von Gefühlen und Entscheidungen ausser Kraft gesetzt wird. Solange wir Entscheidungen als Kette von notwendig auseinander abgeleiteten Akten der Wahl und das Fühlen als ebenso zwangsläufigen Ausdruck innerer Regungen verstehen, entscheiden und fühlen wir vielleicht nie wirklich, weil jede Erfahrung von wirklicher Möglichkeit verhindert wird durch die erdrückende Vorstellung von inneren Notwendig- und Gesetzmässigkeiten. In Abts' Malerei gibt es kein solches Gesetz. Abstraktion ist bei ihr deshalb weder der *Nachweis* von vermeintlichen formalen Eigengesetzlichkeiten der Malerei noch der *Ausdruck* irgendwelcher psychologischer Triebkräfte

oder Zwänge. Ihre Abstraktion ist vielmehr genuin der *Produktion* von Entscheidungsmöglichkeiten und Gefühlszuständen gewidmet, deren Realität nicht erst irgendwo an einem anderen symbolischen Ort (in der Geschichte des Mediums Malerei oder den Gesetzen der Psyche) zu suchen wäre, sondern in der konkreten Beschaffenheit, Geschichte und Wirkung jedes einzelnen Bildes zu finden ist.

#### 4. (NICHT) AUFHÖREN

Kritisch ist darüber hinaus, dass Abts zur Vergegenwärtigung der Frage der Entscheidung und des Gefühls in ihren Bildern auf keine der beiden vertrauten Rhetoriken zurückgreift, mittels derer die abstrakte Malerei der (Nachkriegs-)Moderne dies tat: die Rhetorik des Rasters und die der Geste. Den Aufbau eines abstrakten Bildes gänzlich in einer Raster-Struktur, einem *Grid*, zu begründen, hiess traditionell, das Bestehen einer zwar vielleicht nicht höheren, aber doch auf jeden Fall irgendwie grundlegenden *Rationalität* zu beschwören. Es hiess: Komme was wolle, es gibt hier eine Grammatik, eine Struktur, die jeder möglichen Entscheidung oder Artikulation vorausgeht und ihr ihren Sinn gibt. Die Geste dagegen diente zur Beschwörung einer unbedingten *Spontanität* des malerischen Akts. Sie besagt: Alles musste so kommen, wie es gekommen ist, weil die ungefilterte Kraft psychischer Impulse keinen Widerspruch duldet. Die Rhetorik der Rationalität und der Spontanität gleichen sich, trotz aller stilistischen Unterschiede darin, dass sie das Vorhandensein von Gesetzmässigkeiten behaupten, denen der malerische Akt folgt und die die malerische Entscheidung deshalb notwendig auch zur Anschauung bringt. In den Bildern von Abts dagegen gibt es augenscheinlich weder fixe Grids noch grosse Gesten. Sie kommen ohne den Glauben an Gesetze aus.

Weil somit weder eine Grammatik noch eine Theatralik in Abts' Bildern eindeutig den Ton vorgeben, stellt sich hier die Frage der malerischen Entscheidung in ihrer ganzen Dringlichkeit, und zwar situativ, von Mal zu Mal, in jedem konkreten Augenblick, wo eine Entscheidung ansteht. Abts geht dieser Entscheidung nicht aus dem Weg. Sie rettet ihre Malerei nicht durch den Sprung in den Glauben an irgendein Gesetz. Gerade deshalb tritt einem in

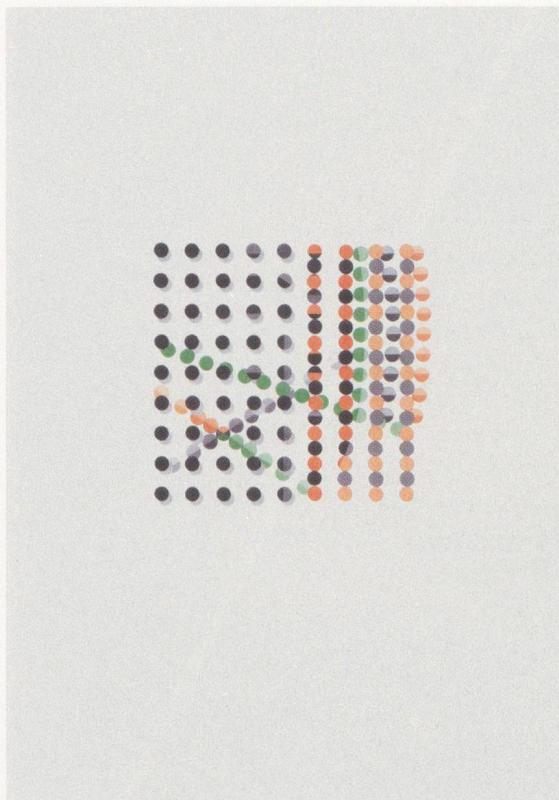
ihren Bildern die Frage der Entscheidung *in nuce* entgegen. Darüber zu schreiben, ist schwierig. Fast unweigerlich erhalten solche Beschreibungen einer konsequenten Einlassung auf die Grundfragen der Malerei einen heroischen Beigeschmack. Denn dieser Begriff der Konsequenz ist der Grundstein des Avantgardismus. Die Rhetorik der Heroik ist aber bei Abts fehl am Platz. Der Abschied von fixen Grids und grossen Gesten bedeutet in ihrer Malerei ja eben genau die Absage an ein heroisches Denken, das die Lösung aller Probleme in endgültigen Entscheidungen für absolute Gesetze (der Form oder Psyche) sucht. Im heroischen Denken der alternden Avantgardisten zählte eigentlich nur noch das Beenden der Malerei, das Malen der letzten Bilder, als entschiedene Handlung. Nur Enden heisst Entscheiden: Das ist der logische Schluss einer ins Heroische übersteigerten Philosophie der Malerei. Im Ergebnis bedeutet er die Flucht vor der Frage der Wahl. Denn die stellt sich nicht am und *als Ende*, sondern am und *als Anfang*, nie endgültig, sondern stets situativ von Mal zu Mal anders. Durch den Glauben an Endgültigkeit schützten sich die Avantgarden vor den Konsequenzen ihrer eigenen Forderung nach der konsequenten Anerkennung der Wahl. So wie Abts nicht aufzuhören, mit der Malerei anzufangen, bedeutet dagegen, diese Wahl – unheroisch und nur deshalb wirklich konsequent – anzuerkennen.

Eine weitere, die Wahl betreffende Problemstellung der Moderne, deren Tragweite Abts gerade dadurch zur Geltung bringt, dass sie sie konkret, nicht kategorisch behandelt, hat mit der *Zurückweisung der Komposition* als Prinzip der Entscheidungsfindung zu tun. Es geht um die Überzeugung, dass konsequentes Entscheiden in der Malerei mehr sein muss als bloss geschmackvolles Komponieren. Das rationale Raster und die spontane Geste waren Mittel zur Aufhebung dieser Logik des Entscheidens nach kompositorischen Erwägungen. Die Minimal Art schlug mit derselben Absicht die «Gestalt» als Formprinzip vor. Auf den ersten Blick (als Gestalt) erfassbare, einfache Formen sollten einen anderen, direkteren Zugang zur Kunst ermöglichen als das Goutieren von kompositorischer Komplexität in Geschmacksurteilen. Abts hält dieser Tradition die Treue: Die Formen in ihren Bildern fügen sich auf

den ersten Blick ja in der Tat zu einer Gestalt (oder, wie gesagt, einer Art Gesicht) zusammen. Es herrscht ein Gefühl der Entschlossenheit vor und nicht der Eindruck, hier sei etwas eher so als eben irgendwie anders komponiert. Nur dass eben auch die Gestalt hier kein Gesetz ist. Bei näherer Betrachtung löst sich die Geschlossenheit der Gestalt auf im Nachvollzug der vielen Entscheidungen und Widerrufungen, aus denen sie letztlich hervorgeht. Der Horizont dieser Wahrnehmung von Komplexität bleibt so aber dennoch weiterhin die Gestalt. Unterschiede werden im Kontrast zum anfänglichen Eindruck der vermeintlichen Einheit der Form als solche erfahrbar. So umgeht Abts das Prinzip der Komposition und nimmt der Gestalt doch zugleich auch den Nimbus des Gesetzes.

Die Herausforderung, die Abts' Malerei für das Nachdenken über Prinzipien der Entscheidung formuliert, liegt somit darin, dass sie den Raum der Möglichkeit, wo die Wahl wirklich zur Wahl steht, eben nicht so, wie sich Avantgardisten alter Schule das vorgestellt haben, durch heroische kategorische Setzungen, sondern durch konkrete, situativ getroffene Entscheidungen eröffnet. Die Handlung des Entscheidens wird dadurch auf ganz andere Weise wahrnehmbar. Sie erscheint nicht länger als monumentaler Akt, der seine eigene innere Notwendigkeit und Gesetzmässigkeit zur Schau trägt. Der Gestus des Entscheidens nähert sich eher dem des Zweifels an. Entscheidungen ziehen sich hin: Sie erhalten ihre Bedeutung vor dem Hintergrund einmal erschlossener und wieder verworfener Möglichkeiten. In ihnen schreitet die Zeit nicht einfach nur voran. Sie kann sich ebenso gut umkehren und im neu Entschiedenen Erinnerungen an Verlorenes und Vergessenes anklingen lassen wie Echos. In all dem erscheint die Möglichkeit einer Wahl der Wahl nicht einfach als gegeben, sondern einer Leinwand abgerungen, die sich immer wieder verschliesst und das Anfangen mit dem Anfangen Mal für Mal neu nötig macht. Dass das dennoch möglich war, hat sich Mal für Mal neu entschieden und wird sich auch in Zukunft aller Wahrscheinlichkeit nach nur so wirklich entscheiden können.

1) Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, S. 116.



TOMMA ABTS, UNTITLED # 4, 2007, pencil, ball point pen, and colored pencil on paper,  $33\frac{1}{8} \times 23\frac{3}{8}$ " / Bleistift, Kugelschreiber und Farbstift auf Papier,  $84,1 \times 59,4$  cm.

## 1. BEGINNING

Any beginning calls for a decision. Painting and writing are similar in that way, and the first decision is always much more than simply choosing between various options: one color instead of another, one word instead of another. Such questions do not come up until later. The first decision at the very beginning is whether to even begin, in other words, whether to commit oneself to the process of making decisions or, as Søren Kierkegaard would put it, choosing to

JAN VERWOERT is contributing editor at *frieze* and the author of *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous* (The MIT Press, 2006). He teaches at the Piet Zwart Institute Rotterdam, and the Royal College of Art, London.

choose. That is easier said than done. Why should one in fact decide to make decisions? You can always skip it. Why should one want to paint or write something? Of course, one may be expected to produce, but expectations alone do not account for inner necessity. Besides, only we can make the decision to begin; no one can do it for us. In that respect, every beginning takes place in a vacuum. It is the emptiness of empty walls and pages.

This emptiness does not necessarily hold the possibility and the freedom to fill it. What ever with?

# CHOOSING TO CHOOSE

*JAN VERWOERT*

Even if it's obvious that everything possible can be represented or said, that does not mean that the possibility is within reach. First one has to know what there is to represent or say or whether there even *is* anything to represent or say. The only real possibilities are those we project ourselves. In painting and in writing, too, projecting—to put it dramatically—means “to wrest” something from the empty canvas or page. In themselves, canvas and page are like hermetically sealed surfaces; the longer we stare at them, the more they close themselves off. And even if we've made the initial decision to decide and even if there is something concrete to choose from because there's already something on the canvas (or on the page) that calls for another step inasmuch as it poses the concrete question as to what the next step would have to be—given what is already there—that does not mean that the initial state cannot be restored at any time and that, suddenly, nothing works anymore because we are once again confronted with a canvas



TOMMA ABTS, JELES, 2008, oil and acrylic on canvas,  $18\frac{7}{8} \times 15"$  / Öl und Acryl auf Leinwand,  $48 \times 38$  cm.

or a page that is mute and inaccessible. So, the canvas or page that closes itself off always leads back to inquiring into the necessity of choice and the possibility of taking action: why even began at all? And, if at all, then how?

One can, of course, argue that the question of beginning was the question raised by the modernist avant-garde, which means that the question has a history but, as history has now caught up with the question, the time has come to turn a corner and follow a different path, a more lighthearted one somehow, or maybe even frivolous (for a while they called it *post-modern*). But a question doesn't lose its urgency just because it has a history. In historical terms one might actually say that the modernist question, the question of beginning and choice, presents itself even more urgently today than ever before. Nowadays existing conditions claim to be without an alternative. Instead of choice there are supposedly only options within a terrain of possibilities that has already been staked out. In menus and catalogs, we can select one thing instead of another—and that's it. This is the paranoid-depressive mindset that dominates society nowadays. Although everyone talks about options, there is no choice. To project a situation that would allow choosing to choose means stepping out of a system without alternatives; it means again wresting the possibility of deciding to decide emotionally, existentially and artistically from a society so well oiled that everything runs off the surface like water off a duck's back because everything seems to be equally possible but nothing makes a difference. In other words, "One must be absolutely modern."<sup>1)</sup> Even more so now than in the days of modernism.

## 2. REVOKING

Tomma Abts' paintings present her own take on what it looks and feels like when choosing is the choice in question. Singular, abstract shapes emerge in her pictures as a consequence of a protracted process of painterly decisions made within the framework of the total absence of predetermined structures and the palpable presence of a closed surface. Study of the pictures gradually reveals how the possibility of a free decision initially emerged. And finding out how

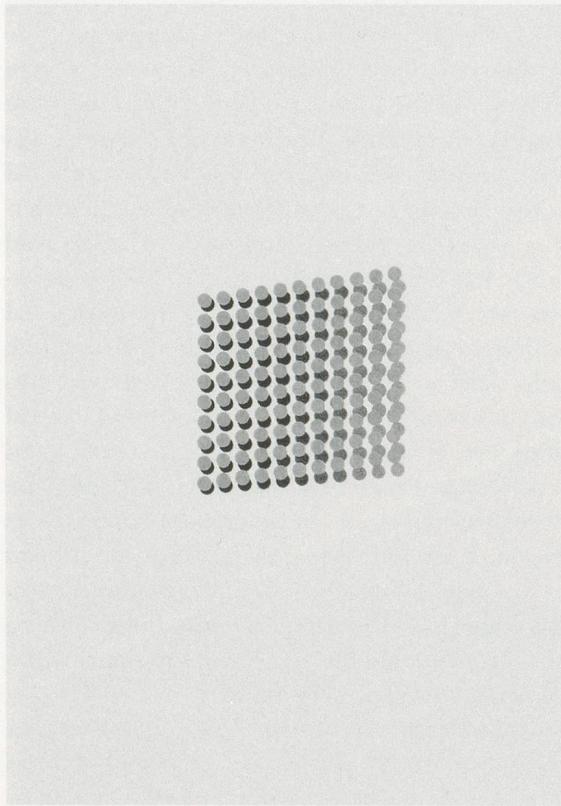
that happened begins with the slow disintegration of the supposed certainties suggested by the first impression, because, at first sight, Abts' pictures seem to be utterly decided. All the shapes are clearly outlined and the colors unequivocal. There are no questing lines; there is no irregular application of the paint. The geometrical composition of the pictures seems to have its own self-contained and perfectly viable logic. But then the realization dawns: everything that now seems to be so immutably cogent did not (have to) start out that way and did not look like that to begin with. It all happened in the process of making the picture. Nothing is fixed at the outset. In fact, despite the clarity of the overall impression, there is nothing clearly unequivocal about any of the details.

Few of the lines in the artist's pictures are positive contours. The great majority emerge as the margins of planes in the course of successive overpainting. The broad lines (bands, curves, and stripes) are often nothing but the negative space between two adjoining planes, which means that many of the lines are actually gaps, opening vistas onto the underlying layers of the picture. They offer glimpses of the colors that may have defined earlier stages of the painting and of the formal decisions reversed in the process of overpainting. The more decisive the composition appears to be, owing to the hard contours of its interior shapes, the greater the chances that overpainting—in other words, *revising*, *doubting*, and *revoking*—has been a decisive factor. Unlike paintings in which the transparency of superimposed layers allows earlier stages of development to shine through, Abts' revisions are much more rigorous. Previous layers of color and traces of other formal decisions are covered with an opaque surface of paint. Abts allows each new layer of paint to become a surface that closes off the canvas. Only few traces remain. They are seen not only in the gaps between planes but also, in certain paintings, as slightly protruding edges of color, which are like lines running straight across the planes of color where the rim of a now overpainted plane used to be.

This knowledge of how the paintings develop overturns our initial perception of them: if lines prove to be gaps and positive shapes to be defined by

negative ones, then the presumably manifest appearance of the paintings is actually communicated by multiple latencies, namely, by possibilities, whose momentary appearance, eventual rejection and subsequent disappearance under opaque layers of paint have left a tangible (though not always visible) mark on the painting. The logic of decision-making, implied in Abts' engagement with latent factors that never submit to total control, is therefore anything but linear. There is no predetermined plan to be executed step by step. And there is no clearcut beginning that would serve as a necessary springboard for all that follows. Instead, these works are defined by a kind of retroactive temporal logic: the movement that leads to the finished picture is movement that keeps flowing back on itself in the process of over-

TOMMA ABTS, UNTITLED # 3, 2007, pencil and colored pencil on paper,  $33\frac{1}{8} \times 23\frac{3}{8}$ " / Bleistift und Farbstift auf Papier,  $84,1 \times 59,4$  cm.



painting so that what was possible in the beginning becomes tangible by very virtue of the fact that it has been revoked.

Neither the logic of overpainting nor the use of line and choice of color visibly follow a preset system in Abts' paintings. They do not rely on the structural support of a grid or other predetermined formal parameters. Their geometry does without an axiomatic system of coordinates. The criteria for making decisions depend on the respective situational context. For example, as often as not, lines and curves that appear to be so precisely executed bump into each other or into the edge of the picture at odd angles, or they barely manage to miss each other or the edge of the canvas, or they are compressed because there is not enough room, like handwriting squeezed together at the end of a page. In such cases, the situation influences formal decisions and the outcome is not always unambiguous. Generally speaking, space in Abts' pictures is hard to define anyway. Although opaque planes dominate, which should, by definition, rule out the impression of depth, the curved lines in some of the pictures do cast shadows, as if to mock the quintessentially modernist canon of the flat, non-illusionist canvas. Like the quirky shadows, the squashed angles and squeezed shapes that didn't quite make it might be read as smiles spreading across the face of the picture, despite all the gravity of embracing and rejecting possibilities in Abts' work. The drama of making decisions is happily buoyed by a very idiosyncratic form of painterly humor.

### 3. LOOKING OUT

Making decisions means making distinctions. Abts' pictures are each distinct and separate, and every detail within them is the consequence of the difference in outcome of each decision. The impact of each distinct picture is even greater because they all have a standard, relatively small portrait format. So the playing field for the process of making decisions is always the same size, and each time the process always begins with the same question: What will it look like this time? What shall we do today? Abts' decision to adhere to a specific format over a long period of time implies the choice to foreground the

persistence of the initial question of how to begin and where to take it this time. The question intrudes because every picture shows that the beginning is the same each time and every result—because it still turns out differently every time—is therefore all the more distinct from all the other results.

The choice of portrait format reinforces this impression. Every painting has different traits and a different name, for example, KOENE, FOLME, or LOERT. Obviously Abts' paintings are not actually portraits and what we see on them certainly aren't faces. But the approach I take when I look at them in the way that I'm accustomed to looking at pictures in portrait format leads me to study them *as if* I were looking at the face of someone who was looking back at me. Every form and configuration is then read like a facial feature as if it were the visible indication of an emotion or a thought. And it is an indication rather than an expression because the surface of the painting is mostly closed off so that what it does communicate is more in the nature of barely tangible facial play (like a smile playing around the mouth) than a hypothetically clearcut facial expression. The standard format pictures would then be like a mirror with a different, strange face looking out at us each time. Spectral.

This is about as far as the metaphor can be stretched because Abts' pictures are undeniably abstract: they give no information, they make no concessions, they tell no stories. And for good reason because, if they did, they would only be concrete renderings of the possible reality of this or that general feeling or thought instead of doing what they actually do as abstract pictures, namely project the real possibility of very particular feelings and thoughts. Like asking about decisions, asking about feelings does not get us anywhere near a new approach to possibility if we do not first suspend the conventional logic of determining the form and content of feelings and decisions. As long as we treat decisions as a chain of choices necessarily derived from one another, and feelings as the equally necessary expression of inner sensations, we will never really make decisions or have feelings because every experience of a real possibility will be prevented by the suffocating idea of inner necessity and laws. There are no such laws in

Abts' painting, which is why abstraction, in her case, is neither *evidence* of painting's supposedly inherent formal laws nor the *expression* of any psychological drives or compulsions. Instead, it is genuinely committed to *producing* decision-making possibilities and emotional states, whose reality is not to be tracked down far afield in some other symbolic place (in the history of the medium of painting or in the laws that govern the psyche) but rather in the concrete properties, history, and impact of every single painting.

#### 4. (DON'T) STOP

Crucially, in order to render matters of decision and feeling in her paintings, Abts does not fall back on the two familiar forms of rhetoric deployed by the abstract painting of (postwar) modernism: the rhetoric of the grid and the gesture. Traditionally, composing an abstract painting within the exclusive confines of a grid meant invoking the existence of a—if not higher—most certainly somehow fundamental rationalism. It meant that, come what may, there is a grammar, a structure that comes before every possible decision or articulation and endows it with meaning. In contrast, gesture served to invoke the imperative spontaneity of the painterly act. Accordingly, everything happened the way it had to because the unfiltered power of mental impulses does not brook contradiction. Despite differences in style, the rhetoric of rationalism and spontaneity are similar in that they both posit the existence of laws that govern the painterly decision and constitute its expressive content. In Abts' paintings, however, there are neither fixed grids nor grand gestures. Her works manage entirely without belief in laws.

Since neither grammar nor theatricality clearly set the tone in these paintings, the question of the painterly decision surfaces with unobstructed urgency, from situation to situation, in every concrete moment that requires a decision. And Abts does not dodge the responsibility. She does not rescue her painting by a leap of faith in some law, for which reason her pictures present us with the question of decision *in nuce*. Writing about that is difficult. Conventional descriptions of a consistent commitment to fundamental painterly questions almost inevitably smack of heroism: the notion of consistency

is, after all, the cornerstone of avant-gardism. But this rhetoric of heroism is out of place in regard to Abts' work. The very fact that her painting eschews fixed grids and grand gestures plainly subverts the heroic mindset that believes every problem can be solved by consistently deciding in favor of absolute laws (of form or psyche). At some point in the history of the aging avant-gardes, the only act within the heroic mindset that still seemed to qualify as a decisive act was to put an end to painting, to paint the final pictures. Only ending means deciding: that was the categorical conclusion to a philosophy of painting taken to heroic extremes and thus blown out of all proportion. Effectively then, heroic thought dodges a true confrontation with the question of choice because this question truly presents itself *at and as the beginning* rather than *at and as the end*, so that the form which the question takes will never be definitive or final but will always differ from situation to situation. By believing in finality, categorically, the avant-gardes therefore actually protected themselves from the consequences of their own call for the consistent acknowledgment of choice. But since Abts never stops beginning with painting, this choice is acknowledged unheroically and with true consistency.

There is in fact another key modernist question regarding choice that Abts' work confronts in all its implications precisely because it is addressed in concrete, non-categorical terms: the *rejection of composition* as a rationale for making decisions. What is at stake here is the critical conviction that consistent decisions in painting should transcend mere tasteful composition. The rational grid and the spontaneous gesture were formal means introduced to undermine a rationale of decision making based on compositional considerations. Minimalism's proposal of "gestalt" as a principle of form was motivated by the same objective: Making forms simple and comprehensible (as gestalt) would allow different, more direct access to art than the traditional stance of judging the complexities of composition on the basis of one's taste. Abts remains faithful to this tradition: the forms in her pictures actually do converge into a gestalt at first sight (or, as mentioned, into a kind of face). A sense of determination holds sway; one does not have the impression that things just happen to

have been composed one way or another. And yet, there are no laws governing the gestalt in Abts' paintings. On closer inspection, the self-contained appearance of the gestalt dissolves, as it were, through growing awareness of all the decisions and reversals that ultimately constitute it. Yet, the gestalt nonetheless remains the horizon for perceiving complexity in the painting, since emerging differences and divergences are only experienced in contrast—and hence still in relation—to the initial impression of formal unity. In this way, Abts sidesteps the principle of composition while, at the same time, precluding the nimbus of law.

Reflections on principles of decision making in Abts' work therefore offer the challenge of a new perspective on terrain where choosing to choose is a real possibility that is ensured not through the heroic categorical canon put forward by old-school avant-gardists but rather by concrete, situation-oriented decisions. The making of decisions can therefore be perceived in an entirely different fashion. It is no longer a monumental act that flaunts its own inner necessity and laws. The gesture of deciding now tends to resemble doubting. Decisions take a while: they acquire meaning against the background of possibilities examined and then revoked. They do not simply embody the onward march of time; they may easily make an about-turn and follow paths where memories of things lost and forgotten reverberate in the new decisions that have just been made. And in all of this, the possibility of choosing to choose is not simply a given but must be wrested from a canvas that keeps closing up, once again making it necessary, each time, to begin with the beginning. The fact that it was indeed possible is also a matter of having made the decision again, each time; and in all probability, this is the only way it can truly be decided in the future as well.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Arthur Rimbaud, *A Season in Hell and the Drunken Boat*, trans. Louise Varese (New York: New Directions, 1961), p. 89.

TOMMA ABTS, NESCHE, 2008, oil and acrylic on canvas,  
18 7/8 x 15" / Öl und Acryl auf Leinwand, 48 x 38 cm.

