

1997

T A B L E A U
T E R R I T O I R E S
A C T U E L S

N E W
T E R R I T O R I E S
I N P A I N T I N G

Un fauteuil inconfortable : abstraction et décoration

Richard Kalina

La perte de la totalité est souvent déplorée dans le monde moderne. De l'« haussmannisation » de Paris, dans la seconde moitié du XIXe siècle, à la prolifération étourdissante des réseaux informatiques, à la fin du XXe siècle, les vieilles certitudes et harmonies semblent se défaire continuellement. Mais là où s'exerce une force, s'exerce aussi la force contraire. Il s'agit d'abord de la rhétorique politique : le désir de revenir à ce qui est perçu comme la perfection et la stabilité du passé est

commun aux positions conservatrices et aux diverses formes de nostalgies pastorales. Il s'agit ensuite de la culture, qui travaille à remplacer des logiques sociales instables par d'autres qui paraissent plus durables. L'accueil réservé à la psychologie freudienne en fournit un bon exemple. Elle fut accueillie à des degrés divers comme la nouvelle explication du comportement irrationnel qui semblait à l'œuvre dans la majeure partie de la vie moderne. C'était comme si tous partageaient le senti-

The Uncomfortable Armchair : Abstraction and Decoration

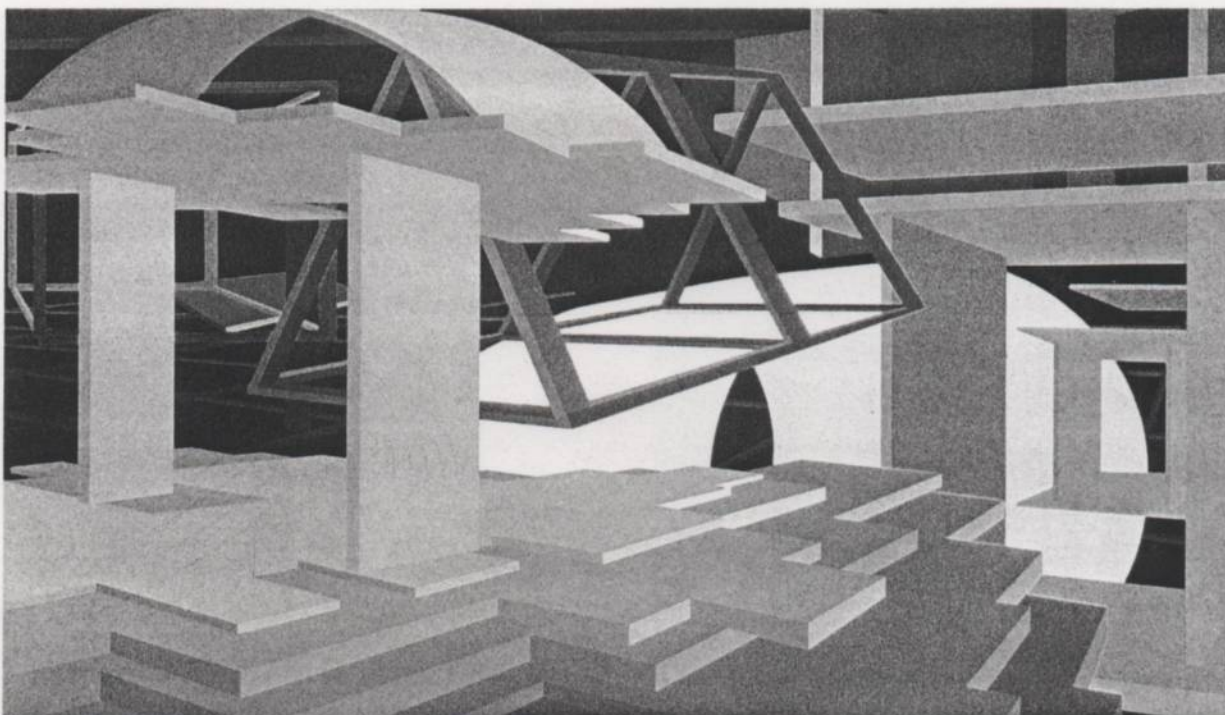
The loss of wholeness is a common modern complaint. From the Haussmannization of Paris in the mid-nineteenth century to the dizzying proliferation of computer networks in the late twentieth, the old unities and certainties seem to be in a state of continual unravelling. But where there is a force there is generally a counterforce. There is of course the force of political rhetoric: the desire to return to what is perceived of as the completeness and stability of the

past is a feature of both the conservative and the various Arcadian positions. Culture too acts to replace unstable social rationales with ones that appear to be more enduring. An example was the popular reaction to Freudian psychology. It was embraced (in varying degrees) as the new explanation for the irrational behavior that seemed to animate so much of modern life. In the common imagination there seemed to be a one-to-one mapping of

ment qu'il existe une relation bi-univoque entre le conscient et l'inconscient. L'insatisfaction et le désarroi étaient redéfinis comme des maladies et, dans la vision mécaniste du monde moderne, à chaque mal son remède. Il y avait peut-être besoin d'un guide psychanalytique mais, à force de travail, chacun pouvait découvrir les correspondances exactes et restaurer son être total. Au lieu d'être perdu, désuet, sans prise sur les difficultés d'aujourd'hui, le passé (l'enfance, en particulier, dépositaire de l'unité dont on garde le souvenir) se trouvait

sorti de la nostalgie et se voyait attribuer une place active et signifiante dans la vie. Le passé avait, pour ainsi dire, un emploi.

En art, le modernisme, et en particulier l'abstraction, a rempli une fonction de stabilisation comparable. À première vue, cela pourrait paraître étrange. Le modernisme n'était-il pas le paradigme d'un monde chaotique, toujours en révolte, le représentant du désarroi engendré par la nouveauté ? Il a peut-être été radical, mais « radical » vient du latin « radix », racine, et il y a dans la radicalité un désir de faire table



Al Held, *Siena*, 1990, 121 x 213 cm. / 48" x 84", acrylique sur toile. Courtesy Andre Emmerich Gallery, New York

the conscious onto the unconscious. Discontent and dismay were redefined as illnesses and illness could, in the mechanistic modern world-view, be cured. A psychoanalytic guide might be needed, but with enough work one could find the right correspondences and be made whole again. Instead of being lost and outmoded, irrelevant to the difficulties of today, the past (and particularly childhood – that repository of remembered oneness) was lifted out of nostalgia and given a causal, meaningful place in life. The past had, so to speak, a job.

In art, modernism, especially abstraction, served a similar stabilizing function. At first glance this would seem odd. Wasn't modernism a paradigm of the chaotic modern world, a form always in revolt, the presenter of the distressingly novel ? Modernism may have been radical, but "radical" comes from

the Latin, "radix" or root, and there is in the radical a desire to cut through the thickets of irrelevance and return to the basics: to be pure. The search for purity in modernism is something not restricted to the Platonic reductiveness of Suprematism or Minimalism. Even Futurism, the noisiest of early modern movements, was in search of the delirious, visceral clarity of the perpetually new, of speed absolute and uncorrupted.

Purity implies control, and abstraction has been especially susceptible to the self-imposition of governing strategies, theories, and explanations. In the absence of a directly comprehensible ordering subject matter (other than art historical positioning) abstraction has had to order itself. No matter how seemingly arbitrary the painting was, its parts had to subordinate themselves to a unified central



Philip Taaffe. *Stele*. 1994-95. 353 x 162cm / 138" x 63". Mixed media sur toile. Courtesy Gagolian Gallery, New York.

vision. That vision might be in varying degrees, formal, psychological, spiritual, epistemological, phenomenological, or perceptual; but no matter what the ordering was, the totality and unity of the painting was maintained – there might be subtexts, but essentially the work of art told one story.

Stories are interesting for what they don't say as well as for what they do, and the thread that has been notably missing for most of this century has been that of beauty. What of course has not been lacking has been the other side of the traditional coin, the Sublime. It is not that twentieth century art is unattractive – far from it – but Beauty with a capital B, the Apollonian, has seemed too weak a

rase, de retourner à l'essentiel, à la pureté. La recherche de la pureté dans le modernisme n'est pas limitée au caractère réducteur platonicien du suprématisme et du minimalisme. Même le futurisme, le plus tapageur des premiers mouvements modernes, était en quête de clarté viscérale, délirante, du perpétuellement nouveau, de la vitesse absolue et intégrale.

La pureté implique un contrôle, et l'abstraction s'est révélée particulièrement prédisposée à s'imposer à elle-même des théories, des explications et des stratégies directrices. En l'absence d'un sujet ordonnateur directement compréhensible (autre qu'un positionnement dans l'histoire de l'art), l'abstraction a dû s'ordonner elle-même. Peu importait l'apparence arbitraire d'une peinture, ses parties devaient se soumettre à une vision centrale unifiée. A des degrés divers, cette vision apparaissait formelle, psychologique, spirituelle, épistémologique, phénoménologique ou perceptive ; mais quel que fût l'ordonnement, la totalité et l'unité de la peinture étaient maintenues – il pouvait y avoir des thèmes sous-jacents mais l'œuvre d'art ne présentait essentiellement qu'un seul récit.

Les récits sont intéressants autant par ce qu'ils

binding agent for the modernist work of art. The Dionysian Sublime has been the force designed to carry painting away from the depiction of awe-inspiring subject matter into more self-contained but equally powerful realms. The invocation and evocation of the primitive, of the transcendent self, of mystery, scale and dissonance has given modernist art a gravitas it did not have by right. Beauty was, if anything, an afterthought – an attribute that might be appended after time, but not something that one actively strove for. Picasso's paradigmatically modernist Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.) might seem beautiful to us, but its beauty comes from the completeness and daring of the concept; it is an aspect integral to the entire picture, a function of its harshness and audacity, of its power.

Compared to the Rose Period paintings of a few years earlier this is clearly the case. Those mal-désiclé paintings with their elongated Mannerist figures, their self-conscious technical virtuosity, and their air of illness and melancholy eroticism are another thing altogether. Beauty seems very

disent que par leur non-dit ; la beauté est le fil conducteur dont on remarque l'absence durant la majeure partie de ce siècle. En revanche, le sublime, revers traditionnel de la médaille, n'a pas fait défaut. Ce n'est pas que l'art du XXe siècle soit sans attrait, loin de là, mais la Beauté avec un B majuscule, la beauté apollinienne, a semblé un liant trop faible pour l'œuvre d'art moderniste. Le sublime dionysiaque a représenté la force désignée pour détourner la peinture de la représentation d'un sujet qui inspire la crainte, au profit de royaumes plus autonomes mais tout aussi puissants. L'invocation et l'évocation du primitif, du moi transcendant, du mystère, de la dissonance et de l'échelle, ont doté l'art moderniste d'une *gravitas* qui ne lui appartenait pas de droit. La beauté était plutôt une réflexion à posteriori – un attribut qui pouvait être accordé avec le temps, mais non quelque chose que l'on cherchait activement à obtenir. L'œuvre moderniste par excellence, *Les Demoiselles d'Avignon*, peut nous paraître belle, mais sa beauté vient de l'audace et de la plénitude du concept ; c'est un aspect intégral de la peinture, une fonction de sa rudesse et de son audace, de sa puissance.

La comparaison avec les peintures de la période rose, antérieures de quelques années, est

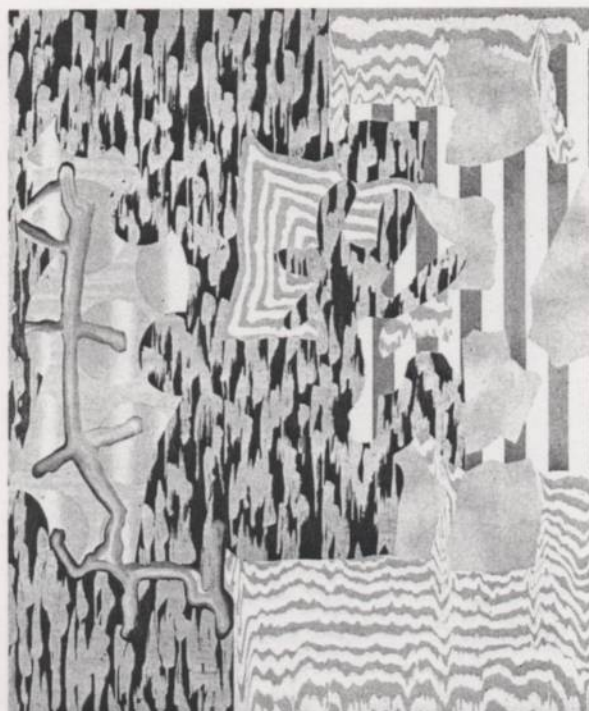
très éclairante. Il s'agit de tout autre chose dans ces peintures empreintes du *mal-du-siècle*, qui montrent des personnages maniéristes allongés, une virtuosité technique consciente d'elle-même, et un érotisme maladif et mélancolique. Ici, la beauté semble vraiment la question. Ces peintures donnent une impression de serre chaude et le terme est adapté car une serre chaude est l'endroit où l'on peut replanter, faire pousser et étudier les plantes hors saison. La beauté d'un tableau de la période rose de Picasso est excessive. Elle se tient en dehors du tableau, comme un signe.

Ce sentiment de séparation, d'analyse et d'excès gît au cœur de ce que représente pour moi le décoratif dans l'art de la fin du XXe siècle. La perte de la totalité est encore ressentie, mais la réponse est aujourd'hui différente. La cohésion de l'abstraction, qui a eu cours pendant près d'un siècle, n'est plus viable, et avec elle s'en est allé le sublime ; car en dernier lieu le sublime est une expression abstraite de la volonté, de l'individu. « La forme suit la fonction » n'est pas seulement une expression entièrement usée, c'est une clé du modernisme. « La forme suit la fonction » implique une nécessité : l'œuvre d'art est ce qui est nécessaire, et rien de plus. Il n'y a pas

much the point here. There is a hothouse feeling to them, and the term is apt, for a hothouse is a area where plants can be taken aside, grown out of season, examined. The beauty in a Rose Period Picasso is excessive. It stands apart, sign-like, from the painting.

This sense of separation, analysis, and excess lies at the heart of what I believe the decorative means in late twentieth century art. The loss of wholeness is still being felt, but the response is now different. The binding unity of abstraction, nearly a century in the making, is no longer viable, and with it has gone the Sublime; for the Sublime is ultimately an abstracted expression of will, of the individual. "Form follows function" is not just an overworn phrase – it is a key to modernism. "Form follows function" implies necessity: the work of art is that which is needed and nothing more. There is no excess baggage. There is, instead, unity, wholeness, hierarchy, centrality, originality, and the integrated ego of the least reducible of social units – the individual.

But what has come in its place ? For abstraction



Shirley Kaneda, *Crude refinement*, 1995. 182,8 x 155cm. / 72" x 61", huile et acrylique sur toile de lin. Courtesy Jack Shainman Gallery, New York



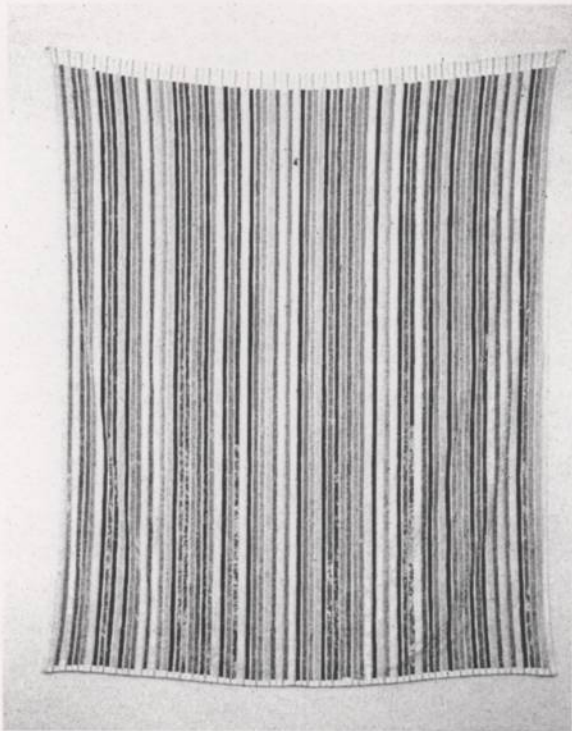
Valérie Jaudon, *Artistes et Modèles*, 1995. 182 x 182 cm. / 72" x 72", huile et résine sur toile. Courtesy Sidney Janis Gallery, New York

d'excédent de bagage. À la place, il y a l'unité, l'intégrité, la hiérarchie, la centralité, l'originalité et le moi intégré de l'élément social le moins réductible : l'individu.

Mais qu'est-ce qui est venu prendre sa place ? L'abstraction a développé une forme nouvelle d'organisation picturale, un ordre syntaxique.

La cohésion de la peinture a éclaté : ses différentes parties ont acquis leur indépendance. Elles fonctionnent en relation les unes avec les autres dans la contingence et non par nécessité. Il s'est produit un déplacement : la peinture devient un *écran*, une arène nivelée où les choses se fondent provisoirement, maintenues en place par leur fonction dans un schéma grammatical fugace. Dans ce genre de peinture, la beauté n'est pas une harmonie vaguement ressentie intuitivement qui souderait l'œuvre en un bloc ; c'est plutôt une entité distincte qui a acquis la même autonomie que, par exemple, la ligne, la couleur, la texture, la gestualité ou la référence historique. Cette beauté autonome, cette qualité indépendante et clairement reconnaissable, est celle que nous pouvons qualifier de décorative.

Ce qui a été créé est un contenu dépourvu de contenant. Les éléments syntaxiques de la peinture sont devenus de l'*information* et, une peinture donnée, la représentation de cette information. Il y a une analogie avec ce que représente l'Internet, dans le domaine culturel au sens large. Des structures d'information auparavant autonomes ont été fragmentées. Leur totalité a été brisée mais au lieu du chaos et de la faiblesse, une structure nouvelle



Polly Apfelbaum. *Between the lines (thick)*, 1995, 205 x 274 cm. / 81" x 108", velours, drap. Courtesy Polly Apfelbaum

there has developed a new form of pictorial organization, a syntactical order. The cohesiveness of the painting has been disrupted: its various parts have achieved an independence. They operate in relation to each other not by necessity but by contingency. Things move and shift: the painting becomes a screen, a flattened arena where things provisionally coalesce, held in place by their function in a fugitive grammatical schema. In this sort of painting, beauty is not some vaguely intuited harmony which knits the work together; rather it is a separate entity, something that has achieved the same self-sufficiency as, say, line, color, texture, gesture, or historical reference. This autonomous beauty, this independent and clearly recognizable quality is that which we may call the decorative.

What has been created is content freed from containment. The syntactical parts of the painting have become information, and a painting the representation of that information. There is an analogue to this in the larger culture – the Internet. Earlier self-contained informational structures have been

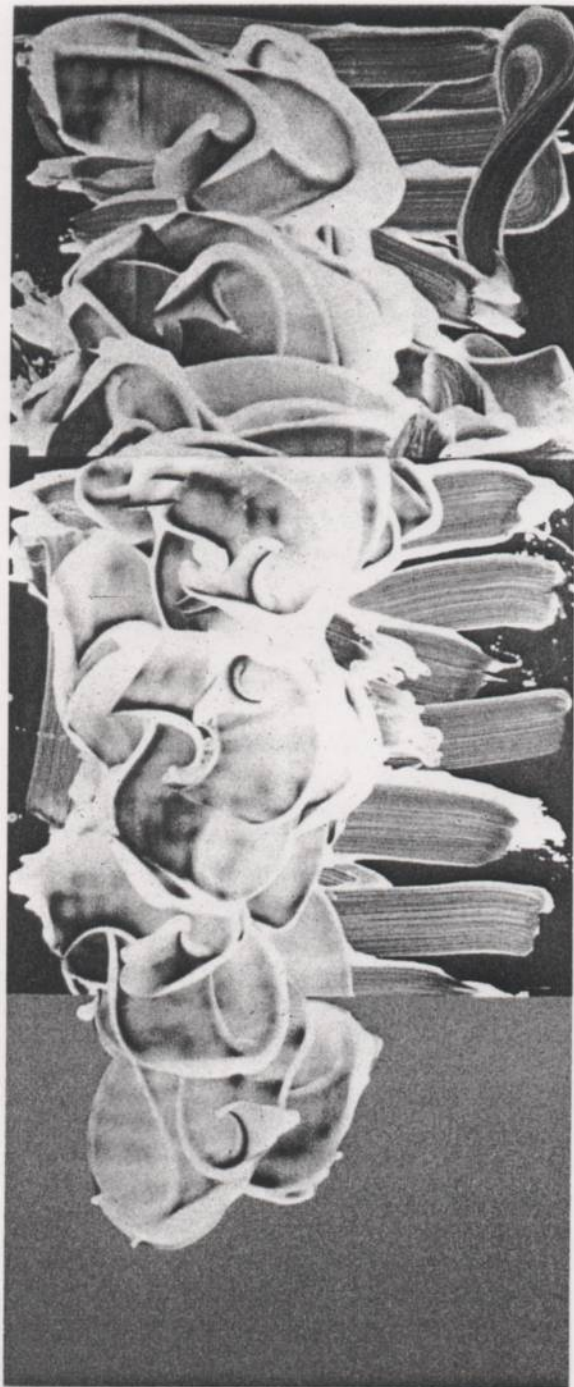
éclatée a été créée, dotée d'une force plus grande et différente. Elle est lâche, transparente, imbriquée, susceptible d'être sollicitée de l'extérieur, puis retournée. Il y a des possibilités narratives, mais pour un récit libre, non dirigé, hypertexte imprévisible, récit séparé des contraintes mécaniques de la cause et de l'effet. (Ce récit dispersé n'est pas sans lien avec les notions classiques du décoratif – c'est à dire une répartition de la couleur en à-plats sur la surface de la peinture, pour créer l'unité picturale ; par opposition à la création d'un espace logique, hiérarchisé, au moyen de systèmes de perspective et de modulation des tons.)

Un genre de récit spécifique a longtemps constitué un aspect important des arts décoratifs – les arts décoratifs, et non le décoratif dans la peinture. Toutefois, les choses changent. Le récit auquel je me réfère est un récit déplacé car, dans un objet orné, l'ornement raconte toujours autre chose que l'objet. L'ornement peint sur un vase grec ou gravé sur une poterie chinoise, par exemple, n'a qu'un lien ténu avec leur forme et pratiquement aucun avec leur usage. Ces différents récits se trouvent projetés l'un sur l'autre, mais de façon hybride, mal enregistrée, double. En profon-

fragmented. Their wholeness has been broken, but instead of chaos and weakness, a new dispersed structure of a different and greater strength has been created. It is loose, transparent, overlapping, able to be summoned up from the outside, and then returned. There are narrative possibilities, but for a free-floating, unpredictable hypertext narration, narration separated from the mechanistic structures of cause and effect. (This dispersed narrative has a connection to classical notions of the decorative – that is the flattened disposition of color over the surface of the painting to create pictorial unity; as opposed to the creation of logical, hierarchical space through the use of perspectival systems and tonal modeling.)

Narration of a particular sort has long been an important aspect of the decorative arts – the decorative arts, not the decorative in painting. Things however are changing. The narration I am referring to is a displaced narration, for in an ornamented object the ornament is always telling a different story than the object. The ornamentation painted on

deur, l'objet fonctionne en désaccord avec lui-même. C'est pourquoi les objets décoratifs sont dépourvus de l'unité qui caractérise habituellement le grand art. Par parenthèse, c'est cette qualité qui distingue, chez Frank Stella, la première série de peintures noires, argent et cuivre, des formes décoratives qu'elles évoquent. Il n'y a pas disjonction entre l'interne et l'externe. Il s'agit d'un seul récit.



David Reed, #323, 1990-1993, 284 x 114 cm. / 112" x 45", huile et résine sur toile de lin. Courtesy Max Protetch Gallery, New York.

La discordance structurelle de la décoration apparaît clairement dans les ornements architecturaux qui sont là traditionnellement pour corriger l'échelle : s'opposer à la masse imposante des bâtiments et évoquer la dimension et l'activité humaines de ses habitants. Les bâtiments ornés, par exemple un gratte-ciel de Louis Sullivan du début du XXe siècle, ou l'Opéra de Paris de Charles Garnier, du XIXe siècle, présentent cette caractéristique commune. De par sa nature, l'ornement se distingue de ce qu'il orne. Dans l'architecture contemporaine, cette séparation et l'excès qui l'accompagne sont très évidents. Les bâtiments postmodernes de Robert Venturi et de Michael Graves, respectivement l'Institute for Scientific Information à Philadelphie et le Portland Building à Portland (Orégon), en sont des exemples. Ce sont des structures assez simples, embellies par une décoration intentionnellement complexe qui, selon le mot de Venturi, les transforme en « hangars décorés ». À la Fondation Cartier pour l'art contemporain, à Paris, Jean Nouvel a séparé symboliquement du reste du bâtiment la grande façade de verre, pour la placer en avant du jardin. Il brise ainsi l'unité, change l'extérieur en intérieur, la structure en ornement. Il nous procure ainsi un

plaisir raffiné, de l'ordre de la décoration.

Ce genre de plaisir est un élément clé du décoratif. Étant fondé sur la disjonction, le décoratif est particulièrement prédisposé au trait d'esprit et à l'ironie, formes d'humour qui nous déstabilisent subtilement. C'est pourquoi Venturi et Frank Gehry sont des architectes à l'esprit mordant, à la différence de Mies van der Rohe et de Rietveld ; tout comme Philip Taaffe est un peintre à l'esprit mordant, et Anselm Kiefer pas du tout.

Le plaisir de la décoration ne provient pas seulement d'une discordance contrôlée, mais également d'un excès contrôlé. Les Mondrian classiques des années 20 sont bien finis, rien n'y manque. Mais dans les années 30 et 40, lorsque les lignes se dédoublèrent, que furent ajoutés des blocs de couleur sans contour sur des peintures achevées des années auparavant, et que furent peints *Broadway Boogie-Woogie* et *Victory Boogie-Woogie*, sensuels et jazzy, même Mondrian devint décoratif.

Le minimalisme aussi, a souvent opéré dans le royaume du décoratif, malgré son flirt avec le sublime et son désir de totalité. La rigueur du minimalisme met en place une situation qui appelle à transgresser, à rompre avec une lecture univoque. Quand Donald Judd insère

a Greek vase or incised into a Chinese pot, for example, has only a tenuous connection to the shape of that vase or pot, and virtually none to its use. These various stories become mapped onto each other, but in doubled, misregistered, hybrid ways. The object is, in a deep sense, operating at cross-purposes to itself. This is why decorative objects lack the traditional unity of what we call high art. Parenthetically, this is the quality which separates Frank Stella's early black, silver, and copper series paintings from the decorative forms that they recall: there is no disjunction between the internal and external formats – only one story is being told.

The structural discordance of decoration can be seen clearly in architectural ornamentation. Traditionally such ornamentation is a correction of scale – it counters the large mass of the building and echoes the size and the human activity of its inhabitants. Ornamented buildings, a Louis Sullivan skyscraper from the early twentieth century, and Charles Garnier's Paris Opera from the nineteenth,

for example, share this characteristic. Ornament, by its nature, separates itself from that which is being ornamented. In recent architecture this separation and attendant excess has been underlined. In postmodern buildings by Robert Venturi and Michael Graves – the Institute for Scientific Information in Philadelphia and the Portland Building in Portland, Oregon, for example – reasonably simple structures have been embellished by self-consciously complex decoration, creating, in Venturi's words, "decorated sheds." In Paris, Jean Nouvel's Cartier Foundation for Contemporary Art symbolically detaches the great glass facade, putting it in front of the garden; thus breaking the building's unity, turning outside into inside, structure into ornament, and in the process giving us, as decoration does, a finely tuned pleasure. Pleasure of this nature is a key element of the decorative. Since the decorative is founded on disjunction, it is particularly susceptible to wit and irony, forms of humor based on subtly disruptive situations. Thus Venturi and Frank Gehry are witty architects, and Mies van

une plaque de plexiglas violet et brillant dans un cube de cuivre ouvert, ou quand Dan Flavin fait baigner une salle dans des flots de lumière brillante subtilement colorée, la logique rigide et l'unité sont bouleversées ; la beauté fait sécession pour se tenir en marge de la structure, du matériau et du concept.

Le minimalisme est aussi acquis à l'impulsion décorative parce qu'il rejette ce qui est manifestement personnel. Dans l'abstraction, ce qui est personnel et qui n'a pas été tempéré par l'ironie, s'est transformé pour signifier le moi, l'individu – métaphore de l'autonomie et de l'unité de la peinture. Par exemple, les premières peintures minimales de Brice Marden, avec leurs surfaces cirées, sensuelles, *lentes*, sont plus décoratives (et à mes yeux, plus réussies) que son œuvre gestuelle récente. Ce travail est honnête, élégant (quoique suffisamment gauche pour paraître « authentique ») et ne dit fondamentalement rien qui ne l'ait été quarante ans auparavant.

Pour que l'abstraction s'inscrive comme double de l'artiste, dans une relation bi-univoque entre la conscience et la toile, cela implique un romantisme démodé, un sentiment de l'artiste héroïque (le plus souvent masculin) engagé dans une lutte (presque toujours vaine) contre un monde qui résiste ou contre la toile, méta-



Stephen Ellis, *Untitled*, 1995, 152 x 127 cm / 60" x 50" huile et résine sur toile de lin. Courtesy Andre Emmerich Gallery, New York.

phore de ce monde. Exprimée de cette façon, cette construction mentale apparaît évidente et banale, une image-cliché pour le cinéma. Les artistes ne sont pas vraiment comme ça, et pour-

der Rohe and Rietveld are not; just as Philip Taaffe is a witty painter and Anselm Kiefer the farthest from one.

The pleasure of decoration comes not just from controlled discordance but from controlled excess as well. The classic Mondrians of the twenties are finely honed unities: nothing more is needed. But in the thirties and forties, when lines became doubled, when unbounded color blocks were added years after the paintings were finished, and when the jazzy, sensual Broadway Boogie-Woogie and Victory Boogie-Woogie were painted, even Mondrian became decorative.

Minimalism too, in spite of its courting of the Sublime and its desire for wholeness and totality, has often operated in the realm of the decorative. The strictness of Minimalism sets up a situation that begs for transgression, for the unified read to be broken. When Donald Judd inserts a liner of lustrous purple Plexiglas into an open brass cube or when Dan Flavin bathes a room with washes of glowing, subtly colored light, rigid logic and unity

are overturned and beauty separates itself out to stand alongside structure, material, and concept.

Minimalism is also given to the decorative impulse because of its repudiation of the overtly personal. In abstraction the personal untempered by irony has devolved into a sign for the self, for the individual – a metaphor for the autonomy and unity of the painting. Brice Marden's earlier minimal paintings, for example, with their slow, sensual wax surfaces are more decorative (and to my mind, successful) than his later gestural work. That work is earnest, elegant (yet clumsy enough to read as "authentic") and basically says nothing that was not said forty years before.

For abstraction to be a stand-in for the artist, a one-to-one mapping of consciousness onto canvas, implies a dated romanticism, a sense of the heroic (usually male) artist pitted in struggle (usually doomed) against a resistant world or that metaphor for the world, the canvas. When stated this way, this construct appears obvious and trite, the stuff of movies. Artists aren't really like that, and yet this



Richard Kalina, *Political science*, 1996, 142 x 101 cm. / 56" x 40", collage, acrylique sur toile. Courtesy Lennon, Weinberg, Inc, New York.

tant cette position rhétorique, modifiée pour être un peu plus crédible, est une de celles qui forcent encore l'attention. Le plaisir, le trait d'esprit, l'espièglerie, et la beauté – caractéristiques plus féminines et qui se rapportent davantage au décoratif – sont plus difficiles à faire passer. Ce sont, bien sûr, des éléments de la sphère personnelle, mais de second ordre. Ils ne constituent pas un exemple approprié.

Ce dont il n'a pas été question ouvertement ces dernières années, c'est le caractère moral évident de l'abstraction, sujet auparavant tenu en haute estime. Si l'abstraction représente l'individu, alors cette abstraction partage vraisemblablement les mêmes attributs moraux et éthiques que son créateur, et spectateur idéal. L'indépendance masculine est une vertu morale majeure en Amérique. Est-il alors si étrange que Clément Greenberg prescrive à la peinture l'autonomie formelle et l'autodétermination ? (Le ton très moralisateur de l'abstraction n'a pas entièrement disparu. Au printemps dernier, le titre de la grande exposition du musée Guggenheim était : *L'abstraction au XXe siècle : risque total, liberté, discipline*. C'est une citation de Eva Hesse, d'une femme donc, mais encore sur le mode satisfait de soi, dur à cuire existentialiste.)

rhetorical stance, modified to be a bit more believable, is still one that commands attention.

Pleasure, wit, playfulness, and beauty – more feminine characteristics, and more indicative of the decorative – are harder sells. They are elements of course of the "personal", but the personal of a lesser order. They do not set the proper example.

*What has not been dealt with overtly in recent years is the ostensible moral nature of abstraction: a subject previously held in great regard. If abstraction represents the individual, then that abstraction presumably shares the same moral and ethical attributes as its creator (as well as its ideal viewer). A great moral virtue in America is masculine self-reliance. Is it so strange then that Clement Greenberg's prescription for painting should be one of formal autonomy and self-determination ? (The high moral tone of abstraction is not entirely gone – the title of last Spring's large abstraction show at the Guggenheim Museum was *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*; a phrase taken from a woman, Eva*

Hesse, but still in the holier-than-thou, existentialist tough guy mode.)

To move away from supposed independence and singularity, to create painting which is layered, and complex – doubled and blurred by irony, misregistration, calculation, repetition, and reference – is to court dependence, to be caught up and potentially lost in the wider web of information and interrelations. It is to court the feminine, the non-rigid, the adaptive, the decorative: it is to look for a different sort of strength.

This search is bound to produce uneasiness, for abstraction, particularly after the Second World War, has been given a large weight to carry. To disperse its energies, to lose focus and seriousness, would be, ostensibly, to lose its integrity and relevance. The problem is, it is already doing just that. Traditional abstraction has forfeited the high ground, if there is such a thing anymore. It seems clear enough that if "important" issues are supposedly being addressed, then the public is likely to look to someone on the order of Damien Hirst, a