A large abstract painting with soft, blended colors of green, yellow, and blue. The brushwork is visible, creating a textured surface. In the top left corner, there's a white architectural structure, possibly a window or a door, which provides a stark contrast to the organic forms of the painting.

ABSTRACTIONS IMPURES

Impure Paintings

Si l'abstraction a pu être identifiée à l'art de la modernité, elle semble se situer aujourd'hui davantage dans les marges, pour la peinture tout du moins. Le retour de cette dernière sur le devant de la scène de l'art est davantage identifié à des démarches figuratives. Pourtant, des expositions actuelles cherchent à dépasser ce simple constat. Dans *Milléniales. Peintures 2000-2020* au Frac Nouvelle-Aquitaine (25 septembre 2020 - 3 janvier 2021) et *Obsolescence déprogrammée* au musée des Sables d'Olonne (7 février - 23 mai 2021), les pratiques abstraites sont largement représentées et associées aux œuvres figuratives, s'affranchissant d'une distinction qui apparaît de moins en moins opérante. Loin d'une quête de pureté abstraite, une « peinture impure » rapproche ces diverses démarches. C'est le sujet de ce dossier qui s'appuie, en outre, sur les œuvres hybrides d'Armelle de Sainte Marie, les formes issues du design graphique d'Alain Bilterezst et les propos de Claire Chesnier et Claire Colin-Collin, qui insistent sur le rapport de l'artiste à sa pratique.

While abstraction may have been identified with the art of modernity, today it seems to be more on the margins, at least for painting. The return of painting to the forefront of the art scene is more identified with figurative approaches. However, current exhibitions seek to go beyond this simple observation. In *Milléniales. Peintures 2000-2020* at the Frac Nouvelle-Aquitaine (September 25th, 2020 – January 3rd, 2021) and *Obsolescence Déprogrammée* [Unplanned Obsolescence] at the Musée des Sables d'Olonne (February 7th – May 23rd, 2021), abstract practices are widely represented and associated with figurative works, breaking free from a distinction that appears less operative. Far from a quest for abstract purity, it is an "impure painting" that brings these various approaches together. This is the subject of this section, which also leans upon the hybrid works of Armelle de Sainte Marie, the forms resulting from graphic design in Alain Bilterezst's works and the remarks of Claire Chesnier and Claire Colin-Collin, who insist on the relationship between the artist and their practice.

■ Couleurs pures, pure présence de la forme : tout au long du 20^e siècle, la peinture abstraite s'est accompagnée d'un discours sur la réduction de la peinture à ses moyens, une quête vers le moins, synonyme d'une recherche de pureté avec, pour pendant, la répétition du « dernier tableau ». La peinture s'est ainsi survécue à elle-même, au risque d'une forme d'épuisement. La pureté moderne se manifeste dès l'exposition *O.10* (1), où il s'agit bien d'atteindre un degré zéro au sein de chaque pratique. Le *Carré noir sur fond blanc* (1915) de Malevitch (1879-1935) y apparaît comme l'expression la plus radicale. Cette pureté s'exprime également chez Mondrian (1872-1944). On pourrait aussi la déceler dans le design du Bauhaus. Par-delà ces quelques exemples des premières avant-gardes abstraites, la pureté moderne trouve son expression théorique la plus aboutie dans l'approche critique de Clement Greenberg. Malgré la force de sa cohérence, cette vision ne put que partiellement masquer les multiples écarts vis-à-vis de cette aspiration à la pureté dans bon nombre de démarches – et même au sein des œuvres qui semblent les plus enclines à la rechercher. L'histoire de l'art ne cesse, depuis quelques décennies, de relire ce récit pour se rassasier de ces oblitérations.

Aujourd'hui, du côté des artistes, la difficulté ou la défiance à revendiquer le terme d'« abstraction » au sujet d'œuvres qui, pour le néophyte, correspondent pourtant à ce champ, peut être directement reliée à l'abandon de cette quête de pureté. En témoignent les propos de Claire Colin-Collin (1973) et Claire Chesnier (1986) dans ce dossier. L'éclatement des formes et de la notion de médium, la diversité des gestes ont renversé le processus de réduction moderniste. Simultanément, on assiste chez ces artistes à un engagement assumé dans la peinture, dans sa matérialité, dans la sensibilité, voire la sensualité, qu'elle transmet. Claire Chesnier travaille exclusivement à l'encre sur papier de grande taille. La surface est entièrement recouverte par les encres diluées dont le passage répété entremêle les couleurs en de subtiles variations. L'œil glisse dessus sans que rien ne l'arrête, tandis que le corps se sent englobé par la luminosité de ces voiles diaphanes. Claire Colin-Collin peint, quant à elle, par recouvrements successifs. Une forme émerge comme une sédimentation que la peinture ramène au premier



LA DÉ-DÉFINITION DE L'ABSTRACTION

Romain Mathieu

plan. La lumière semble sourde d'une profondeur cachée. Dans cette épaisseur plate, il est question d'apparition et de disparition, d'enfouissement et de désenfouissement à travers les strates physiques, organiques et psychiques de la peinture.

TRANSFORMATION DU REGARD

Rien de naïf dans ces œuvres, bien au contraire, mais une relation à l'opposé de la distanciation postmoderne pour une génération qui a perçu les limites de la discursivité et des dispositifs citationnels. L'exposition *Milléniales*, au Frac Nouvelle-Aquitaine, montrait cet écart entre des démarches constituées au cours des années 1980 – comme Peter Halley (2), Blair Thurman (1961), Francis Baudevin (1964) – et les artistes plus jeunes – tels Gerald Petit (1973) ou Hugo Schüwer-Boss (1981). Dans *Obsolescence déprogrammée*, au musée des Sables d'Olonne, le détournement par le numérique dans le processus d'émergence des formes n'éloigne pas de la peinture mais, à l'inverse, reconduit vers elle, que cela se produise par ratage ou détournement, comme chez Daniel Lefcourt (1975), ou par une confrontation des moyens de la peinture avec l'image numérique dans les œuvres de Rémy Hysbergue (1967).

Il n'est pas possible ici de dresser une généalogie de cette évolution mais quelques noms peuvent être cités. La reconnaissance tardive

d'Eugène Leroy (3) est assez emblématique d'une transformation du regard. Optique et tactile, figurative et abstraite, l'œuvre de Leroy, avec ses concrétions, est fondamentalement impure eu égard à la pureté moderniste. En 1983, Mary Heilmann (1940) réalise une peinture intitulée *Rosebud*. Les points rouges répétés à intervalles réguliers ne sont pas les formes premières d'un langage abstrait mais résonnent avec ses souvenirs, indiqués par la référence à Orson Welles. L'artiste associe ces points au martyre de saint Sébastien pour exprimer une douleur personnelle. Cette œuvre de l'artiste américaine est comparable à la démarche de Marie-Claude Bugeaud (1941) dont le vocabulaire de points et de lignes convoque une mémoire, un jeu d'allusions d'où surgit parfois un motif figuratif. Enfin, *Solo for Spectrum* (2001), l'œuvre d'Albert Oehlen (1954) choisie pour *Obsolescence déprogrammée*, est une impression numérique qui montre son processus d'hybridation entre les médiums et une accumulation de formes qui s'apparente à une cacophonie décorative.

Chacune de ces œuvres transgresse à sa manière une pureté abstraite. Cette peinture impure trouve aujourd'hui de nombreux échos chez des artistes qui, se situant après l'abstraction, opèrent dans des champs ambigus ou refoulés de la modernité. On peut relever certaines orientations qui caractérisent cette

Double page précédente/previous pages :

Flora Moscovici. « L'herbe de la si pousse sur les souvenirs, à Samuel et Iahid ». 2020. Pigments et liant vinylique sur murs et sol/pigments and vinyl binder on walls and floors. Exposition/exhibition « Milléniales », Frac Nouvelle-Aquitaine Méca, Bordeaux.

(Ph. Gaëlle Delefie).

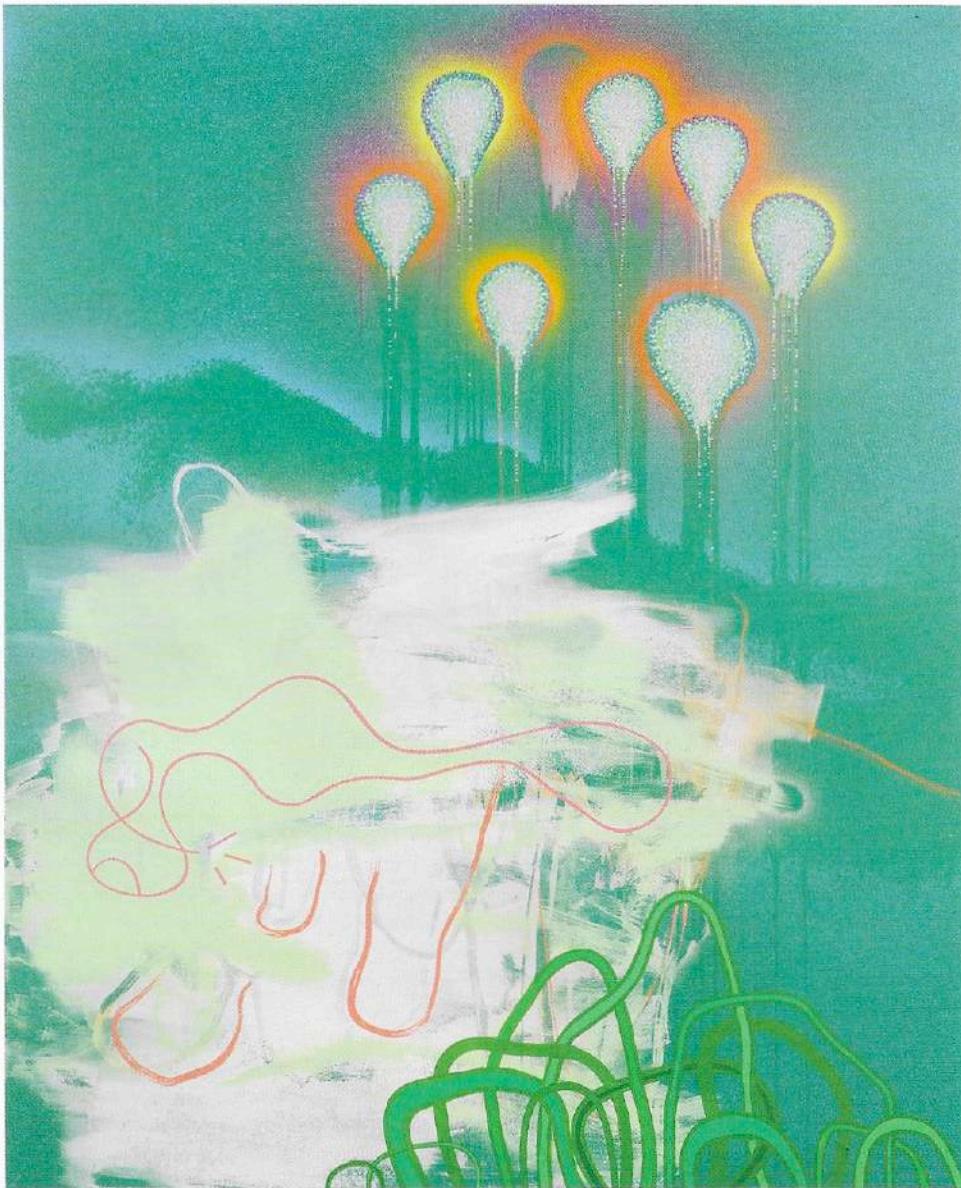
Ci-dessus/above: Gabriele Chiari. « Aquarelle n°74 ». 2011. Aquarelle sur papier/watercolor on paper.

73x110 cm. (Coll. part.)

Christophe Robe. « Sans titre ». 2017.

Acrylique sur toile/acrylic on canvas. 220x180 cm.

(Court. galerie Jean Fournier)



« impureté » en s'appuyant sur l'actualité des expositions et quelques autres exemples, parmi de nombreuses démarches qui ne se limitent pas à la France.

PATTERN

Le décoratif, qui constitue un refoulé évident de la modernité (4), se trouve ainsi réactivé dans la création contemporaine, qu'il soit convoqué comme référence formelle ou comme contextualisation de l'œuvre. Les réalisations de Stéphane Calais (1967) coordonnent ces deux aspects avec une expansion de la peinture au sein de l'espace d'exposition, souvent avec une utilisation de motifs faits de tâches et de fleurs répétées qui convoquent une histoire de l'ornement. Les peintures *in situ* de Flora Moscovici (1985) procèdent d'un dialogue avec le lieu qui détermine les gestes du peintre, mais qui se trouve aussi transformé par un processus pictural nourri de diverses expériences, comme, pour *Milléniales*, le souvenir d'un cimetière juif en Roumanie. De manière différente, c'est la répétition d'un motif à l'intérieur de ses tableaux qui relie au décoratif la peinture de Simon Rayssac (1983).

Cet effet de *pattern*, à l'inverse d'une réduction, permet à l'artiste de s'approprier une diversité de formes, de gestes et de sensations colorées. Ce parti pris du décoratif, au sens le plus large, ne signifie pas la dissolution de l'œuvre ou la simple valorisation du lieu. Il correspond à une remise en cause de l'autonomie de la forme abstraite et relie la peinture à une extériorité qui la nourrit, l'accompagne ou la sollicite.

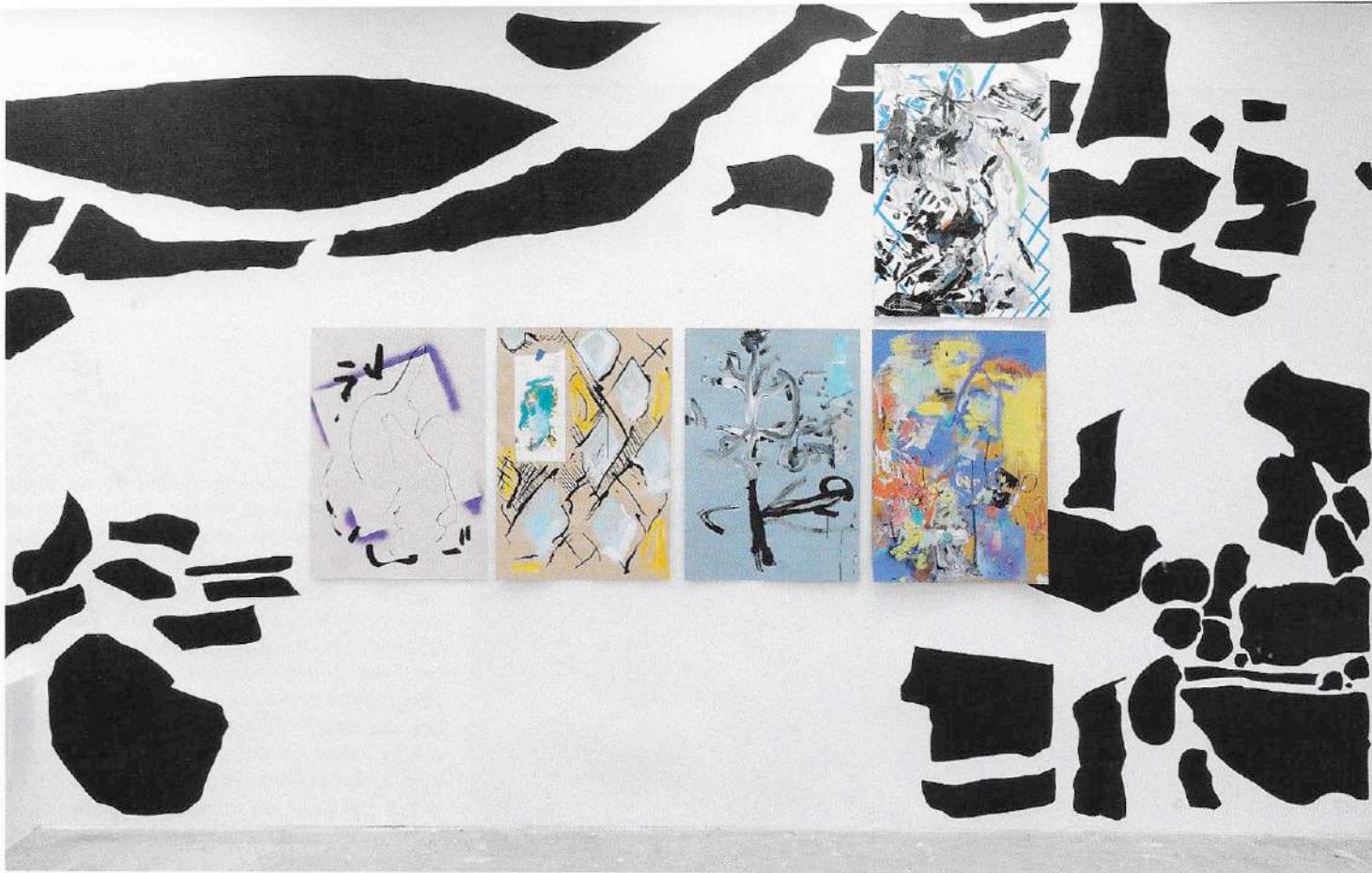
L'aspect le plus saillant des démarches actuelles que l'on peut associer à ce terme d'impureté réside dans le dépassement de l'opposition entre abstraction et figuration. *Obsolescence déprogrammée* montre l'intégration de l'image numérique dans la peinture, non pas comme une reproduction mais en se situant au point de bascule où elle accède à l'existence. Jugnet + Clairet (respectivement 1958 et 1950), dans la série des *Switch* (2002-04), peignent l'extinction de l'image télévisuelle ou, dans celle des *Tapes* (2001-03), sa formation et sa déformation à l'extrême de la bande vidéo. Cette mise en question de l'image portée à sa limite peut être située après l'abstraction. Cependant, elle renoue

aussi avec une origine des pratiques abstraites où l'interrogation du visible s'accompagnait d'un goût pour des images issues du spiritisme ou de perceptions transformées par la science. Frayer avec l'image pour se situer dans l'entre-deux de son apparition et de sa disparition peut également se traduire par une proximité du processus pictural avec celui de l'impression photographique. Après avoir réalisé une série d'œuvres à partir du test de Rorschach, manifestant cette circulation entre abstraction et figuration, Gilles Balmat (1979) utilise des cuves de trempage pour des peintures à l'encre qui évoquent à la fois une dimension gestuelle et le rendu distancié de paysages photographiques. Dans *Milléniales*, on peut aussi découvrir une œuvre de Jacob Kassay (1984) où le dépôt d'une pellicule argentée sur la toile, obtenu en plongeant le support dans un bain, est comparé par l'artiste à la révélation de l'image photographique. Il en résulte une surface irrégulière, variant avec la lumière et légèrement réfléchissante, captant une image spectrale du regard. De manière différente, les œuvres de Rémy Hysbergue nous mettent face à un trouble perceptif, la croyance en l'image photographique se trouve confrontée aux sensations de la peinture. Dans une sorte de renversement, cette dernière convoque l'abstraction propre à la photographie pour se réapproprier ses effets spécifiques de lumière, de profondeur et de texture.

MÉTAMORPHOSES DE LA MATIÈRE

C'est à partir du volume que les peintures de Maude Maris (1980) restituent une étrangeté de l'image. L'artiste réalise des mouvements d'objets qu'elle met en scène sous forme de maquettes, puis elle les photographie et les reproduit en peinture, de manière à la fois réaliste et virtuelle. Ces œuvres présentent un monde étonnant et silencieux. Elles sont également des sortes de scénographies de la peinture elle-même, comme une manifestation de ses moyens et de son espace propre, entre figuration et abstraction, mais aussi entre réalité et fiction.

Il s'agit d'un autre aspect remarquable, partagé par plusieurs démarches contemporaines : l'accumulation des couleurs et des formes s'échappe de la littéralité et convoque l'imaginaire. Un jeu de visions à la limite de l'image devient « le support de voyages féériques » (5).



Les *Odyssées* (2009-15) d'Armelle de Sainte Marie (1968) s'élaborent sans projet, par superposition de strates, de gestes qui se répondent, mais les méandres de la matière picturale ne sont pas sans évoquer un paysage onirique. L'image se fait, se défait et bascule dans l'étrangeté. De même, le foisonnement des formes dans les tableaux de Christophe Robe (1966) construit un paysage qui n'est autre que celui de la peinture. Cette réappropriation des gestes de la modernité sous la forme de fragments hétérogènes qui s'entrechoquent, se superposent et cohabitent, se transforme en une vision où se trouvent convoqués, selon les mots de l'artiste, « des choses très profondes, les archétypes, les contes pour enfants et les mythes ». Dans les aquarelles de Gabriel Chiari (1978), l'expansion de la couleur en tache sur le papier fait naître, de manière aléatoire et sans le dessin de la main, un monde qui semble organique. La métamorphose de la matière informe se confond avec le vivant. Face à ces œuvres, où l'identification est mise en défaut, il est donc question de passages et de libres circulations – entre abstraction et figuration, mais également entre des sensations, des émotions, ainsi qu'entre les formes – par lesquels se formulent une complexité et une épaisseur mystérieuse de notre rapport au monde.

DEUIL JUBILATOIRE

Ces démarches manifestent différents registres d'impuretés en regard de l'absolu moderniste. Néanmoins, il ne s'agit pas de vouloir les cerner dans une définition ou un mouvement mais de les rapprocher dans un espace aux frontières indécidables, dans un entre-deux,

un creux au sein des catégories qu'elles récusent. On pourrait objecter que la notion d'impureté est facilement étirable, au point de pouvoir se diluer dans la variété des pratiques contemporaines et perdre ainsi toute pertinence. Elle ne peut se comprendre que relativement à la notion même de pureté. Elle est donc l'activation d'une mémoire de la modernité confrontée à une mémoire étendue de la peinture. Elle est en quelque sorte une autre manière d'appréhender ce devoir de deuil que repérait Yve-Alain Bois dans un article fameux des années 1980 (6): un deuil devenu jubilatoire et irrespectueux, un brin carnavalesque. Ainsi, l'affirmation de la peinture qui procède de ces démarches ne se réfère pas à une essence mais se place toute entière du côté du devenir, selon la vieille dichotomie philosophique entre l'être et l'apparence. La vérité de cette peinture ne peut être que fragmentaire, changeante et circonscrite. Le désir de vérité s'accompagne de la conscience de son impossibilité et de l'échec à s'en saisir autrement que de manière transitoire.

Il est difficile de ne pas mettre en regard ces approches avec le vacillement contemporain des différents repères sociaux ou politiques, tandis que tendent à s'affirmer de nouvelles formes de pureté identitaire et un manichéisme des relations individuelles, pour saisir toute l'actualité de ces « impuretés » picturales. Impures, ces démarches nous présentent une vérité transitoire qui se fonde dans une intelligence sensible, convoquant notre perception en dehors des modèles et des grilles de lecture prédefinies. Elles apparaissent alors comme une respiration essentielle pour appréhender le monde qui nous entoure. ■

Stéphane Calais. Peinture murale et peintures sur papier /wall painting and paintings on paper.
Vue d'exposition au /exhibition at the Centre d'art Passerelle, Brest, 2014. (Ph. Aurélien Mole)

(1) L'exposition *0.10* se déroula à Saint-Pétersbourg en 1915. Son titre proclame le regroupement de dix artistes – en réalité quatorze, dont Malevitch et Tatline – qui ont atteint le degré zéro de leur art, c'est-à-dire une destruction de l'art ancien et le début d'un art nouveau. (2) Peter Halley (1953) est la principale figure américaine du mouvement Néo-Géo qui apparaît au début des années 1980. Son œuvre manifeste un renouvellement de l'abstraction géométrique dont il associe néanmoins les formes à des images de prisons et d'un système social sclérosé. (3) La peinture d'Eugène Leroy (1910-2000) est progressivement reconnue au cours des années 1980, notamment grâce à l'intérêt que lui porte Georg Baselitz. (4) Cette relation problématique au décoratif connaît de nombreux épisodes au cours de la modernité. Néanmoins, le mouvement Pattern and Decoration (voir notre dossier « Pattern, decoration and crafts », *artpress* n°462, janvier 2019), né aux États-Unis au cours des années 1970, fut celui qui affirma, de la manière la plus directe, une aspiration au renouvellement de la peinture en se rapportant aux pratiques décoratives les plus diverses. (5) Cette expression est utilisée par Jean Messagier au sujet de sa série des *Gels*. (6) Yve-Alain Bois, «The Task of Mourning», *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, cat. expo., ICA, 1986. Traduit dans *la Peinture comme modèle*, Les Presses du réel, 2017.

Romain Mathieu est critique d'art et enseignant à l'École supérieure d'art et design de Saint-Étienne. Il a été le commissaire d'Après l'école – Biennale artpress des jeunes artistes – Saint-Étienne 2020.



The De-Definition of Abstraction

Pure colours, pure presence of form: throughout the 20th century, abstract painting was accompanied by a discourse on the reduction of painting to its means, a quest for the least, synonymous with a search for purity, with, as a counterpart, the repetition of the "last painting". Painting thus survived on its own, at the risk of a form of exhaustion. Modern purity appeared as early as the exhibition 0.10 (1), where it was a question of reaching a point zero within each practice. Malevitch's *Black Square* (1915) appeared there as the most radical expression. This purity was also expressed in Mondrian's work. It could also be seen in Bauhaus design. Beyond these few examples of early abstract avant-gardes, modern purity found its most successful theoretical expression in the critical approach of Clement Greenberg. Despite the strength of its coherence, this vision could only partially mask the multiple deviations from this aspiration for purity in many approaches—and even within the works that seem most inclined to seek it. For several decades now, the history of art has been constantly re-reading this narrative in order to recover from these obliterations.

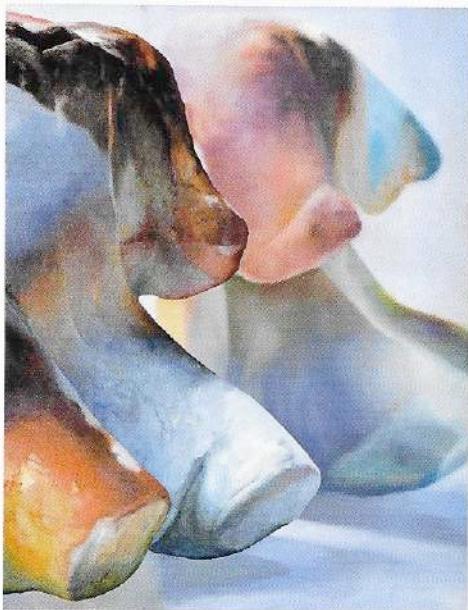
Today, on the artists' side, the difficulty or mistrust in claiming the term "abstraction" for works which, for the neophyte, nevertheless correspond to this field, can be directly linked to the abandonment of this quest for purity. The comments of Claire Colin-Collin (b. 1973) and Claire Chesnier (b. 1986) in this article bear witness to this. The fragmentation of shapes and of the notion of medium, the diversity of gestures have reversed the

process of modernist reduction. At the same time, we are witnessing an assumed commitment to painting, in its materiality, in the sensitivity and even sensuality that it conveys. Claire Chesnier works exclusively with ink on large format paper. The surface is entirely covered by diluted inks, the repeated passage of which intermingles the colours in subtle variations. The eye glides over it without anything stopping it; while the body feels engulfed by the luminosity of these diaphanous veils. Claire Colin-Collin paints in successive layers. A form emerges as if by sedimentation, which the painting brings to the foreground. The light seems to emerge from a hidden depth. In this flat thickness, there is a question of appearance and disappearance, of burying and exhuming through the physical, organic and psychic layers of the paint.

TRANSFORMATION OF THE GAZE

There is nothing naive in these works: quite the contrary, but a relationship that is the opposite of postmodern distancing for a generation that has perceived the limits of discursivity and citation devices. The exhibition *Milléniales* at the Frac Nouvelle-Aquitaine showed this gap between approaches built up during the 1980s—such as Peter Halley (2), Blair Thurman (b. 1961), Francis Baudevin (b. 1964)—and younger artists—such as Gerald Petit (b. 1973) and Hugo Schüwer-Boss (b. 1981). In *Obsolescence déprogrammée* [Unplanned Obsolescence] at the Musée des Sables d'Olonne, the diversion through digital technology in the process of emergence of forms does not take us away

from painting but, on the contrary, leads us back to it, whether this happens through failure or diversion, as in the case of Daniel Lefcourt (b. 1975), or through a confrontation of the means of painting with the digital image in the works of Rémy Hysbergue (b. 1967). It is not possible here to draw up a genealogy of this evolution, but a few names can be given as examples. The late recognition of Eugène Leroy (3) is quite emblematic of a transformation of the way we look at things. Optical and tactile, figurative and abstract, Leroy's work, with its concretions, is fundamentally impure in terms of modernist purity. In 1983 Mary Heilmann produced a painting entitled *Rosebud*. The red dots repeated at regular intervals aren't the primary forms of an abstract language, but resonate with her memories, indicated by the reference to Orson Welles. The artist associates these dots with the martyrdom of St. Sebastian, in order to express a personal pain. This work by the American artist is comparable to the work of Marie-Claude Bugeaud, whose vocabulary of dots and lines evokes a memory, a game of allusions from which a figurative motif sometimes emerges. Finally, *Solo for Spectrum* (2001), the Albert Oehlen's work chosen for *Obsolescence déprogrammée*, is a digital print that shows his process of hybridisation between mediums, and an accumulation of forms as a decorative cacophony.



Each of these works transgresses abstract purity in its own way. This impure painting today finds many echoes in artists who, after abstraction, operate in ambiguous or repressed fields of modernity. Some of the orientations that characterise this "impurity" can be noted, based on current exhibitions and a few other examples, among many approaches that are not limited to France.

PATTERN

The decorative, which is an obvious opponent of modernity (4), is thus reactivated in contemporary creation, whether it is summoned as a formal reference or as a contextualisation of the work. The work of Stéphane Calais (b. 1967) coordinates these two aspects with an expansion of painting within the exhibition space, often with the use of motifs made up of repeated stains and flowers that summon a history of ornament. The in-situ paintings of Flora Moscovici (b. 1985) proceed from a dialogue with the place that determines the painter's gestures, but which is also transformed by a pictorial process nourished by various experiences, such as the memory of a Jewish cemetery in Romania for *Milléniales*. In a different way, it is the repetition of a motif within his paintings that links the painting of Simon Rayssac (b. 1983) to the decorative. This effect of *pattern*, in contrast with reduction, allows the artist to appropriate various shapes, gestures and coloured sensations. This decorative leaning, in the broadest sense, doesn't mean the dissolution of the work or the simple enhancement of the place. It corresponds to a questioning of the autonomy of the abstract



De gauche à droite /from left: Maude Maris. «Body», 2019. Huile sur toile/oil on canvas. 90x70cm. (Court, galerie Praz-Delavallade; Ph. Rebecca Fanuel). Simon Rayssac. «Une jeune fille dans un champ de maïs», 2017. Acrylique sur toile /acrylic on canvas. 46x55cm

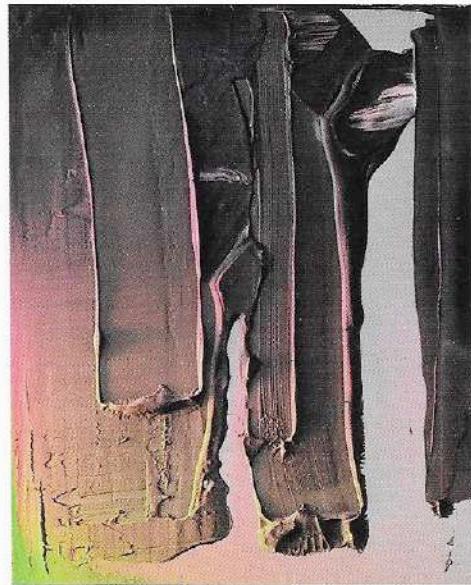
form, and links painting to an exteriority that nourishes, accompanies and solicits it.

The most salient aspect of current approaches that can be associated with this term impurity lies in overcoming the opposition between abstraction and figuration. *Obsolescence déprogrammée* shows the integration of the digital image in painting, not as a reproduction but by situating itself at the tipping point where it accesses existence. Jugnet + Clairet (b. 1958 and 1950), in the *Switch* series, paint the extinction of the television image or, in the *Tapes* series, its formation and deformation at the end of the video tape. This questioning of the image taken to its limit can be situated after abstraction. However, it also revives an origin of abstract practices, where the questioning of the visible was accompanied by a taste for images resulting from spiritualism or perceptions transformed by science. Working with the image to situate oneself in the in-between of its appearance and its disappearance can also translate into a proximity of the pictorial process to that of photographic printing. Having produced a series of works based on Rorschach tests, manifesting this circulation between abstraction and figuration, Gilles Balmet (b. 1979) uses dipping tanks for ink paintings that evoke both a gestural dimension and the distanced rendering

of photographic landscapes. In *Milléniales* one can also discover a work by Jacob Kassay (b. 1984), where the deposition of a silver film on the canvas, by immersing the support in a bath, is compared by the artist to the revelation of the photographic image. The result is an irregular surface, varying with the light and slightly reflective, capturing a spectral image of the viewer. In a different way, the works of Rémy Hysbergue confront us with a perceptual disorder: the belief in the photographic image is confronted with the sensations of painting. In a kind of reversal, the latter summons the abstraction specific to photography to reappropriate its specific effects of light, depth and texture.

METAMORPHOSES OF MATTER

It is from volume that the paintings of Maude Maris (b. 1980) restore a strangeness to the image. The artist makes casts of objects that she stages in the form of models, then photographs them and reproduces them in painting, in both a realistic and virtual way. These works present an astonishing, silent world. They are also a kind of scenography of painting itself, as a manifestation of its means and its own space, between figuration and abstraction, but also between reality and fiction. This is another remarkable aspect, shared by several contemporary approaches: the accumulation of colours and forms escapes from literality and summons the imagination. A play of visions on the edge of the image becomes "the medium for fairy-tale journeys" (5). The *Odyssées* by Armelle de Sainte-Marie (b. 1968) are elaborated without a pro-



ject, by superimposing layers, gestures that respond to each other, but the meanders of the pictorial material do not fail to evoke a dreamlike landscape. The image is made, unravelled and tips over into strangeness. In the same way, the abundance of forms in the paintings of Christophe Robe (b. 1966) builds a landscape that is none other than that of painting. This reappropriation of the gestures of modernity in the form of heterogeneous fragments that clash, overlap and cohabit is transformed into a vision where, in the artist's words, "very deep things, archetypes, children's stories and myths are summoned". In the watercolours of Gabriel Chiari (b. 1978) the expansion of the colour in stains on the paper gives rise, in a random way and without drawing by hand, to a world that seems organic. The metamorphosis of shapeless matter merges with the living. Faced with these works, where identification is lacking, it is therefore a question of passage, of circulation between abstraction and figuration, but also between sensations, emotions, a free circulation between forms through which a complexity and a mysterious depth of our relationship to the world is formed. These approaches manifest different registers of impurities with regard to the modernist absolute. Nevertheless, it is not a question of trying to grasp them through a definition or a movement, but of bringing them closer together in a space with undefinable borders, in an in-between, a hollow within the categories they challenge. One could object that the notion of impurity is easily stretchable, to the point of being diluted in the variety of contemporary practices

and thus losing all relevance. It can only be understood in relation to the very notion of purity. It is therefore the activation of a memory of modernity confronted with an extended memory of painting. In a way it is another way of understanding this duty of mourning that Yve-Alain Bois identified in a famous 1980s article (6): a mourning that has become jubilant and disrespectful, a bit carnivalesque. Thus, the assertion of painting that proceeds from these steps does not refer to an essence, but is entirely on the side of becoming, according to the old philosophical dichotomy between being and appearance. The truth of this painting can only be fragmentary, changing and circumscribed. The desire for truth is accompanied by the awareness of its impossibility, and the failure to grasp it other than in a transitory manner. It is difficult not to compare these approaches with the contemporary vacillation of different social and political landmarks, while new forms of purity of identity and a Manichaeism of individual relationships tend to assert themselves in order to grasp the full topicality of these pictorial "impurities". Impure, these approaches present us with a transitory truth that is founded on a sensitive intelligence, summoning our perception outside of predefined models and reading grids.■

Translation: Chloé Baker

(1) The exhibition *0.10* took place in St. Petersburg in 1915. Its title proclaims the grouping of ten artists—actually fourteen, including Malevich and Tatlin—who had reached the zero degree of their art, that is to say a destruction of old art and the beginning of a new.

De gauche à droite/from left: Gilles Balmet. «Silver Mountains», 2015. Peinture acrylique argent et encre de chine sur papier /silver acrylic paint and China ink on paper. 113x150 cm. (Court. l'artiste et galerie Dominique Fiat). Remy Hysbergue. «À découvert 31019», 2019. Acrylique sur toile /acrylic on canvas. 46x38cm

(2) Peter Halley is the main American figure in the Neo-Geo movement, which emerged in the early 1980s. His work manifests a renewal of geometric abstraction, the forms of which he nevertheless associates with images of prisons and a sclerotic social system.

(3) The painting of Eugène Leroy (1910-2000) gradually gained recognition during the 1980s, thanks in particular to the interest shown in it by Georg Baselitz. (4) This problematic relationship to the decorative arts has undergone numerous episodes in the course of modernity. Nevertheless, the Pattern and Decoration movement (see "Pattern, decoration and craft", *artpress* no.462, January 2019), born in the United States in the 1970s, was the one that affirmed, in the most direct way, an aspiration toward the renewal of painting by referring to the most diverse decorative practices. (5) This expression is used by Jean Messagier in connection with his series of *Gels* [Freezings]. (6) Yve-Alain Bois, "The task of mourning", *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, exhibition catalogue, Boston, ICA, 1986.

Romain Mathieu is an art critic and teacher at the École supérieure d'art et design of Saint-Étienne. He has been co-curator of Après l'école – Biennale *artpress* des jeunes artistes – Saint-Étienne 2020.