

PASSÉ DE FRAIS

Énergumène. Je me rappelle l'arrivée de Gregory Forstner à la Villa Arson. Il venait d'Autriche ; il avait fait le tour du monde et était tombé sur Nice comme un astéroïde fou. Sa blondeur manquait absolument de vraisemblance, de même que le bleu perçant de ses yeux, sa démarche, étrangement physique et élastique, faisait penser à celle d'un surfeur brusquement arraché aux rouleaux d'un spot lointain. Sans doute n'avait-il pas de goût pour la peinture et ne resterait-il pas longtemps parmi nous. Mais contre tous les pronostics, il se lança à corps perdu dans la peinture et enchaîna ses cinq années sans broncher. C'est que Gregory Forstner vivait déjà dans la peinture ; non seulement il fréquentait les pinacothèques, mais encore il avait intériorisé une sorte de vie de peintre modèle, mixte d'hagiographie générique et d'anecdotes merveilleusement vraies — historiques —, d'où il ressortait certainement que dans sa jeunesse, le peintre devait apprendre la peinture avec acharnement, humilité, sans jamais se laisser distraire par le milieu — fût-il hostile — et en profitant au contraire de tous les conseils de ses maîtres.

Image. A la Villa Arson, dans ces années-là, il y avait encore une école de peinture, dont Noël Dolla était la figure la plus éminente. Cette école enseignait les principes d'une abstraction assez particulière (qu'il serait difficile de qualifier ici en quelques mots), mais les professeurs intéressés avaient en tout cas l'esprit suffisamment tolérant pour prodiguer leur aide à des adeptes de la figuration, comme l'était Gregory. En fait, celui-ci trouva rapidement son équation personnelle : il partait de photos prélevées surtout dans des magazines, il en projetait l'agrandissement sur une toile, peignait légèrement les lignes significatives et commençait ensuite sur ce canevas son travail de peinture. Quoique depuis cette époque ses paramètres techniques aient changé, la forme de l'équation demeure : il s'agit toujours de faire peinture à partir d'une image donnée ; la peinture commence là où s'achève la reproduction d'une iconographie spécialement choisie. Cette formule sépare donc nettement la reproduction de l'interprétation et autorise par conséquent plusieurs interprétations, voire l'interprétation seconde d'une interprétation première, — possibilité dont Gregory se servira abondamment dans ses séries.

Alliés. Dans la formation d'un peintre, tous les problèmes se posent en même temps, et c'est la raison pour laquelle un esprit sérieux ne peut que vivre dramatiquement cette période de Bildung. Durant ses deux dernières années à la Villa, je me souviens de Gregory comme d'une personne particulièrement tourmentée et perpétuellement insatisfaite : il se battait contre ses images, avec ses influences, avec ses maladresses et ses adresses, contre ses effets de peinture, contre leur hétéroclite ou contre leur monotonie, selon : il était, au fond du plus grand atelier, près

des verrières, le grand combattant solitaire autour duquel l'air semblait se raréfier, tant la tension spirituelle était forte ou le champ magnétique incurvé. Pour supporter cet héroïsme, Gregory avait réuni un petit cercle de condisciples dans lequel on parlait peinture, quand on ne parlait pas peinture ou bien peinture. Il était aussi allé trouver un contre-maître (je forge cette expression sur le modèle du mot " contre-analyste ") en la personne de Denis Castellás, qui, après avoir usé de divers médiums, se concentrait alors catégoriquement sur la peinture et ne pouvait qu'avoir de la sympathie pour des ambitions picturales assez proches de sa propre liberté figurative. Puis Gregory passa trois mois aux Beaux Arts de Paris, où le système des Maîtres régit encore l'enseignement d'une façon un peu anachronique. Il s'inscrivit dans l'atelier de Kermarrec et s'imprégna de la prodigieuse culture dont ce peintre faisait l'ordinaire de sa conversation. Retour à Nice : premier atelier dans le local d'une ancienne épicerie ; fréquentation assidue de Castellás. Nous avons critiqué la figure du maître, nous ne la tolérons plus guère qu'aux confins de l'Asie ou de la Renaissance ; si bien que les rapports qu'un jeune artiste peut nouer aujourd'hui avec un artiste mûr prennent souvent une forme incertaine, mal avouée, parfois souffrante à cause de cet interdit. La singularité de Gregory Forstner fut sans doute de croire à l'apprentissage ou à la formation sans s'embarrasser de vaines finesses idéologiques ni des psychologismes de la réticence. Et cela participe aujourd'hui de sa force d'artiste : sa franchise lui autorise toutes les énergies.

Figure. Si l'on suit Jean Clair, l'un des grands torts de l'art contemporain serait d'avoir abandonné la figure humaine, avec le métier millénaire du peintre ; d'où son attachement réactif pour un art qui garderait à l'homme sa dignité en image. Il y a sans doute une intuition juste chez cet auteur, que je reformulerais moi-même plutôt de la sorte : comme, selon Adorno, il est devenu impossible d'écrire un poème après Auschwitz, il est aussi devenu impossible de peindre un homme ; parce que la catastrophe a détruit le concept d'humanité. Or il n'y a au fond poème que de l'humanité, il n'y a peinture qu'autour de la figure humaine. L'esprit de l'abstraction (pour citer le mot de Noël Dolla) prend son sens déjà dans cette crise, et il serait assez facile de montrer que l'art de la fin du siècle dernier a cherché ses voies dans le refoulement ou le déni (le déplacement ?) de ce deuil. Aussi analyserais-je volontiers la figuration récente en Europe comme un retour au moment du deuil, soit précisément à la question de savoir comment peindre avec ou dans l'impossibilité de représenter un homme. Lorsque Gregory Forstner commença de transposer sur sa toile des photos d'enfants, quelque chose d'horrible surgit qui les défigurait. Difficile de dire ce qui dans la peinture même portait ce " quelque chose d'horrible ", c'était plutôt comme une malédiction impalpable. Je crois que Gregory travaille à méditer cette malédiction, qui n'est pas la sienne, mais qui lui arrive comme un donné, l'expérience de l'impossible toujours renouvelée. Son travail de peintre serait en somme d'approfondir ou d'appivoiser le sortilège primitif et dernier où la peinture d'Occident s'est prise.

Avant. Pour construire sa peinture dans la situation historique particulière que je viens d'évoquer, Gregory s'est servi de la passion qu'il avait toujours eue et qu'il ne cesse de nourrir pour la peinture d'avant (je pèse mes mots). Ce qu'il se propose de faire en un mot, c'est de replonger la figure humaine perdue parmi les motifs et les tours rhétoriques propres aux époques où l'homme avait encore son image, qu'elle fût reconnue par Dieu ou ensuite par l'Homme. Ce projet n'a rien à voir avec ce qu'on a appelé le post-modernisme, qui cherchait surtout sa *materia prima* dans les différences de style ; non plus qu'avec une nostalgie qui voudrait restituer l'ancien tableau ; parce que Gregory Forstner reprend des motifs qui portent déjà par eux-mêmes l'empreinte d'une défiguration et que les tours rhétoriques empruntés à la Renaissance, au classicisme ou à la première modernité deviennent dans ses compositions à lui plutôt les vecteurs d'un humour terrible, bien loin de leur usage originel. Par exemple, qui reconnaîtrait des portraits dans l'œuvre de Gregory Forstner se tromperait sans doute à faire fond sur un sentiment de familiarité historique ; car en vérité, ce qui se donne ici apparemment pour un portrait vient plutôt de l'isolement emphatique d'un personnage arraché à une composition ancienne (réelle et/ou imaginaire) ; il n'y a qu'à voir la façon dont la figure s'entête contre son format, l'envahit ou le désole, grimace d'être personne à la fenêtre où s'ouvrit jadis la peinture...

Tête. Pour conclure ces quelques remarques introductives à l'œuvre d'un jeune artiste, qui s'installe déjà à mon sens dans le vif du débat interne à la figuration contemporaine, j'aimerais relever certains motifs caractéristiques de sa figuration (in)humaine. Je commencerai par celui de la décollation ou du décollement (gardons ce dernier terme à condition d'y entendre sa proximité avec le premier) : comme le visage est en effet le lieu de la figure qui concentre sur lui la part d'humanité la plus grande, on ne s'étonnera pas de voir le travail par lequel Gregory sépare la tête du corps en peinture. Il peut se servir pour cela de l'exemple de maint portrait sur fond sombre dont notre mémoire a enregistré l'ancien décollement ; toujours est-il qu'il y insiste selon de nouvelles modalités par lui inventées. De ce décollement-là procèdent certainement les représentations en têtes, en marottes, en têtes sur pique ou en marionnettes (embrochées), en animaux, dont récemment les chiens, voire plus récemment encore, en chiens portant masque. Contemplant ses dernières compositions impressionnantes, je lui parlai ce mois-ci d'un tableau de Bosch que j'avais eu le privilège de voir " en vrai " en Hollande, intitulé *Le Portement de Croix*, où le visage du Christ voisine avec toutes sortes de trognes folles ou bestiales. Il m'en montra tout de suite la reproduction et m'avoua s'en être inspiré à l'occasion. Ainsi, me dis-je, la défiguration ancienne revient toute fraîche ouvrir un champ à la peinture ; et le deuil dont j'ai parlé fait à nouveau consonner l'horreur avec la joie, la sidération avec la vivacité, le mystère avec le carnaval...

Joseph Mouton, extrait du catalogue *Easyover*, MAMAC, Nice, 2007

FRESH PAST

Energumen. I remember when Gregory Forstner arrived at the Villa Arson. He was coming from Austria; he had gone around the world and he fell on Nice like a wild asteroid. His blondness was completely implausible, as was the piercing blue of his eyes; the way he moved, strangely physical and elastic, was reminiscent of a surfer who had been suddenly plucked from the breakers of a far-off surf spot. Undoubtedly he lacked a taste for painting and he would not be with us for long. But, against all the forecasts, he threw himself body and soul into painting and did his five years without flinching. In fact, Gregory Forstner was already living painting: not only did he frequent art galleries, but he had interiorized a sort of model painter's life, a mixture of generic hagiography and marvelously true historical anecdotes, from which it certainly appeared that in his youth, a painter had to learn painting with fury and humility, never letting himself be distracted by his milieu – even if it was hostile – while on the contrary taking advantage of all the advice of his masters.

Image. At the Villa Arson in those days there was still a school of painting, of which Noël Dolla was the preeminent figure. This school taught the principles of a rather particular type of abstraction (which would be difficult to describe in a few words here), but the professors involved were in any case open-minded enough to give their help to adepts of figuration, as was the case for Gregory. In fact, he quickly found his personal equation: he started from photos usually clipped from magazines, he projected an enlargement on canvas, lightly painted the main lines and then started his painting process on this canvas. Even though his technical parameters have changed since that time, the form of his equation persists: it is still a question of making a painting using a given image; the painting starting at the point where the reproduction of a specially chosen iconography stops. This formula thus clearly separates reproduction from interpretation and consequently authorizes several interpretations, or even a second interpretation from a first interpretation, a possibility which Gregory would use abundantly in his series.

Allies. During a painter's training, all problems are posed at once, and this is why a serious mind can only live this *Bildung* period dramatically. During his last two years at the Villa, I remember Gregory as a particularly tormented and perpetually unsatisfied person: he fought against his images, with his influences, with his clumsiness and his skills, against his painterly effects, against their disparateness or their monotony, as was the case. At the back of the largest studio, near the skylights, he was the great solitary warrior around whom the air seemed to

become rarefied, so strong was the spiritual tension and the bending of the magnetic field. In order to bear this heroism, Gregory had gathered around him a small circle of fellow students in which painting was discussed when it was not being talked about or argued over. He also went out and found a counter-master (I have forged this expression on the model of the word "counter-analyst") in the person of Denis Castellás, who, after having tried various media, categorically settled on painting and could only have sympathy with pictorial ambitions which were quite close to his own figurative freedom. Then Gregory spent 3 months at the Beaux Arts of Paris, where the system of Masters still dominated teaching in a rather anachronistic way. He enrolled in Kermarrec's studio and soaked up the prodigious culture with which this painter fueled his everyday conversation. Back in Nice: his first studio in a former grocery store and the assiduous frequentation of Castellás. We have criticized the figure of the master, which we now only tolerate in the context of Asia or the Renaissance; so much so that the relationship which a young artist might today form with a mature artist takes on an uncertain form, poorly acknowledged, and often suffers as a result of this taboo. Gregory Forstner's singularity was undoubtedly his believing in this apprenticeship or training without burdening himself with vain ideological subtleties or psychologisms of reticence. And today this is part of his force as an artist: his frankness enables all kinds of energy.

Figure. If we follow Jean Clair, one of the great wrongs of contemporary art is its abandonment of the human figure along with the 1000 year-old craft of the painter; hence his reactionary attachment to an art which would retain man's dignity in images. This author does have an intuition which is undoubtedly correct, which I would reformulate as follows: if, as according to Adorno, it has become impossible to write a poem after Auschwitz, then it has also become impossible to paint a man, because the catastrophe has destroyed the concept of humanity. Now, basically there is no poem but humanity, no painting except that around the human figure. The spirit of abstraction (to quote Noël Dolla) already takes its meaning in this crisis, and it would be easy enough to show that the art of the end of the last century searched for its way in the repression or denial (displacement) of this mourning. Also, I would willingly analyze recent European figuration as a return to this moment of mourning, or precisely to the question of knowing how to paint with or in the impossibility of representing a man. When Gregory Forstner starts to transpose photographs of children onto his canvas, something horrible surges forth which disfigures them. It is difficult to say just what in the painting itself carried this "something horrible", it was rather a sort of impalpable curse. I think that Gregory works to ponder upon this curse, which is not his own, but which is thrust upon him as a given, a constantly renewed experience of the impossible. In sum, his work as a painter would be to more deeply examine or tame the ultimate and primitive spell which has been cast on Western painting.

Before. In order to construct his painting in the particular historical context which I have evoked above, Gregory used the passion which he always had - and which continues to nourish him - for the painting of before (I weigh my words). In a word, what he proposes to do is to plunge the lost human figure back into the motifs and rhetorical devices belonging to the eras in which man still had his image, whether it was recognized by God or then by man. This project has nothing to do with what was called post-modernism, which mostly sought its materia prima in differences of style: nor is it related to a nostalgia which would seek to reconstitute old painting, because Gregory Forstner reuses motifs which already carry within themselves the mark of a disfiguration, and the rhetorical devices borrowed from the Renaissance, classicism and early modernism become in his own compositions vectors of a terrible humor, very far from their original usage. For example, a viewer who sees portraits in Gregory Forstner's work is surely fooled into relying on a feeling of historical familiarity; because in truth, what appears here to be a portrait comes rather from the emphatic isolation of a figure torn from an old composition (real and/or imagined). This is clear in the way in which the figure fights against its format, invading or saddening it, frowning at being a nobody in the window which once opened upon painting...

Head. To conclude these several introductory remarks to the work of a young artist, who in my view has already placed himself at the heart of the debate within contemporary figuration, I would like to point out some characteristic motifs of his (in)human figuration. I will start with that of the decollation or detachment (we can retain the latter term as long as we are aware of its proximity to the former): since the face is in fact the part of the figure which concentrates the largest share of humanity, it is not surprising to see the act of separating the head from the body present in Gregory's painting. In this he can use as examples the numerous portraits on dark grounds of which our memory has recorded the former detachment; however, the artist always insists on new modalities invented by himself. From that detachment most certainly come the heads, the mascots, the heads on stakes or the (skewered) marionettes; and the animals, including recently dogs, and even more recently, dogs wearing masks. Contemplating these latest impressive compositions, I told him this month about a Bosch painting which I had the privilege of seeing "for real" in Holland, titled "The Carrying of the Cross", in which the head of Christ is surrounded by all sorts of crazy and bestial faces. He immediately showed me a reproduction of the painting and admitted to occasionally drawing inspiration from it. And so, I said to myself, old disfiguration has returned refreshed, opening a new field for painting; and the mourning which I spoke of is once again ringing together horror with joy, amazement with vivacity, and mystery with the carnival ...

