

ELSA HIMMER, 2021

*Demain s'occupera de demain*  
02.07.2021–02.08.2021

In the brightly lit shop window of La Placette, Grégory Sugnaux offers a virtuously textured surface of painted red and white hues. If we pause to take a closer look at the display, we can see that it is a piece of meat crisscrossed with fine veins of fat. Famous for its tender texture and delicate marbling, this is not just any piece of meat: at a price per kilo of around CHF 450, Wagyu cattle provide the most expensive beef in the world. Given this background, we might be prompted to reflect on the trade of art, the attractiveness of painting on the market, and the sometimes exorbitant prices paid for individual artworks. If we concentrate on the materiality and the beguiling surface, however, on closer inspection its texture turns out to be a mere illusion. The impression of plasticity is owed entirely to the way the artist juxtaposes different colors. A game of confusion that thrives on irritation and provoked pauses is at the heart of Sugnaux's painterly practice.

Grégory Sugnaux's focus lies on the different temporalities of images that collectively form the visual repertoire of our present. The starting point for his paintings is constituted by the stream of snapshots floating around the internet, (pirated) copies, stock photos and memes, some of which have developed a life of their own. What they all have in common is what the artist Hito Steyerl described in 2009 with regard to so-called poor images: they are dematerialized, open to change and modification, and circulate at an enormous speed. Grégory Sugnaux uses software to compile these pictures into a database of ordinary, arbitrary images, which he searches through keywords to find the next subject for his works. Sugnaux's practice slows the pace of these images: he projects them onto the canvas and repaints the motif in rapid strokes with gouache within a day. Any distortions and refractions of light are transferred to the canvas. The colors only begin to mix there, so that a moment of «independence» or «idiosyncrasy» determines the renewed materialization of the images. It is not a matter of old-masterly perfection, instead the pictures (in their incomplete state) are meant to adhere to the canvas. They remain attached to the multiple layers of white acrylic paint with which Sugnaux primes his canvases. The thick base acts like a skin, provides a viscous texture and plays with the common topos of painting as a (physical) counterpart. A border is marked that seems to suggest an interior and an exterior. But the perception is deceiving – the works do not disclose any profound depths, nor do they proclaim the painting's sovereignty among today's images. If the white surface layer develops a tactile sense of seduction due to its seemingly pecu-

liar texture, this is a means to an end to create moments of decelerated reception. Our gaze lingers on this layer of paint, like to the motifs found on it. Consequently, the supposed texture and depth, which, from a distance, seem to be the work of a virtuoso pastose application of paint, become disenchanting. The pictures are flat, their three-dimensionality is an optical illusion resulting from the interplay of the white primer and the densely placed colors.

This conundrum continues on the level of Sugnaux's subjects. His motifs play with a moment of recognition. It appears as if we may have seen this or a very similar image countless times before. The ubiquity of his pictorial templates has led to a situation where these images are hardly ever looked at closely, but are simply registered in their fleeting appearance. They pass in front of our eyes without being given any particular attention. If we suddenly see them on a canvas in the context of an exhibition, it is impossible to say whether we really already know them. Sugnaux's art is strangely familiar to us and yet not at all. With his paintings, the artist thus joins the multitude of image-making processes of our present time. They are characterized by a sense of deceleration and obvious materiality that becomes particularly apparent through the contrast of the chosen motifs, their «placeless» sources and their dematerialized circulation. At the same time, this correlation creates the very moment of irritation and rupture, which challenges our common habits of seeing and thus offer a possibility for pause and respite: the motifs are irritating because, due to their omnipresence, we are used to overlooking them. They are not meant to be contemplated, but flicker at the edge of our attention span. They are the visual equivalent of elevator music rather than an image in the privileged sense. The artist thus understands their painterly sedimentation simply as another stage «in the life» of these pictures. They are by no means preserved in an unchangeable form for posterity. Instead, there is a temporary disruption of the image's circulation, an aesthetic moment of irritation, when the pictures suddenly populate the exhibition space on a canvas instead of on a screen. Likewise, Sugnaux always conceives these works as a group, and rearranges them depending on the exhibition context. This way, he translates the inherent impermanence of his subjects, their susceptibility to modification, to the practice of exhibiting and continuously finds new forms of presentation. The work, despite its painterly nature, is far from being self-contained, but circulates again and again in the context of other paintings. It is an examination of the visual worlds we consume on a daily basis, as well as our habits of seeing, which result from the fluctuation between the digital and the analog. In the midst of today's flood of images that we encounter with increasing indifference, Grégory Sugnaux juxtaposes his paintings with a perceptual experience that is borne by the question of what contemporary images are and how we approach them.

La peinture de Grégory Sugnaux est un art du temps. Au sein de l'étrange éternité sans intensité d'une décennie qui n'en finit pas de ne pas finir, l'artiste vient découper des ralentis et des accélérations, marquer des arrêts et ménager des raccourcis. Infime, le geste ne se perçoit pas d'emblée, et néanmoins, par les distinctions qu'il opère au sein d'un flux qui, précisément, en est exempt, la modalité perceptive s'en trouve changée. L'engourdissement est brisé et la possibilité d'un recul émerge – pas encore la contemplation, mais déjà la confusion.

Grégory Sugnaux part des images, de ce matériau visuel sociabilisé de la sphère de l'apparaître ordinaire. Il y a d'abord le processus de collecte, bêgaïement itératif du semblable. Par un logiciel informatique conçu à cet effet, l'artiste constitue une banque d'images répondant aux mêmes mots clés. Le plus souvent, ce sont des émotions qui l'aiment : #joie, #peur, #amour. Vient ensuite la seconde phase de l'extraction, l'acte de peindre en tant que tel. Projetée au beamer, l'image choisie est fixée sur la toile par touches rapides, le temps d'une journée tout au plus. Sans hiérarchisation, tout est enregistré, glitches et rais de lumière y compris.

Alors, les émotions commencent à s'infiltrer par la brèche d'humanisation ouverte par la confusion initiale. Car la matérialité importe malgré tout, puisque c'est ici de peinture qu'il s'agit : la touche enlevée est aérienne, la surface au contraire épaisse comme une croûte. Ici aussi, c'est de rythme qu'il s'agit : vitesse et mollesse, torpille et torpeur. L'impression de l'ensemble, elle, converge vers une même joie enfantine de l'infinie simplicité des perversité primaires.

Plutôt que de penser l'image, Grégory Sugnaux pense l'exposition. Tout comme chaque image n'a de sens qu'en tant qu'elle se réfère à un ensemble plus vaste, qu'elle s'enracine dans un système de hashtags et d'hyperliens, ses oeuvres elles-mêmes appellent la mise en espace. Ainsi, les peintures décrites, lorsqu'elles apparaissent pour la première fois lors de son exposition personnelle *heute denken, morgen fertig* (2020, Display, Berlin), se donnaient en frise. A hauteur de regard, une ribambelle de motifs similaires, bouches béantes, regards hagards, rictus glacés, de donnaient à nous dans l'espace, dans cet espace que l'on parcourt désormais en y engageant son corps, et non plus seulement par le tressautement d'une rétine lasse d'être surstimulée.

Ce sont alors, plus spécifiquement, ces trois modalités d'apparition conjuguées, la distinction de rythmes, de matières et de parcours, qui permettent de faire saillir l'émotion ; de vérifier, ainsi que le veut l'expression consacrée des Captcha sécuritaires, que l'on est bien humain, trop humain, boule d'affects endoloris et engourdis, mais boule d'affects néanmoins. Chez

Grégory Sugnaux, les affects constituent l'une des constantes d'un processus de recherche qui procède par séries plutôt que par styles.

Il faudrait alors encore préciser que les affects qui l'intéressent sont sociabilisés, par opposition, certes ténue, au registre des émotions, d'ordinaire considérées comme subjectives. Ainsi, au sein du nouvel ensemble que présente l'artiste avec *You talk to me with words and I look at you with feelings* (2020, Fribourg), les émotions fournissent aux oeuvres leur sujet, mais les affects concernent quant à eux leur réception. Quelque chose se joue là, face à cette image de peur tout comme face à cette autre de joie, qui a trait à la qualité de l'image elle-même, telle que l'artiste l'a trouvée, mais que nous ne remarquons qu'une fois qu'il nous l'adresse à nouveau.

Depuis leur émergence au tournant des années 1990, les analyses de la culture visuelle se sont concentrées sur les images choc, cet outre-l'image ouvert par la retransmission en direct des conflits des années 1990, cimenté par le 11 septembre et normalisé par le « riot porn ». Or à partir des années 2015, il existe une nouvelle texture contemporaine de l'image qui ne s'y réduit pas. Là où l'image échappait à l'esthétique en la débordant, elle l'élude désormais en se dégonflant ; ne brûle pas tant la rétine qu'elle la fait se dégonfler.

Ces images, les cursed images, images maudites, envoûtées ou hantées, dont le nom laisse déjà présager que le sentiment désagréable qu'elles éveillent (oh à peine dérangement, et néanmoins si tenace) déborde instant de la rencontre somme toute très banal pour s'installer comme un sentiment diffus qui engourdit les membres. Apparu via un compte Twitter en 2016, fermé, puis plusieurs fils de discussions Reddit, le qualificatif d'image maudite peut tout aussi bien désigner une femme se prélassant dans une baignoire de chips, un chien au sourire dentu, une fête triste envahie de peluches géantes. Jamais de crédit, jamais de légende, jamais d'explication.

On reconnaît une image maudite en la voyant et par le type d'affects qu'elle éveille ; de l'ordre peut-être du stuplime, ce sublime stupide, cette expérience esthétique d'un ennui étonné, diagnostiqué par la théoricienne Sianne Ngai. Est-ce à dire qu'il ne nous reste plus même la distraction de la violence, le frisson de l'épouvante, condamnés que nous serions au calme plat et fade d'affects dysphoriques ? Ces images maudites, ces images paradoxales, Grégory Sugnaux nous les retourne par un procédé d'exacerbation mimétique permettant, sinon de la résoudre, du moins de formuler la question de leur statut affectif – c'est-à-dire de leur signification collective.

s'inscrivent dans le contexte du jeu, ni l'une ni l'autre n'échappent à évoquer toutes les nuances entre bienveillance et cruauté qui caractérise le monde des enfants. Avec l'accrochage périlleux de cette sculpture sur la façade, c'est aussi Fri Art qui nous déroule sa langue de métal.

Grégory Sugnaux (\*1989) bénéficie à Fri Art de sa première présentation monographique en institution. En réponse à son invitation, l'artiste questionne les relations personnelles et géographiques entre son travail d'artiste, de co-curateur (à l'espace d'art WallRiss), son statut et l'espace urbain. *Définitif, donc provisoire* regroupe une série de toiles réalisées entre 2018 et 2019 ainsi qu'une sculpture sur la façade. Cette exposition invite à une réflexion sur les frictions entre espaces physiques et imaginaires, entre l'espace de la peinture, qui définit son propre cadre, et l'assujettissement de la peinture à son cadre.

Les peintures s'appuient sur une collection improvisée rassemblant des dessins d'enfants à la craie. Au fil de ses sorties, l'artiste les repère en promenant son regard au sol puis les photographie. Les dessins, créés en toute spontanéité sur l'asphalte, se déclinent dans l'exposition sur des toiles aux rapports chromatiques maîtrisés. D'un plan horizontal, elles sont redressées contre les murs verticaux de la salle d'exposition. Ainsi le sol, associé historiquement à une certaine trivialité, remonte au niveau du regard. Ces dessins sont mis en lumière par un geste opposant la pérennité d'une oeuvre, à celle plus instable d'une marelle effacée par la première pluie.

Tout en conservant la perspective déformée de l'image intermédiaire prise par l'artiste (vues cadrées en plongée), les toiles confrontent le/la visiteur au souvenir d'un univers maladroit, désobéissent aux lois habituelles. Les échelles de tailles respectent le rapport 1 :1 pour le pervertir aussitôt dans d'autres toiles, formant des proportions grotesques. Au même titre, le ciel et la terre, le réel et l'imaginaire se répondent dans un rapport indéterminé.

Cette série interroge la pratique souvent individuelle des artistes. Grégory Sugnaux se confronte aux traces d'une communauté, celle des enfants qui ensemble, inventent pour s'amuser. Les peintures qui évoquent ces liens sociaux créent à leur tour des communautés, mais dans un espace et une temporalité différée, de manière artificielle. Physiques ou virtuels, des réseaux se construisent et se défont autour d'une exposition ou lors d'un vernissage, face à une oeuvre.

La sculpture prolonge avec humour ces réflexions. Clin d'oeil malicieux aux différents artistes qui ont précédemment intervenu sur le bâtiment de Fri Art et au départ du directeur artistique, le toboggan crée un glissement entre l'intérieur et l'extérieur. Il relie aussi le haut et le bas d'une manière sensorielle ou ludique, à l'inverse des outils archivistiques et visuels employés dans les peintures pour obtenir ce même effet.

Si la sculpture et la série de peintures

NICOLAS BRUHLART, 2016

*Les Campagnes hallucinées*

*Les Villes tentaculaires.*

11.11.16–10.12.16

Et les chemins d'ici s'en vont à l'infini  
Vers elle.

Ainsi se finit le premier poème du recueil *Les Villes Tentaculaires* d'Emile Verhaeren publié en 1895, date de l'invention du cinéma. Dans la langue, quelque chose fait image, une spatialité d'une modernité toute classique dessine l'espace dans le texte. De la campagne à la ville ; et la campagne, signe de la ville la plus proche.

Il y a trois ans, la rue portait encore le nom ancien de Walriss. Les recherches Google récentes semblent indiquer que le nom de Wallriss, qui référait en son temps au passage au travers de la muraille, s'impose progressivement. Ce passage reste la métaphore de ce qui est naturellement séparé, de la nature comme de la communication.

Dans l'espace du haut un banc invite et hésite entre le sculptural et le design. Il rappelle en hommage *La forme Intérieure*, oeuvre de l'artiste fribourgeois Emile Angéloz. Ce dernier est aussi l'auteur de la sculpture publique qui se trouve en face du WallRiss, dans le petit parc. Elle invite à s'y installer pour respirer, au milieu de la ville. *La Forme intérieure*, le dedans comme image du dehors. L'herbe et le banc.

Le paysage ne va pas de soi, il n'existe pas sans regard. Le faiseur digital s'inscrit dans une histoire de la représentation qui nous rattache à la tradition d'une peinture de paysage. Alvan Fisher, *Pastoral Landscape* (1854), nous servait d'entente tacite. Si le regard y est construit dans le tableau, le paysage se fait artifice pour lui plaire. Les lacs se font artifices, les parcs indiquent des rationalités. Le plan se construit : le regardeur dans l'image et nos yeux distribuent l'animal et la plante; la montagne et le ciel.

La géométrie nouvelle, les algorithmes au fondement de la science. Elégie pauvre du chemin de la campagne qui n'est que ce qui mène à la ville. Dans le brouillard, en train : la découpe des forêts, des champs, des pylones qui rechargent nos ordinateurs. A la ville, dans les appartements et les shops : la campagne en image inversée. On cherche le repos, en ville.

Un peu à l'abri du bruit des newsfeeds  
Un peu à l'abri de la grande machine  
Et le corps avalé des gens de la ville  
La vitesse les précipite.

Des contaminations mutuelles, entre la campagne et la ville, l'image et le texte, de l'un indice de l'autre, il faut dire, pour l'occasion : les monstres sont bien là, et le calme est autant d'artifice.