

Françoise Bridel

Accrocs, accrochages

et

Codicille

par François Albera

Hookings, Hangings

and

Codicil : Working on the Book

by François Albera

Supporter l'image

par Maria Tortajada

Maintaining the image

by Maria Tortajada

Translation : Yves Abrioux

- 1 **Collections** 1986, acrylique sur papier marouflé, 12 pièces, 90 cm x 150 cm, Deposito Figure, Pesaro
- 2 **Vue d'avion** 1980, performance, acrylique sur drap, 340 cm x 600 cm, Fri-Art, Fribourg
- 3 **Les mouchoirs de l'Alhambra** 1979, performance, acrylique sur soie, 12 pièces, 25 cm x 35 cm, Genève
- 4 **Flammèches** 1980, performance, acrylique sur soie, 10 pièces, 25 cm x 35 cm, Genève
- 5, 6 **Papillons** 1980, performance, acrylique sur papier pergamine, 12 pièces, 10 cm x 10 cm, Genève



François Albera

Accrocs, accrochages

Baudelaire dans « Le peintre de la vie moderne » se réfère à l'anonyme M. G. (Constantin Guys) – « homme des foules » – moins pour poser les bases de ce qu'on appellera bien plus tard la « peinture moderne » et *a fortiori* le modernisme (qui trouvera son achèvement dans la doctrine de l'« autonomie de l'art »), que pour définir quelques tâches incombant à la peinture de la vie moderne, c'est-à-dire la vie urbaine.

Il valorise, on le sait, le transitoire, l'inachevé, demande surtout à son peintre de voyager, de confronter les idées d'ici avec celles d'ailleurs, avec l'altérité de pensée et de vision d'autres cultures (cosmopolitisme), il lui demande d'être *fugitif*, anonyme. Parcourant les Expositions universelles – où les Salons de peinture jouxtent les machines, les denrées, les objets manufacturés –, Baudelaire exige un remaniement des hiérarchies entre le centre et la périphérie, l'art et la marchandise.

Son modernisme définit donc moins une esthétique qu'une position de l'artiste dans le monde. D'ailleurs à l'artiste il préfère l'« homme du monde ».

Bien qu'on l'ait placé dans les arches de l'art moderne entendu comme auto-réflexif, il semble mieux nous parler aujourd'hui d'un art centrifuge qui a subi les provocations de la photographie (non pas la production d'images mais la situation du photographe, sorte de badaud professionnel) et du cinéma (avec la temporalité qu'il comporte et la discontinuité et les chocs qu'il induit), qui s'approprie quelque support et quelque moyen que ce soient jusqu'au corps même de l'artiste, son action et qui surtout ne s'envisage pas autrement que dans l'échange avec un destinataire.

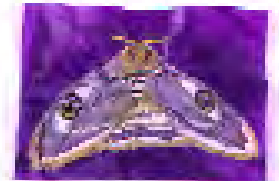
François Albera

Hooking and Hanging

In "The Painter of Modern Life", Baudelaire refers to the anonymous M.G. (Constantin Guys) – "man of crowds" – , not so much in order to lay the foundations of what would later come to be known as "modern painting" nor indeed of modernism as such (which culminated in the doctrine of "artistic autonomy"), but rather to define a number of tasks incumbent upon the painting of modern, i.e. urban, life. Baudelaire, as everyone knows, stresses what is transitory and unfinished; he asks of his painter chiefly that he should travel and confront the ideas prevailing here and now with those prevailing elsewhere – with the otherness of thinking and painting in different cultures (this is his cosmopolitanism). He asks the painter to be a *fleeting* presence and to remain anonymous.

Visiting the Universal Exhibitions – where artistic Salons were to be found right next to machines, foodstuffs and manufactured objects – Baudelaire demanded that the hierarchical relationship between centre and periphery, art and merchandise, be reordered. What his modernism defines, then, is not so much a specific aesthetic as a position to be assumed by the artist in the modern world. Indeed, he prefers the "man of the world" to the artist.

Although Baudelaire is considered to be one of the founders of modern, i.e. self-reflexive art, he seems today to speak more of a centrifugal art – an art which has been subjected to provocation at the hands of both photography (in regard, not to the production of images, but to the situation of the photographer as a sort of professional idler) and cinema (which embodies particular temporal qualities and engenders the shock of discontinuity), an art which appropriates whatever medium and technique may come to hand, including even the artist's own body and bodily actions, and which, most importantly, views itself exclusively in terms of the exchange it sets up with the person or persons to whom it is addressed.





En particulier, aujourd'hui que les actes de clôture – fin de la peinture, le dernier tableau, fin du tableau-objet – sont derrière nous, la question n'est-elle pas celle du *lieu* de l'art, de ses lieux, dont les autres questions, alors, découleraient ? Support, accrochage, matière, taille, figures et aussi adresse, réception ou accueil par le spectateur, visiteur ou passant.

Le *lieu* plutôt que l'espace parce qu'il s'agit moins de susciter un espace à partir de l'œuvre, l'espace de l'œuvre par élargissement, expansion de sa structure ouverte s'appropriant l'espace réel, que de prendre place dans un lieu préalable, déjà défini socialement qui a ou a eu une fonction, un usage collectif. Des usages qui se sont estompés – soit par désuétude du lieu (désaffecté ou pire détourné : une galerie dans une ancienne épicerie) soit par habitude. L'accrochage en rend à nouveau visible la fonction, la nature, mais contradictoirement.

Lieu aussi parce que cela suggère qu'il peut avoir et qu'il a des usagers, que ses « visiteurs », les spectateurs, sont plutôt des usagers qui peuvent être liés à ce lieu (un hall de gare ou une rue) ou à ce qu'il fut (une ancienne usine, un ancien magasin) et ces couches se sédimentent en quelque sorte dans l'actuel usage du lieu, dans l'exposition. Plutôt que de partir des formes, des textures dont pourtant il faut parler car elles sont capitales, le travail de Françoise Bridel – le travail et non les œuvres justement – suggère qu'on l'envisage dans ce que, mystérieusement, Apollinaire appelait (s'agissant de Braque) : « sa dimension sociale ».

Posons comme hypothèse que les problèmes esthétiques en procèderont.

More specifically, now that a number of matters – such as the end of painting, or the problem of the last painting and of the end of the painting as an object – have finally been wound up and put behind us, it seems that the main issue today concerns the *place* of art, i.e. its sites. All other questions appear to derive from this – medium, hanging, materials, dimensions, figures; but also the way the viewer is addressed, and the reception or welcome given by the viewer, visitor or passer-by.

I say the *place*, rather than space, of art, since it is less a matter of conjuring up a space from within the work, so that the space of the work will appropriate real space by a process of enlargement or expansion of its open structure, than of art making room for itself within a pre-existing place, a *place* already defined in social terms, a place which has, or formerly had, a function, a collective use. Or uses which have now become blurred – either because the place has fallen into disuse (has been abandoned or, worse, put to a different use, as when a gallery is sited in what was formerly a grocer's shop), or simply through force of habit. Hanging artwork makes such functions visible again, but in a contradictory manner. I also use the word place because it suggests that there may be, or that there indeed are, people who use the space; that the "visitors" or spectators are more like users who may have certain links with the place in question – with what this place is (the main concourse of a railway station; a street) or what it used to be (a closed-down factory or shop). Different strata accumulate layer upon layer, so to speak, in the use to which the place is now put, in the framework of an exhibition. Rather than taking its starting point in forms or textures, which will also have to be discussed, however, since they are of paramount importance, Françoise Bridel's work – her work or practice, not just her artworks – invites consideration in terms of what Apollinaire (referring to Braque) mysteriously called its "social dimension".

My hypothesis is that the aesthetic problems raised by Françoise Bridel's work derive from this social dimension.

1 **Bannières**, 1999, pour les 50 ans des Conventions de Genève, 50 pièces, scanachrome sur drap, 3 m x 5,3 m, installation dans la ville de Genève

2 **Jeté**, 1984, performance, acrylique sur papier coupé en 330 pièces, 1,60 m x 3 m, Palazzo Kultur Haus, Liestal





Catalogue

Le catalogue énumère, c'est sa nature: pour un artiste, il emprunte un vecteur temporel, chronologique: son évolution. Quand l'artiste est vieux ou mort le catalogue peut être thématique: récurrence d'un motif, reprises de sujets, etc. (seulement des baigneuses, seulement des natures mortes, ou des paysages). Il classe, différencie, note des variantes.

Face au singulier itinéraire de Françoise Bridel faut-il nous efforcer de construire, par un discours explicatif de critique d'art attaché à la repérer, une «évolution formelle» dont la finalité serait interne à son entreprise artistique? Ce serait rester au niveau des apparences ou plutôt ce serait une réduction impliquant de hiérarchiser ses interventions à partir d'une échelle de valeurs.

Essayons de procéder autrement et d'interroger sa pratique artistique dans le rapport aux spectateurs que génèrent ses travaux, on reconnaîtra dans cette sorte de système dynamique telle pièce, telle technique, telle performance de l'artiste.

On comprendra mieux alors – on comprendra ou on approchera – la diversité des moyens que se donne l'artiste: peinture, dessin, cinéma S 8, couture, video, tissu, sérigraphie, performance, photographie, etc. On aboutira à la diversité de ces moyens plutôt que d'en partir (classification des domaines ou à l'inverse: appellation (contrôlée) – «multimedia»).

- 1, 2 **Sur place**, 1982, acrylique sur soie, 10 pièces, 1 00 cm x 70 cm, galerie Andata-Ritorno, Genève
- 3 **Fête d'oiseaux**, 1984, acrylique sur papier de soie, 8 pièces, 40 cm x 52 cm, Rägeboge Zentrum, Luzern
- 4 **La lessive** pour une véritable assurance-maternité, 1995, exposition itinérante en Suisse, sérigraphie sur drap, 56 pièces, 1,80 m x 2,30 m, Genève

Catalogue

By its very nature, a catalogue functions by enumeration. So far as artists are concerned, catalogues are arranged along a temporal vector – the chronological order of the artist's development. Once an artist has got older or has died, catalogues may become thematic, being devoted to recurring motifs, repetitions of subject-matter (nothing but bathers, still lifes or landscapes). They will classify things, differentiate between them, pick up on variations.

Faced with the need to come to terms with the singular nature of Françoise Bridel's trajectory, should one perhaps turn to the art-critic's explanatory discourse, in an effort to put together some sort of "formal development" leading to an end point contained within her artistic project ? To do so would be to remain on the level of appearances. Indeed, it would be reductive, implying that the artist's various interventions should be gauged according to a set scale of values. Let us try a different approach, and investigate her artistic practice from the point of view of the relation to the viewer which her works generate. This provides something like a dynamical system, in which such-and-such a work, technique or performance of the artist's will find a recognisable place.

In this way, it will become easier to understand – or approach – the variety of means employed by the artist: painting, drawing, Super-8 film, sewing, video, fabrics, silk-screening, performances, photography, ceramics, etc. The aim will be to treat these diverse techniques as an endpoint, rather than starting out from them (by classifying them according to their various domains, or doing the opposite and giving the whole some recognised label, such as "multimedia").





Accrochage

Outre les expositions qu'elle a pu faire dans des lieux « réservés à cet usage », salles d'expositions, galeries, **Françoise Bridel choisit des lieux d'exposition bien particuliers : galeries improvisées, temporaires ou passagères (ancienne laiterie ou magasin désaffecté attendant sa démolition, salle d'attente) qui sont ouverts (vitrine) sur la rue et, si possible, où « la rue », en quelque sorte, pénètre. De toute manière il y a chez elle le requisit d'un échange entre le dehors et le dedans. Elle fait entrer l'extérieur dans la galerie ou le lieu choisi ; à l'extrême, c'est elle qui sort dans la rue, sur une place, dans un hall.**

Cette seule attitude a des conséquences quant à la manière de prendre position dans une ville que des forces économiques et sociales travaillent, transforment, défigurent.

Rappelons-nous comment la Ville elle-même (soit ses édiles, la presse, les divers agents culturels) accueillirent et accompagnèrent l'intervention promotionnelle de Peter Greenaway à Genève, « Stairs », comment à l'inverse l'administration Reagan n'eut de cesse que « Tilted Arc » de Richard Serra (à New York) fût détruit. On parlera donc d'accrochage, forme d'intervention dans un lieu, plutôt que d'installation qui l'investit.

L'accrochage, c'est à la fois le fait de pendre à un crochet (comme un quartier de viande à un croc), d'accrocher quelqu'un (le visiteur) ou de baliser l'espace (référence à l'accrochage de la lessive).

L'accrochage, le terme a une polysémie que la démarche de Françoise Bridel implique : « accrocher son pantalon à un clou » peut vouloir dire qu'on l'a pendu à un crochet ou qu'on l'a déchiré à une aspérité.

Hanging

Setting aside the exhibitions she has had in places specifically “reserved for the purpose”, Françoise Bridel has also chosen to exhibit in the strangest of places : galleries which are improvised, because they are temporary or are in places people pass through (a disused dairy, an abandoned shop before demolition, a waiting-room) ; galleries which open out on to the street (a shop window) and into which, if at all possible, “the street”, so to speak, penetrates. In every case, it is a requisite of her work that there should be an exchange between outside and inside. She gets the outside to come inside the gallery or chosen place ; indeed, she goes so far as to move out into the street herself, or into a square or concourse. This approach has consequences regarding the way she positions herself in any given towns, which will itself already be affected – i.e. transformed and disfigured – by economic and social forces.

Remember how the City itself (its officials and press, as well as its various cultural operators) not only welcomed but devoted a time and attention to Peter Greenaway's promotional exercise “Stairs”, in Geneva ; or, on the other hand, how the Reagan administration put so much effort into getting Richard Serra's “Tilted Arch”, in New York, destroyed.

It is relevant here to speak of hooking or hanging – of hooking and hanging as manners of intervening in a given place, as opposed to installing which involves investing the place. To hook something up is to hang it from a hook (like a quarter of meat from a meat hook). However, it is also possible to hook someone (the visitor). And when you hang out the washing, you mark out the space where you put it.

Hooking has a variety of meanings which also apply to Françoise Bridel's work. To “hook up one's trousers” is to hang them from a hook, but if one “hooks” or catches one's trousers on something rough, they will get torn.

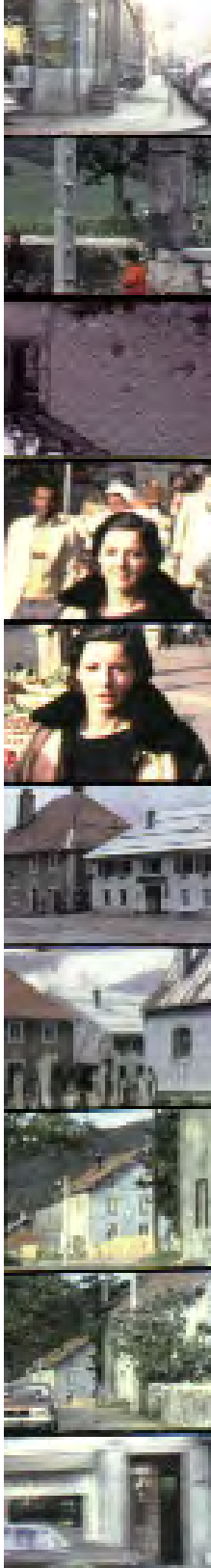


1 **Flammèches**, 1980, performance, acrylique sur soie, 10 pièces, 25 cm x 35 cm, ESAV, Genève

2 **Litanies**, 1993, acrylique et papier de soie sur papier, collé sur aluminium, 15 pièces, 35 cm x 45 cm, salle d'attente, Genève

Lattes, 1987, acrylique sur papier, collé sur bois, 50 lattes, 15 cm x 97 cm, Centre de la Gravure Contemporaine, Genève





1 **Diaphane**, 1984, film S 8, 12 min, en collaboration avec Alain Grandchamp, Genève

2 **Bannières**, 1999, pour les 50 ans des Conventions de Genève, 50 pièces, scanachrome sur drap, 4,3 m x 7,3 m, installation dans la ville de Genève



« Accrocher » a le sens d'engager le combat, être cause de désaccord, éprouver une difficulté, mais aussi saisir, réussir à obtenir.

Pendre, accrocher, parfois synonymes (on pend ou on accroche un tableau à un mur) : l'anglais les réunit dans *to hang* dont la polysémie est plus fascinante encore qu'en français : ajuster (une étoffe, un costume), saisir le sens de quelque chose, faire faisander, tendre une salle de tapisseries, coller du papier peint, faire long feu, pendre à un arbre (pour un fruit), se cramponner, rôder, flâner, battre (pour une porte) et, évidemment, exécuter par pendaison.

On est loin des tableaux alignés sur une cimaise.

Quelles conséquences ces déplacements induisent-ils ?

Pendre, ce n'est pas être fixé au mur : il y a de la mobilité, du vent, un recto et un verso ; pendre implique la gravité du support (il tombe en vertu de la loi de la pesanteur, on l'a accroché ou raccroché, il tombe par terre, on le décroche et il tombe (performance)).

La chute des corps : le « tableau » est donc un corps et non une surface immatérielle, il ne supporte pas une image, il *est* cette image si l'on veut, sa peau plutôt que sa surface, comme le papier photo sorti du bain de rinçage pend, s'égoutte, se tord souvent accroché à un fil avec des pincettes, comme un morceau de pellicule, au montage, est suspendu au dessus du chutier par une pincette, sur un fil, ou à un clou.

Une toile qui pend sans être tendue, fixée, encadrée prendrait elle aussi, ces allures de lessive mise à sécher, de torchon. Qu'advierait-il alors de la représentation ou de la composition dont l'ordonnement suppose la planéité, l'évanescence, la transparence – et la fixité.

“Accrocher”, in French, means both hooking and hanging ; it is used for hanging a painting on a wall. However, “hang” and *to hang*, in English, contain an even more fascinating array of meanings. A length of cloth will hang, as will a suit. You can get the hang of something, or leave meat to hang. Tapestries are hangings. You hang wallpaper but you also hang fire. Fruit hangs from a tree. You can hang on to someone, and also hang around. A door hangs, but so do people when they are executed.

We seem to have moved worlds away from paintings hanging from a picture rail. What consequences stem from this array of displaced meanings ?

To hang something is not to fix it to a wall. Hanging implies mobility ; indeed, something can hang in the wind. Things which hang have a front and a reverse side. And for something to hang, there must something in the medium which is subjected to the force of gravity. Gravity will make it fall. You hang it up and it hangs to the ground ; you unhook it and it comes tumbling down (this is nothing short of a performance). Falling bodies. A “painting” is a body, not an immaterial surface. It is not what supports an image ; it *is* itself the image, if you wish. It is its skin, rather than its surface – like photo-sensitive paper which, once removed from the rinsing bath, hangs from a line, held by a clip, dripping and often beginning to curl ; or like a strip of film, also held by a clip in the editing room, hanging from a line over the bin or hooked over a nail.

A canvas which hangs without having been stretched, fixed and framed, will take on the appearance of washing hanging out to dry. It will look like a dishtowel. What then becomes of there presentation or composition – things whose layout presupposes a flat, fixed surface that becomes evanescent or transparent ?





Meyer Schapiro a, dans un court texte, historisé très pertinemment la question du support, depuis le fond non préparé, la roche du néolithique avec ses aspérités, le dessin qui repasse sur des dessins antérieurs jusqu'au fond préparé, *ad hoc*, à la surface neutre qui « reçoit » l'image et qui se donne comme transparent (la fenêtre). De la fenêtre d'Alberti/Leonardo à la surface à investir des modernes (Denis, Mondrian), puis à la surface à détruire (Fontana) pour mettre en évidence sa matérialité déniée par le modèle de la fenêtre ou à prendre à la lettre pour en atteindre l'inopérance (Duchamp, « Grand verre »), on est moins, comme il semble à l'exposer ainsi, dans la seule rhétorique de l'image (son organisation, etc.) : en réalité ces positions n'ont de sens et d'intérêt que par rapport au spectateur : sera-t-il figé, debout face à l'image, à la place que la composition lui assigne ? ou va-t-il tourner, se refléter, se baisser, saisir ou, même immobile, va-t-on l'amener à se désarticuler, se pluraliser ?

La perspective impose un point fixe, l'axonométrie et le montage amènent à la démultiplication des points de vue chez Moholy-Nagy, chez Lissitzky. Un montage de points de vue successifs et pourtant simultanés qui conduit le spectateur à des paradoxes d'appréhension mettant en cause le rapport de l'œil au corps généralement occulté. La transparence (encore la pellicule) ou en tout cas la lumière qui traverse, qui change, la fragilité et les aléas qui en découlent (chute, décalage, mouvement, envol).

There is a short piece by Meyer Shapiro containing a very useful historical account of the various grounds or surfaces used in painting – from the undressed surface of rough walls in Neolithic times, via drawings done on top of pre-existing drawings, to the *ad hoc* prepared ground or neutral surface which “receives” an image and passes itself off as transparent (i.e. as a window).

Appearances perhaps to the contrary, neither the window, as defined by Alberti and Leonardo da Vinci, nor the surface which modern artists set about investing (Denis, Mondrian) and subsequently destroying (Fontana), in order to underline its material quality – something repressed by the model of the window, which other artists treated quite literally (as in Duchamp's “Large Glass”), in order to render it inoperative –, is primarily concerned with the rhetoric of the image (the organisation, etc., of images). In fact, such approaches are of interest only in relation to the viewer. Will he or she remain stock still in front of the image, at a spot assigned by the composition ? Or will the viewer move around, catch sight of his or her reflection, bend down, catch on ? And even if the viewer remains motionless, will he or she nevertheless become dislocated, multiplied ? Perspective imposes a fixed point ; axonometric projection and montage induce multiple points of view, in the work of Moholy-Nagy or Lissitzky. A montage of successive, and yet simultaneous, points of view draws the viewer into paradoxes of apprehension, offering a challenge to relation of eye to body, which is generally ignored.

Transparency (like in a strip of film, once again), or at any rate light which shines through and changes things ; fragility and the chance effects which stem from this (a fall, a slippage, motion, take-off).

1 Pylväs, 1993, bandes de papier à recycler sur colonne en tôle, haut. 2,37 m, University of Art and Design, Helsinki

2 Livre de tissu 1, 1998, acrylique sur soie, 16 pages, 14 cm x 20 cm, Genève

36 peintures, 1990, acrylique et sérigraphie sur drap, 12 pièces, 1,40 m x 2 m, salle Crosnier, Genève



Sur la base de tout cela, on peut maintenant aborder les «formes»: c'est qu'elles sont alors nœud, condensation, tissage, tressage de ces questions du lieu, de l'accrochage, de la rue, du public.

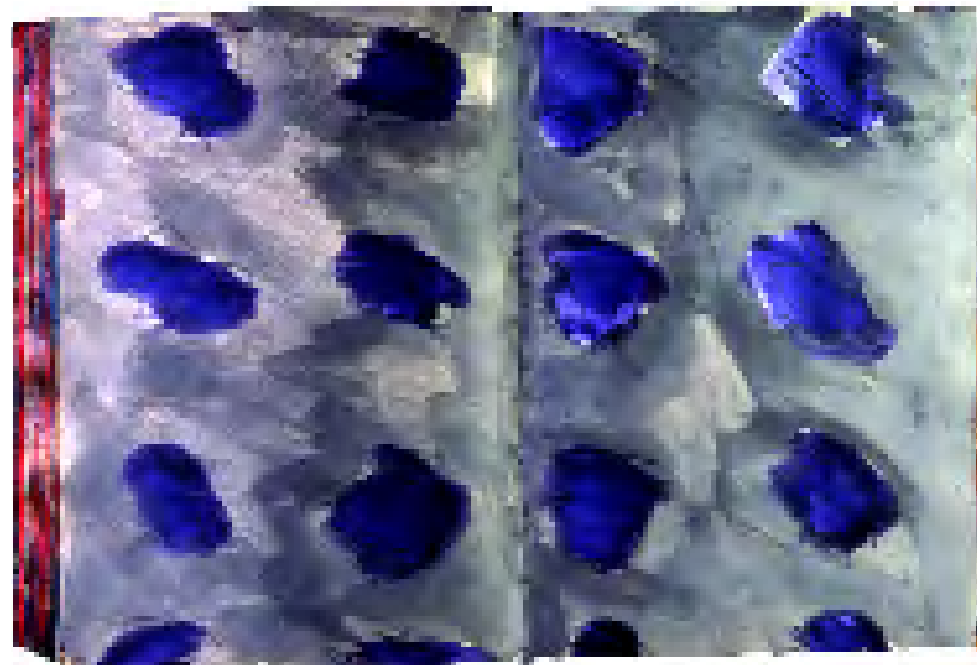
On distinguera des interventions de *peinture* (le support trempé dans la couleur, la couleur appliquée sur un tissu) de celle d'assemblage (torchons découpés cousus); les interventions procédant de la *photographie* (photos «tirées» sur tissu ou reproduites à la peinture) avec le paradoxe du transfert d'un medium à l'autre des «valeurs» de l'empreinte – l'objet s'inscrit sur le papier sensible – à celle de l'iconicité (ressemblance), de celles appartenant à une pratique de la seule *couleur* (motif répété, larges traces).

It is possible, on the basis of such phenomena, to come to terms with the “forms” assumed by Françoise Bridel's work.

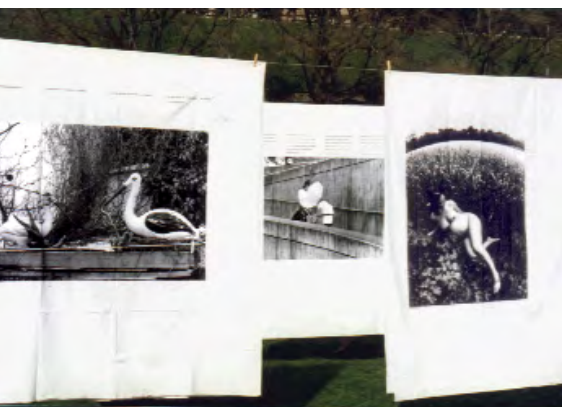
A form can now be seen as a node or condensation; as something which weaves together questions of place, hanging, the street and the public.

It is necessary to differentiate between interventions involving *painting* (where materials are dipped in paint, or where paint is applied to a piece of fabric) and those in which things are assembled (dishtowels cut up and sewn together); between interventions based on *photography* – photos printed on cloth or else reproduced as paintings, paradoxically involving a transfer from one medium to another, and from the “values” of the imprint (the object inscribing itself on photosensitive paper) to those of iconicity (mimesis) – and interventions based on a practice involving only *colour* (the repetition of a single motif; large-scale markings).





- 1 **Rue Monte Nero**, 1983, acrylique sur drap, 6 pièces, 0,90 m x 2 m, galerie J&J Donguy, Paris
- 2 **Trims**, 1996, acrylique, sérigraphie et photographie couleur sur tissu, 24 pièces, 1 m x 2 m, galerie Alexandre Mottier, Genève
- 3 **Cahiers**, dès 1986, acrylique sur papier, 128 pages, 24 cm x 32 cm



Couleurs

On peut passer de ces supports qui élargissent le champ de la toile en y incluant les tissus, les torchons, les morceaux d'étoffes, à l'usage de la couleur. Les questions du teintage et du tissage ont en effet partie liée.

Les manufactures développées par Colbert s'inscrivaient dans une législation des couleurs qui n'est autre que la reconnaissance de la plus-value : « Toutes les choses visibles se distinguent et se rendent désirables par la couleur et il ne faut pas seulement que les couleurs soient belles, pour donner le cours au commerce des étoffes, mais il faut encore qu'elles soient bonnes, afin que leur durée égale celle des marchandises où elles s'appliquent ; la nature nous en fait voir la différence et nous doit servir d'exemple ; car si elle ne donne qu'une faible couleur aux fleurs qui passent en peu de temps, elle n'en use pas de même à l'endroit des herbes, des métaux et des pierres précieuses où elle donne la teinture la plus forte et la couleur proportionnée à leur durée. »¹

La chimie qui s'empare du problème induit paradoxalement une valorisation du blanc et instaure une traque hygiénique de la saleté, des traces de couleurs naturelles sur les toiles que l'on prépare à la teinture.

Le blanchiment, terme récemment remis en circulation avec les mêmes connotations purificatrices, s'effectue à grande échelle et les prés qui jouxtent les manufactures, servant d'espace d'exposition des toiles à blanchir, deviennent blancs autour de Manchester. Une lessive continuellement renouvelée étalée sur l'herbe.

Puis les macérations, lessivages, dégraissages, tannages, enfin teintures polluent les rivières. En 1839, Engels remarque cet des teintureries de rouge turc qui « ensanglantent » les rivières.²

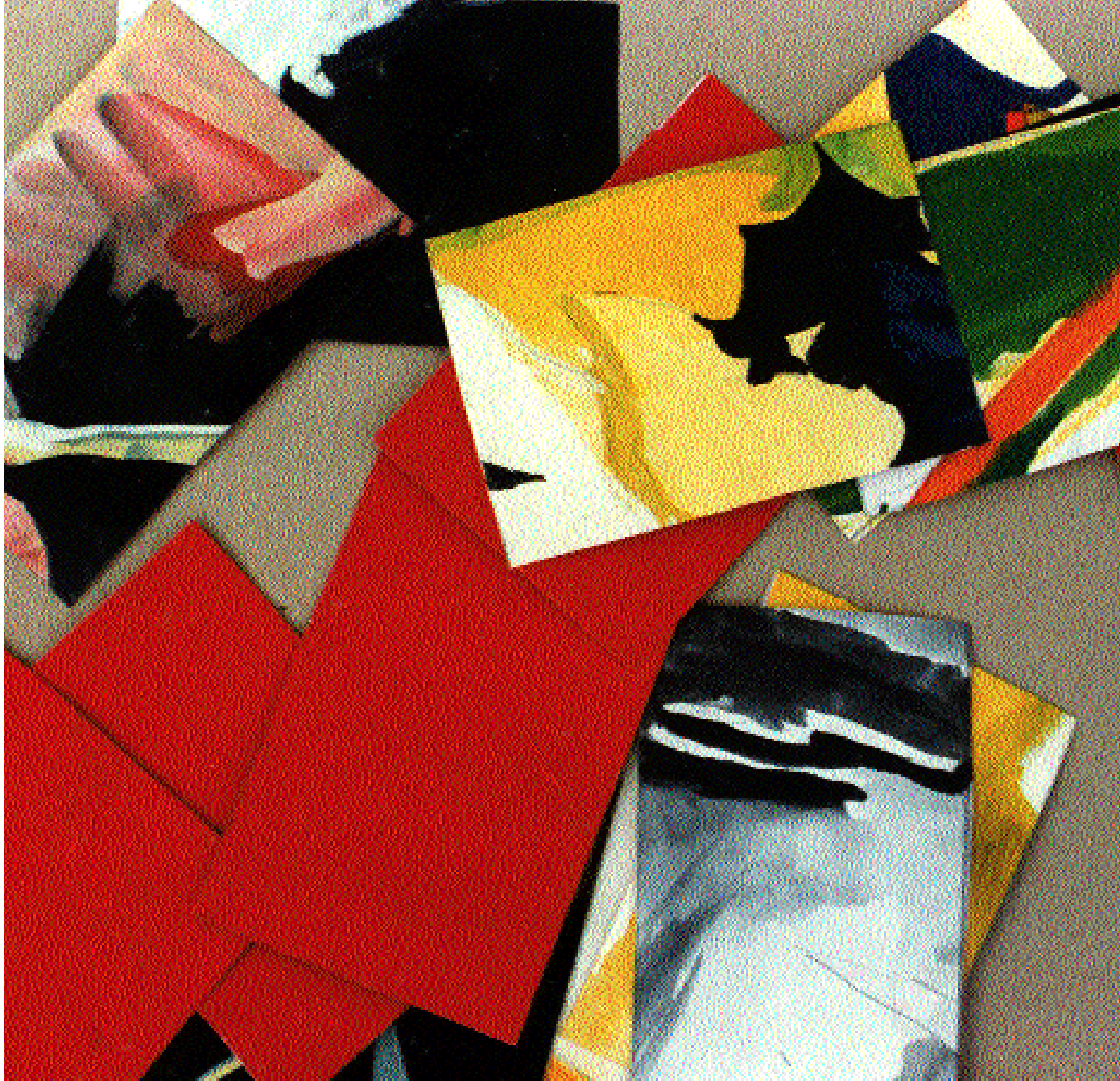
Colours

From techniques which widen the field of the canvas by including within it lengths of textile, dishtowels or pieces of fabric, one proceeds quite naturally to Françoise Bridel's use of colour and dyes. Dyeing and weaving are not, in fact, unrelated. The establishment of textile mills in France, under Colbert, fitted into a legislative framework relating to dyes, which implied nothing less than a recognition of surplus-value : "All visible things draw attention to themselves and make themselves desirable by means of colour, and it is not enough for colours to be beautiful, in order to give rise to commerce in textiles, but it is also necessary that they should be of good quality, in order that they may last as long as the merchandise to which they are applied ; nature, which shows us differences in these matters, must serve as an example ; for if she gives only weak colours to flowers which will fade before long, she does not behave in like manner as regards grasses, metals or precious stones, where she bestows the strongest dyes and colour in proportion to the time they will last."¹ Chemistry subsequently got hold of the problem, paradoxically provoking a rise in the value of whiteness as, in the name of hygiene, it set about hunting down dirtiness, in the form of any traces of natural colour that might be found on swaths of cloth being prepared for the dyeing process.

Bleaching – in French *blanchiment*, a word now also used for laundering dirty money – was carried out on a large scale all around Manchester. The meadows adjacent to the mills, which served as *exhibition* spaces for lengths of textile being bleached, were all white with the whiteness of washing stretched out on the grass. New washing perpetually replaced the old, which was then submitted to maceration, yet more washing, degreasing, tanning, and finally dyeing, all of which polluted the rivers. In 1839, Engels noticed that a sudden increase in dye works using Turkey red was making the rivers "run with blood"².

- 1 **Paysage**, 1994, acrylique sur tissus, 0,60 m x 1 m, concours Calame, Genève
- 2 **La lessive**, 1995, pour une véritable assurance-maternité, exposition itinérante en Suisse, sérigraphie sur drap, 56 pièces, 1,80 m x 2,30 m, Zug
- 3 **Trims**, 1996, acrylique, sérigraphie et photographie sur tissus, 24 pièces, 1 m x 2, m, galerie Alexandre Mottier, Genève





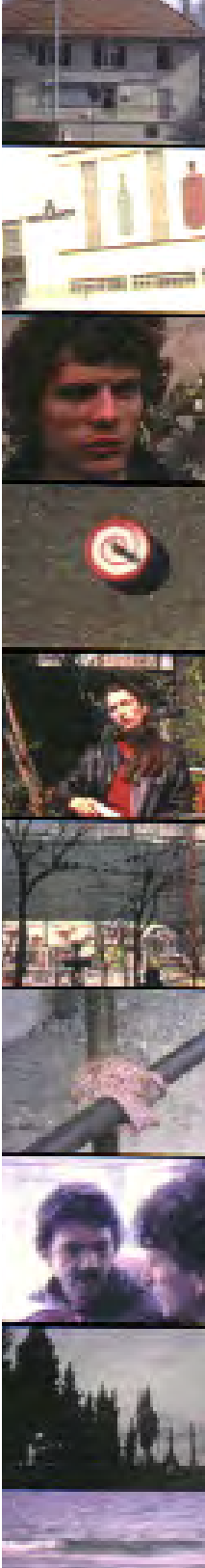
Il convient d'aborder la couleur *via* cette socialité, bien que Françoise Bridel la traite aussi « pour elle-même », tant dans ses cahiers que sur divers supports, car bien souvent elle procède du collage, du rapprochement de pièces déjà là ou, à l'inverse, parce que ses papiers colorés sont jetés dans l'espace public ou l'espace d'exposition. Observer l'éclat ou la profondeur d'un bleu en fonction du tissu dont on l'imbibe ou que l'on tache, recouvre, c'est faire varier à la fois la couleur et le support : ce dernier, de n'être pas neutre, préparé comme un réceptacle, une surface à occuper, entre dans une contradiction avec sa définition utilitaire – déjà délaissée quoique présente en sourdine Dans la seule exposition – ou dans une nouvelle histoire matérielle ; la couleur, elle, déroge à son tour d'une abstraction, d'une essence (qui sortirait du tube ou du flacon) pour s'affronter à l'impureté du monde réel, aux « saletés ». Le blanchiment – dont la préparation de sa toile par le peintre est une des acceptions – élimine des strates : de fabrication, d'usure, d'usage, une histoire. Il n'est peut-être pas de plus forte utilisation de la couleur, des étoffes que le balisage d'un espace symbolique, une « scène », définie par les Haoukas dans « Les Maîtres fous » de Jean Rouch. Les chiffons de couleur remplacent l'Union Jack et autres fanions représentatifs du pouvoir colonial, mais ils en sont la parodie, l'extension et la dilution : ils sont rideaux de scène, torchons auxquels s'essuyer, *muletas* que l'on charge, finalement serviettes dont on se ceint ou s'éponge. La révérence outrée au « drapeau » conduit, dans les états de possession, à son plus total – et libérateur – mépris, les *flags* de Jasper Johns mais démultipliés car amenés à cironscrire le lieu d'une performance extrême.

1. *Jeté*, 1984, performance, acrylique sur papier, coupé en 330 pièces, 1, 60 m x 3 m, Palazzo Kultur Haus, Liestal

2. *Mauvaise mémoire*, 1983, film S 8, 25 min, Genève

Consideration of colour should begin with this social dimension, even though Françoise Bridel also deals with colour “in itself”, both in her notebooks and in work using a variety of media. For the artist frequently has recourse to collage, bringing together things which already exist; and she may equally thrust her coloured papers into public or exhibition spaces. Observations relating to the brightness or depth of hue of a given blue, in relation to the type of fabric which imbibes it, or which is stained by or covered in it, involve variations in both colour and the medium to which it is applied. The fact that the latter is not neutral, that it has not been prepared in order to act as a receptacle, or a surface to be occupied, contradicts its definition in terms of use value (something its use in an exhibition already turns away from, although it remains discretely present here). Indeed, the medium now becomes caught up in a new materialist history. Meanwhile, colour turns its back on abstraction, and on its status as an essence (contained in a tube or bottle), in order to confront the real world's lack of purity, its “dirt”. Bleaching – painters also bleach their canvasses before painting them – gets rid of a whole series of strata relating to manufacture, wear and tear, or use value. It eliminates a story or history.

There is perhaps no more striking use of colour and fabrics than when they are employed to mark out a symbolic space – a “stage” or a “set”, in the manner of the Huaka in Jean Rouch's film “The Mad Masters”. Coloured rags replace the Union Jack and other flags representing colonial power. They parody and extend these; they water them down. They are stage curtains, cloths to dry oneself on, *muletas* to be charged, and ultimately towels to wrap oneself in or sponge oneself with. Excessive reverence for “the flag” will, in a state of possession, lead to total – and liberating – contempt for it. Something like in Jasper



Socialité de la peinture

Si je considère un torchon cousu à une autre pièce de tissu, je reconnais d'abord le torchon standard, je sais sa rugosité quand je m'y sèche les mains, sa capacité d'absorption quand j'essuie la vaisselle, je l'appréhende comme un objet serve, servile, utilitaire, bas : le torchon nettoie, essuie ; on peut, quand il est déchiré et qu'il a trop servi – il est alors chiffon – en frotter ses chaussures, l'enduire au besoin de cirage ou de cambouis pour remplacer sa chaîne de vélo ou encore, le voici pansement mafflu aux articulations d'acier des échafaudages pour éviter que les passants ne se blessent. A Paris, savamment enroulé et ficelé en boudin, il gît dans le caniveau pour canaliser l'eau que le balayeur pousse à l'égoût. Je sais sa différence infime avec le mouchoir à l'ancienne, plus fin tout de même, avec le tablier (plus épais), la taie d'oreiller (plus douce).

Quand arrivent les pièces de soie c'est autre chose, la main anticipe un contact référé, selon les expériences qu'on en a eues, à un bas de femme, un foulard ou un *sari*. On est dans le domaine du glissement, du crissement. Il n'y a pas d'aplat de la soie, un perpétuel plissement sur elle-même de la pièce, une ondulation, un froissement. La connivence recherchée de ce travail avec des pratiques qualifiées de non-artistiques, décoratives ou même simplement informatives, amène le spectateur à cheminer d'une impression première – impression de réalité avec une photo reproduite, impression de reconnaissance avec un tissu déjà imprimé ou brodé (torchon) – à une appréhension des soubassements de cette donnée banale.

Johns' *Flags*, but with much enhanced power, because flags here are called upon to circumscribe the space of a performance pushes as far as it can possibly go.

The social dimension of painting

When I contemplate a dishtowel sewn together with another piece of fabric, I begin by recognising the standard dishtowel. I am familiar with the roughness I would feel if I dried my hands on it, with the amount of dampness it would absorb if I used it to dry dishes. I apprehend it as a lowly, utilitarian, serf-like, indeed slavish object. A dishtowel cleans and dries. Once it has become torn through over-use, it is reduced to a rag and can be used for polishing one's shoes, so that it gets coated with polish, or for putting back a bicycle chain, so that it becomes covered in grease. It can also serve as heavy padding for the steel joints on scaffolding, so as to prevent passers-by injuring themselves. In Paris, dishtowels or floor-cloths ingeniously rolled up and tied into sausage-shapes lie in gutters, where they are used to channel the water which street-cleaners sweep into the sewers. I am familiar with the almost imperceptible difference between a dishtowel and an old-fashioned handkerchief (which is, after all, finer), or an apron (which is thicker), or indeed a pillowcase (which is softer).

Pieces of silk are a different matter. Your hand will anticipate the touch of silk, relating it to whatever experience you may have had of it – a lady's stocking, a head scarf, a *sari*. In the realm of silk, things slide. They grate. Silk never lies flat. It always crumples, undulates or creases.

Françoise Bridel's work deliberately sides with practices considered to be non-artistic, decorative or simply informative, leading the viewer to move from his or her initial impression of something altogether banal – an impression of reality, when

1, 2. **Livre de tissu 2**, 1998, acrylique sur tissus, 32 pages, 23 cm x 33 cm

3. **Trims**, 1996, acrylique, sérigraphie et photographie sur tissus, 24 pièces, 1 m x 2 m, galerie Alexandre Mottier, Genève





1. **Paravents**, 1985 performance, acrylique sur papier, 2 pièces, recto-verso, 1 pan : 1, 60 m x 0, 70 m, Fri-Art, La Mamma etc..., New-York

2. **Trims**, 1996, acrylique, sérigraphie et photographie sur tissus, 24 pièces, 1 m x 2,05 m, galerie Alexandre Mottier, Genève

Sous la photo de vacances, sous la photo d'identité, sous le motif décoratif le dispositif symbolique: pulsionnel, social.

On peut s'y perdre comme l'image se dérobe, se brouille à mesure que l'on s'approche et donne accès à ses tréfonds: elle n'est plus image de, ni même image (icone), mais alliage d'éléments matériels (pigments, liquides, tissus) et d'un support que l'on ne peut traverser, oublier. Un instantané photographique – le pêcheur lançant sa ligne au bord d'un cours d'eau ou d'un lac –, peint, déplacé de la trace indicielle à la trace du pinceau (geste), perd ses qualités de saisie d'un mouvement pris au vol, de *ixième* de seconde, de moment arrêté pour induire la temporalité de la représentation laquelle n'a de référent que le trajet de la main qui l'a tracée, la rencontre d'un tissu, d'une feuille, d'une matière et de ce mouvement de la main prolongé de quoi? du pinceau, d'une éponge, du doigt simplement?

L'œil du visiteur refait ce chemin, ou fait le sien propre, et parvient à des séries de résultats partiels jamais instantanés toujours sédimentés de leur cheminement et pour peu qu'il faille se déplacer, faire le tour, saisir ou résister au vent et à la pluie, l'œil alors fait corps avec les pieds.

Notes

¹ *Instructions générales pour la teinture des laines et manufactures de la laine de toutes couleurs et pour la culture des drogues ou ingrédients qu'on y emploie* Muguey, Paris, 1671(cité par Manlio Brusatin, *Storia dei colori*, Einaudi, 1983 / *Histoire des couleurs*, Flammarion, 1986)

² *Lettres de Wuppertal* (cité par Brusatin, *ibid*).

photographic reproduction is involved, or of recognition, when an already existing piece of printed or embroidered cloth (a dishtowel) is used – to an apprehension of its substructure.

Under the holiday snapshot, under the mug-shot, under the decorative pattern, there is a symbolic mechanism incorporating drives and social forces.

One can lose one's bearings when the image begins to give way, when it goes fuzzy as one draws closer to it and it offers inroads into its innermost being. The image is then no longer the image of something, nor even an image as such (an icon). It is a combination of material elements (pigments, liquids, fabrics) with a medium which it is impossible just to pass through and take no notice of.

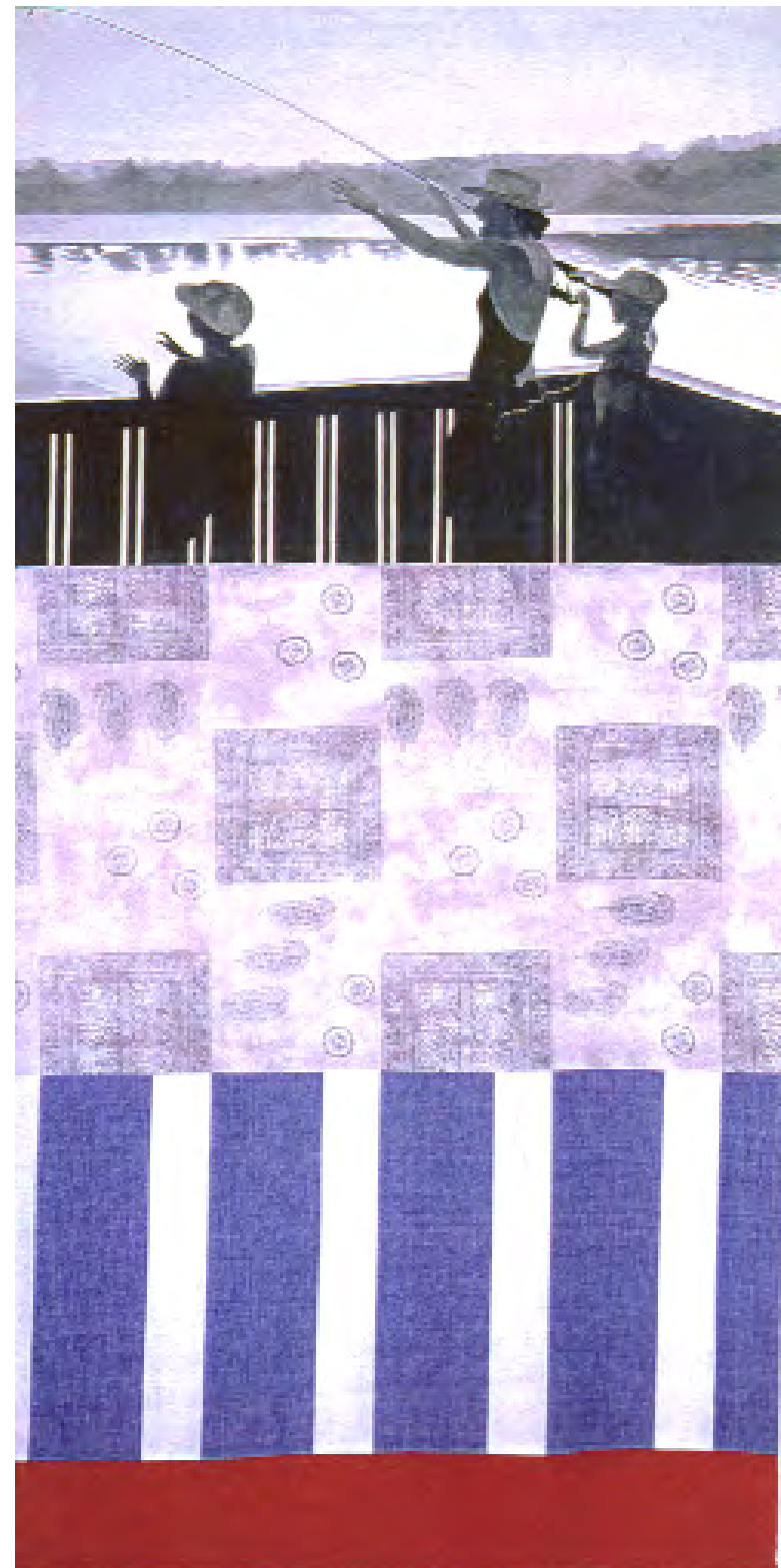
Once painted and thus removed from the realm of indexical traces to that of traces made by a paintbrush (gesture), a snapshot – e.g. of an angler casting his line, on the bank of a river or lake – no longer has the quality of motion caught in mid-flight, a moment arrested, one^{nth} of a second. It partakes of the temporal quality of the representation as such, whose only reference is to the path made by the hand which traced it – to the coming together of a piece of cloth, a sheet of paper, or some such matter, and the movement of a hand, prolonged by ... By what ? A paintbrush, a sponge, perhaps simply a finger ?

The visitor's eye retraces this path, or follows a path of its own and

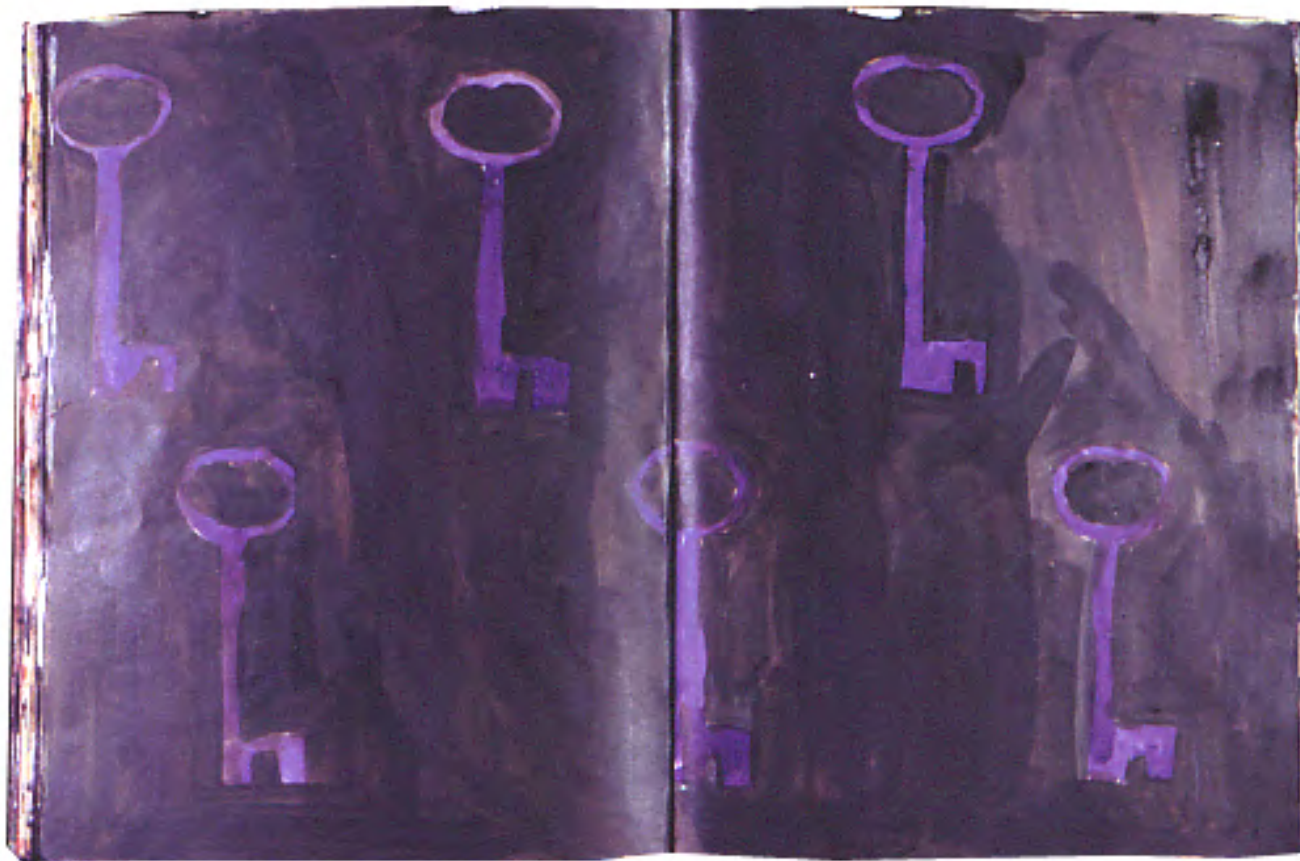
Notes

1 *General Instructions for the Dyeing of Wools and the Manufacture of Wools of All Colours and for the Cultivation of the Drugs or Ingredients Employed Therein* (quoted by Manlio Brusatin, *Storia dei colori*, Einaudi, 1983).

2. *Letters from Wuppertal* (quoted by Brusatin, *ibid*).

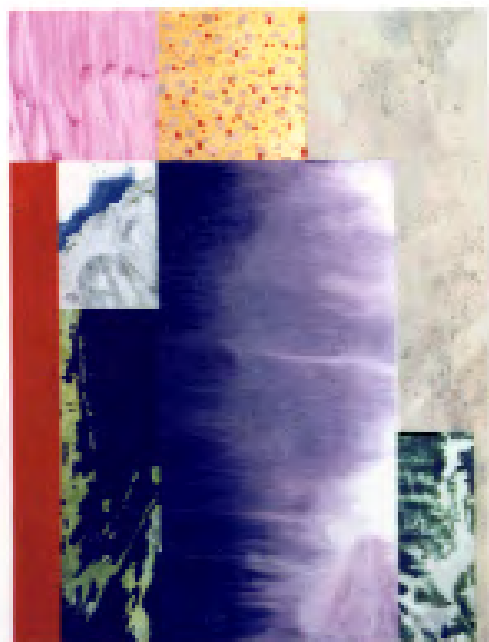






1. **Distracte**, 1983, acrylique sur soie, 2 pièces, 85 cm x 115 cm, galerie filiale, Basel

2, 3. **Cahiers**, dès 1986, acrylique sur papier, 9 pièces, 128 pages, 24 cm x 32 cm



François Albera

Codicille : ouvrir le livre

S'engageant dans l'entreprise de réaliser un catalogue, Françoise Bridel, évidemment se met à l'œuvre, *ouvre* le livre, en fait un « tableau ». Au reste le tableau, comme le catalogue, est une énumération, une liste, mais méthodique, et offrant le plus souvent plusieurs entrées, plutôt simultanées que linéaires et successives (ainsi celui de Mendéléiev). Méthodique, l'artiste n'allait pas envisager sa publication comme support transparent à une *représentation* de son travail, il devait en être un nouvel état. Ainsi, « s'attaque »-t-elle au support *livre* en graphiste qui ne se bornerait pas à l'application des usages « du métier ». Ayant auparavant mis en page des journaux, des affiches, des brochures, elle renoue avec ces ouvrages des années 20 (Rodtchenko, Lissitzky en particulier à qui elle dit être redevable de son impulsion à mettre en page comme elle l'a fait ce catalogue, à l'exemple d'une petite brochure sur le cinéma japonais. Lissitzky et Rodtchenko — parfois avec la collaboration d'un écrivain, comme Tretiakov — ont ouvert le livre imprimé à de multiples expériences : pages qui se déplient, ouvrent une fenêtre sur les suivantes, décalages, transparences, réversibilité). Cette réflexion en acte l'a conduite également à relier sa pratique picturale de tissus accrochés, suspendus, flottants dans l'espace, à la proposition d'un *livre de tissu*. La page blanche du papier, gouffre fascinant pour Mallarmé et tant d'autres après lui, cède la place à un support moins docile à l'effacement tant de sa surface que de son épaisseur et de sa nature : les rectangles de tissus divers, d'imprimés retravaillés par la peinture sont parfois transparents l'un à l'autre et d'autres fois opaques.

1. Rapiécages, 1994, 3 pièces, 1 m x 1,35 m, Ruine, Genève

2. Livre de tissu 2, 1998, acrylique sur tissus, 32 pages, 23 cm x 33 cm

François Albera

Codicil: Working on the Book

When Françoise Bridel embarked on the task of making a catalogue, how else could she set to work, if not by opening out the book and turning it into a "painting". Paintings, like catalogues, are enumerations or lists. Both are methodical; both, more often than not, can be accessed in a variety of ways and in a simultaneous, rather than a linear or successive manner (cf. Mendeleiev's table of the elements). Françoise Bridel is a methodical artist. There was no way she was going to envision such a publication as a transparent medium for the *representation* of her work: the catalogue would have to correspond to a new state of the work. She consequently "set about" the medium of the book, in the manner of a designer who could not be content simply to apply the habitual methods of the "trade". Having previously designed newspapers, posters and booklets, she turned once more to publications from the 20s (and to Rodtchenko and Lissitzky, in particular, who, she says, gave her the impulse to design this catalogue precisely as it has turned out, following the example of a little booklet devoted to Japanese cinema. Lissitzky and Rodtchenko – sometimes with the help of a writer like Tretiakov – reopened up the medium of the printed book to a whole series of experiments: pages unfold or have windows which open on to the next page; they are not aligned in the usual way; effects of transparency and reversibility are used). Working in a way that was simultaneously conceptual and hands-on also gave Françoise Bridel the idea of making a link with her practice as a painter – which involves hanging or suspending fabrics, so that they float in space –, by producing a *cloth book*.

The white page, which is an abyss that Mallarmé and many others after him have found fascinating, has thus given way to a medium whose qualities of surface and thickness – indeed its very nature – will not so readily fade away. Sometimes the rectangles of various fabrics, including printed fabrics gone over again with paints, are transparent; sometimes they are opaque.

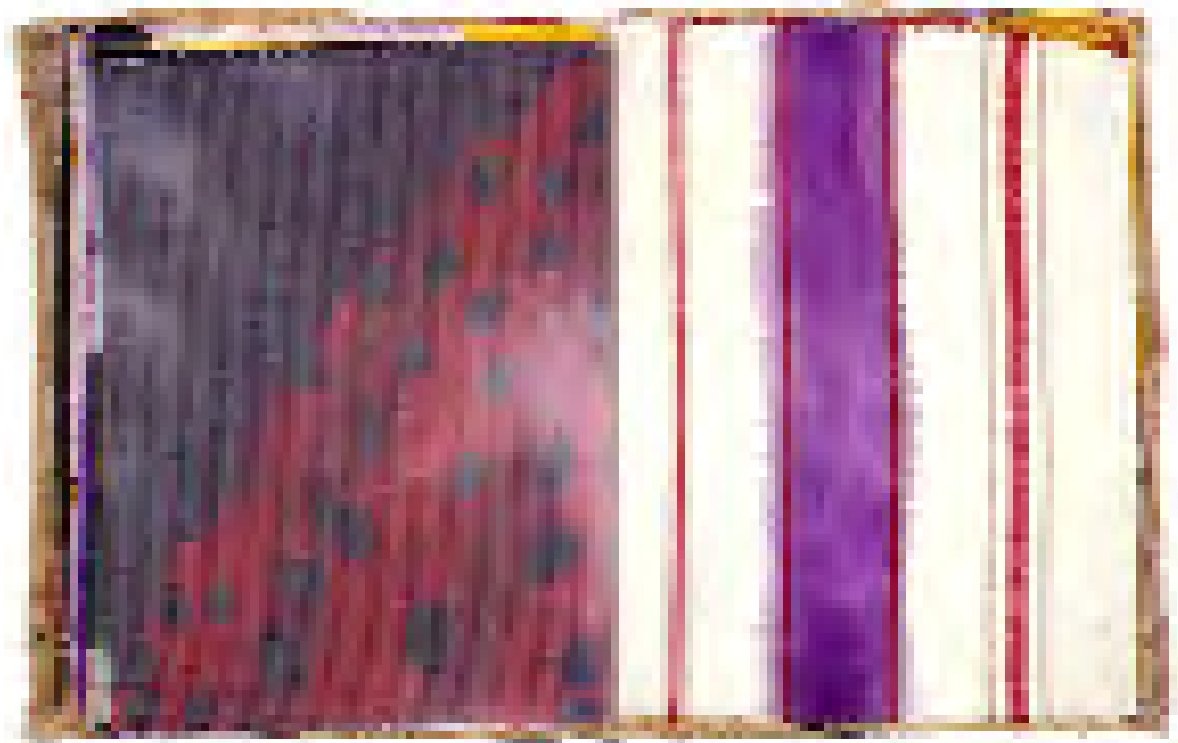
They follow on from one another, or push one another away. The fabrics

Ils se poursuivent ou se repoussent. Ces tissus de différentes sortes, d'inégales épaisseurs rivalisent en quelque sorte avec le modèle du livre aux pages toutes semblables sur lesquelles glissent les mots alignés. Prodige de l'interrogation de l'artiste sur un objet quel qu'il soit: on passe du tissu du livre — comme on dit le tissu osseux, le tissu végétal — au livre de tissus et, dans ce passage, on aborde autrement cet objet familier, on le voit pour la première fois. Ses pages sont moins rigides, elles plient, pincées entre le pouce et l'index, elles révèlent une pluralité de sensations inhabituelles ou difficilement perceptibles (le grain du papier se ressent plutôt quand le graveur, le dessinateur s'en emparent). Non point étrangères au livre: car il peut arriver que les pages « immatérielles » d'un livre s'alourdissent d'avoir été mouillées par la pluie ou, qu'à compulsuer une édition ancienne, l'épaisseur du papier, ses veines ou sa texture arrêtent le doigt, éloignent du texte.

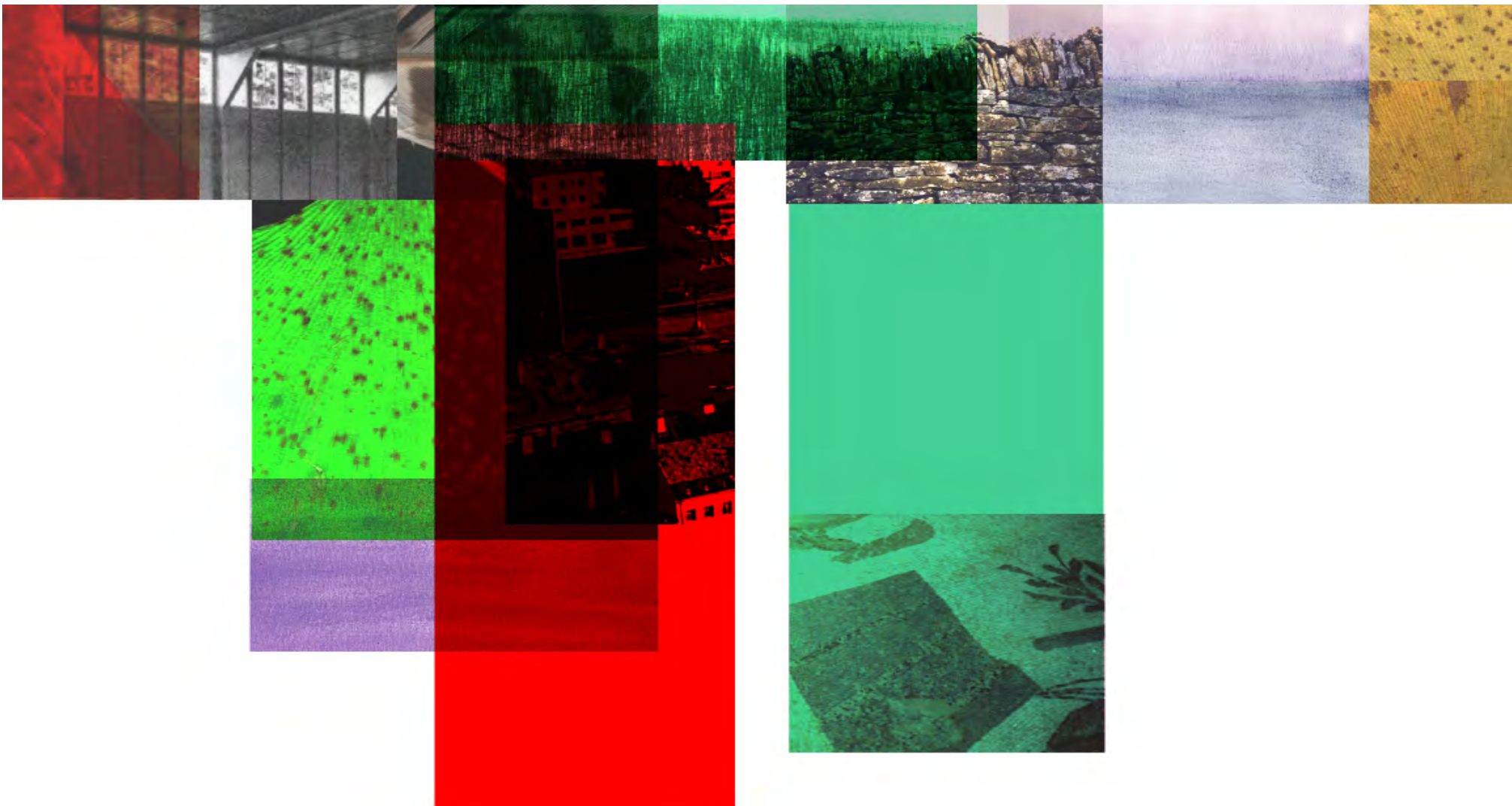
Faut-il parler de livre d'artiste comme il fut un temps de règle qu'on en fit — précisément d'ailleurs quand Françoise Bridel fréquentait l'Ecole des Beaux Arts ? il ne semble pas. Il s'agit moins ici de faire du livre un objet ou le lieu du concept, de l'absence (Marcel Broodthaers le mallarméen) ou du retrait, que de le rendre palpable, en épaissir les données. Une opération de connaissance en somme. La sensualité qui émane des pages relativise la représentation qu'elles pourraient supporter et ainsi éclairer — si l'on peut dire — tout livre. Dès lors la nature du papier (et ses qualités souvent inscrites et non vues: bouffant, glacé, vergé, Japon, etc.) se développe comme qualité sensible et non abstraction, comme matériau, -quoi que ce soit par ce détour (tour de force, coup de force): par les tissus.

of different types and thicknesses set out a challenge, so to speak, to the model of the book, which consists of identical pages to which the lines of words scarcely seem to be attached. One can only marvel at the way artists question all sorts of objects. In the present case, one passes from the fabric of a book — its tissue, in the sense of bone or vegetable tissue — to a book of fabrics. In so doing, one approaches a familiar object from a different angle and thus really sees it for the first time. The pages are not so rigid, they crease when one catches them between thumb and forefinger, and they give rise to any number of unusual sensations — or at least to sensations which are not readily perceptible (for the grain of paper to become perceptible, it perhaps needs to pass through the hands of a draughtsman or an engraver). Not that such sensations are foreign to books as such. The “immaterial” pages of a book can acquire weight when the book is caught in a shower of rain; or again, when one leafs through an old book, one's fingers may catch on the thickness, the veins or the texture of the paper, so that the text is pushed into the background.

Is the notion of the artist's book as relevant today as it used to be — more precisely, as it was at the time when Françoise Bridel was still at art school? Probably not. What we have here is not so much a case of a book being turned into an object, or into the site of a concept, or of absence (as with Mallarmeian Marcel Broodthaers) or withdrawal, but rather of a book being made palpable, its constituents rendered more substantial. In a word, a cognitive operation is involved. What emanates from the pages is a sensuality that downplays any element of representation which they might bear. The effect is to cast light — if I may put it that way — on all books. The nature of paper (including qualities ascribed to it, which one often does not see: as in the case of feather-weight, glossy or laid paper, of Japanese vellum, etc.) emerges as a felt quality and not as an abstraction. Paper emerges as something material — even if it does so in a



2. Livre de tissu 2, 1998, acrylique sur tissus, 32 pages, 23 cm x 33 cm



Mais il faut alors évoquer ce que papier et tissu ont en commun, ce qu'ils partagent, à quoi nous sommes renvoyés : fibres, trame; et ce qui peut les faire se retrouver : papier *chiffon*, papier *d'emballage*, papier *linge* de Montgolfier, papier buvard absorbant l'encre comme un tissu éponge l'eau, vélin faisant songer à une voile, papier couché comme on fait son lit... Et puis : écorce, pelure, peau.

Digression 1

La première scène des *Amants crucifiés* de Kenji

Mizoguchi - presque une seule prise de vue mobile - nous introduit dans l'atelier d'un grand imprimeur de calendriers impériaux à Kyoto au XVIII^e siècle. Mohei, un employé, manipule d'immenses feuilles qui se courbent ou s'empilent. Cette obscure activité du labeur s'éclaire comme de la foudre au passage, par la fenêtre, d'un couple d'amants adultères, ligotés dos à dos, que l'on conduit à la mort. Les noces du livre et de ses membres ou parties encore disjointes (*dissecta membra*) naissent ainsi dans ce climat de transgression, de punition mais surtout de désir (l'employé aime en secret l'épouse du Maître).

Digression 2

Le passage par un autre support (le tissu *met en scène* le papier), renvoie aussi, comme à une démarche sœur, au film ténu et lancinant d'Aleksandr Sokourov sur la vieille faiseuse de kimono (*A humble Life*) que le cinéaste a tourné en vidéo puis agrandi et transféré sur pellicule et dès lors épaissi. Image à chaîne et à trame où l'on perd ses repères, où le temps se solidifie.

roundabout way (by a tour de force, or a pre-emptive strike), thanks to the fabrics. Consequently, it becomes necessary to consider what paper and fabrics have in common, what they share, what we are referred back to – i.e. to webbed fibres, and indeed to anything that may bring these to our attention: *rag* paper, *wrapping* paper, Mongolfier *linen* paper, blotting paper, which absorbs ink just as fabric soaks up water, vellum which makes one think of sails, art paper, which in French goes by the name of *papier couché* and evokes bed-making ... Not to forget bark, onion-skin paper or parchment.

Digression n°1

The first scene in Kenji Mizoguchi's *Crucified Lovers* is little more than a single, mobile shot. It takes the spectator into the workshop of a great seventeenth-century printer and maker of imperial calendars. Mohei, an employee, is handling huge sheets of paper. Some of the sheets are bendy, others pile up. Suddenly, the workman's obscure labour is lit up, as if by a bolt of lightning, by an adulterous couple being led to their deaths, and who pass by on the far side of the window. The union of a book and its as yet disjointed members or parts (*dissecta membra*) starts here, in a climate of transgression, punishment and, more particularly, desire (the employee is secretly in love with the Master's wife).

Digression n° 2

The detour via a different medium (fabric, which has the effect of putting paper centre stage) also recalls the use of a comparable procedure in Aleksandr Sokourov's subtle and poignant film about an old woman making a kimono (*A Humble Life*). This was shot in video before being blown up and transferred on to film, so that the images acquired a certain thickness. The woof and the weave make one lose one's bearings; they coagulate time.

Notes





Envoi

Signalons pour son exemplarité l'éphémère réflexion en acte que Françoise Bridel a tirée de ce travail sur le livre dans son «Hommage à Rollier». Suspendant momentanément un tissu peint à la perpendiculaire de la toile de l'artiste, elle ouvrait littéralement un livre dans la cimaise (ouvrer/ouvrir), prolongement, reflet, effeuillage de l'œuvre accrochée sur le mur.

Notes

Bon nombre d'œuvres d'art, sinon toutes, ne requièrent rien d'autre que leur auteur. Que celui-ci pense son entreprise – que l'on a pu qualifier d'*expression* pendant deux siècles pour bien marquer cette origine individuelle, subjective, personnelle – comme destinée à tous ne change rien. Ce «tous» (comme le mot postérité) étant une projection de l'artiste. Alors que les travaux de Françoise Bridel certes émanent d'elle et non d'un collectif, mais se confrontent à l'origine avec la question du collectif – sans compter les cas où ils procèdent d'une commande d'un groupe constitué – et souvent composent avec cette exigence.

Pourquoi les artistes modernes que l'on disqualifie aujourd'hui, en particulier dans la critique américaine en parlant de modernistes – importent-ils tant aujourd'hui malgré tout –c'est-à-dire malgré leurs éventuels dogmes formels? c'est qu'ils (Léger, Corbu, Moholy, Brecht, Eisler) remettaient en cause leur pratique artistique comme autonome et la collectivisaient dans son principe.

Le «collectif» de l'art ayant ceci de particulier qu'il ne s'adresse qu'individuellement à chacun et non à des ensembles sociologiques, des conglomérats (comme assurément le fait un match ou certains concerts qui cherchent à mobiliser une foule), et donc situe l'individu dans l'horizon d'un collectif, d'une communauté où il n'y ait pas de représentant ou de délégation mais une promesse de partage et d'appropriation plurielle.

Envoi

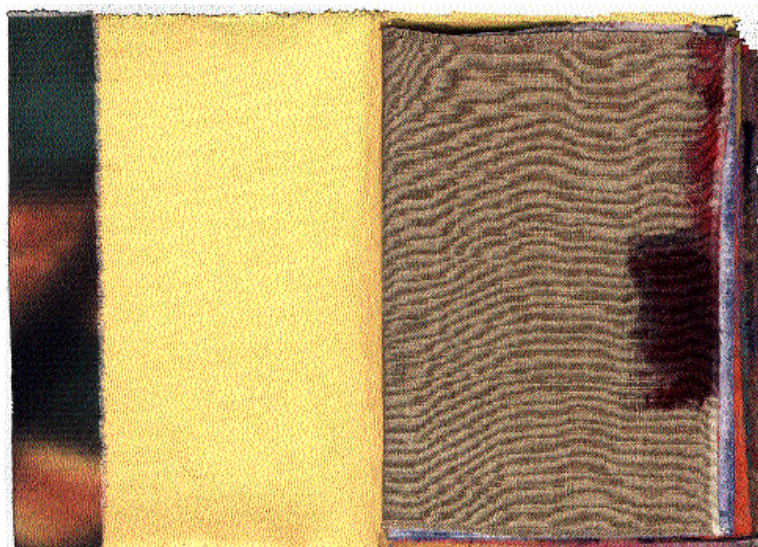
The exemplary nature of Françoise Bridel's "Homage to Rollier", an ephemeral exercise in concrete reflection derived from her work on books, also deserves attention. By suspending for a short while a length of painted fabric at right angles to a painting by Rollier, Bridel literally opened out a book in a gallery wall (working/opening [ouvrer/ouvrir]) thereby extending, reflecting and stripping leaf by leaf the work displayed on the wall.

Notes

Many, if not all, works of art require nothing more than the person who made them. It makes no difference that the artist may think of his or her enterprise – which, for two centuries, was referred to as "*expression*", a term which underlined the individual, subjective and personal nature of its origins – as being intended for anyone and everyone. "Anyone and everyone" (as, indeed, the notion of posterity) is merely a projection of the artist. Françoise Bridel's works obviously emanate from herself, and not from some collective.

However, even when they are not actually commissioned by some already constituted group, they face up, from the outset, to the question of what it is to form a collective. Indeed, her works frequently seek to come to terms with this requirement. Why do the modern artists who are today dismissed as "modernists", especially by American critics, still matter? Why do they matter so much, in spite of everything – i.e., in spite of their supposed susceptibility to formalist dogma? They do so for the simple reason that these artists (Léger, Le Corbusier, Moholy-Nagy, Brecht, Eisler) questioned the status of artistic practice as something autonomous. They collectivised this in its very principles. There is something quite particular in the "collective" nature of art, in that it addresses each of us as individuals. It does not address sociological groups or entire gatherings of people (as is obviously the case with football matches, or certain concerts which seek to attract crowds).

Art places the individual within the horizon of a collective or a community without representatives or delegates, one where there is a promise that things will be shared and that they will be appropriated in multitudinous ways.



- 1 **Bannières**, 1999, pour les 50 ans des Conventions de Genève, scanachrome sur drap, 50 pièces, 8 m x 16 m, installation dans la ville de Genève
- 2 **Livre de tissu 3**, 2000, acrylique et scanachrome sur tissus, 42 pages, 20 cm x 29 cm

Maria Tortajada

Supporter l'image

Comment la peinture «se tient -elle» devant celui qui la regarde? Comment se donne-elle à lui, ou tout au contraire lui échappe? C'est la question qui parcourt l'œuvre de Françoise Bridel.

Juin 1998: le Musée Rath, à Genève, organise un « Hommage à Rollier ». Plusieurs artistes interviennent en interaction avec certaines toiles proposées dans l'exposition. Le choix de Françoise Bridel se porte sur un tableau de 1961, « Nous ne connaissons pas les raisons profondes ». Avant même l'ouverture de la journée spéciale, il m'est permis de voir ce travail. Les conditions sont particulières, car le musée est encore, lorsque je pénètre dans ses murs, transformé en un grand atelier, où tout le monde s'affaire. Dans la salle centrale au 1^{er} étage du musée, je découvre sur ma gauche, perpendiculaire à la paroi, un tissu coloré où dominent les rouges. Près du mur, droit, vertical, mais sans aucun appui visible. Il tient en quelque sorte dans le vide, comme un voile détaché de tout: il est translucide.

Impression forte: dans le musée, qui s'offre en support aux tableaux, qui fournit la stabilité de ses murs et définit l'enceinte de l'art, quelque chose s'est séparé de la structure solide, quelque chose de très sobre s'est détaché, dans l'attitude sereine de la simplicité. Dans son être-là, sans qu'il soit bon de le soutenir, le tissu peint flotte dans l'espace. Pas plus que les tableaux de Rollier, il ne travaille le figuratif. Que représente-t-il? Cela a peu d'importance au premier regard. Ce qui frappe d'abord, c'est sa présence incertaine, parler de pose laisserait penser que le tissu fait des manières. C'est tout le contraire. Il est là, les bras ballants, mais en impose: pas d'agitation à la surface du voile sensible, pas de gesticulation de la toile.

?

A gauche, Charles Rollier, 1961, huile sur toile, 45 cm x 56 cm.

A droite, F. B., 1998, scanachrome sur tissu, 1,46 m x 0,60 m, Musée Rath, Rollier et les autres, Genève

Maria Tortajada

Maintaining the Image

How does painting "hold up" when you look at it? How does it give itself to, or escape from the viewer? This is the question that runs through the work of Françoise Bridel.

June 1998. The Rath Museum in Geneva is putting on a "Homage to Rollier". Several artists have been asked to participate. It is expected that they will interact with certain of the paintings in the exhibition. Françoise Bridel has chosen a painting dating from 1961: "We Do Not Know the Deep Reasons". Even before the day set aside for the interventions, I am privileged to be able to see the work. The conditions in which my visit takes place are somewhat out of the ordinary. As I walk in, the museum still looks like a huge workshop, with everyone busily going about their work. In the central room upstairs, perpendicular to the wall, on the left, I catch sight of a piece of coloured fabric in which reds predominate. It is close to the wall. Upright, vertical, yet devoid of any visible means of maintenance. It stands in thin air, so to speak, like a veil unattached to anything. It is translucent, yet it makes quite an impression. Museums offer to maintain paintings. They furnish the stability of their walls and define an arena reserved for art. Here, however, something has come away from the solid structure; something extremely sober has serenely, and in all simplicity, cast itself adrift. In its being-there, without any need of maintenance, the piece of painted fabric floats in space. No more than Rollier's paintings does it involve itself with questions of figuration. What does it represent? The question does not appear to have much significance. The first thing one is struck by is the fabric's uncertain presence. To speak of it as assuming a pose would be to suggest that it was putting on a show. Quite the opposite is true. It is simply present, arms dangling. Yet it does not



Traverse I: suspendre, accrocher l'œil

Méditation sur l'art d'accrocher un tableau...

D'abord, il n'y a plus de tableau. Le matériau, c'est le tissu. Non plus la toile, solide, que l'artiste prépare, enduit, travaille, après l'avoir tendue, étirée, soumise à sa volonté, mais un foulard léger, comme dans *Mouchoirs de l'Alhambra* (1980) ou dans *Flammèches* (1981); mais des pans de soie peinte comme c'est le cas dans *Sur place* (1982); mais des draps, qu'utilisent *Jardins publics* (1982) ou, plus récemment, *La Lessive* (1995) et *Trims* (1996). Le tissu est libre, il est soumis aux variations de l'air qui devient son vrai support.

L'accrochage? Souvent un fil presque invisible.

L'accrochage, c'est justement le problème. Le rêve serait peut-être de l'éliminer totalement? Mais non, Françoise Bridel préfère le paradoxe: il faut que le tissu peint tienne à quelque chose, même si c'est pour feindre de s'en détacher définitivement. L'accrochage est joué et rejoué, comme dans ces mises en situation; comme dans *Flammèches*. L'image se forme et se déforme devant les yeux du spectateur, que ce soit par l'intervention de l'artiste (voir aussi *Vue d'avion* (1981) et *Variations* (1984) ou par délégation: c'est alors le vent qui agit à sa place, comme pour les draps suspendus sur la plaine de Plainpalais de *La Lessive* ou pour *Drapeaux* (1998) ou les *Bannières de la Croix-rouge* (1999). La suspension est bien la condition de visibilité ambiguë. L'image veut accrocher l'œil, mais il y a ruse: elle fuit constamment, elle se transforme, pliée, froissée, ondulée, parfois aussi morcelée.



2. *Jardins publics*, 1983, acrylique sur drap, 2 pièces, 1, 90 m x 1,40 m, galerie Palud 1, Lausanne

fail to impress. There is nothing to disturb the surface of the sensitive veil ; no gesticulation on the part of the fabric.

Passage n° I Suspension, catching the eye

Meditation on the art of hanging paintings...

There is, in the first place, no painting as such. The artist's materials are fabrics. What has gone is the firmness of the canvases which artists used to prepare, prime and work on, after having first stretched and tightened them, submitted them to their will. Canvas has been replaced by the lightness of a silk scarf, as in *Mouchoirs de l'Alhambra* [Handkerchiefs of the Alhambra] (1980) or *Flammèches* [Sparks] (1981); by pieces of painted silk, as in *Sur Place* [On the Spot] (1982); by the sheets used in *Jardins publics* [Public Parks] (1982) or, more recently, *La Lessive* [Washing] (1995) and *Trims* (1996). These fabrics are free. They submit only to variations in the air, which has become their only true means of maintenance. How then are they hung? Often by means of threads, which are all but invisible. Hanging: this is precisely where the problem lies. Should one perhaps dream of seeing the question of hanging totally eliminated? Not by any means. Françoise Bridel prefers paradoxes. The painted fabric must be held by something, even if the idea is to make believe that it has definitively set itself free. The question of hanging is thus replayed, time and time again. It may be explicitly staged, as in *Flammèches*. The image forms and is deformed before the viewer's eyes, something that may be done either directly by the artist (see also *Vue d'avion* [view from an aeroplane, 1981] or *Variations* [1984]) or by some other agency. The wind then takes the place of the artist, as in *La Lessive*, which involved hanging out sheets in the Plane of Plainpalais, or in *Les Bannières* [Banners] (1999), done for the Red Cross.

Suspension, indeed, is a necessary condition for achieving ambi-

guity

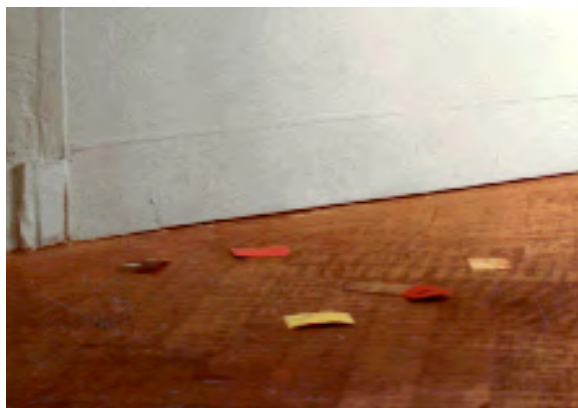
1. **Bannières**, 1999, pour les 50 ans des Conventions de Genève, 50 pièces, scanachrome sur drap, 4 m x 7,1 m, installation dans la ville de Genève



1. **Jeté**, 1984, performance, acrylique sur papier, coupé en 330 pièces,
1,60 m x 3 m, Palazzo Kultur Haus, Liestal

2. **Nous ne connaissons pas les raisons profondes, bis**, 1998, scanachrome sur
tissu, détail, 1,46 m x 0,60 m, Musée Rath, Rollier et les autres, Genève

3. **Pylväs**, 1993, bandes de papier à recycler sur colonne en tôle,
haut. 2,37 m, University of Art and Design, Helsinki



Ce sera alors l'effet puzzle. On n'hésite plus à découper, à poser sur le sol, renonçant au mur, à la verticalité de la suspension.

Travail limite: *Jeté* (1984). Une image peinte sur un papier de grande dimension est coupée en de multiples carrés.

La performance : Françoise Bridel court dans la salle d'exposition, parmi es spectateurs, et lance les divers morceaux contre les parois. Violence ici à l'égard des murs, sorte de rage de la peinture qui s'émancipe de son soutien traditionnel, et par là-même se défait et se déforme. Elle accroche l'œil parce que rien ne l'accroche, ni ne la soutient.

Juin 1998 : ici, pas de chute. Le tissu peint tient debout. C'est d'ailleurs le défi lancé à l'espace par ce voile coloré. Je m'avance le long du mur en sa direction. Et là, s'impose l'angle radical que la toile légère dessine avec le tableau de Rollier. C'est leur rapport qui frappe. Le mystère de cet ajout, sorte d'appendice, ne tient pas tant ici au mouvement que pourrait lui insuffler le moindre déplacement de l'air, ni aux pliures ou froissements que l'on voit dans d'autres œuvres de Françoise Bridel.

Sa surface lisse et verticale attire parce qu'elle jouxte le tableau. C'est dans cet angle, entre le mur et le tissu-voile, qu'intervient le pli, à la fois visible et profond, dont l'interrogation apparaît alors : comment faire œuvre avec un autre tableau? A côté? Contre, comme on dit tout contre, amoureuxment? Les deux surfaces peintes : mêmes tons, le rouge domine, avec, sur le fin tissu, un rappel du bleu et du jaune ; le rouge s'y fait aussi plus prégnant; au lieu des traits ramifiés de Rollier, des taches ; et surtout, un ajout de vert, incongru, sauvage, qui échappe au jeu d'échos.

in visibility. The image tries to catch the eye. However, there is something tricky going on. The image is perpetually in flight, forever transforming itself. It folds, creases, undulates; sometimes it is also fragmented, producing a puzzle effect. Without hesitation, the image is cut up and placed on the ground ; it may thus do without the wall and the verticality of suspension. A borderline case : *Jeté* [thrown] (1984). An image painted on a large sheet of paper is cut up into a large number of squares. The following performance takes place. Françoise Bridel runs through the gallery amongst the spectators ; she throws the various fragments against the walls. The violence here is directed against the walls, in a sort of painterly rage which breaks free of its traditional support. In so doing, it breaks up and becomes deformed. It catches the eye because it catches on to nothing and is maintained by nothing.

June 1998. This time, nothing falls. The painted fabric stands upright. Such is precisely the challenge which the coloured veil throws out to the space. I move towards it, staying close to the wall. What now asserts itself is the hard angle which the light canvas makes with Rollier's painting. What is striking is the relationship between the two. In this case, the mystery created by the addition of a sort of appendage does not so much derive either from the possibility of movement – with which the merest breath of air might imbue it – or from the folds and creases that one sees in other works by Françoise Bridel. If one is attracted by the smooth vertical surface of the fabric, this is because it is right next to the painting. It is in the angle between the wall and the veil or fabric that the fold intervenes, at once visible and deep. The question emerging from this fold is the following : how can one set about doing art work that involves another painting ? By working next to it ? Or perhaps against it, in the sense in which one may lovingly rub up against someone? Two painted surfaces. The same tones, predominantly red, but the thin fabric also has a hint of blue and yellow. And the red has greater presence here ; not Rollier's ramified strokes, but rather blotches.





1 **Cahiers** dès 1986 acrylique sur papier, 128 pages, 24 cm x 32 cm

2 **La lessive** pour une véritable assurance-maternité 1995, exposition itinérante en Suisse, sérigraphie sur drap, 56 pièces, 180 cm x 230 cm, Sion

3 **Fête d'oiseaux** 1984, acrylique sur papier de soie, 8 pièces, 40 cm x 52 cm, Rägeboge Zentrum, Luzern

4, 5. **Variations** 1984, aquarelle sur drap, 2 pièces, 270 cm x 900 cm, Kunstmuseum, Aarau



Traverse II: exercices de couleur

Beauté des cahiers de travail, rapidement brochés, d'un papier épais, dont les pages sont couvertes de motifs intenses, de coups de pinceau denses, où l'on sent la résistance de la matière à se laisser couler là. Toute la surface des pages et couverte de couleur.

Juin 98: le pli fait voir et fait sentir: la légèreté du tissu, sa tenue dans le vide, son aspect translucide contrastent alors avec le tableau dont la surface peinte séduit par son « épaisseur », sa consistance, par la dureté de la toile, dont la force matérielle apparaît de ce que son alter ego se tient là, à ses côtés, comme un fantôme, comme l'âme émancipée du tableau. La toile de Rollier semble avoir été soumise à un révélateur. Le tissu qui l'accompagne: sa photographie.

Traverse III: peindre, photographier

Le procédé photographique intervient souvent dans les travaux de Françoise Bridel. Elle est parfois donnée pour telle, par exemple, dans les *Bannières* pour la Croix-Rouge ou sur les draps de *La Lessive*. Sur ces derniers, elle est en noir et blanc. La toile, restée blanche autour de ces photographies imprimées en grand format, alors, fait cadre: un cadre en mouvement, qui contamine l'image elle-même lorsqu'elle se met à onduler, et trahit l'essence même du médium, sa fixité. Mais aussi, les *Trims*, autre version du drap suspendu: sa surface est alors décomposée en plusieurs cases ou plusieurs parties cousues ensemble. Pas un seul drap, donc, mais une composition de plusieurs tissus de couleur, de texture différente et de tissage divers, avec, intercalées, des parties figuratives, justement, les photographies.

Passage n° II: colour exercises

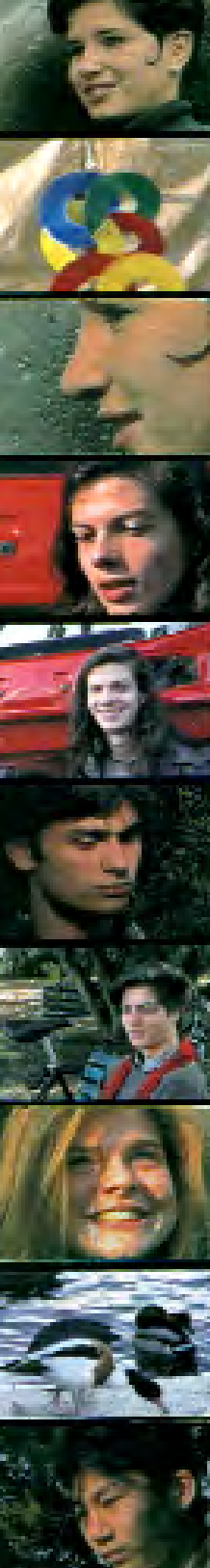
How beautiful the artist's notebooks are, with their thick, loosely bound paper and their pages covered in intense patterns and dense brush strokes, where one senses the resistance which the matter put up as it was being laid down. The entire surface of the pages is covered in colour.

June 1998. The fold makes things visible, graspable. The lightness of the fabric, the way this holds up in empty space, its translucent quality – all of these set off the painting, so that one responds to the “substantiality” or consistency of the painted surface and to the hardness of the canvas, its material force now standing out thanks to its alter ego, which stands by its side like a ghost or the emancipated soul of the painting. It is as if a developing agent had been applied to Rollier's canvas. The fabric which accompanies this is its photograph.

Passage n° III. Painting, photographing

Photographic processes often intervene in Françoise Bridel's work. They are sometimes displayed as such, as in the *Banners* for the Red Cross or the sheets of *La Lessive*. In the latter, the photographic work is in black-and-white. The fabric which forms a white edge round the large black-and-white prints serves as a frame – a moving frame which contaminates the image itself whenever it begins to undulate, betraying the fixity which is the very essence of the medium. *Trims* – another version of a suspended sheet – also has recourse to photography. In this instance, the surface is broken up into a number of squares or parts, which have been sewn together. It is 3. *Trims 2*, 1998, acrylique, sérigraphie et photographie sur tissus, 12 pièces. The sheet but at the same time a composition consisting of several pieces of coloured fabric, of varying textures and weaves, interspersed with figurative parts, i.e. the photographs.





Pourtant, il n'y a pas de pureté photographique : les chromos ont été retouchés à la peinture, ce qui souligne leur artificialité. Plaisir d'explorer les limites entre peinture et reproduction photographique, et de jouer la contamination. Il faut voir aussi dans cette optique *Peu probable* (1981), dont le titre annonce le caractère de la démarche : elle joue le leurre : s'agit-il d'une toile peinte dans un style réaliste ou d'une diapositive projetée sur un drap, ou le contraire?

Juin 1998 : ici, la photo est à découvrir. Derrière les formes colorées, il y a bien une trace, celle de la reproduction mécanisée, à peine reconnaissable comme telle. Les traces de la peinture la retravaillent sans laisser reconnaître une image figurative. Ce tissu ne serait-il pas, finalement, la photographie du tableau? Le portrait de cette toile peinte qu'il jouxte et qu'il révèle à la fois? Aux premiers temps de la photographie, une pratique de portrait mortuaire pouvait prétendre capter ce que l'œil ne peut voir, et rendre manifeste l'esprit qui n'appartient plus au corps. Le tissu suspendu aurait ainsi su capter quelque chose qui émane de la peinture, solide et imposante, de Rollier. Ce qui nous conduit à une métaphysique de tableau. Immatérialité, spiritualisme? Non. Les œuvres de Françoise Bridel appartiennent trop clairement au monde sensible - la couleur qui éclate, le tissu et sa texture comme son mouvement ou ses pliures. Tout nous guide vers la matière. Le tissu ne recueille pas la trace de « l'âme du tableau ». Il est le fragment d'un palimpeste. Car l'ensemble réuni par l'angle perpendiculaire fait œuvre : une installation constituée de couches successives.

1. 91+10, 1991-1995, video, 40 min, Genève

2. *Peu probable*, performance, 1 diapositive, acrylique sur drap, 2 pièces, 2 m x 3 m, Activités culturelles de l'Université, Genève, 1980

However, there is no photographic purity here. The colour prints have been touched up with paints, which underlines their artificiality. The pleasure lies in exploring the boundaries between painting and photographic representation, in playing on their mutual contamination. *Peu probable* [Improbable] (1981) should be approached in a similar manner. Indeed, the title of the work announces what it involves. The work acts as a trap. Is this a painting done in a realistic manner or a slide projected on to a sheet?

June 1998. This time, the photo needs to be discovered. Behind the coloured forms, there is indeed a trace – the trace of a mechanical reproduction. However, this is barely recognisable as such. It has been worked on and the traces of paint make it impossible to recognise it as a representational image. Might the fabric itself not, however, be a photograph of the painting – a portrait of the painted canvas next to which it not only stands but which it develops or reveals? The death-bed portraits popular in the early days of photography could claim to capture what the eye was unable to see, rendering visible the spirit which no longer belonged to the body. Similarly, the suspended fabric might be regarded as having captured something emanating from Rollier's solid and imposing painting. This would lead to a metaphysics of painting. To immateriality or spiritualism, perhaps? Obviously not. Françoise Bridel's works too clearly belong to the realm of the senses, with their sparkling colours and the texture, the movement and the folds of the fabric. Everything directs the viewer towards materiality. The fabric has not absorbed a trace of the "soul of the



Le mur blanc, d'abord, puis la toile qui s'appuie à lui, puis l'épaisseur des couleurs aux tons jaunes et gris qui la recouvrent, et encore ce voile, qui s'émancipe, qui change d'axe, mais qui vient se placer tout près, à angle droit. Oui, la structure se déplie en plusieurs strates, comme les traces successives du passé.

Traverse IV: les traces du temps

Il est d'autres photos dans l'œuvre de Françoise Bridel qui jouent avec le temps. Le puzzle *Azulejos* (1999) de la prise de vue aérienne, tirée entièrement dans un ton vert.

L'image morcelée est disposée par terre à l'air libre, dans l'herbe - on jette le vert contre le vert: leur différence de ton grince à la vue - et les feuilles, la terre, la poussière, comme tout ce que les promeneurs et les curieux laissent à leur passage se dépose sur ce paysage vu d'avion. La nature et les marques des visiteurs s'y arrêtent au rythme du hasard et se mesurent aux caractères de la saison - feuille sèche ou fourmi? Pas de tissus cette fois, mais la surface dure des pièces de céramique. Comme si les petits gestes de la nature, leur trace éphémère et leur poids subtil pouvaient venir s'éprouver à la dureté de la terre fabriquée et modelée par l'homme. Mais à l'inverse, le brin d'herbe devient un géant. Il se mesure aux détails de la photographie, ou paraissent le morcellement de l'urbanisation, le découpage de la campagne cultivée, le domptage des rivières et le tracé maîtrisé des routes. Vue d'en haut, la terre est une surface bien organisée. La pelouse qui encadre les parcelles de photographie change les proportions, et semble, lui, plus sauvage que nature.

elements situated on both sides of the right angle constitute a single work: an installation made up of successive layers.

First of all, the white wall; then the canvas which rests on this; then the thickness of the coats of paint, their yellow and grey tones covering the canvas; finally, the veil which takes on a certain independence, involving a change of axis, but which assumes a position close by, at right angles. Yes, the structure unfolds in various strata, like successive traces of the past.

Passage n° IV. The traces of time

There are other photos in Françoise Bridel's production which play on time. *Azulejos* (1999) is a puzzle made from an aerial view printed in a single tone of green. The image has been cut up and is placed on the ground in the open air, on the grass. Green thrown against green, the difference in tone grating on the eye. There settles on the landscape seen from an aeroplane leaves, earth, dust but also anything that passers-by or interested parties may leave in their wake. Nature and the marks left by visitors come to rest in chance patterns; they pit themselves against the characteristics of the season – a dry leaf, perhaps, or an ant?

There is, in this instance, no fabric. Instead, there is the hard surface of pieces of ceramics. As if the little gestures of nature, the ephemeral traces they leave and their tenuous mass were trying their strength against the hardness of clay made and moulded by a human being. Conversely, a blade of grass takes on the proportions of a giant, measuring up to the details in the photograph – broken-up cityscapes, neatly-divided agricultural land, rivers that have been tamed, carefully traced roads. Seen





1. **Drapeaux**, 1998, 9 pièces, 0,45 m x 5,20 m, galeria do Claustro, Lisboa

2. **Oriflammes**, 1999, pour les 50 ans des Conventions de Genève, 170 pièces, 50 de 0,9 m x 6 m et 120 de 0,45 m x 3 m, scanachrome sur drap, installation dans la ville de Genève



Juin 1998 : si on contemple tantôt le tableau tantôt le tissu suspendu à ses côtés, force est de constater que leur ressemblance se brouille. Le voile suspendu, contrairement à la toile de Rollier, balise l'unité de sa composition. Il ne présente pas un seul tout, il ne se donne pas comme une seule surface que les lignes et les couleurs traversent, mais comme un espace pictural composé de plusieurs petits rectangles horizontaux, cinq pour être exact, qui se chevauchent partiellement, chacun définissant un type de motif coloré. Le pan de tissu en suspens, bien plus étroit que le tableau qu'il jouxte, se présente comme une bande verticale, et semble proposer au regard une série de variations sur le même thème, une suite d'images en transformation. L'œil voyage verticalement de l'une à l'autre, comme il pourrait parcourir aussi les photogrammes d'un film sur un morceau de pellicule : entre chacun, une légère différence, celle que dicte l'enregistrement à 24 images par seconde et qui donne une mesure du temps. Si la photographie se cache derrière les teintes du tissu, le cinéma n'est pas très loin non plus. La minceur de ce voile qui pourrait aussi s'être déroulé à cet endroit laisse passer la lumière à travers lui et semble confirmer l'allusion au médium cinématographique. Le temps ne se rappelle pas seulement à nous par l'effet de palimpseste - ce serait cela entrer en dialogue avec une autre œuvre, s'inscrire dans la durée avec elle -, mais parce que l'on surprend ce voile suspendu à singer un support du temps, à fuir le mur pour trouver un autre médium, ou son imitation, non plus la toile, accrochée à la surface dure des parois, mais la pellicule, souple, avec sa série de photogrammes liés les uns aux autres comme les instants multiples de la continuité de la vie.

June 1998. When one gazes alternately at the painting and the fabric suspended next to it, one is forced to admit that the resemblance between the two becomes less obvious. Unlike Rollier's painting, the suspended veil sets down markers within the overall composition. It does not display itself as a single whole nor does it offer itself as a single surface crossed by lines and by colours, but rather as a pictorial space composed of several small horizontal rectangles – five to be precise. These are partly overlapping; each defines a particular coloured motif. The piece of suspended fabric is much narrower than the painting alongside it. It presents itself as a vertical band and appears to offer the eye a series of variations on a single theme, or a succession of images undergoing transformations. The eye travels vertically from one to the next, as it might move from still image to still image on a fragment of film-reel, where the slight difference between stills – the effect of their being recorded at a rate of 24 images per second – gives an indication of tempo. If photography lies in hiding behind the different shades of fabric, film is not very far away either. The veil is insubstantial and looks as if it might have unrolled on the spot. It allows light to pass through it, thereby seeming to confirm the reference to the medium of film. There is here an intimation of time, not only because of the palimpsest effect – something that perhaps occurs whenever one work enters into a dialogue with another, joining itself to the other in a lasting manner – but also because the suspended veil is caught in the act of mimicking a temporal medium, of fleeing from the wall and seeking to meet up with a different medium, or with something that imitates this: not a canvas stuck to the hard surface of the wall but a piece of film consisting of a succession of stills linked to one another like the multiple instants which make up the continuity of life.



Françoise Bridel, née en 1954, à Genève

1960-70, école à Saint-Prex / 1970-73 Atelier Ecole de Graphisme, Lausanne / 1974, travaille à l'imprimerie het Drukhuis, Amsterdam / 1975-76, aide-maquettiste, Lausanne / 1977-78, voyage au Canada et Etats-Unis / 1978-82, Ecole supérieure d'arts visuels, Genève, section médias-mixtes, Cherif et Silvie Defraoui, François Albèra / stages avec Stephen Dwoskin, Ingeborg Lüscher, Johan van der Keuken, Anna Winteler / 1979 et 80, voyages en Pologne et Sicile / 1984 et 85 participe au projet de «l'Atelier», Volterra / 1986, séjour à New-York / 1987, naissance de son fils Matteo

De 1986 à 1998, travaux graphiques / Pardo News, Journal du festival du film de Locarno, catalogue collection Aeschlimann, guide Cotrao, Salle Patiño, Ma Dai, Gen Lock, etc., Genève

Dès 1989: enseigne la couleur à l'Ecole des arts décoratifs à Genève

Expositions collectives

1981, Fri-Art, Fribourg / galerie Rägeboge-Zentrum, Luzern / galerie Filiale, Basel, Mars-Mellow, Halles de l'Ile, Genève / 1983, galerie J&J Donguy, Paris / galerie Palud 1, Lausanne / galerie Andata-Ritorno, Genève/ 1984, Juxtapositions 84, Maison de la Culture, Grenoble / L'Œil Bref, Cabinet des Estampes, Genève / Performance festival, Palazzo Kultur Haus, Liestal / 1985, Fri-Art, La Mamma etc., New-York, galerie Filiale, Basel / 1993, Ecole des Arts et du Design, Helsinki / 1997, les 20 ans de la salle Crosnier, Genève / mai 1998, Rollier et les autres, musée Rath, Genève / juin 1998, galeria do claustro, Lisbonne

Françoise Bridel, born in 1954, in Genève

1960-70, school in Saint-Prex / 1970-73 Atelier Ecole de Graphisme, Lausanne / 1974, works at the printhouse het Drukhuis, Amsterdam / 1975-76, aide maquettiste, Lausanne / 1977-78, voyage au Canada et Etats-Unis / 1978-82, Ecole supérieure d'arts visuels, Genève, section médias-mixtes, Chérif et Silvie Defraoui, section cinéma, François Albèra / stages avec Anna Winteler, Stephen Dwoskin, Johan van der Keuken / 1979 et 80, voyages en Pologne et Sicile / 1984 et 85 participe au projet de «l'Atelier», Volterra / 1986, séjour à New-York / 1987, naissance de son fils Matteo

From 1986 to 1996, graphic works / Pardo News, Journal du festival du film de Locarno catalogue collection Aeschlimann, guide Cotrao, Salle Patiño, Ma Dai, Gen Lock, Genève

From 1989, teaches colour at the Ecole des arts décoratifs à Genève

Collectives exhibitions

1981, Fri-Art, Fribourg / galerie Rägeboge-Zentrum, Luzern / galerie Filiale, Basel, Mars-Mellow, Halles de l'Ile, Genève / 1983, galerie J&J Donguy, Paris / galerie Palud 1, Lausanne / galerie Andata-Ritorno, Genève/ 1984, Juxtapositions 84, Maison de la Culture, Grenoble / L'Œil Bref, Cabinet des Estampes, Genève / Performance festival, Palazzo Kultur Haus, Liestal / 1985, Fri-Art, La Mamma etc., New-York, galerie Filiale, Basel / 1993, Ecole des Arts et du Design, Helsinki

Expositions personnelles

1980, Activités culturelles de l'Université, Genève / 1982, galerie Andata- Ritorno, Genève / galerie Zona, Firenze 1986, galerie Deposito Figure, Pesaro / 1988, Centre genevois de la Gravure Contemporaine, Genève / 1990, galerie Ziegler, Mandat 8, Zürich / Salle Crosnier, Genève / 1993, Salle d'attente Serge Darbellay, physiothérapeute, Genève / 1994 galerie Ruine, Genève / 1996 hall du forum de Meyrin / 1997 galerie Alexandre Mottier, Genève

Participation à des Concours et prix

1982, Bourse Fédérale, Montreux, lauréate / 1984, Bourse Fédérale, Aarau, lauréate / 1992, Concours Patio de la Faculté des sciences, Neuchâtel (avec Jean Stern et Fausto Pluchinotta) / 1994, Concours Calame, Salle Crosnier / 1994-95, conception et mise en espace d'une exposition itinérante en Suisse « Pour une véritable assurance maternité » / 1996, Jardins Faisant, Lausanne (avec Christine Massy, Fausto Pluchinotta, Jean Stern) / 1997, concours pour le mur de la Maternité, Genève

Films S 8 et videos

1982, Numéros, video 3/4, en collaboration avec Claudine Després / 1983, Mauvaise mémoire, S 8 / Diaphane, S 8 / en collaboration avec Alain Grandchamp / 1995, 91+10, vidéo. Image: D. Comtat, C. Després, A. Grandchamp, F. Pluchinotta. Son: M. Stricker

Personnal exhibitions

1980, Activités culturelles de l'Uni, Genève / 1982, galerie Andata- Ritorno, Genève / galerie Zona, Firenze 1986, galerie Deposito Figure, Pesaro / 1988, Centre genevois de la Gravure Contemporaine, Genève / 1990, galerie Ziegler, Mandat 8, Zürich / Salle Crosnier, Genève / 1993, Salle d'attente Serge Darbellay, physiothérapeute, Genève / 1994 galerie Ruine, Genève / 1996 galerie Alexandre Mottier, Genève / Hall du forum de Meyrin

Concours et prix

1982, Bourse Fédérale, Montreux, lauréate / 1984, Bourse Fédérale, Aarau, lauréate / 1992, Concours Patio de la Faculté des sciences, Neuchâtel (avec Jean Stern et Fausto Pluchinotta) / 1994, Concours Calame, Salle Crosnier / 1994-95, conception et mise en espace d'une exposition itinérante en Suisse « Pour une véritable assurance maternité » / 1996, Jardins Faisant, Lausanne (avec Christine Massy, Fausto Pluchinotta, Jean Stern)

Films S 8 et videos

1982, Numéros, video 3/4, en collaboration avec Claudine Després / 1983, Mauvaise mémoire, S 8 / Diaphane, S 8 / en collaboration avec Alain Grandchamp / 1995, 91+10, vidéo. Image: D. Comtat, C. Després, A. Grandchamp, F. Pluchinotta. Son: M. Stricker

Bibliographie

Dossier Françoise Bridel, *Prospekt' 82. Jeunes artistes suisses*, catalogue d'exposition avec Douglas Beer, Carmen Perrin, Anne Sauser-Hall, etc., Luzern, 2.-24. 7. 1982, Räge Boge. Basel, 8.-25. 9. 1982, Filiale / François-Yves Morin, note de présentation, in *Juxtapositions 2*, Grenoble, 10.- 24. 10. 1984, Maison de la Culture / Lele Usberti, dialogue avec l'artiste, in *Fri Art, made in Swizerland*, catalogue d'exposition, New York, 26. 4.-8. 6. 1985, La Mama etc., p. 124 / François-Yves Morin, « Le destin précaire des images », in *Halle-Sud*, n° 14, Genève,) 1. 1987, p. 12-15 / François Rappo, « A Genève, promenade au bord du Rhône », dialogue avec l'artiste, in *Mandat 8: Françoise Bridel*, catalogue d'exposition avec Richard M. Brintzenhofe, Zürich, 13.-25. 11. 1990, Galerie Renée Ziegler. Rolf Wäber, Telefon und Fax, dialogue avec l'artiste, in *Mandat 8: Françoise Bridel*, catalogue d'exposition avec Richard M. Brintzenhofe, Zürich, 13.-25. 11. 1990, Galerie Renée Ziegler / Myriam Poiatti, « Un art pur coton » in *La Tribune de Genève*, Genève, 11. 3. 1990 / Olivier Schopfer, « Une lessive d'art flotte pour l'assurance-maternité », in *La Tribune de Genève*, 11. 3. 1995 / Stéphanie Pallini, « Promenade labyrinthique avec l'art en toile de fond », in *Le Journal de Genève*, 6. 7. 1997

Crédits photographiques

Fausto Pluchinotta

Alain Grandchamp (p. . et p. .)

Graphisme Françoise Bridel

Impression ...

Remerciements :

Photographics Credits

Fausto Pluchinotta

Alain Grandchamp (p. . et p. .)

Graphic Françoise Bridel

Print ...

Thanks

Socialité de la peinture

Si je considère un torchon cousu à une autre pièce de tissu, je reconnais d'abord le torchon standard, je sais sa rugosité quand je m'y sèche les mains, sa capacité d'absorption quand j'essuie la vaisselle, je l'appréhende comme un objet serve, servile, utilitaire, bas : le torchon nettoie, essuie ; on peut, quand il est déchiré et qu'il a trop servi – il est alors chiffon – en frotter ses chaussures, l'enduire au besoin de cirage ou de cambouis pour replacer sa chaîne de vélo ou encore, le voici pansement mafflu aux articulations d'acier des échafaudages pour éviter que les passants ne se blessent. A Paris, savamment enroulé et ficelé en boudin, il gît dans le caniveau pour canaliser l'eau que le balayeur pousse à l'égoût. Je sais sa différence infime avec le mouchoir à l'ancienne, plus fin tout de même, avec le tablier (plus épais), la taie d'oreiller (plus douce).

Quand arrivent les pièces de soie c'est autre chose, la main anticipe un contact référé, selon les expériences qu'on en a eues, à un bas de femme, un foulard ou un sari. On est dans le domaine du glissement, du crissement. Il n'y a pas d'aplat de la soie, un perpétuel plissement sur elle-même de la pièce, une ondulation, un froissement.

La connivence recherchée de ce travail avec des pratiques qualifiées de non-artistiques, décoratives ou même simplement informatives, amène le spectateur à cheminer d'une impression première – impression de réalité avec une photo reproduite, impression de reconnaissance avec un tissu déjà imprimé ou brodé (torchon) – à une appréhension des soubassements de cette donnée banale.

Sociality of painting

If I consider in its walls more fleeing refugees than artists. Architectural description of a building and its spaces rhythmically structured with long camera movements and fixed shots of everyday life, is also a subjective approach to its owners. The archival material (photos, films etc), is consequently taking an essential place in the film. Better than any kind of commentary, it brings the viewer to feel an atmosphere and a search for style which, if indelibly inscribed in the field of the artistic movements of the time, stands for itself. The sound track is composed principally of background noises and voice overs taken from their written correspondence and Perdita Schaffner's subjective account of her childhood. It functions as a key to suggest each of the artists identity. Finally, there is no music as such in the film but a musical sequence is inscribed in its very structure. It was recorded and filmed live in the villa and is part of the first violin and piano sonata from George Antheil, a young american composer living in Paris at the time, who was one of their many acquaintances. This film was made on a very small budget and entirely financed with Swiss funds (see budget and financial sheets). So, I could say that I have the advantage of starting this film promotion totally free of any kind of restrictions. But I'm also aware that nowadays a good deal of work and a touch of utopia is necessary to reach the best and widest distribution one can hope for with such a film. A film which stands «even in the margin of the so called independant cinema» and is resolutely unclassifiable.

Socialité de la peinture

Si je considère un torchon cousu à une autre pièce de tissu, je reconnais d'abord le torchon standard, je sais sa rugosité quand je m'y sèche les mains, sa capacité d'absorption quand j'essuie la vaisselle, je l'appréhende comme un objet serve, servile, utilitaire, bas: le torchon nettoie, essuie; on peut, quand il est déchiré et qu'il a trop servi – il est alors chiffon – en frotter ses chaussures, l'enduire au besoin de cirage ou de cambouis pour remplacer sa chaîne de vélo ou encore, le voici pansement mafflu aux articulations d'acier des échafaudages pour éviter que les passants ne se blessent. A Paris, savamment enroulé et ficelé en boudin, il gît dans le caniveau pour canaliser l'eau que le balayeur pousse à l'égoût. Je sais sa différence infime avec le mouchoir à l'ancienne, plus fin tout de même, avec le tablier (plus épais), la taie d'oreiller (plus douce).

Quand arrivent les pièces de soie c'est autre chose, la main anticipe un contact référé, selon les expériences qu'on en a eues, à un bas de femme, un foulard ou un sari. On est dans le domaine du glissement, du crissement. Il n'y a pas d'aplat de la soie, un perpétuel plissement sur elle-même de la pièce, une ondulation, un froissement.

La connivence recherchée de ce travail avec des pratiques qualifiées de non-artistiques, décoratives ou même simplement informatives, amène le spectateur à cheminer d'une impression première – impression de réalité avec une photo reproduite, impression de reconnaissance avec un tissu déjà imprimé ou brodé (torchon) – à une appréhension des soubassements de cette donnée banale.

Sociality of painting

If I consider in its walls more fleeing refugees than artists.

Architectural description of a building and its spaces

rythmically structured with long camera movements and fixed shots of everyday life, is also a subjective approach to its owners. The archival material (photos, films etc), is consequently taking an essential place in the film. Better than any kind of commentary, it brings the viewer to feel atmosphere and a search for style which, if indelibly inscribed in the field of the artistic movements of the time, stands for itself. The sound track is composed principally of background noises and voice overs taken from their written correspondence and Perdita Schaffner's subjective account of her childhood. It functions as a key to suggest each of the artists identity. Finally, there is no music as such in the film but a musical sequence is

inscribed in its very structure. It was recorded and filmed live in the villa and is part of the first violin and piano sonata. From George Antheil, a young american composer living in Paris at the time, who was one of their many acquaintances. This film was made on a very small budget and entirely financed with Swiss funds (see budget and financial sheets). So, I could say that I have the advantage of starting this film promotion totally free of any kind of restrictions. But I'm also aware that nowadays a good deal of work and a touch of utopia is necessary to reach the best and widest distribution one can hope for with such a film. A film which stands «even in the margin of the so called independant cinema and is resolutely unclassifiable.

Socialité de la peinture

Si je considère un torchon cousu à une autre pièce de tissu, je reconnais d'abord le torchon standard, je sais sa rugosité quand je m'y sèche les mains, sa capacité d'absorption quand j'essuie la vaisselle, je l'appréhende comme un objet serve, servile, utilitaire, bas : le torchon nettoie, essuie ; on peut, quand il est déchiré et qu'il a trop servi – il est alors chiffon – en frotter ses chaussures, l'enduire au besoin de cirage ou de cambouis pour replacer sa chaîne de vélo ou encore, le voici pansement mafflu aux articulations d'acier des échafaudages pour éviter que les passants ne se blessent. A Paris, savamment enroulé et ficelé en boudin, il gît dans le caniveau pour canaliser l'eau que le balayeur pousse à l'égoût. Je sais sa différence infime avec le mouchoir à l'ancienne, plus fin tout de même, avec le tablier (plus épais), la taie d'oreiller (plus douce).

Quand arrivent les pièces de soie c'est autre chose, la main anticipe un contact référé, selon les expériences qu'on en a eues, à un bas de femme, un foulard ou un sari. On est dans le domaine du glissement, du crissement. Il n'y a pas d'aplat de la soie, un perpétuel plissement sur elle-même de la pièce, une ondulation, un froissement.

La connivence recherchée de ce travail avec des pratiques qualifiées de non-artistiques, décoratives ou même simplement informatives, amène le spectateur à cheminer d'une impression première – impression de réalité avec une photo reproduite, impression de reconnaissance avec un tissu déjà imprimé ou brodé (torchon) – à une appréhension des soubassements de cette donnée banale.

Sociality of painting

If I consider in its walls more fleeing refugees than artists. Architectural description of a building and its spaces rhythmically structured with long camera movements and fixed shots of everyday life, is also a subjective approach to its owners. The archival material (photos, films etc), is consequently taking an essential place in the film. Better than any kind of commentary, it brings the viewer to feel an atmosphere and a search for style which, if indelibly inscribed in the field of the artistic movements of the time, stands for itself. The sound track is composed principally of background noises and voice overs taken from their written correspondence and Perdita Schaffner's subjective account of her childhood. It functions as a key to suggest each of the artists identity. Finally, there is no music as such in the film but a musical sequence is inscribed in its very structure. It was recorded and filmed live in the villa and is part of the first violin and piano sonata From George Antheil, a young american composer living in Paris at the time, who was one of their many acquaintances. This film was made on a very small budget and entirely financed with Swiss funds (see budget and financial sheets). So, I could say that I have the advantage of starting this film promotion totally free of any kind of restrictions. But I'm also aware that nowadays a good deal of work and a touch of utopia is necessary to reach the best and widest distribution one can hope for with such a film. A film which stands «even in the margin of the so called independant cinema and is resolutely unclassifiable.





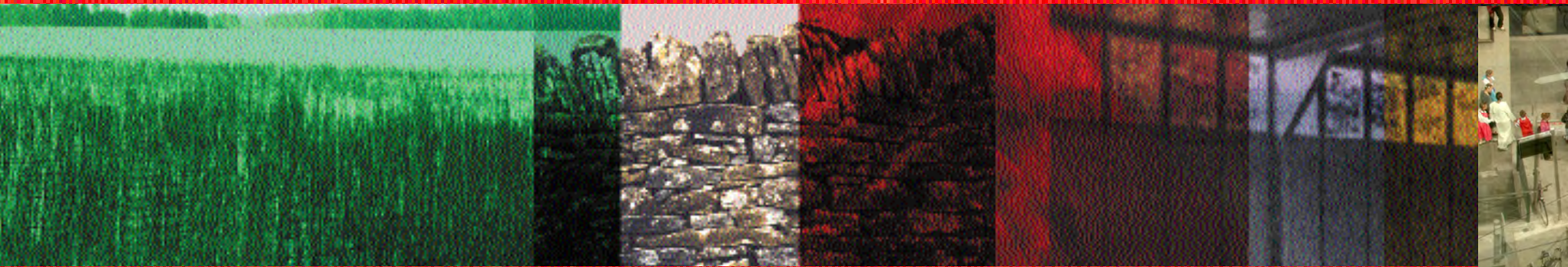
Françoise Bridel

Accrocs, accrochages
et
Codicille
par François Albera

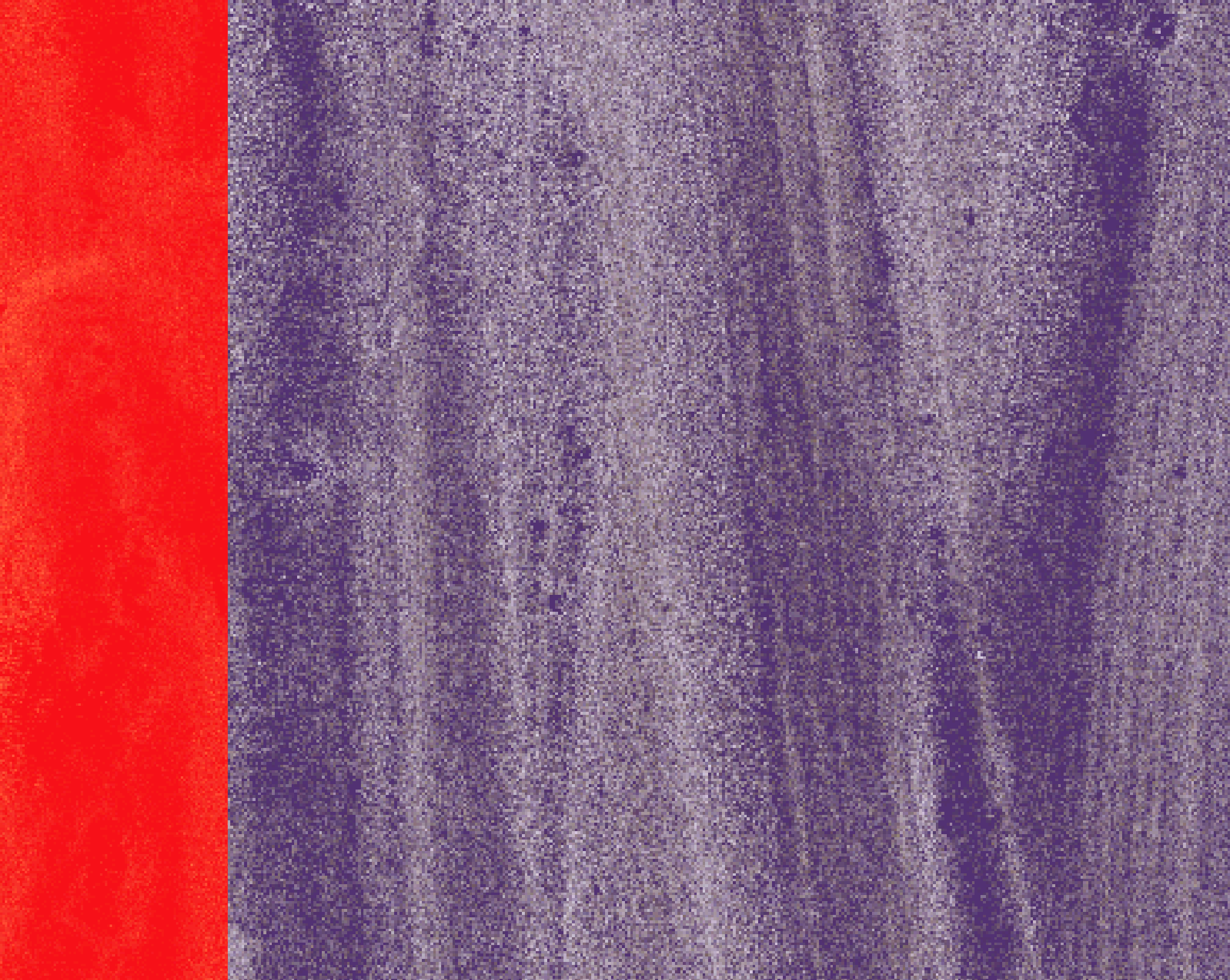
Hookings, Hangings
and
Codicil
by François Albera

Supporter l'image
par Maria Tortajada

Standing the image
by Maria Tortajada









- 1 **Collections** 1986, acrylique sur papier marouflé, 12 pièces, 90 cm x 150 cm, Deposito Figure, Pesaro
- 2 **Vue d'avion** 1980, performance, acrylique sur drap, 340 cm x 600 cm, Fri-Art, Fribourg
- 3 **Les mouchoirs de l'Alhambra** 1979, performance, acrylique sur soie, 12 pièces, 25 cm x 35 cm, Genève
- 4 **Flammèches** 1980, performance, acrylique sur soie, 10 pièces, 25 cm x 35 cm, Genève
- 5 et 6 **Papillons** 1980, performance, acrylique sur papier pergamine, 12 pièces, 10 cm x 10 cm, Genève

1. **Collections** 1986, acrylique sur papier marouflé, 12 pièces, 90 cm x 150 cm, Deposito Figure, Pesaro
2. **Vue d'avion** 1980, performance, acrylique sur drap, 340 cm x 600 cm, Fri-Art, Fribourg
3. **Les mouchoirs de l'Alhambra** 1979, performance, acrylique sur soie, 12 pièces, 25 cm x 35 cm, Genève
4. **Flammèches** 1980, performance, acrylique sur soie, 10 pièces, 25 cm x 35 cm, Genève
- 5 et 6. **Papillons** 1980, performance, acrylique sur papier pergamine, 12 pièces, 10 cm x 10 cm, Genève

- 1 **Pylväs** 1993, bandes de papier à recycler sur colonne en tôle,
haut. 237 cm, University of Art and Design, Helsinki
- 2 **Livre de tissu 1** 1998, acrylique sur soie, 16 pages, 14 cm x 20 cm, Genève
- 3 **36 peintures** 1990, acrylique et sérigraphie sur drap, 12 pièces,
140 cm x 200 cm, salle Crosnier, Genève

1. **Pylväs** 1993, bandes de papier à recycler sur colonne en tôle,
haut. 237 cm, University of Art and Design, Helsinki
2. **Livre de tissu 1** 1998, acrylique sur soie, 16 pages,
14 cm x 20 cm, Genève
3. **36 peintures** 1990, acrylique et sérigraphie sur drap,
12 pièces, 140 cm x 200 cm, salle Crosnier, Genève

