

# artpress

**VALIE EXPORT** Biennale de Lyon Biennale de Venise **Martin Kippenberger**

**Art et design** Christelle Familiari Sophie Dejode & Bertrand Lacombe Dieter Roth

**J. G. Ballard** Jean-Luc Marion **Carl Einstein** Lee Siegel



# 293

**BILINGUAL (FRENCH/ENGLISH)**

**SEPTEMBRE 2003**

FRANCE Métropolitaine : 6,20 €

DOM : 7,40 € - BEL : 7,40 €  
CH : 12,70 FS - CAN : 9,75 \$CA  
GR : 8 € - UK : 3,80 £ -  
MAROC : 61 MAD  
PORT. CONT. : 7,10 €

M 08242 - 293 - F: 6,20 €



# Christelle Familiari

## funambule

*Christelle Familiari est apparue au milieu des années 1990 sur la scène de l'art, au sein du vivier nantais. Identifiée, plus ou moins pertinemment, par son goût pour les situations corporelles ambivalentes, elle s'est affirmée depuis par une position plus globale et plus tranchée vis-à-vis du monde, comme on le verra au Centre national de la photographie (Paris) du 12 septembre au 13 octobre, et au Frac des Pays de la Loire (Carquefou) du 27 novembre 2003 au 15 février 2004.*

**JEAN-MARC HUITOREL**



«Entre». 2000. (Ph. J. Brasille). "Between/Enter"

■ Les inflexions que Christelle Familiari imprime à son travail proviennent toujours d'une analyse intuitive de l'expérience. En voici deux exemples qui constituent, quoique dans une chronologie approximative, les marques d'une évolution notable. En 2000, au sein d'une exposition à la Villa Arson, elle propose *Entre*. Le jour du vernissage, ce qui a toute l'apparence d'un corps (mais rien n'indique qu'il s'agit de l'artiste, ce pourrait tout aussi bien être un mécanisme) est suspendu

par des chaînes, les jambes s'ouvrant et se refermant dans un rythme quasi respiratoire, habillé d'un grand sac-vêtement rouge. Du titre, on pouvait déduire l'idée d'intervalle ou d'invitation à... entrer. Quelques-uns s'y hasardèrent et sentirent les jambes se refermer sur eux puis s'écarter à nouveau. Emboîtement sculptural où l'on a pu voir une évocation de l'acte sexuel, mais plus encore la volonté de formaliser sans la figer une forme de dialogue avec l'autre, une prise en compte assumée des

aléas du réel. Corps médium, matériau transitionnel, agent actif de situations aussi riches qu'ambiguës, corps passif cependant et soumis à l'initiative de l'autre, dans la quête éperdue et fragile d'un événement aux contours incertains. En 2002, rue des Ursulines (pour la galerie Anton Weller), nouvelle action. L'artiste est allongée au fond d'une baignoire, nue sous une couverture en larges mailles crochetées, le tout recouvert de «limaces», petits objets zoomorphes en pâte à modeler

de différentes couleurs, et vernis, obtenus par malaxage manuel (et, comme toujours, exclusivement réalisés par l'artiste), disposés ici par zones chromatiques. L'idée était que les visiteurs se servent et emportent ces limaces, une seule, une poignée, qu'importe, et que brusquement ils se trouvent en présence du corps de l'artiste. Il n'en fut rien, la baignoire resta en l'état toute la durée du vernissage et, d'un support d'action, l'installation devint une sculpture. De cela Christelle Familiari tira les conclusions qu'on pourrait résumer ainsi : de la proposition et de l'invitation, il était temps, désormais, de passer à l'affirmation, de ramasser dans un seul geste, en une seule forme, ce qui relevait des pratiques performatives.



«La tailleuse de pipe». 1995. Vidéo. (Coll. Frac des Pays de la Loire). "Giving Head"

## Ceci n'est pas une pipe

De l'époque de sa formation à l'école des beaux-arts de Nantes, on retiendra divers travaux liés à l'architecture, et en particulier des papiers peints réalisés en sérigraphie et constitués de motifs graphiques simples mais répétés. Ce goût constant pour le geste réitéré, on le retrouvera dans la confection du tapis d'*Étendue* par exemple, ou encore des «limaces». Elle réalise aussi des vidéos, dont *la Tailleuse de pipe*. C'est un plan rapproché sur ce qui a tout l'air d'une fellation, la bouche comme le sexe étant enveloppés dans un «cache taille pipe» croché. Cet objet, réalisé uniquement pour la vidéo, sera néanmoins à l'origine d'une série dite des *Objets en laine*, réalisés au crochet et vendus comme tels afin que d'autres puissent les expérimenter : *Slip à masturbation*, *Slip à pénétration*, *Cagoule pour amoureux*, *Bras pour danser le slow*, etc. Le contrat de vente stipule que l'acheteur doit fournir à l'artiste un document visuel de l'utilisation de l'objet... Ce qu'on a trop souvent pris pour une provocation relevait pourtant d'une tout autre exigence, celle d'une représentation de l'intimité amoureuse où le «cache» aurait pour mission de gommer toute anecdote et toute idée de scène (pornographique en particulier) au profit d'une vision symbolique fondée sur l'énigme, la quintessence et l'absolu du geste. D'où cet intertitre magrittien que je me suis permis : ceci n'est

## Dancing on a Knife Edge

*Christelle Familiari emerged from the lively Nantes art scene in the mid-1990s. At first noted (perhaps rather simplistically) for her interest in ambiguous corporeal situations, she has since developed a more global and clear-cut attitude, as will be evident to visitors to her fall and winter shows at the Centre National de la Photographie, Paris (September 12 through October 13) and at the FRAC des Pays de la Loire space in Carquefou (November 27 through February 15, 2004).*

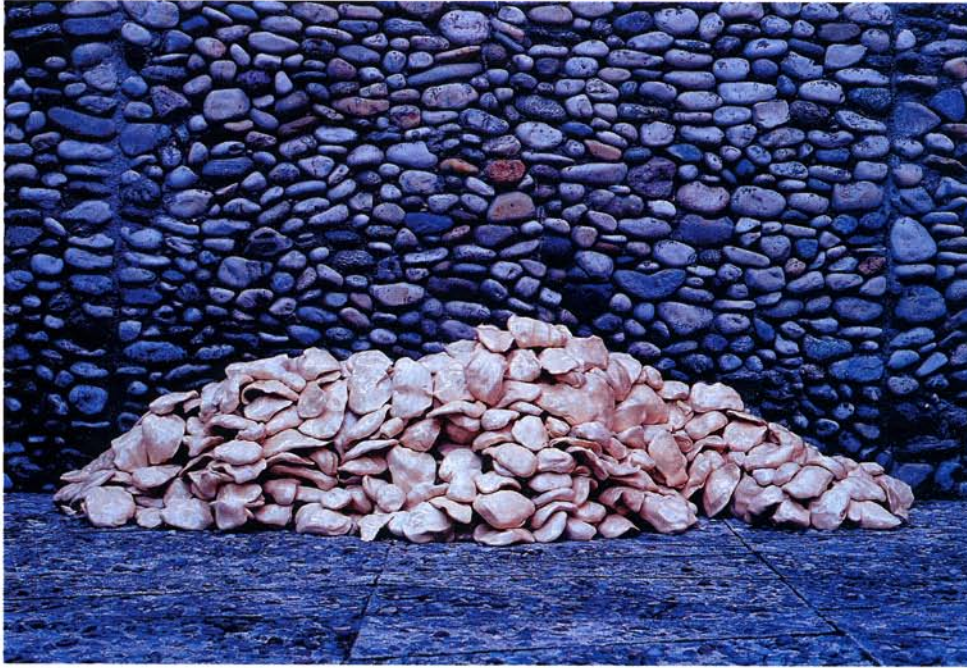
■ The directions taken by Christelle Familiari's work are always determined by her own intuitive analysis of experience. That it has evolved considerably can be seen from these two examples, taken from a two-year period. In 2000, she exhibited *Entre* in a group show at the Villa d'Arson. On the opening night, what looked very much like a body—though there was no obvious sign that it was the artist's; it could have been a machine—was covered in a big red bag-cum-garment and hung from the ceiling by chains, its legs opening and closing at an almost respiratory rhythm. The title, meaning either "between" or "enter," suggested either an interval or an invitation. Those who responded were held between the legs as they closed then released. This sculptural entity could be read as both an evocation of the sex act, of course, but also, and more importantly, as manifesting a desire to formalize but not rigidify a form of dialogue with the other, a conscious acceptance of chance events. The body here was both a medium and a transitional material, an active agent creating situations that were as rich as they were ambiguous, and yet also a passive body dependent on the initiative of others, lost in the fragile quest for an unspecified event. In 2002, she produced a new action at Galerie Anton Weller on the Rue des Ursulines, Paris. Here, the artist lay naked in a bathtub, covered only by a crochet-knit blanket which was itself crawling with "bugs," these being small zoomorphic objects hand-shaped by the artist (and, as usual, only by the artist) in modeling clay and then varnished, and laid out here in zones of different colors. The idea was that visitors should help themselves to these bugs—taking one or several, no matter—so that they were suddenly confronted with the artist's body. Except that they didn't; the bath remained full throughout the opening night, with the result that the would-be installation became a sculpture instead. The conclusions that Familiari drew from this could be summed up thus: it was time to move on from propositions and invitations to affirmative action, to find a single action or form to embody this performative practice.

## Not Giving Head

During her time at art school in Nantes, Familiari produced a number of works relating to architecture, notably silkscreened wallpaper with a repeat pattern of simple motifs. A similar taste for reiteration is evident in the *Étendue* (Expanse) rug that she made, or in that multiplicity of "bugs." Familiari also made videos, including *La Tailleuse de pipe*, which shows a close-up on what looks exactly like the action announced by the title: a fellatio, except that the mouth and the member in question are wrapped in a crocheted "blow-job cover." This object, made only for the video, inspired a whole series of crocheted objects that were sold so that others could try them out. On offer: "Masturbation Briefs" (*Slip à masturbation*), "Penetration Panties" (*Slip à pénétration*), a "Lovers' Hood" (*Cagoule pour amoureux*), "Arm for Smooching" (*Bras pour danser le slow*) etc. In each case, the sales contract stipulated that the user was to provide the artist with a photograph proving that they had used the object. These pieces were wrongly assumed to be provocative. In fact, the idea was to represent the intimacy of love. The woolen "cache" was designed to eliminate the anecdotal element or notion of staginess (notably in a pornographic sense) and to focus instead on a symbolic vision based on enigma, on the quintessential, absolute nature of the act. Hence the untranslatable Magrittian intertitle in French: *ceci n'est pas une pipe*, a "pipe" being slang for giving head.

Other videos followed: *Je me tourne les pouces* (Twiddling My Thumbs), a very emphatic image of waiting and boredom; *Respirations*, in which the camera is placed on the artist's belly, like an extension of the body, and points at her face, following her breathing and other movements; and *La Larme* (The Tear), *T'inquiète pas j'te toucherai pas* (Don't Worry, I Won't Touch You), all of which center on a tiny zone of intimacy involving a problematic relation both to oneself and to the other, and using extended time and its repetitions. In all these pieces there is a generosity in giving, not only giving of one's own self but, even more, creating an appearance that can be shared.

These videos were all conceived for monitors placed on the floor. This was not the case for *La Douche* (1999), which was shown at the art school in Nantes. In it, we see a body washing, behind the shower curtain. This is not the artist's body and the eroticism in this piece has more to do with its pictorial sensuality, the sfumato effects and running colors. This aspect shows Familiari moving towards a more defined representational object and indicates a growing



«Camouflage». 2001. (Ph. B. Lecarpentier)

pas une pipe, en effet. Suivront d'autres vidéos, comme *Je me tourne les pouces*, image ostentatoire de l'attente et de l'ennui ; *Respirations*, où la caméra est posée sur le ventre de l'artiste, comme un prolongement du corps, et filme vers le visage, au rythme de la respiration, selon ses mouvements aussi ; puis *la Larme*, *T'inquiète pas j'te toucherai pas*, etc. Toutes centrées sur un infime point d'intimité et de relation problématique à soi comme à l'autre, dans l'étirement et la répétition du temps, et toujours dans cette générosité du don, non pas seulement le don de soi, mais plus encore l'élaboration d'une apparence partageable.

Ces vidéos furent conçues, dès l'origine, pour des moniteurs posés au sol. Ce n'est pas le cas de *la Douche* (1999), projetée à l'école des beaux-arts de Nantes. On y distingue un corps qui se lave derrière un rideau de douche. C'est un autre corps que celui de l'artiste, et si l'érotisme n'en est pas absent, il inclinera davantage vers une sensualité picturale, dans le sfumato et les coulures : un tableau qui tire déjà le travail du côté d'un objet représentationnel clairement constitué et qui annonce la volonté de sculpture qui va peu à peu se substituer au goût pour les situations, qu'elles soient vidéographiques ou sous la forme d'actions. À ce propos, il convient de citer *Combinaison avec fermeture Éclair* (1997). L'artiste est seule dans une pièce sans lumière, habillée de cette combinaison qui s'ouvre du front jusqu'au sexe. Aucune indication d'emploi. On entre dans la pièce un par un, et on y reste sans limite de temps. Certains ne font rien, d'autres parlent ou bien ouvrent la combinaison, touchent son corps, d'autres prennent juste sa main. De cette performance subsiste une photographie qui en est plus

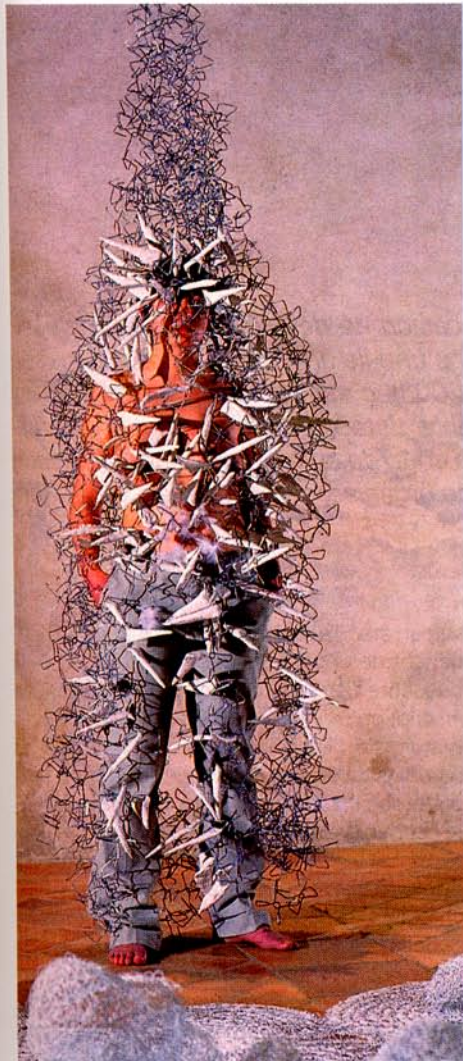
que la trace, une œuvre à part entière, une sculpture à deux dimensions. Car Christelle Familiari, à la différence de ses aînés de l'art corporel, ne documente pas ses performances. À partir de ces sculptures vivantes, elle produit une photographie qui ne dit rien d'autre qu'elle-même, mystérieuse et rétive, source d'imaginaire et de lectures ouvertes.

Ce qui la distingue encore des artistes corporels historiques, c'est d'une part une expérience très différente du danger (la violence physique de ceux-là disparaît ici au profit d'une exposition de soi, une sorte d'abandon au trouble et à l'incertitude) ; et d'autre part une prise en compte de la dimension esthétique que semblaient réfuter ces artistes.

### Affirmation de l'objet

Les tenants de l'art corporel, en effet, se méfiaient de l'objet principalement à cause de la tentation esthétique dont il était porteur. Cette sorte d'interdit propre à un certain puritanisme des années 1970, Christelle Familiari le transgresse. Cela ne l'empêche pas de revendiquer une position vis-à-vis du monde et vis-à-vis de l'art. Mais une position qui passe exclusivement par la nécessité de l'œuvre, par son processus d'élaboration, y compris et surtout dans sa dimension formelle. À l'occasion des 15<sup>e</sup> Ateliers du Frac des Pays de la Loire (Saint-Nazaire, 1999), elle conçoit *le Portique*. C'est une sorte d'habitable suspendu, en fil élastique croché, dans lequel on peut pénétrer et se trouver à plusieurs dans une promiscuité aussi ludique que sensuelle, aussi régressive que contemplative et expérimentale. Suivra, en 2000, *le Siège biplace*. De ces objets interactifs qui sont de véritables sculptures, et d'où le corps

de l'artiste s'est partiellement retiré, on peut conclure à une évolution vers d'autres formes de présence, à la fois plus discrètes et plus complexes. *Camouflage* (2001) est une photographie où l'on voit un tas de galets au pied d'un mur (également en galets, celui de la Villa Arson où Familiari se trouvait en résidence). Sous l'amoncellement, qui en suggère la forme, le corps de l'artiste, nu. Rien ne le dit sur la photo sinon, un peu, le titre. Les «galets», en céramique, sont, comme les «limaces», réalisés par elle. C'est l'exemple d'une pièce qui, dans sa forme visible, relève exclusivement de l'objet, mais d'un objet qui trouve son origine et son sens dans la corporéité qui l'investit ; à cent lieues du ready made, pointé sur la seule impulsion de la main et du corps dont il procède. Cela annonce *Étendue*, une œuvre évolutive de la forme d'un tapis de fil de fer blanc, en mailles spécialement conçues par l'artiste et qu'elle présente au sol. C'est à la fois précieux et rude, à l'élégance froide et en même temps frémissante de la patience nécessaire à sa confection. Cela vibre un peu comme les nombres d'Opalka, dans l'affirmation de l'espace et du temps, de l'engagement absolu, constant, répétitif, silencieux, héroïque. Mais à la différence de Pénélope, Christelle Familiari ne défait pas la nuit ce qu'elle a fait le jour. Au contraire, elle occupe le terrain, avec légèreté, certes, mais aussi avec fermeté. Cette présence clairement affirmée peut désormais se passer de la convocation du corps et des situations qui le mettent en scène. Néanmoins, ce retraitement apparent ne signifie en aucun cas l'absence mais plutôt un déplacement des lieux perceptibles de l'engagement. On peut même avancer que, parallèlement, Familiari se dévoile davantage. La photographie intitulée  $\infty$  la montre de face, debout, en pantalon mais torse nu, hérissée de pics et des bobinots sur lesquels était enroulé le fil de fer blanc qui sert à *Étendue*. On entrevoit son visage. Ce recyclage des éléments qui ont constitué des pièces antérieures ou qui s'en sont trouvés proches devient chez Familiari une pratique courante, dictée sans doute par un souci de rigueur, mais aussi par cette conscience de la transformation continue de l'énergie et des formes par où elle transite. De l'incertitude et de l'ambivalence des situations plus «relationnelles» des années précédentes, il ne reste pas grand-chose. Certes, en ces temps de confusion et de violence faite aux femmes, l'artiste se protège derrière cette étrange armure (comme dans les vidéos *le Repli* et *À l'affût* où son corps déroule des aspérités qui ne conservent qu'un lointain souvenir du désir affiché). Mais elle s'affirme également, dans des représentations de plus en plus maîtrisées, face au monde dont elle sait bien qu'il constitue l'élément central et incontournable sans lequel, on le voit chez trop d'artistes aujourd'hui, l'aveu de l'intime vire soit à l'autisme, soit au ridicule.



« ∞ ». 2003. (Ph. M. Domage)

En cette fin d'année 2003, au Frac des Pays de la Loire, au-dessus des trois cents mètres carrés de sol occupés par *Étendue*, Christelle Familiari se transformera en funambule. Cette position constamment « sur le fil », ce motif de l'équilibre et de la chute, qui parcourt en creux toute l'œuvre, en contrepoint de son énergique densité, témoigne aussi de l'insigne émotion, non pas sentimentale mais bien existentielle, dont elle est porteuse et que l'artiste n'a de cesse de faire partager. ■

### CHRISTELLE FAMILIARI

Née en / born 1972

Vit et travaille à / lives and works in Paris

Expositions récentes (sélection) / Recent shows:

1999 *Vice Versa*. École régionale des beaux-arts, Nantes ; 15<sup>e</sup> Ateliers du Frac des Pays de la Loire, Saint-Nazaire ; *Exchange*, La Criée, Rennes.

2000 *Scènes de la vie conjugale*, Villa Arson, Nice.

2002 *Écoute moi, je goutte, goûte moi*, Rue des Ursulines (Anton Weller), Paris ; *Retouche with me*, chapelle du Géneteil, Château-Gontier ; *Erada/Entre*. Musée 4L, Istanbul

2003 *Projection...chut*. CNP (L'Atelier) ; *Attraction*. Frac des Pays de la Loire, Carquefou

interest in sculpture which has gradually taken over from her exploration of situations, whether on video or in actions. In this regard, it is worth mentioning *Combinaison avec éclair* (Zippered Jumpsuit, 1997), in which the artist sat alone in an unlit room wearing a jumpsuit whose zip opened it from the forehead to the genitals. There were no instructions. Visitors entered the room one by one, and stayed there as long as they felt like it. Some did nothing, others spoke or pulled down the zipper, others simply held her hand. The photograph of this performance is more than just a trace; it is a two-dimensional sculpture. For, unlike her forebears in performance art, Familiari does not produce documentation of her performances. She simply uses these living sculptures to make a photograph that is about nothing but itself, a mysterious and elusive image to stir the imagination and free up interpretation.

### The Object and the Body

The body artists, of course, distrusted objects mainly because they represented the temptation to aestheticize. Familiari blithely transgresses this very '70s Puritanism and its taboos. It is not that she herself has no strong view about art and the world, simply that these positions concern only the necessity of the artwork and the process of making it, including its formal dimension.

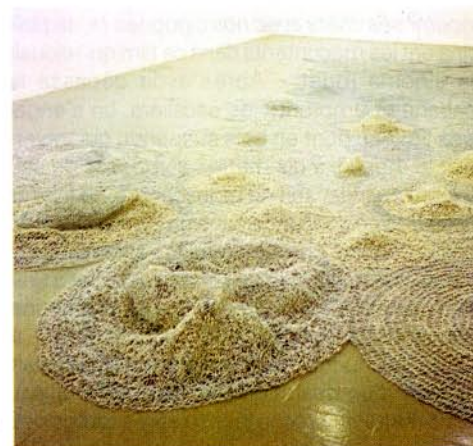
For the fifteenth *Ateliers du FRAC des Pays de la Loire* in Saint-Nazaire (1999), she invented a *Portique* (Frame), a kind of hanging basket in crocheted elastic thread that visitors could occupy two or three at a time, and where they would find themselves in a state of sensual and playful closeness, a regressive but equally contemplative and experimental state. In 2000, Familiari made a *Siège biplace* (Two-Seater Chair). These were both interactive objects and genuine sculptures from which the artist herself was physically absent. We can conclude that she was moving towards a more discreet and complex form of presence. *Camouflage* (2001) is a photograph in which we see a pile of pebbles at the foot of a wall, itself made of similar stones. The wall was that of the Villa Arson in Nice, where Familiari did a residency, and under the pile of stones was her naked body. There is nothing about the photograph to suggest this, except, very indirectly, its title. The pebbles were ceramic, like the "bugs," and made by Familiari. This is the kind of piece that seems to be all about objects, and yet whose origin and meaning both derive from the artist's corporeal involvement. We are worlds away from the readymade here.

*Camouflage* prefigures *Étendue*, a constantly evolving work which takes the form of a rug made of white wire, its weave specially designed by the artist. Presented on the floor, the object is both precious and rough, exudes a cool elegance yet quivers with the patience that went into making it. Its vibrancy is a bit like that of Opalka's number paintings,<sup>(1)</sup> in that here too we

have an affirmation of space and time, an absolute engagement that is constant, repetitive, silent and heroic. But *Familiari* is not Penelope: she does not unpick by night what she has woven by day. On the contrary, her work fills its space, delicately but unflinchingly. This clearly asserted presence no longer needs the body now, or situations presenting the body. However, this certainly does not mean that the body is absent. Instead, the perceptible site of its engagement has shifted. Indeed, one could even argue that *Familiari* exposes herself more in this later work. The photograph entitled ∞ shows her face-on, standing. She is wearing pants and her naked torso bristles with the bolts and bobbins used to hold the white wire that made *Étendue*. Her face is just visible. This recycling of elements that went into earlier pieces, or their by-products, has become a regular practice in Familiari's work, no doubt out of a concern for rigor, but also because of her awareness of a continuous transformation of energy and the forms in which it is embodied. There is little here to remind us of the uncertainty and ambiguity of the more "relational" situations of previous years. Certainly, we could say that the artist is protecting herself here with her strange armor, these being confused and violent times for many women (likewise in the videos *Le Repli* [Withdrawal] and *À l'affût* [On the Lookout]), in which the surfaces of the body offer only a remote echo of desire). But in these increasingly accomplished pieces Familiari is also stating her position in relation to the world around her. She knows that its reality is vital if such intimate work is not to slide towards autism or absurdity (a failing, alas, of so many artists nowadays).

At the end of 2003, Familiari will walk a tightrope above the three hundred square meters of her *Étendue*, laid out at the FRAC des Pays de la Loire. And indeed, Familiari's work is always on a knife edge, treading a fine line. That fact, and its concentrated energy, are what give her work an emotional power that is not sentimental but existential. ■

Translation, C. Penwarden



«Étendue» (détail). 2002-03. Fil de fer blanc. (Ph. A. Le Nouail). "Expansive." White wire