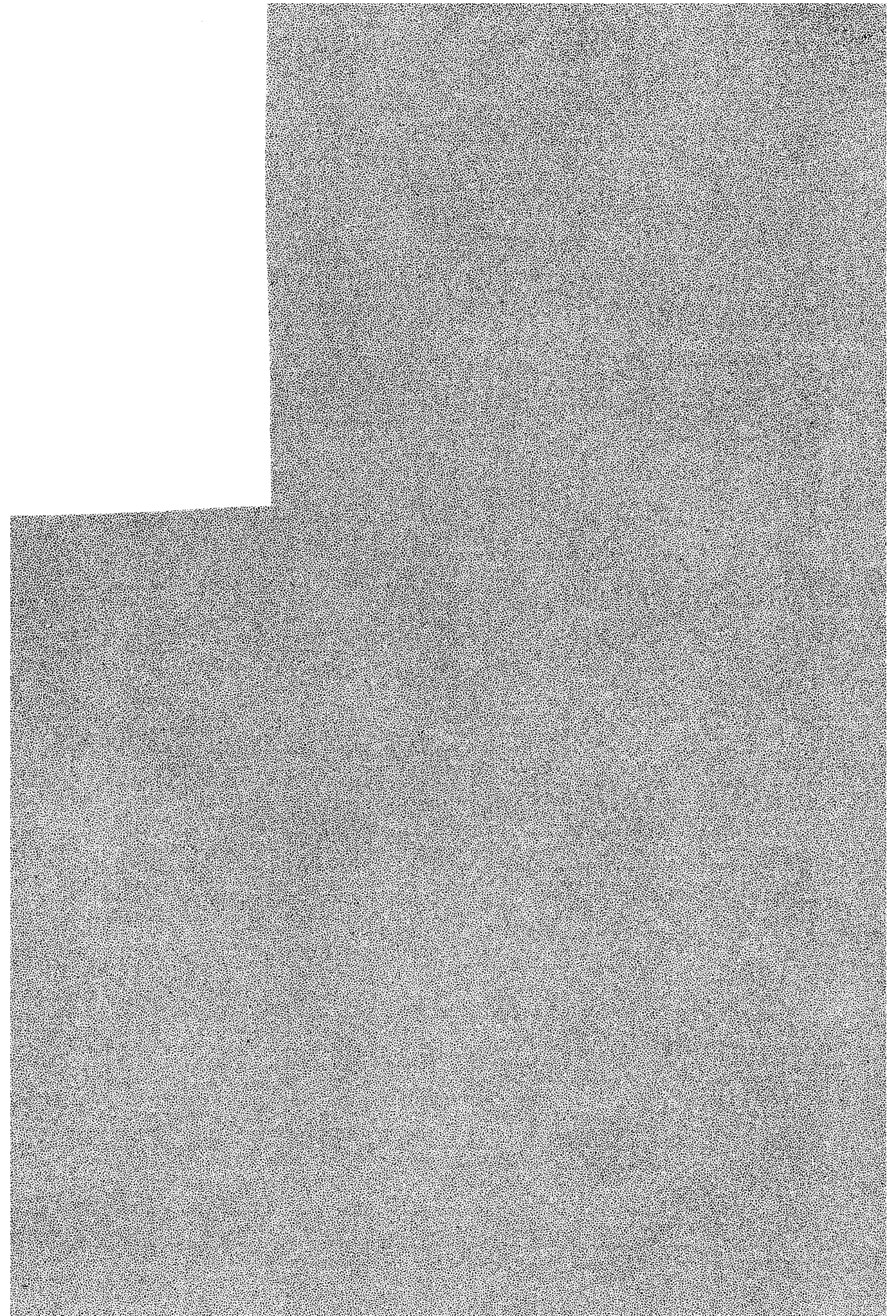




**Cécile Dauchez**

*Voir dans les chutes des architectes #9, 2010*  
tirage jet d'encre, dimensions variables



# Écrans archéologiques

Maxime Thieffine

Stries, rainures, coulées, lignes, perforations et trames se manifestent sans cesse dans le travail de Cécile Dauchez sans pour autant s'afficher comme motifs ou effets picturaux. Ils émergent au devant du matériau qui les rend visibles, et fonctionnent comme des écrans, à la fois supports de représentations et opaques à toute représentation.

*À quoi rêvent les chiens égyptiens?* présentée en 2010 à ART-O-RAMA (Marseille) incarne ce paradoxe. Cette œuvre est constituée de six carreaux de plâtre tels qu'on les utilise pour la construction de murs d'intérieur, posés côte à côte, debout sur le sol, de façon à former un parallélépipède sans couvercle. De loin, cela ressemble à un autel ou un tombeau pour un quelconque enfant roi. Sa taille et ses proportions, ses couleurs et inscriptions, le matériau et le titre, tout ici fait énigme et appelle une enquête. Celle-ci prendra la forme d'un 'zoom avant', tentative de pénétration pour y voir de plus près, à travers deux œuvres clés : *Erreur d'affichage du dossier «13 éléments»* et *À quoi rêvent les chiens égyptiens?*

## *Imprégnations*

Ainsi le titre convoque-t-il l'activité onirique, une présence animale et une localisation égyptienne, tout auréolée de mystère exotique et mythologique.

Vision d'enfance, de péplum où des personnages finissent emmurés dans un tombeau de Pharaon qu'ils ont violé. Terreur d'une vie sans extérieur! Chiens gardiens, assis perpétuellement dans l'ombre. Vision nocturne. Vision négative. Œil sur l'invisible... Cette fonction d'énigme me rappelle les mises en scène de Giorgio De Chirico ou les natures mortes classiques. Là, les objets nous parlent, ils agissent sous nos yeux dans leur façon d'apparaître et troublent notre position en face d'eux. Ils troublent notre différence, confondent nos places de sujets et d'objets, ils les rendent perméables.

*À quoi rêvent les chiens égyptiens?*, 2010  
carreaux de plâtre et pigments, 67 x 60 x 110 cm (ART-O-RAMA)





## Écrans archéologiques

Cécile Dauchez a trempé ces carreaux de plâtre dans divers bains pigmentaires (noir, ocre, marron, couleurs terreuses, orangées ou sanglantes, rouge-rose), à différentes profondeurs, parfois la même plaque dans plusieurs bains successifs.

Une inspection rapprochée révèle les traces de doigts de la manipulation alors que dans la partie inférieure, l'absorption des pigments par le plâtre en révèle les irrégularités de surface, d'innombrables traces, griffures, frottements, rayures, aspérités. Cicatrices de leur usinage, empilements de leur propre poids les unes sur les autres, conditionnement sur palette, transports, grincements et rayures épidermiques.

En reculant, on pense alors à ces gravures d'écorchés strip-teaseurs dont la peau tombe comme un drapé à leurs pieds.

*«L'étude de l'écorché a sans doute ses avantages; mais n'est-il pas à craindre que cet écorché ne reste perpétuellement dans l'imagination; que l'artiste n'en devienne entêté de la vanité de se montrer savant; que son œil corrompu ne puisse plus s'arrêter à la superficie; qu'en dépit de la peau et des graisses, il n'entrevoie toujours le muscle, son origine, son attache et son insertion; qu'il ne prononce tout trop fortement; qu'il ne soit dur et sec; et que je ne retrouve ce maudit écorché, même dans ses figures de femmes? Puisque je n'ai que l'extérieur à montrer, j'aimerais bien autant qu'on m'accoutumât à le bien voir, et qu'on me dispensât d'une connaissance perfide, qu'il faut que j'oublie.*

*[...] Non, cher Diderot, puisque tu maîtrises si bien la langue, exprime-toi avec plus de précision. Oui, c'est l'extérieur que l'artiste doit représenter! Mais l'extérieur d'une nature organique, qu'est-il d'autre que l'apparition éternellement changeante de l'intérieur? Cette extériorité, cette enveloppe est ajustée avec une telle précision à la construction interne, variée, compliquée et délicate, qu'elle en devient elle-même interne; car les deux déterminations, l'intérieure et l'extérieure, sont toujours en rapport direct, qu'il s'agisse de l'état de repos complet ou du mouvement le plus violent.»<sup>1</sup>*

Comme les plaques d'acier de Richard Serra aux surfaces si agitées ou comme les reliquaires de Paul Thek, je vois dans *À quoi rêvent les chiens égyptiens?* un corps ouvert mais vivant. Une dissection anatomique sans mise à mort qui incarne le paradoxe d'une empreinte de l'intérieur de soi visible sur sa propre surface. J'imagine une vitre ouverte sur un corps qui soit en même temps un miroir de son intérieur. Une glace sans tain inversée... Une caméra s'autofilmant... Une piste émerge, l'artiste aurait joué une fonction double : reprenant à la fois le rôle de l'imprimante (faisant sortir l'image d'une mémoire pour la fixer sur un support matériel) et le rôle du déclencheur de la prise de vue sur une surface sensibilisée. Une impression jet d'encre de la chose sur elle-même.

*À quoi rêvent les chiens égyptiens? – détail, 2010  
carreaux de plâtre et pigments, 67 x 60 x 110 cm*



*Excavation*

Le plâtre provient généalogiquement du gypse chauffé et déshydraté, qui résulte lui-même de dépôts calcaires produits d'une lente évaporation de l'eau de mer. La piste géologique semble plus fructueuse que la piste biologique. Le geste d'atelier, intuitif et rigoureux, semble au fond rejouer cette histoire du matériau. Mémoire enfouie de la matière telle qu'aime à la faire apparaître Cheyney Thompson dans sa série des *Chromachromes*. Le peintre américain a scanné la surface de ses toiles vierges afin d'en obtenir une trame granuleuse qui, agrandie, devient un motif *all-over*, affiché selon différentes couleurs et formats de toiles. Ces peintures obéissent aux principes de l'affichage : passant de la mémoire codée d'un disque dur à une visualisation optique temporaire sur écran. Affichage d'une fiction (comment savoir si c'est vrai?), d'une essence (le *quid*, le 'quoi' du titre *À quoi rêvent...*) logée dans sa secrète matérialité. La fiction serait alors un stratagème arbitraire (un outil, un logiciel, une machine, un mode opératoire) qui théâtralise son passage sur la scène du visible.

Fiction géologique? Et s'il ne s'agissait point de bains, mais de marées et de retraits marins. Loi érotique des croisements perpendiculaires entre ressacs horizontaux et érections verticales. Où l'on ignore si quelque chose gonfle et monte ou si la surface s'enfonce. Plongée et frottement sans doute : ressac et dépôt des fonds marins millénaires... Les arêtes naturellement vertes de l'orphie déposées en trois segments juste à côté, dans la même exposition, iraient dans ce sens. Ce poisson serpentin confond d'ailleurs lui aussi le dedans et le dehors – ses écailles dorsales sont de la même couleur que sa structure interne.

Maintenant, capture d'écran d'une *Erreur d'affichage du dossier « 13 éléments »* : fenêtre ouverte sur des coulisses dysfonctionnelles. L'O.S. utilise le mauvais système de lecture (la mauvaise application sans doute) pour ouvrir le dossier dont on voit à la fois des vides et un trop-plein. Dans le sixième chapitre de *Psychopathologie de la vie quotidienne* intitulé « Erreur de lecture et d'écriture », Sigmund Freud parle d'un triple cas de lapsus : *linguae* (erreur de lecture), *calami* (d'écriture) et *memoriae* (de la mémoire). Cécile ne dit pas si c'est elle qui a fait glisser (par erreur?) le dossier sur la mauvaise icône (hypothétique *lapsus manus*).

Tel un *dripping* de pixels sur notre rétine-écran, un tramage de blocs irréguliers, dentelés, échelonnés entre noir, gris-bleu et blanc s'affiche aléatoirement. Des fenêtres fantomatiques laissent entrevoir un arrière-plan architecturé, une photographie servant de papier peint du bureau (*desktop*), étant elle-même la photographie d'un détail de bureau (le meuble). Nous avons peut-être trouvé là notre image d'un intérieur qui se rend visible à l'extérieur. Les *Corrupted data*

*Instantané #2*, 2011  
tirage jet d'encre, 59,4 x 84 cm





ou les *Mis-registered scans* de Sean Snyder exposaient les mêmes phénomènes (en noir et blanc dans ce cas), en les mettant en regard d'une archéologie politique et historique de la technologie. Chez Cécile Dauchez, ces abstractions photographiées par la machine sont des prises de vues documentaires d'un 'instant décisif', d'un état de rupture et de confusion des taches dans le langage de la machine, état qu'il faut plutôt rapprocher de son rapport à la matière sculpturale.

### Information

La matière c'est ici de l'information disposée dans le mauvais ordre. Je corrige, de l'information décodée par le mauvais système de lecture. Œil alternatif qui voit la même chose que nous mais le rapporte à une mémoire autre.

Cette question de l'information n'est pas seulement d'ordre informatique ou technologique. Elle traverse aussi le *all-over* et la peinture hyperréaliste américaine – deux façons de traiter tous les points de la surface de l'image à égalité, sans hiérarchie cognitive a priori. Les postminimalistes, eux, répondaient à cette question au travers de la matière. Comment exposer la matière? Comment la rendre visible sans lui donner une forme traditionnellement abstraite ou figurée? En la traitant comme information justement. Je renvoie ici à l'exposition *Information* organisée par Kynaston McShine au MoMA pendant l'été 1970 qui regroupait des artistes de l'Arte Povera, postminimalistes, conceptuels, etc... Voici un extrait d'une œuvre textuelle, *Instructions*, de Bruce Nauman (1974): «A - Allongez-vous sur le sol vers le centre de la pièce, visage contre terre, et lentement, immergez dans le sol. Gardez les yeux ouverts. B - Allongez-vous sur le sol, sur le dos, vers le centre de la pièce, et lentement, laissez le sol vous submerger. Gardez les yeux ouverts». (Ma traduction). Il continue en précisant (entre autres choses) qu'il s'agit d'un exercice quotidien qui joue sur la vision périphérique et la focalisation.

Face à l'engloutissement ou à l'immersion dans la matière, il faut donc poser le contrepoint d'instructions didactiques : une programmation, pour cadrer, organiser et structurer la matière ou l'expérience qui en sera faite. Fonction d'encadrement que l'on retrouve clairement dans les fenêtres, bords et arrière-plan de *Erreur d'affichage du dossier « 13 éléments »* mais aussi dans la mise en scène des plaques de plâtre de *À quoi rêvent les chiens égyptiens?*

Nous butons donc sur cette question de l'information visuelle et des limites de sa répartition, de son étendue : question d'écran et de réglages que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres de Cécile Dauchez. Stries, rainures, coulées, lignes, perforations et trames transforment le matériau utilisé en support

*Orphie*, 2010  
arêtes d'orphie, pierre, 15 x 15 x 15 cm





d'image, sans pour autant représenter une quelconque figure. C'est simplement la fonction d'écran de tout matériau qui est activée. C'est son obligation à communiquer qui est interrogée. Dans quel sens lire l'information quand elle s'étale sur toute la surface de l'écran? Qu'est-ce qui est montré et qu'est-ce qui sert à montrer?

### *Inscription*

Les marques et traces évoquées précédemment sur ses carreaux de plâtres sont aussi des formes scripturales. Accidentelles mais point anecdotiques, ces 'Cy Twombly' trouvées et automatisées font écriture. Pour faire signe, elles doivent s'organiser en rythme, marquer une régularité, avec écarts et variations, ombres et lumières, présence-absence, oui-non et toutes les nuances possibles entre.

Alors bien sûr, on pense aux hiéroglyphes égyptiens ou à l'art préhistorique. Afin de ne pas tomber dans les généralités, lisons Jean-François Champollion travaillant à décoder la Pierre de Rosette en 1824. «C'est un système complexe, une écriture tout à la fois figurative, symbolique et phonétique, dans un même texte, une même phrase, je dirais presque dans un même mot». Ce document gravé en deux langues mais au travers de trois écritures m'évoque ce qu'écrit André Leroi-Gourhan à 'la lecture' des fresques pariétales. Il n'y voit absolument pas une écriture calquée sur le dessin simplifié de la réalité (une enfance de l'image) mais «une transposition symbolique». «Ces chevilles graphiques sans liant descriptif» sont le «support d'un contexte oral irrémédiablement perdu». Les mains négatives seraient des projections «d'associations arbitraires entre un geste manuel et un objet ou une action puis fixation de ce geste symbolique sur la paroi».<sup>2</sup>

### *Exposition*

Synesthésie parfaite entre geste, son, image et écriture. Rêve d'un logiciel qui saurait lire aussi bien la musique, que le texte et les images. Fantasme de Cécile Dauchez qui voudrait que la matière s'écrive, se dise et se montre sans intervenir ou très peu. J'imagine un moule d'empreinte archéologique, à la fois une production et un relevé, qui tente de saisir des formes de vies prises dans la matière, de les saisir en les moulant, en les épousant, tel un écran-Saint Suaire. Mais le moule se brise avant séchage, le filet de pêche se déchire. Je pense soudain à une œuvre plus ancienne : le pont brisé des photographies et

*Rituel (pièce homéopathique), 2008*  
feutrine, épingles, dimensions variables





## Écrans archéologiques

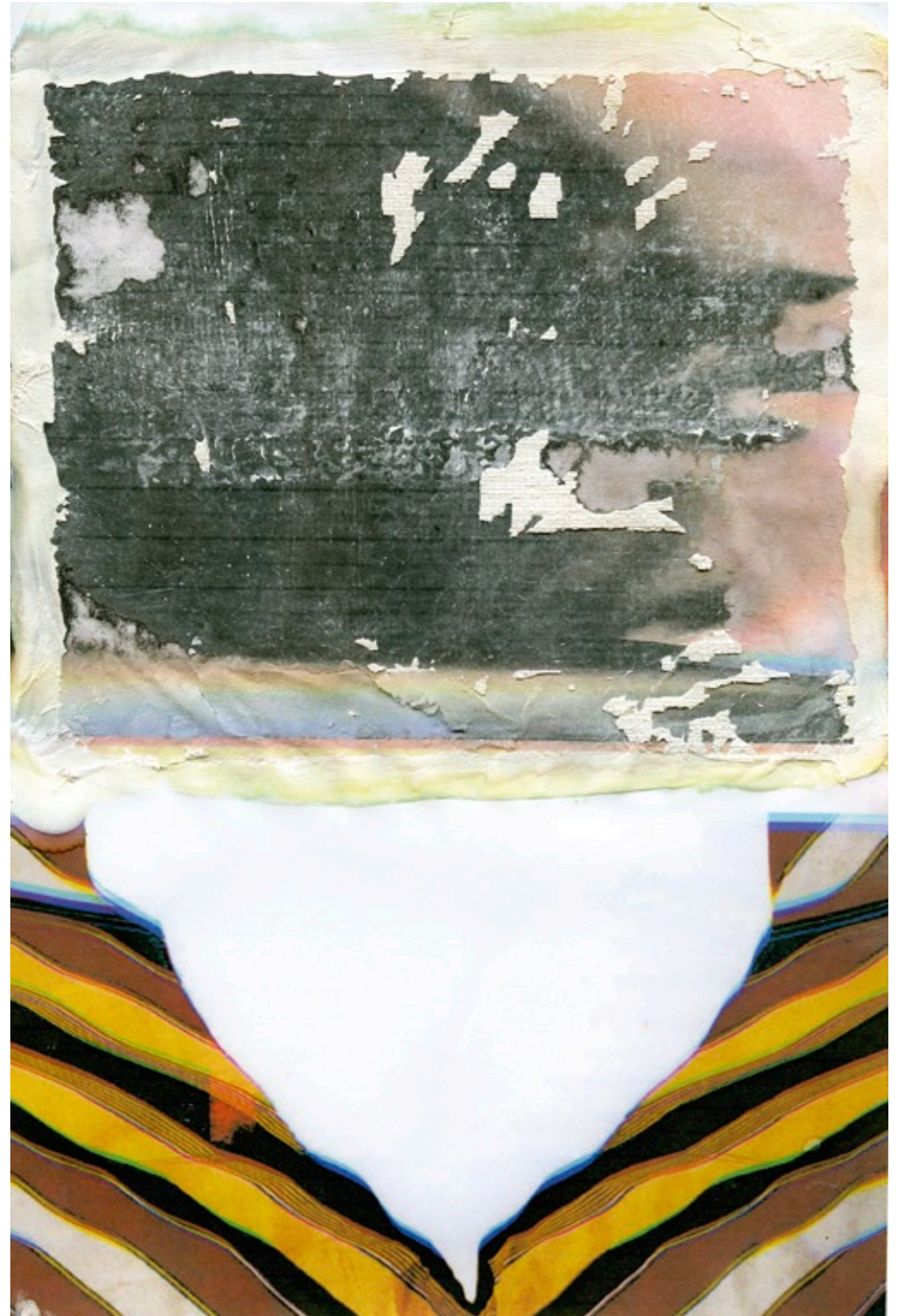
du film *Vigile* (2003). L'artiste veut voir ce qui se passe 'dedans' au moment où ça se passe. Au point culminant de la rencontre entre soi et la matière sondée, le geste est interrompu. Juste avant que l'intérieur ne se répande! Ce que l'artiste saisit chimiquement et mémorise visuellement, c'est la déchirure, l'imagination incarnée d'un écran-écran saturé de particules agitées. Afin de fixer le moment juste avant le signe, de saisir l'entrouverture de la bouche qui va parler, d'arrêter la main qui perd ses contours dans la matière, l'image en cours d'affichage, *buffering*...

Notre enquête met au jour un certain rapport au temps. Ces écrans exposent des instants précis où s'agite un désir propre à l'activité créatrice, déchiré entre faire et voir, entre la main et l'œil, entre produire et trouver, entre dépôt et projection, entre lucidité et magie. Un désir d'où découle la nécessité de trancher. Cécile Dauchez fait apparaître une temporalité où toute différence entre le geste réflexe d'une capture d'écran et la longue durée de l'érosion a disparu. Ce qu'on pourrait désigner comme une pratique photographique élargie à la matière (qu'elle soit informatique ou sculpturale). Elle y fait entrer subtilement la lumière et en révèle une écriture enfouie. Ses œuvres sont des coupes transversales dans le temps, qui enveloppent, protègent et visualisent un contenu archéologique, celui de leur propre genèse souterraine.

1 Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, éditions Gallimard, Paris, 1999, p. 40.

2 Stanislas Dehaene, *Les neurones de la lecture*, éditions Odile Jacob, Paris, 2007, p. 242.

*Bas-reliefs #28*, 2011  
techniques mixtes, 21 x 29,7 cm





## Archeological Screens

Maxime Thieffine

Ridges, grooves, paint flows, lines, perforations, and textures constantly appear in the work of Cécile Dauchez, though not as motifs or pictorial effects. They emerge in front of the material that makes them visible, functioning as screens, both media for representations and opaque to any representation.

*À quoi rêvent les chiens égyptiens ?* [*What do Egyptian dogs dream?*], presented in 2010 at Art-O-Rama in Marseille, embodies this paradox. The piece consists of six sheets of plasterboard, standing end to end on the floor and forming an open parallelepiped. From a distance, it looks like a ritual altar or a tomb for some child king. Its size and proportions, its colors and inscriptions, the medium and the title, all form a riddle and demand an investigation.

In an attempt to penetrate Dauchez's work, we will 'zoom in' on two key pieces: *À quoi rêvent les chiens égyptiens ?* and *Erreur d'affichage du dossier «13 éléments»* [*Error displaying file «13 elements»*] (2009).

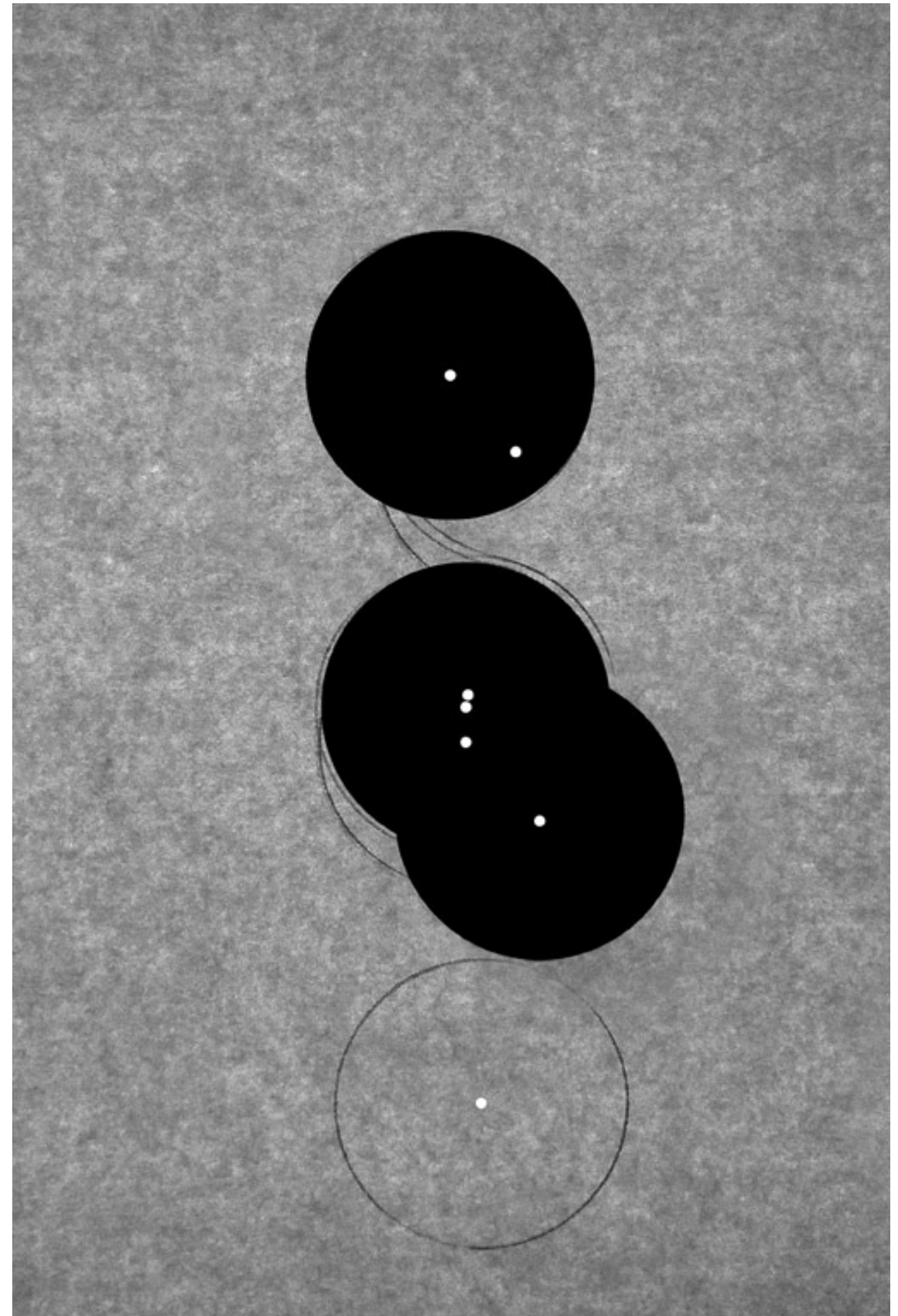
### *Permeation*

The title of the first piece brings together the activity of dreaming, an animal presence, and an Egyptian setting, wreathed in exotic and mythological mystery.

A scene from a childhood adventure story in which the characters find themselves walled up in Pharaoh's tomb that they have violated. The terror of a life with no exterior world! Guard dogs, sitting for eternity in the darkness. Night vision. Negative vision. A glimpse of the invisible. This riddle reminds me of Giorgio De Chirico's fantastic settings, or of classical still lifes. These objects speak to us, appearing before our eyes and disturbing our position before them. They disturb our sense of identity, confusing our roles as subjects and objects, making them permeable.

Cécile Dauchez has soaked these plasterboards in various pigment baths

*Nerve cells live double lives #6 – détail, 2009*  
tirage jet d'encre, 30 x 41 cm





(black, ochre, brown, orange or russet earth tones, pinkish reds), to different depths, sometimes the same sheet in several successive baths.

A close inspection reveals the finger marks left from handling them, while on the lower portion, the plaster's absorption of the pigments reveals the irregularities in the surfaces, innumerable marks, scratches, scrapes, grooves, and bumps. Scars from the factory, where they were stacked up and packaged on pallets for transport, scratches and wounds to the skin.

Backing away, we are reminded of cut-away anatomical figures, dropping their skin striptease-like to their feet.

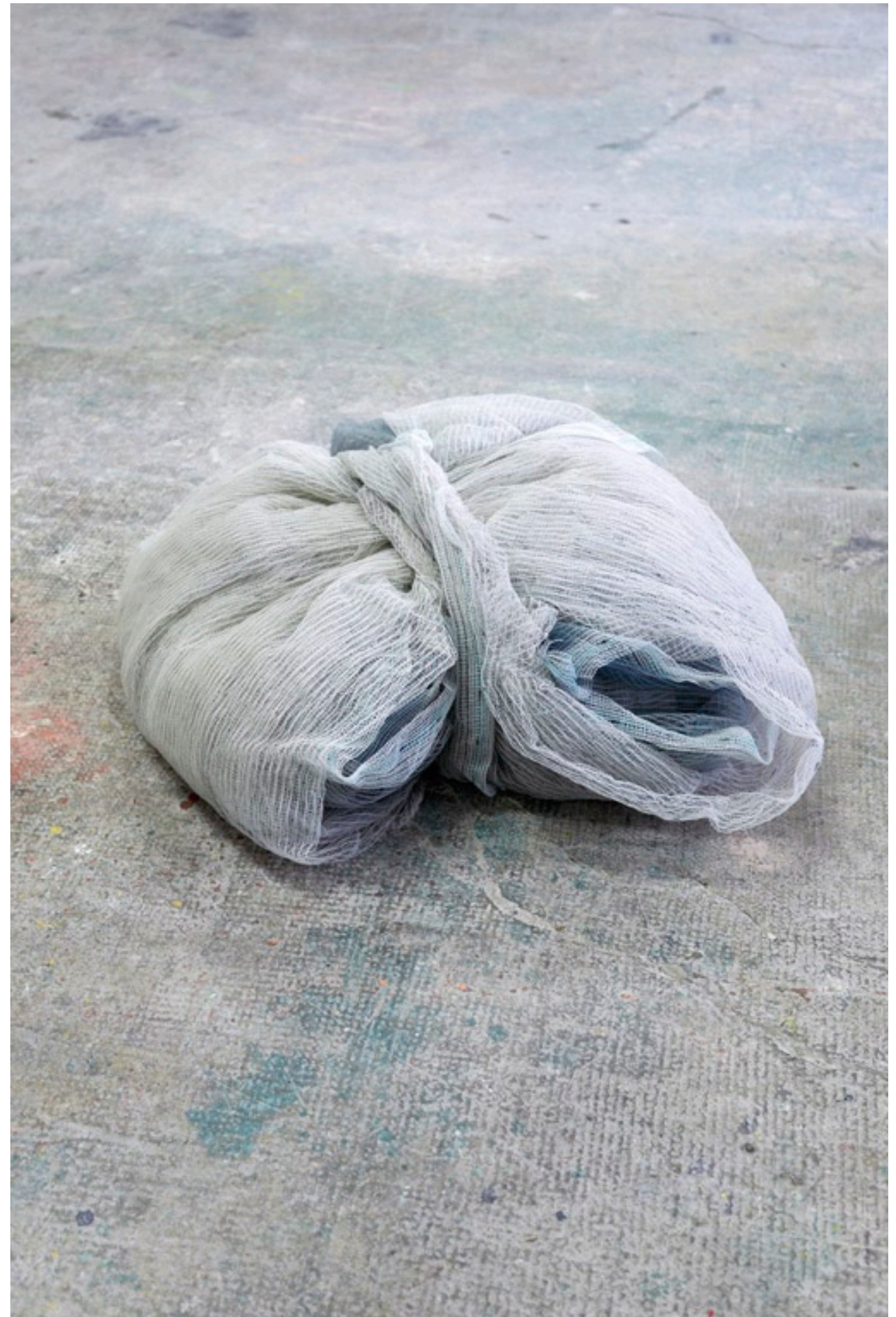
*«The study of anatomical drawings probably has its advantages; but haven't we to fear that this image will remain perpetually in our imagination; that the artist will become stubborn in his vanity of appearing scientific; that his corrupted eye will no longer be able to stop at the surface; that despite the skin and fat, he will still see the muscle with its origin, attachment and insertion; that he will define everything too harshly; that he will be hard and dry; and that I will see these cursed anatomies, even in his figures of women? Since I only have my exterior to show, I would very much like to see it as it is and be rid of this deceitful familiarity that I must forget... No, dear Diderot, since you are such a master of language, express yourself more clearly. Yes, it is the exterior that the artist must represent! But what is the organic exterior but the ever-changing appearance of the interior? This exteriority, this envelope is adjusted with such precision to the complexity and delicacy of the internal construction that it becomes internal itself; for both categories, interior and exterior, are always directly related, whether in a state of complete rest or of the most violent motion.»<sup>1</sup>*

Like the rough-surfaced sheet metal of Richard Serra, or Paul Thek's reliquaries, I see in *À quoi rêvent les chiens égyptiens ?* an open but living body. A vivisection embodying the paradox of a visible print of the self's interior upon its own surface. I imagine a body with an open window that is also a mirror of its interior, a reversed two-way mirror, a camera filming itself. A trail emerges: the artist has played a dual role; she is both printer (producing the image from memory onto a physical medium) and shutter release for the image on a light-sensitive surface, an ink jet print of the thing on itself.

### Excavation

The plaster in the boards comes genealogically from heated and dehydrated gypsum, which is itself the result of calcium deposits from the slow evaporation of seawater. The geological trail seems more fruitful than the biological one. The work in the studio, intuitive and rigorous, seems at its heart to

*See, See #1, 2011*  
filet d'échafaudage, dimensions variables





## Archeological Screens

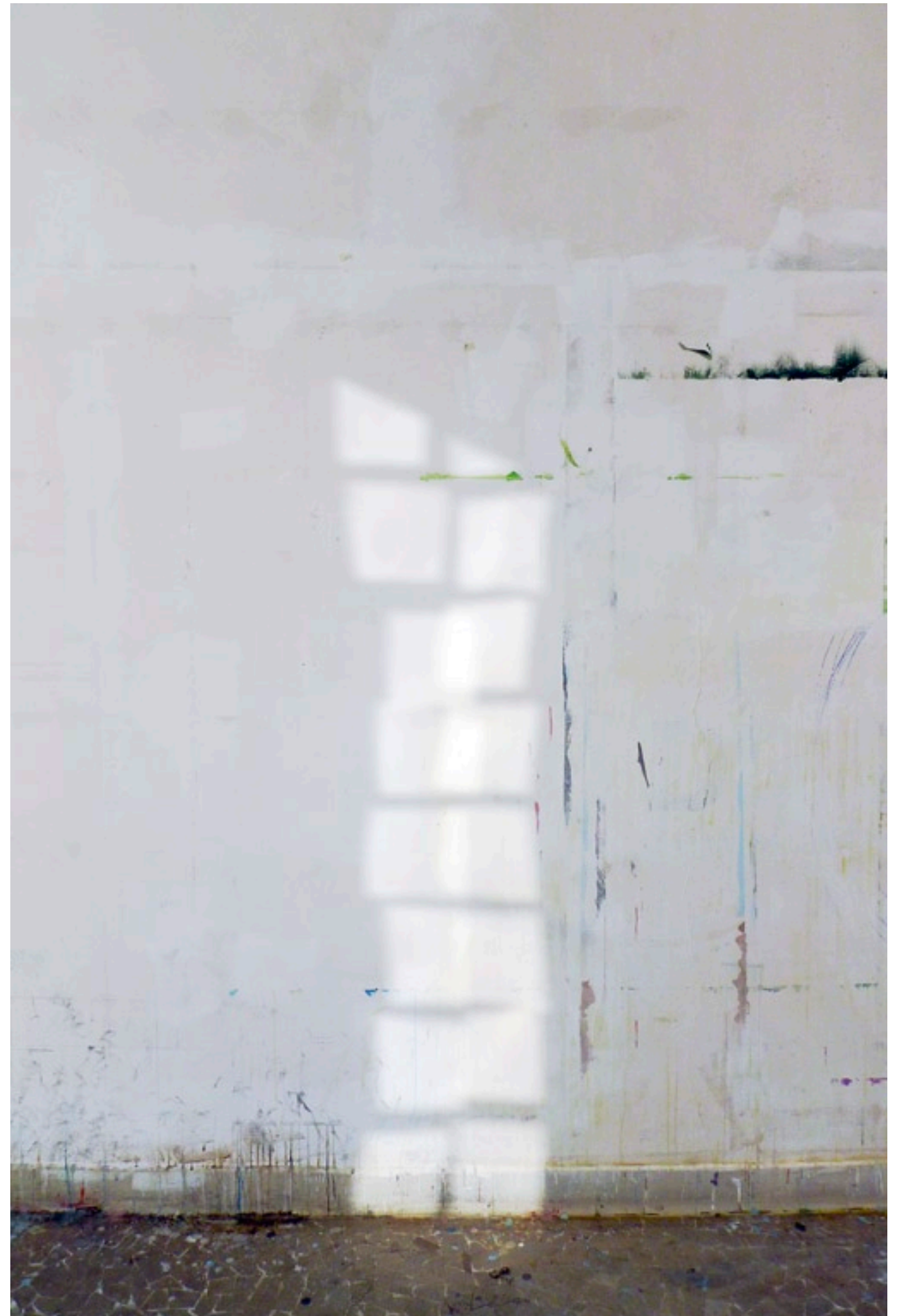
replay the history of the material. A buried memory of the material as Cheyney Thompson likes to portray it in his series of *Chromachromes*. The American painter scanned the surface of his blank canvases in order to capture their grainy texture that, enlarged, became an all-over motif, exhibited according to different colors and canvas types. These paintings obey the principles of the exhibit: passing from encoded memory in a hard drive to a temporary optical visualization on a screen. An exhibit of a fiction (how can we know if it's true?), of an essence (the *quid*, the 'what' in the title *What do Egyptian dogs dream?*) couched in its hidden materiality. Fiction is then an arbitrary stratagem (a tool, a program, a machine, a *modus operandi*) that dramatizes its appearance on the stage of the visible.

A geological fiction? What if the medium were not pigment baths but the ebb and flow of the sea? Erotic law of perpendicular junctions of horizontal backflows and vertical erections. Where we don't know if something is swelling and rising or if the surface is sinking. Plunging and rubbing, probably, backflow and deposit of ancient sea beds. The naturally green bones of the garfish laid in three segments alongside in the same exhibit would fit in perfectly. This needlefish also confuses inside and outside—its dorsal scales are the same color as its internal structure.

Now, a screen capture of *Erreur d'affichage du dossier «13 éléments»*: an open window with a dysfunctional sliding mechanism. The operating system uses the wrong program code (the wrong application, probably) to open a file in which we see both voids and overload. In the sixth chapter of *Psychopathology of Everyday Life* entitled «Mistakes in Reading and Writing,» Sigmund Freud describes three slips of the tongue and pen: *lapsus linguae* (mistake in reading), *lapsus calami* (mistake in writing), and *lapsus memoriae* (mistake in memory). Cécile doesn't say if she is the one who (mistakenly?) dragged the file onto the wrong icon, a hypothetical *lapsus manus*.

Like a veritable dripping of pixels on our retina-screen, irregular and indented blocks form a random texture in black, blue-gray and white. Ghostly windows let us glimpse a structured background, a desktop wallpaper image, itself a close-up photo of an actual desktop. Perhaps we have found our image of an inside made visible on the outside. The corrupted data or misregistered scans of Sean Snyder showed the same phenomena (in black and white) in an exhibit alongside a political and historical archeology of technology. With Cécile Dauchez, these photocopied abstractions are documentary shots of a 'decisive moment', a state of rupture and confusion of tasks in the machine's language, a state that is more aptly connected to the sculptural material.

*L'amour l'après-midi*, 2008  
photographie, tirage jet d'encre, 35 x 53 cm





### Information

Here, the medium is information arranged in the wrong order. I correct myself: information decoded by the wrong reading system. An alternative eye that sees the same thing as we do but brings it to a different memory.

The question of information doesn't only apply to computers and technology. It also relates to American all-over and hyperrealist painting—two ways of giving equal treatment to all points on the surface, with no assumed cognitive hierarchy. The post-minimalists responded to this question through material: How should the material be exhibited? How can it be made visible without a traditionally abstract or figurative form? Precisely by treating it as information. I'm referring here to the *Information* exhibit organized by Kynaston McShine at the MoMA in the summer of 1970 that brought together artists from *arte povera*, post-minimalism, conceptual art, etc. Here is an extract from a textual piece by Bruce Nauman entitled *Instructions* (1974): «A - Lie down on the floor near the center of the space, face down, and slowly allow yourself to sink down into the floor. Eyes open. B - Lie on your back on the floor near the center of the space and slowly allow the floor to rise up around you. Eyes open.» He continues by specifying (among other things) that this is a daily exercise that plays with peripheral vision and focus.

In opposition to submersion or immersion in the material, we must present the counterpoint of didactic instructions: a program to frame, organize, and structure the material or the experience. A framing device that we clearly find in the windows, edges, and background of *Erreur d'affichage du dossier «13 éléments»* but also in the plasterboard arrangement of *À quoi rêvent les chiens égyptiens?*

Thus, we come to the question of visual information and of the limits to how much it may be spread out: a question of screen specs and settings that we find in many of Cécile Dauchez's works. Ridges, grooves, paint flows, lines, perforations, and textures transform the media used for the image, though still not representing any figure. It is simply the screen function of the materials that is activated. It is its obligation to communicate that is questioned. In what direction is the information to be read when it spreads over the whole surface of the screen? What is shown, and what is put there in order to show?

### Inscription

The marks and trails previously described on the plasterboards are also forms of writing. Accidental but not anecdotal, Cy Twombly-esque, found and

*See, See #2, 2011*  
filet d'échafaudage, dimensions variables





## Archeological Screens

automated, these images form a script to be read. To form meaning, they must be organized in a rhythm, with gaps and variations, shadows and lights, presences and absences, yeses and no's, and all the possible nuances in between.

Naturally, we are reminded of Egyptian hieroglyphs or prehistoric art. To avoid over-generalization, let us consider the words of Jean-François Champollion while he worked to decode the Rosetta Stone in 1824: «It is a complex system, writing figurative, symbolic, and phonetic all at once, in the same text, the same phrase, I would almost say in the same word.» This document engraved in two languages but using three different scripts calls to mind the words of André Leroi-Gourhan after his 'reading' of cave paintings. He in no way sees them as a simplified design copied from reality (an infancy of the image) but as «a symbolic transposition.» He writes, «these graphic building blocks without any descriptive binder» are the «support medium of an irretrievably lost oral context.» The negative hands are projections «of arbitrary associations between a manual gesture and an object or an action, and then the binding of this symbolic gesture to the wall.»<sup>2</sup>

### Exposition

Perfect synesthesia between gesture, sound, image, and writing. Dream of a program that can read music as well as text and images. Fantasy of Cécile Dauchez claiming that material is written, told, and shown with little or no intervention. I imagine an archeological print mold, both a production and a plan, that attempts to capture life forms in the material by molding them, marrying them, like a holy shroud-screen. But the mold breaks before the form dries, the fishing net tears. I'm suddenly reminded of an older piece: the broken bridge in the photographs and film *Vigile* (2003). The artist wants to see what occurs 'within' at the moment it happens. At the climax of the meeting between the self and the material, the act is interrupted. Right before the interior spills out. What the artist captures chemically and stores visually is a tearing apart, imagination embodied in a screen-case saturated with agitated particles. In order to capture the moment right before the sign, the opening of the mouth about to speak, the hand losing its contours in the material, the image being downloaded, buffering...

Our examination reveals a certain connection with time. These screens exhibit specific moments stirred by a desire to create, torn between doing and seeing, between the hand and the eye, between producing and finding, between depositing and projecting, between lucidity and magic. Flowing out of this desire is the need to bring closure. Cécile Dauchez shows us a temporality

*Bas-reliefs #31*, 2011  
techniques mixtes, 21 x 29.7 cm





Archeological Screens

where any difference between the reflex action of a screen capture and the long process of erosion has disappeared. What we might call a photographic practice expanded to the material, whether digital or sculptural. She lets in a subtle light to reveal a buried script. Her works are slices of time, enveloping, protecting, and visualizing an archeological content, that of their own subterranean genesis.

*translated by Carolyn Robb*

- 
- 1 Georges Didi-Huberman. *Ouvrir Vénus*. Paris: Gallimard, 1999. Translation in text by C. Robb.  
2 Stanislas Dehaene. *Les Neurones de la lecture*. Paris: Odile Jacob, 2007. Translation of original French text by C. Robb. Adapted and published in English as *Reading in the Brain*. New York: Viking, 2009.

*Vigile – détail*, 2003  
photographie, tirage argentique, 125 x 175 cm  
*Vigile*, 2003  
photogramme, film 16 mm









## Voir c'est déjà une décision

Dorothee Dupuis et Cécile Dauchez

D : Ça m'intéresse de parler de la rupture. Comment certains artistes recommandent leur pratique de zéro. Le film et la photographie *Vigile* datent de 2003, ensuite il n'y a rien pendant quatre ans.

C : Le pont de *Vigile* ouvrait et articulait l'exposition *Fichiers et fétiches* que j'ai présentée au 3 bis f en 2010. Je me sens encore très proche de cette pièce. C'est l'origine dans l'affaissement. Il y a la rencontre entre l'horizontale et la verticale, l'espace-temps suspendu. C'est anecdotique, autobiographique, mais c'est aussi comme une source, un réservoir, une forme d'où peuvent sortir les choses suivantes. C'est vrai qu'entre ça et la suite il y a quatre ans.

D : Qu'as-tu fait pendant ces quatre années ?

C : C'est après le Fresnoy que j'ai arrêté. Afin de retrouver pourquoi j'avais décidé de faire de l'art un jour. Je ne m'en souvenais pas.

D : C'est intéressant dans ton parcours de vie, de voir comment ta pratique existe à un moment, puis disparaît lorsqu'elle 'sèche' et n'a plus rien à t'apporter. Tu t'autorises à faire une pause parce que tu en as marre, et ce n'est pas lié à un incident personnel mais plutôt à une forme d'honnêteté, en l'occurrence : « j'ai oublié pourquoi je faisais de l'art ».

C : C'est un mélange de plein de choses. Lorsque j'étais étudiante aux Beaux-Arts, on m'a annoncé que j'avais un cancer. À cette époque je faisais des sculptures, des pièces très physiques. J'ai passé mon diplôme, et dans la continuité de ce travail, j'ai décidé d'aller au Fresnoy, pour explorer la dimension temporelle et la perception de l'espace à travers le film et la mise en scène. Mais le système administratif ne me convenait pas ; je voulais expérimenter et avoir du plaisir. J'avais un besoin urgent de faire, sans être dans un discours permanent. Et puis

*Table d'orientation, 2010*

agrafes, poudre de plâtre, découpe lumineuse, bois, 85 x 60 x 60 cm (Centre d'art 3 bis f)





Voir c'est déjà une décision

quelque chose clochait. Je ne m'en suis pas rendue compte tout de suite mais j'ai complètement arrêté de montrer mon travail. C'était une réaction à l'acte même de montrer, liée au fait que pendant deux ans, tu passes ton temps à te foutre à poil devant la médecine, devant la science, ils te disent si tu vas bien, si tu ne vas pas bien, et c'est un rapport tellement distant. J'ai développé une espèce de détachement. Ensuite j'ai eu des jumeaux, et ça a plutôt recommencé avec eux. Ils ont ce rapport intuitif à l'objet que je recherchais, qui précède la structure et le langage. Mon travail est lié à une expérience quotidienne, à la vie.

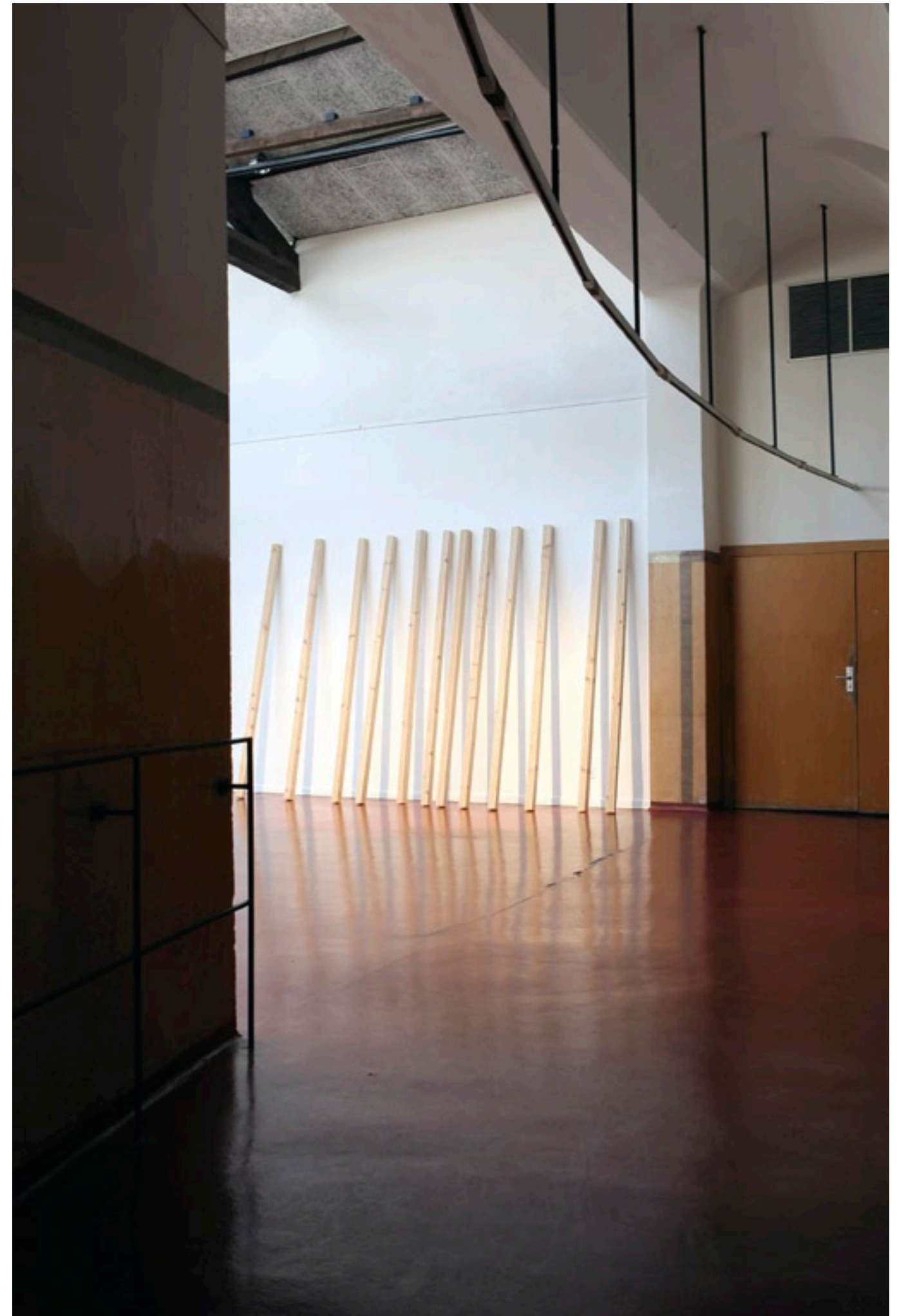
D : *Dans tes travaux ultérieurs, tu remets en question la représentation, mais celle de phénomènes intérieurs, de sensations, pas tant en lien que ça avec la réalité. C'est ce que tu racontes sur la médecine, cette vision qui se veut objective. C'est ça, ce n'est pas ça, il y a une vérité. Alors qu'en art éventuellement, il n'y en a pas.*

C : Le doute est à la base de toute ma pratique. Dans le projet du pont, il y avait vraiment cette volonté de faire exister deux visions : la vision de jour, photographique et objective, et celle de nuit qui est complètement onirique : c'est un plan fixe de cinq minutes, où la nuit – filmée en 16 mm – fait apparaître une scène, mais on ne sait pas ce que c'est, on n'a pas de repères, seule la faille est éclairée. Dans ma pratique actuelle, ce qui est important c'est le rapport à la trace, à l'indice. Il y a quelque chose qui me saisit mais que je ne saisis pas et qui résonne fortement. La série *Nerves cells live double lives* a débuté lorsque j'ai commencé à reproduire des traces repérées sur la table. J'ai réalisé qu'en les recopiant sur une feuille avec mon compas, je trouvais leur origine. Ce n'est pas ce que je cherchais au départ, mais c'est ça qui m'a intéressée : le principe de mimesis, de reproduction, fonctionnait comme révélateur. Les traces sont ensuite passées au filtre du dessin, de la photographie sur table lumineuse, puis du dessin vectoriel. Les images finales condensent ces différentes strates et échelles de représentation en effaçant toute chronologie. Ce qui m'intéresse c'est le cheminement intellectuel qui se fait à partir de la manipulation des matériaux que je trouve. Je veux suivre quelque chose de subjectif et de sensuel.

D : *Quand tu utilises les matériaux, tu les détournes complètement de leur origine, de leur usage.*

C : En même temps ils sont montrés tels quels; les carreaux de plâtre restent ce qu'ils sont, les chevrons sont posés contre le mur. J'utilise souvent des matériaux dédiés à la construction, mais je les expose sous une forme inerte, en

*L'apprenti sorcier, 2010*  
12 chevrons de bois, 240 x 6.7 x 6.7 cm chaque (Centre d'art 3 bis f)





Voir c'est déjà une décision

tout cas non activée dans leur fonction constructive. Les fragments sont reliés par le dessin, le rythme, la trame, les plis : des éléments organiques et poétiques. *L'apprenti sorcier* est composé de douze chevrons de section carrée, striés à intervalles réguliers : c'est une image fragmentée que l'on reconstitue. Il y a le rythme systématique des rainures, et celui organique, des nœuds du bois. La *Table d'orientation*, c'est totalement volatil : de la poudre de plâtre compactée en un carré monochrome et des groupes d'agrafes dont l'alignement est dessiné par la lumière.

D : Historiquement les artistes femmes qui ont commencé à bénéficier d'une certaine visibilité dans les années 60-70, ont affirmé le sujet femme par une représentation 'objective' de leur réalité en tant qu'individu. Elles s'exprimaient par le film, la photo, la performance, dans un besoin urgent de montrer les choses comme elles étaient. Je trouve intéressant le fait que tu sois une femme et que tu choisisses de t'exprimer par le langage de l'abstraction et je me demande comment ta différence, de genre notamment, peut filtrer quand même, malgré le langage très codifié de l'abstraction, lié à des règles historiques dans l'art : notamment la modernité et ses visées universalistes. Comment apprivoises-tu ce langage? J'ai l'impression qu'après le projet du pont qui pose la question de cette frontière, tu as finalement choisi ton camp; ce diktat de la représentation directe ne marche pas pour toi, tu as envie de représenter des réalités qui ne sont pas de l'ordre du visible.

C : Dans mon travail il y a un dialogue constant entre le matériel et l'immatériel, l'intérieur et l'extérieur, le rationnel et l'irrationnel. Un changement de registre dans la perception qui glisse de l'image à l'objet et du volume à l'image. Je cherche à établir un rapport non hiérarchique entre les motifs, qu'ils soient abstraits ou figuratifs. Je veux travailler avec un espace sans notion de finitude. Ce qui est important c'est le mouvement. Je cherche à ponctuer ce flux, à le baliser de repères sensibles. Dans la série des *Instantanés* et des *Bas-reliefs*, le choix des sujets est indifférencié : un fragment, un dessin, une couleur, une page de livre, une figure, un texte... Ensuite il y a un processus photographique avec la photocopieuse et les bandes de plâtre, qui met en scène une série de dévoilements et de recouvrements successifs. C'est un geste très impulsif : l'image est simplement créée par l'action d'ouvrir et de fermer le capot de la photocopieuse, exposer/ne pas exposer. C'est un enregistrement du temps, de la discontinuité.

D : Dans ta pratique, il y a un héritage, une filiation, mais il y a quand même la prétention de créer des formes inédites.

*Motifs atmosphériques (intérieur/Ensorhuis), 2010*  
caisson lumineux, 45 x 65 cm (Centre d'art 3 bis f)





Voir c'est déjà une décision

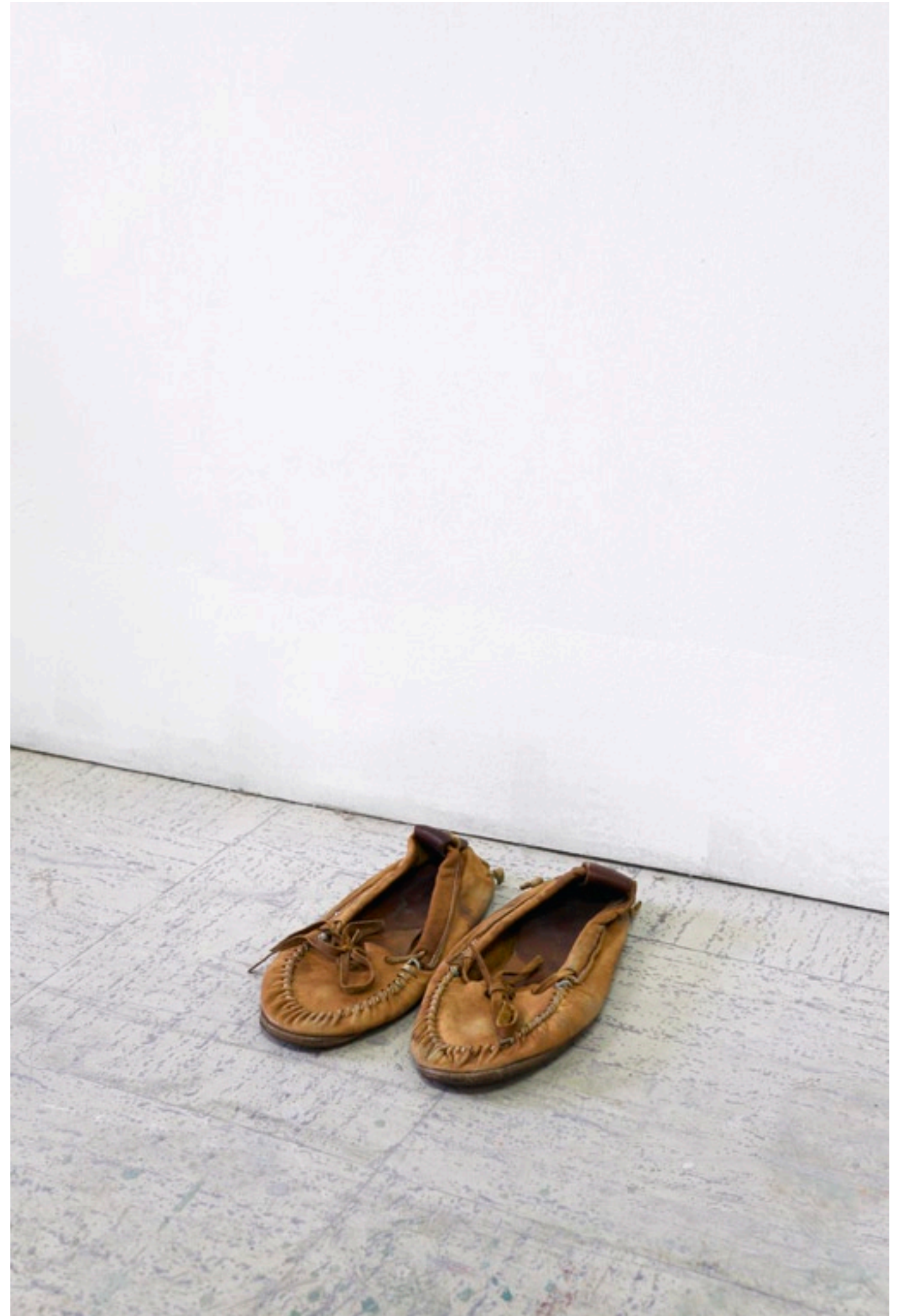
C : J'ai lu une phrase très belle dans *Le visible et l'invisible* de Merleau-Ponty : « nous remettre en face de notre expérience pour voir en elle la naissance du sens ». On m'a dit un jour que je résistais au sens. Je crois qu'il faut le redéfinir en permanence, surtout par rapport à une mesure très subjective. L'art me sert à ça, d'outil de mesure, sensible, intellectuel, ça me permet d'avancer, et l'inédit est peut-être là. Je cherche à chaque fois à repartir de zéro, parce que je veux que chaque expérience dans son présent soit la possibilité de faire naître le sens. Ces derniers temps j'ai beaucoup regardé les pièces de Richard Tuttle, il disait « faire des formes qui ne ressemblent qu'à elles-mêmes ».

D : *Beaucoup d'artistes en ce moment se rapprochent le langage de l'abstraction et du modernisme, mais ils sont dans un rapport blasé aux choses, ils n'essient rien de nouveau. Ils font du sampling de formes, comme si le fait qu'elles soient connotées, autoréférentielles, suffisait. Ce que je trouve intéressant c'est que tu n'es pas dans le commentaire de l'existant, mais dans une recherche pure. Je trouve que c'est aussi généreux par rapport au public, ou une relation que tu peux avoir au spectateur. Tu n'es pas dans un métalangage par rapport à ta pratique. Tu es consciente que les matériaux ont une double vie et des potentialités, comme tu sais que des chevrons et des carreaux de plâtre sont des matériaux de construction, mais tu les prends comme si tu les découvrais pour la première fois.*

C : Je sais que ma pratique me sert à éviter les préjugés, les a priori et les choses déjà établies. Si je n'ai pas ça dans le travail, je m'arrête. C'est l'expérience renouvelée qui nous permet de vérifier notre propre rapport au monde. Ce sont précisément ces conditions d'apparition et de disparition qui m'intéressent. Lorsque j'ai produit *À quoi rêvent les chiens égyptiens?*, j'ai d'abord voulu faire un mur, puis je n'ai plus du tout eu envie de le faire. Je me suis mise à imprégner les carreaux de plâtre dans des bains pigmentaires, de façon de plus en plus distante, en commençant à faire de la peinture... Quand je trempe le carreau de plâtre, ce n'est pas moi qui laisse la trace, il y a une mise à distance dans la représentation, un principe de révélation. J'ai trouvé ce truc des bassines qui rejoint l'état d'enchantement dans lequel j'ai fait ces pièces : voir quelque chose en train d'être révélé, répéter le geste indéfiniment, et en même temps quelque chose me guide, je sais qu'il y a une manière d'arrêter.

D : *Finalement par rapport aux artistes qui samplent l'histoire de l'abstraction comme une connotation qui est elle-même un sujet, toi tu reviens complètement à l'idée qu'il n'y a pas de sujet, donc tu es vraiment une formaliste. Une sculptrice, dans le sens où tu dégommes tout : mais ce n'est pas facile d'évacuer l'histoire, on a toujours envie de te ramener vers des précédents, les formes sont aussi des occurrences,*

Sans titre, 2010  
chaussures, dimensions variables





Voir c'est déjà une décision

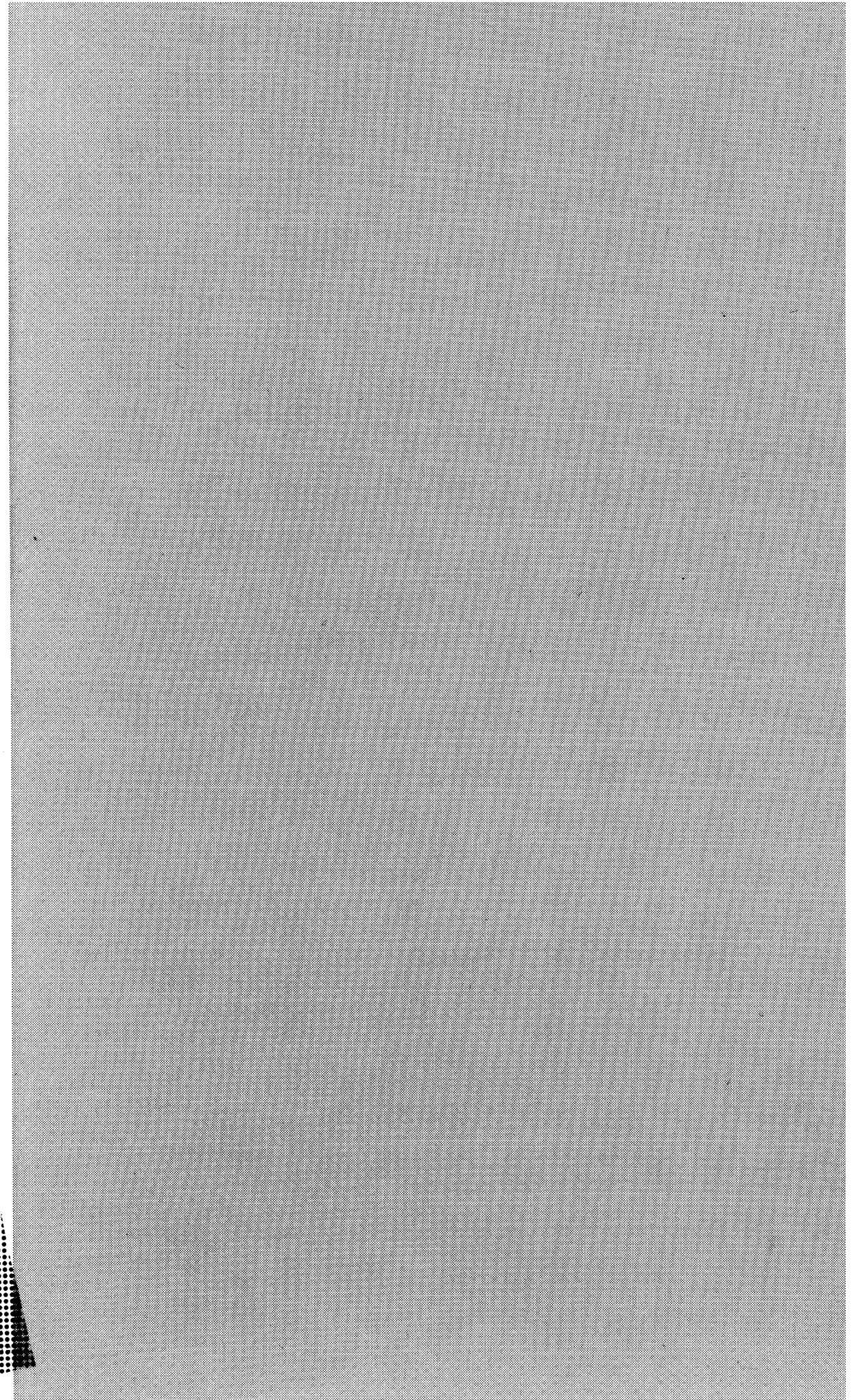
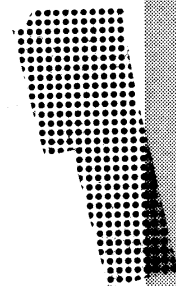
*elles ont pu exister à un certain moment de l'histoire de l'art. Toi-même tu n'es pas sans provoquer des clins d'œil.*

C : C'est l'inconscient optique. Je travaille rarement sur une seule pièce isolément, ça me permet aussi de provoquer ces gestes et ces mouvements inconscients ; les pièces sont malgré tout un reflet de moi-même, c'est autobiographique, les carreaux de plâtre, je me dis que c'est moi, c'est un autoportrait, ces carreaux qui s'imprègnent, qui sont poreux...

D : *Ce qui m'intéresse par rapport à mes objets de recherche, c'est comment ce matériel rendu indifférencié par les artistes peut ensuite cohabiter avec toutes ces histoires de subjectivité. Le langage de l'abstraction que tu utilises, est un langage potentiellement universel, et pourtant quand tu parles du début des pièces, de la façon dont certaines te paraissent être des autoportraits, quand tu pars d'un intérêt personnel qui n'a rien à voir avec l'idée que ça pourrait parler à tous, tu exprimes dans ton travail une subjectivité personnelle extrêmement forte, et tu en es consciente. Ça parle alors de l'autonomie de l'œuvre d'art, à savoir une fois que ton expérience s'est bien infusée, imprégnée dans le carreau de plâtre, elle devient assez bavarde pour générer un sens que tu ne connais pas, qui est plutôt de l'ordre de la collecte et de la charge, comme si tu faisais loading et qu'un utilisateur vienne utiliser ce contenu préchargé. Tu affirmes de façon autoritaire que tu es une artiste qui ne travaille qu'avec les choses qui t'intéressent toi, que tu n'es pas le support d'un discours collectif, mais que ta pratique a toute validité à s'insérer dans un circuit où elle est discutée et devient universelle, parce que les gens se l'approprient, et je trouve ça important. C'est une posture que je relie à mes histoires de genre, parce que vouloir affirmer que tu veux te préoccuper en priorité de ce qui t'intéresse, c'est politique !*

C : Il y a un paradoxe à la base : je suis passée par une école d'art, je suis entourée d'artistes de ma génération, je suis consciente de ce qui se fait, de ce que je fais, en tout cas de la forme que ça prend. Et je suis consciente que toutes les formes aujourd'hui sont bourrées de références. C'est peut-être là où entre l'expérience, ce rapport à l'autoportrait que je vois après-coup, alors que j'ai cherché pendant un moment à être dans un geste inconscient : je les ai trempés mais j'aurais pu faire autre chose, c'était une performance très physique, un geste personnel, ressenti. En même temps, il y a la nécessité de mettre ça en scène, et j'avais l'idée des chambres funéraires égyptiennes, de sarcophages, d'un autel, etc. Mais il y a toujours une espèce de lutte entre les règles que je me pose, le programme que j'établis et les œuvres en devenir.

*Voir dans les chutes des architectes #3, 2010  
tirage jet d'encre, dimensions variables*





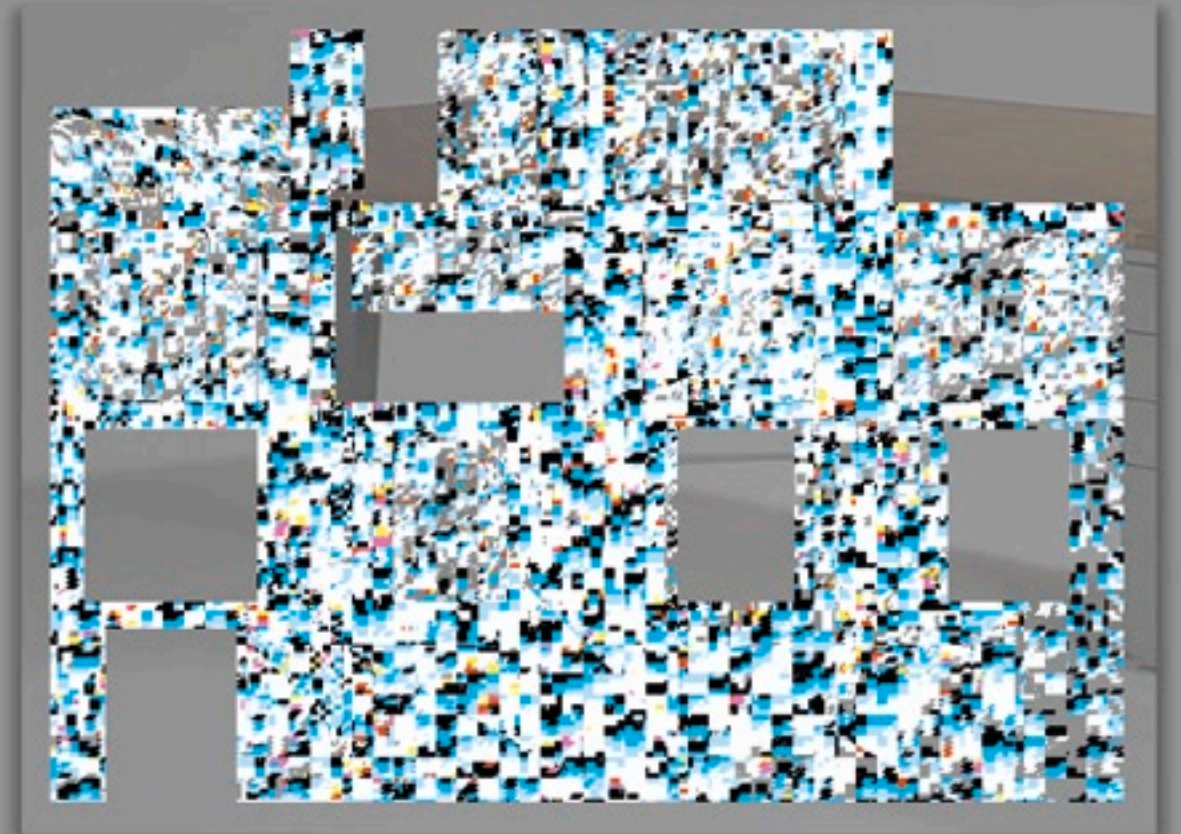
Voir c'est déjà une décision

D : Tu me disais que tu avais travaillé chez toi dernièrement, que l'atelier te sert plutôt de lieu de stockage ou d'accrochage. J'aimerais rattacher cela à la notion du domestique, du privé et de l'atelier, as-tu lu le texte de Frances Stark dans le dernier Pétunia : «The housewife and the architect»? Elle est artiste et travaille chez elle à Los Angeles, son appartement est minuscule; et dans ce texte, elle décrit la façon dont elle a arrangé ses meubles, de sorte qu'elle puisse s'asseoir, mais aussi travailler. C'est ce qui nous intéressait : quels sont les espaces de création, est-ce qu'ils nous influencent?

C : J'aime que les choses arrivent de manière inconsciente, donc c'est vrai que beaucoup de pièces sont nées dans l'appartement. Parce que c'est dans un quotidien où tu ne l'attends pas. C'est aussi pour travailler avec cette ambiguïté, avec ces limites. Le moment où tu décides de garder cette pièce-là, c'est aussi un travail. Avant j'avais besoin d'un espace brut, de me confronter à quelque chose, pour être sûre d'être en train de créer! Maintenant je n'ai plus du tout ce besoin, au contraire. De la même manière je ne veux plus déterminer les pièces en dehors du contexte d'exposition. J'ai vraiment besoin de quelque chose qui arrête ou pose la décision, de manière temporaire. Mais l'atelier est là aussi comme espace vide, comme espace de projection mentale, où se disperser, pour laisser le temps agir sur les pièces, ou agir sur moi face à elles. Et puis de façon pragmatique, pour expérimenter, tester l'échelle, les dimensions... Comme pour les tirages de ces *Instantanés* : ça c'est un crâne que j'ai passé à la photocopieuse de la même manière que les autres. J'aimais bien cette image du clown qui apparaît. Tu disais que ça te fait penser à Nauman.

D : Lui-même est un bricoleur énorme : c'est le type qui reste toute la journée dans son studio à s'ennuyer et à expérimenter. Je pense que le domestique est crucial chez Nauman. C'est un artiste violent, par rapport à ces notions d'espace clos et domestique. Chez tous ces artistes de la côte ouest, Kelley y compris, il y a quelque chose de violent contenu dans la notion de home, et dans celle de craft : le peintre du dimanche qui peint dans sa cuisine, dans son salon, à l'opposé de l'artiste professionnel de la côte Est, dans son 'super studio' avec sa 'super équipe d'assistants'. Il y a une violence rentrée dans un espace qui serait à la fois domestique et créateur. C'est un espace indompté, parce qu'il ne lui est pas assigné de fonction : un espace où l'art peut émerger d'une façon sourde, mettre en tension des choses très banales pour en faire de l'art, et tout chambouler. Ce sont aussi des hommes qui sont repus du huis clos domestique, souvent considéré comme féminin. Ils se sont confrontés au confinement, ils ont intégré cette dimension féminine, de l'intégration de l'espace de vie à la création, contrairement à l'artiste qui doit aller chercher à l'extérieur son influence pour exister, et c'est le contraste entre ces perceptions et leur rôle d'homme

Erreur d'affichage du dossier «13 éléments», 2009  
tirage jet d'encre, 60 x 80 cm





Voir c'est déjà une décision

qui leur a permis de faire des choses très intéressantes. Je trouve que certaines de tes œuvres ressemblent beaucoup à des œuvres de Nauman, comme ses cercles en béton brut, qui délimitent des territoires. Pour moi qui pense au contexte de leur création, c'est violent, c'est un symbole d'étranglement. Un peu comme ta plaque de polystyrène, que tu abîmes avec de l'acide, qui la ronge. C'est pour ça que je t'ai posé cette question de l'espace de fabrication, parce qu'inconsciemment il peut y avoir un combat entre artiste et matériaux, un combat certes non spectaculaire mais à l'image de beaucoup de petits combats non spectaculaires qui régissent notre vie au quotidien, dans ce monde encombré d'objets qui ne se comportent pas comme tu veux, qui t'agressent et te jettent à la figure le fait que même si tu les as créés, ils ne t'obéissent pas. C'est comme une lutte de survie. Même si on se dit que notre environnement, au XXI<sup>e</sup> siècle, il devrait être complètement domestiqué, parfait, ergonomique. Et bien non, il est encore extrêmement violent.

C : Récemment je voulais continuer les expériences avec les feutrines et les tissus, où la structure est intégrée après, en fonction des plis et du mouvement. J'étais dans la rue à la recherche de tissus, et j'ai croisé des ouvriers en train de jeter les filets d'échafaudage qui avaient servi à la restauration des façades. L'un d'eux m'a proposé de m'en donner. Il les a repris et les a déroulés sur le bitume. Il me les a ensuite enroulés comme s'il accomplissait un rituel ou un geste sacré. Je suis rentrée à l'atelier avec, et je ne pouvais plus y toucher. Je n'ai rien fait dessus. C'était sur une façade d'immeuble, les filets ont gardé des empreintes, de la poussière, de la peinture, des détails. Je me suis dit que ça m'intéressait beaucoup plus de les garder comme ça. Ces formes résultent d'un instant précis, d'un échange. Sans ça il n'y aurait rien eu. Ça m'a posé pas mal de questions sur pourquoi je ne veux plus le toucher, pourquoi le garder tel quel. Voir c'est déjà une décision.

Octobre 2011

*L'apprenti sorcier* – détail, 2010  
douze chevrons de bois, 240 x 6.7 x 6.7 cm chaque (Centre d'art 3 bis f)





## Seeing Is Already a Decision

Dorothee Dupuis, Cécile Dauchez

*D: I'd like to talk about rupture. How some artists start their practice over from scratch. The film and photography piece Vigile appeared in 2003, and then for four years there was nothing.*

*C: The bridge in Vigile provided the opening and structure to the exhibit entitled Fichiers et fétiches [Files and Fetishes] that I presented at the 3 bis f [gallery] in 2010. I still feel very close to that piece. It's about origin in the midst of sinking. There's the meeting of the horizontal with the vertical, the suspended space-time. It's anecdotal, autobiographical, but it's also a sort of spring, a reservoir, a form from which new things can emerge. It's true there was a four-year gap between Vigile and the next pieces I made.*

*D: What did you do for those four years?*

*C: I quit after Fresnoy to rediscover why I decided to go into art. I had forgotten.*

*D: It's interesting to look at your career path and see how your practice is there at a certain point and then disappears when it 'dries up' or has nothing more to bring you. You allow yourself to take a break because you've had enough, and it has nothing to do with a personal incident but really a form of honesty, specifically when you say you forgot why you had gone into art.*

*C: It's a combination of a lot of things. When I was studying at the Beaux-Arts, I found out I had cancer. At the time, I was making sculptures, very physical pieces. I graduated, and I decided to go on at Fresnoy to explore the dimension of time and the perception of space through film production. But the administrative system didn't click with me; I wanted to experiment and have fun. I desperately needed to create, without the constant discussion. And*

*Bas-reliefs #30, 2011  
techniques mixtes, 21 x 29.7 cm*





Seeing Is Already a Decision

then something went wrong. I didn't realize right it away, but I completely stopped showing my work. It was a reaction to the act of showing itself, and the fact that for two years you've been knee-deep in medicine and science, they tell you if you're well or not well, and it's such a distant connection. Then I had twins, and it really started over with them. They have an intuitive connection to the object I was looking for that comes before structure or language. My work is tied the experience of daily life.

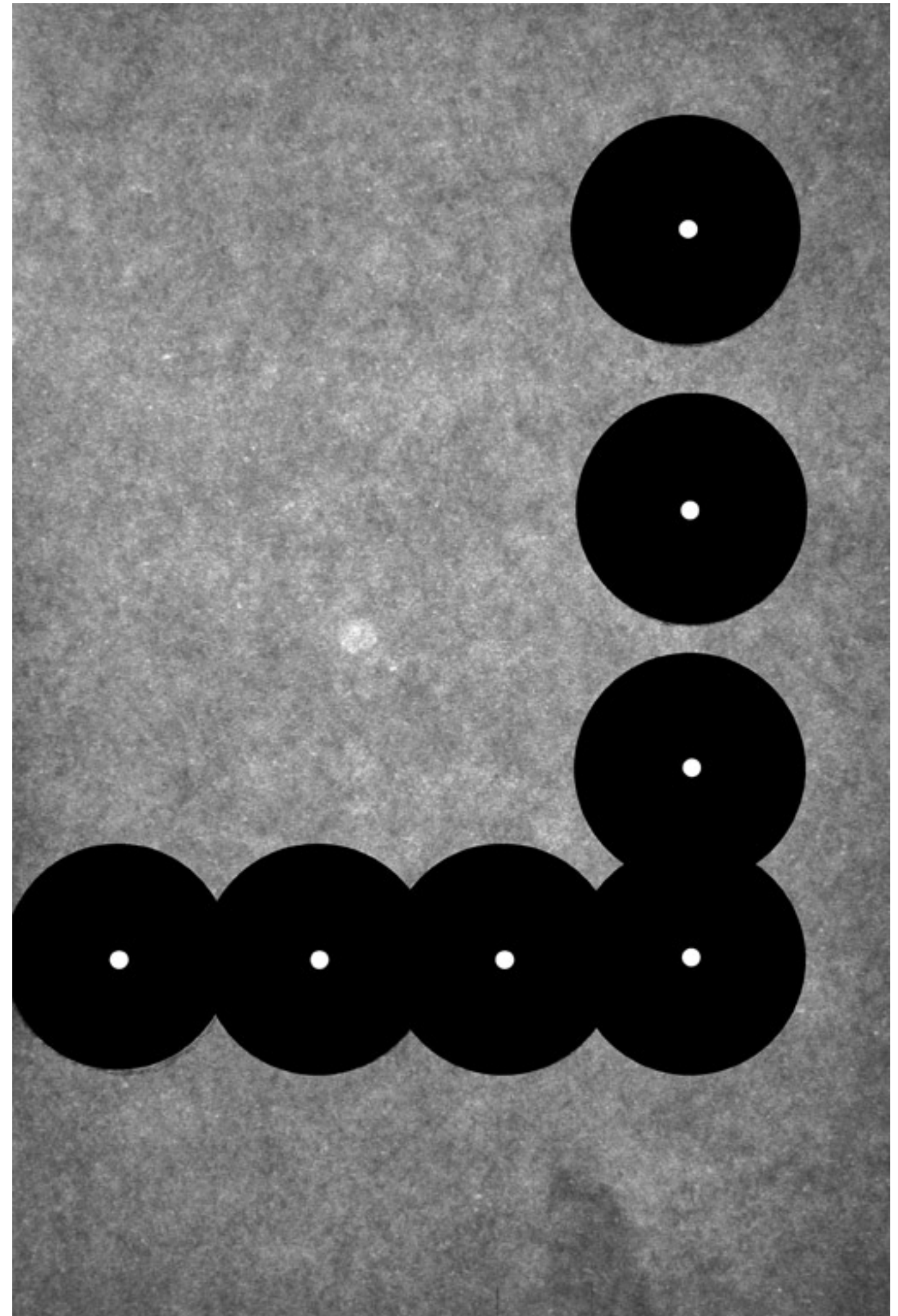
D : *In your recent work, you question representation, but of interior phenomena or sensations, not of reality. It's what you were saying about medicine, that supposedly objective view. It's this, it's not that, and there's a definite truth. Whereas in art, maybe there isn't.*

C : Uncertainty is at the root of my whole practice. In the bridge project, there was really a desire to create two views, the photographic and objective day view, and the completely dreamlike night view. It's a five-minute, 16mm static shot, in which the night reveals a scene, but we don't know what it is, we have no reference—only the break in the bridge is lit. In my current practice, what's important is the connection to marks or clues. Something gets a hold of me that I can't get a hold of, and it really resonates. The series *Nerve cells live double lives* debuted when I began reproducing marks on the table. I realized that by copying them on paper with my compass, I located their origin. It wasn't what I was looking for in the beginning, but it's what I became interested in; the principle of mimesis or reproduction acted as a revelatory force. The marks are then filtered by drawing, photography on a light table, and then vector drawing. The final images condense the various levels and scales of representation by erasing any chronology. I'm interested in the thought process that comes from manipulating materials that I find. I want to pursue something subjective and sensory.

D : *You use materials in a completely different way from what they were designed for.*

C : But at the same time, I show them as they are; the plasterboards stay what they are, the 4x4s are stood against the wall. I often use construction materials, but I exhibit them in an inert form, at least not active in their construction role. The fragments are tied together by the design, the rhythm, the texture, the folds—organic and poetic elements. *L'apprenti sorcier* is made of twelve 4x4s that have evenly-spaced grooves; it's a fragmented image to be reconstructed. There's the systematic rhythm of the grooves and the organic rhythm of the

*Nerve cells live double lives #11, 2009*  
tirage jet d'encre, 41 x 30 cm





Seeing Is Already a Decision

knots in the wood. *La table d'orientation* is completely volatile: a monochrome square of compacted plaster powder with a row of staples standing out under the light.

D : *Historically, women artists who began to gain a certain visibility in the 60s and 70s affirmed their femininity through 'objective' representation of their reality as individuals. They expressed themselves through film, photography, and performance, with a pressing need to show things as they were. I find it interesting that you're a woman and yet you choose to express yourself in the language of abstraction. I wonder how your identity, especially your gender, can still filter through, despite the much codified language of abstraction due to historic rules in art—especially modernity and its universalist aims. How do you tame that language? I get a sense that, after the bridge project that raised the question of these boundaries, you finally chose your position. The diktat of direct representation doesn't work for you; you want to represent realities that aren't in the visible realm.*

C : *There is a constant dialog in my work between the material and the immaterial, the interior and the exterior, the rational and the irrational. A change in register in perception that slips from the image to the object and from the volume to the image. I try to establish a non-hierarchical relationship between the abstract and figurative motifs. I want to work with a space without the notion of finiteness. What's important is movement. I try to punctuate that flow, to define it with physical markers. In the *Instantanés* and *Bas reliefs* series, the choice of subjects is undifferentiated—a fragment, a drawing, a color, a page from a book, a figure, a text. Next, there is a photographic process with the photocopier and the strips of plaster that produces a series of successive exposures and coverings. It's a very impulsive act; the image is simply created by opening and closing the lid of the photocopier—expose/don't expose. It's a recording of time, of discontinuity.*

D : *In your practice, there is an inheritance or relatedness, but there is also the expectation of creating new forms.*

C : *I read a wonderful quote in *The Visible and the Invisible* by Merleau-Ponty: «Go back to face our experience, in order to seek in it the birth of meaning.» Someone once told me that I was resistant to meaning. I think we have to constantly redefine it, especially by very subjective criteria. Art does that for me; it's a physical and intellectual gauge that allows me to move forward, and maybe the newness is there. I always try to start from scratch, because I want each experience to be an opportunity to give birth to meaning. Lately, I've*

*Blonde*, 2010  
polystyrène, white spirit, 123 x 60 x 4 cm





Seeing Is Already a Decision

studied the work of Richard Tuttle, who said, «To make something which looks like itself [is the problem, the solution].»

D : *A lot of artists now are taking back the language of abstraction and modernism, but they've become indifferent; they don't try anything new. They use sampling with forms, as if just making something implicit and referential were enough. I find it interesting that you're not just commenting on what exists, you're in pure research. I think it's also generous with regard to the public, or a connection you can have with the viewer. You're not engaging in metalanguage about your practice. You're aware that materials have a double life and various potentialities, just as you know that 4x4s and plasterboards are construction materials, but you use them as if you've discovered them for the first time.*

C : What makes an artist like a scientist is the desire to break into, to shake up. If I don't have that in my work, I quit. I know that my practice helps me to avoid biases, assumptions, and givens. The experience of renewal allows me to confirm my own connection to the world; I'm interested precisely in those conditions for appearance and disappearance. When I produced *À quoi rêvent les chiens égyptiens* ? I first wanted to make a wall, and then I didn't want to at all. I began soaking plasterboards in pigment baths, in a more and more distant way, by beginning to paint. When I soak the board, I'm not the one leaving the mark; there's a distancing in the representation, a principle of revelation. I discovered this technique with the pans that brings back the enchantment I felt making these pieces: to see something as it is revealed, to repeat the act indefinitely—and at the same time, something guides me; I know there's a way to stop.

D : *In the end, compared to artists who sample the history of abstraction like a connotation that is a subject in itself, you return to the idea that there is no subject, so you are really a formalist, a sculptor, in the sense that you push everything aside. But it's not easy to ignore history; people always want to steer you towards precedents. Forms are also occurrences; they could have existed at a certain point in art history. You make a few references yourself.*

C : It's the optical subconscious. I seldom work on one piece by itself, and that also allows me to produce these subconscious acts and movements; after all, the pieces are a reflection of myself, they're autobiographical—I think the plasterboards are me, a self portrait, porous, soaking up pigment.

Motifs atmosphériques (Damages/Glenn Close) – détail, 2010  
tirage jet d'encre sur papier journal, 28 x 20 cm

anant de l'abstraction moderne de Jochen Germer aux  
affichistes tchèques des années 60/70, en passant par  
les sérigraphies faussement naïves de Blexbolex. Du côté  
du grand écran se côtoieront films inédits et plus anciens,  
raretés et classiques trop peu diffusés, courts et longs,  
animations, fictions et documentaires... Bref, un petit  
condensé d'éclectisme, d'humour et de poésie mêlant le  
génial Méliès aux irrésistibles aventures de *Panique au  
village* — série d'animation belge créée par Vincent Patar  
et Stéphane Aubier —, qui réussit avec un peu de pâte à  
modeler et beaucoup d'imagination à créer un univers  
totalement loufoque et véritablement attachant. La réussite  
de Laterna Magica est de proposer d'intéressent petits et grands, novices et  
si nous pouvions tous retrouver le plaisir  
d'apprécier des images. En évitant les p  
tendus de la conceptualisation ou d  
Laterna Magica déposera un peu de  
dans huit lieux de diffusion marseillai  
l'heure.  
Laterna Magica : du 3 au 21/12 dans divers lieux  
Rens. 09 50 38 41 68 / www.fotokino.org

## Damages

Aubaine ou malédiction, Glenn Close a  
toujours été abonnée aux rôles de salo-  
pes. Salope chaudasse dans *Liaisons fatales*, salope enfarinée  
dans *Les liaisons dangereuses*, salope canine dans *Les 101  
dalmatiens*, salope végétative dans *Le mystère Von Bülow*,  
l'actrice a passé quinze ans à décliner la salope dans tous ses  
états et pourri la vie de tout le monde au cinéma. Indésira-  
ble sur grand écran depuis 2000 — Hollywood n'aime pas les  
vieilles salopes —, elle fait désormais les beaux jours du petit  
écran en quasi star revêche et froide, où ses qualités de salope  
ont fait récemment le bonheur des fans d'*A la Maison Blanche*  
et *The Shield*. Une telle régularité dans la saloperie se devait  
d'être consacrée : c'est chose fait avec *Damages*, formidable  
série noire et série judiciaire cruelle où Glenn Close en impose,  
encore et toujours, en passionaria du barreau qui n'aime rien  
tant que buser des hommes d'affaires véreux. Mais pas que.  
Aussi à l'aise en avocate harpie qu'en patronne retorse et



manipulatrice, la « charmante »  
n'éprouve également aucun  
propre équipe — la jeune avoc

LA CHAÎNE MARSEILLAISE  
18-20h info, mag, débats  
Retrouvez LCM sur la Freebox Canal 209



Seeing Is Already a Decision

D : *With my research subjects, I'm interested in how undifferentiated material can be reconciled with all of the trouble with subjectivity. The language of abstraction that you use is a potentially universal language, and yet when you talk about beginning your pieces, how some of them seem like self portraits to you, when you start from a personal interest that doesn't consider the idea that it could speak to everyone, you express an extremely strong personal subjectivity in your work, and you're aware of it. So it's about the autonomy of the artwork, that is, once your experience is infused or soaked into the plaster, it suddenly has a lot to say, producing a meaning that you're not familiar with that is more like a collection or loading, as if you were "uploading" it and another user comes along to access its content. You affirm rather authoritatively that you are an artist who only works with things that interest you, that you're not a medium for collective discussion, but that your practice is quite capable of circulating in discussion and becoming universal, because people appropriate it, and I think that's important. It's a position that I relate to my trouble with gender, because affirming that you're primarily concerned about what you find interesting is really a political act.*

C : *There's a paradox here: I went through art school, I'm surrounded by artists of my generation, I'm aware of what's being done, of what I'm doing, at least the form it takes. And I'm aware that all of the forms today are crammed with references. Maybe that's where experience comes in, that connection to self portrait that I see afterwards, although I try for a while to act subconsciously. I soaked them, but I could have done something else, it was a very physical performance, a personal act that was felt. At the same time, there is a need to display my work, and I got the idea of Egyptian funeral chambers, sarcophagi, alters, etc. But there is always a sort of struggle between the rules I create, the program I establish, and the constantly evolving pieces.*

D : *You were saying that you had worked at home recently, that the studio is more of a stock or installation room. I'd like to relate that to the notion of domesticity, privacy, and the studio; have you read the excerpt by Frances Stark in the latest issue of Pétunia: The Architect & the Housewife? She's an artist who works from a tiny apartment in Los Angeles, and in the text she describes how she arranged her furniture so that she could sit down but also work. That's what captured our interest: what are the spaces of creation, and do they have an influence on us?*

C : *I like things to come subconsciously, so it's true that a lot of pieces are born in the apartment. Because it comes from daily life where you don't expect it. It also means working with ambiguity, with limits. The moment you decide to keep a certain piece, it also becomes work. Before, I needed a bare space in*

*Bas-reliefs #27, 2011  
techniques mixtes, 21 x 29.7 cm*





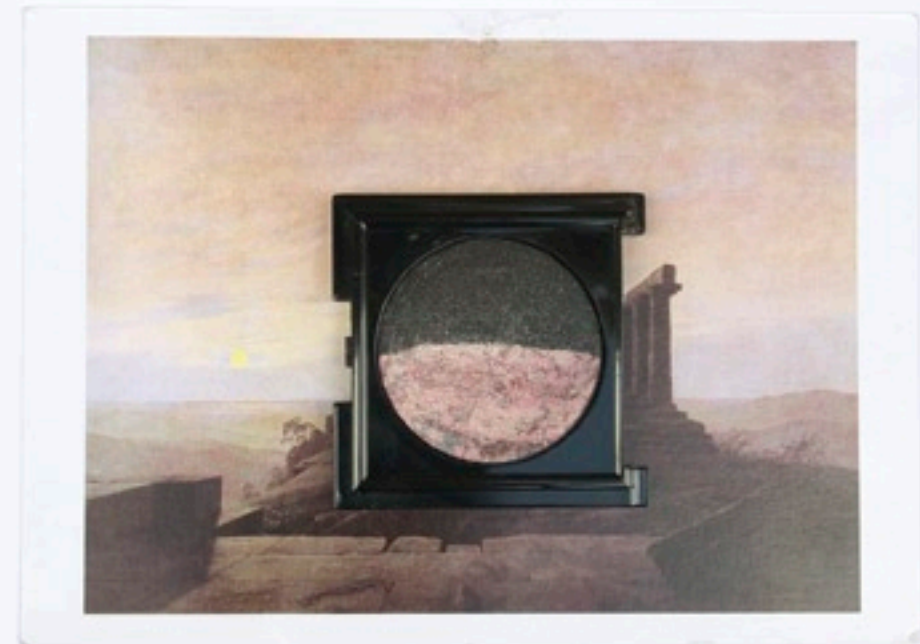
Seeing Is Already a Decision

which to confront something in order to be sure I was creating! Now I don't need that at all, in fact I need the opposite. In the same way, I no longer want to determine pieces outside of the context of exhibit. I really need something to temporarily pause or set aside the decision. But the studio is also like an empty space, like a space for mental projection, where I can spread out, let time act on the pieces, or act on me in their presence. And then, pragmatically, to experiment, to test the scale and proportions. Like for the prints for *Instantanés*: this is a skull that I photocopied the same way as the others. I like the clown image that emerged. You were saying that it reminded you of Nauman.

D : *He's a huge craftsman himself; he's the type who spends the whole day in his studio, experimenting in his boredom. I think domesticity is crucial with Nauman. He's a violent artist, regarding these notions of closed home spaces. With all of the west-coast artists, including Kelley, there is something violent about the notions of 'home' and 'craft': the Sunday painter who paints in his kitchen or living room, as opposed to the professional east-coast artist in his 'dream studio' with his 'dream team of assistants.' There is violence squeezed into a space that is both domestic and creative. It's an untamed space, because it doesn't have an assigned purpose: a space where art can emerge silently, create tension and art from ordinary things, and turn everything on end. These are also men who are fed up with the closed doors of home life, often considered feminine. They have confronted their confinement, they've integrated the feminine dimension, from integration of the living space to creation, in contrast to the artist who has to go outside to look for his influence in order to exist, and it's the contrast between these perceptions and their role as men that has allowed them to do very interesting things. I find that some of your pieces look a lot like those of Nauman, like his circles in bare cement that define territories. Since I think about the context of their creation, it seems violent, like a symbol of strangling. A little like your styrofoam sheet eaten away by acid. That's why I asked you about the space where you work, because subconsciously there can be a battle between artist and materials—certainly not a spectacular battle, but like the many little unspectacular battles that govern our daily lives, in this world cluttered with objects that don't behave as you want them to, that attack you and rub in your face the fact that even though you created them they don't have to obey you. It's like a struggle for survival. Even if we tell ourselves that our environment in the 21<sup>st</sup> century should be completely domesticated, perfect, and ergonomic. Well, no, it's still extremely violent.*

C : Recently, I wanted to continue my experiments with baize fabrics, in which the structure is integrated afterwards, depending on the folds and movement. I was out looking for fabrics, and I ran into some workers who were throwing out scaffold netting that had been used in restoration of building

*Cosmic duo, 2011*  
ombre à paupières sur carte postale, 10.5 x 15 cm



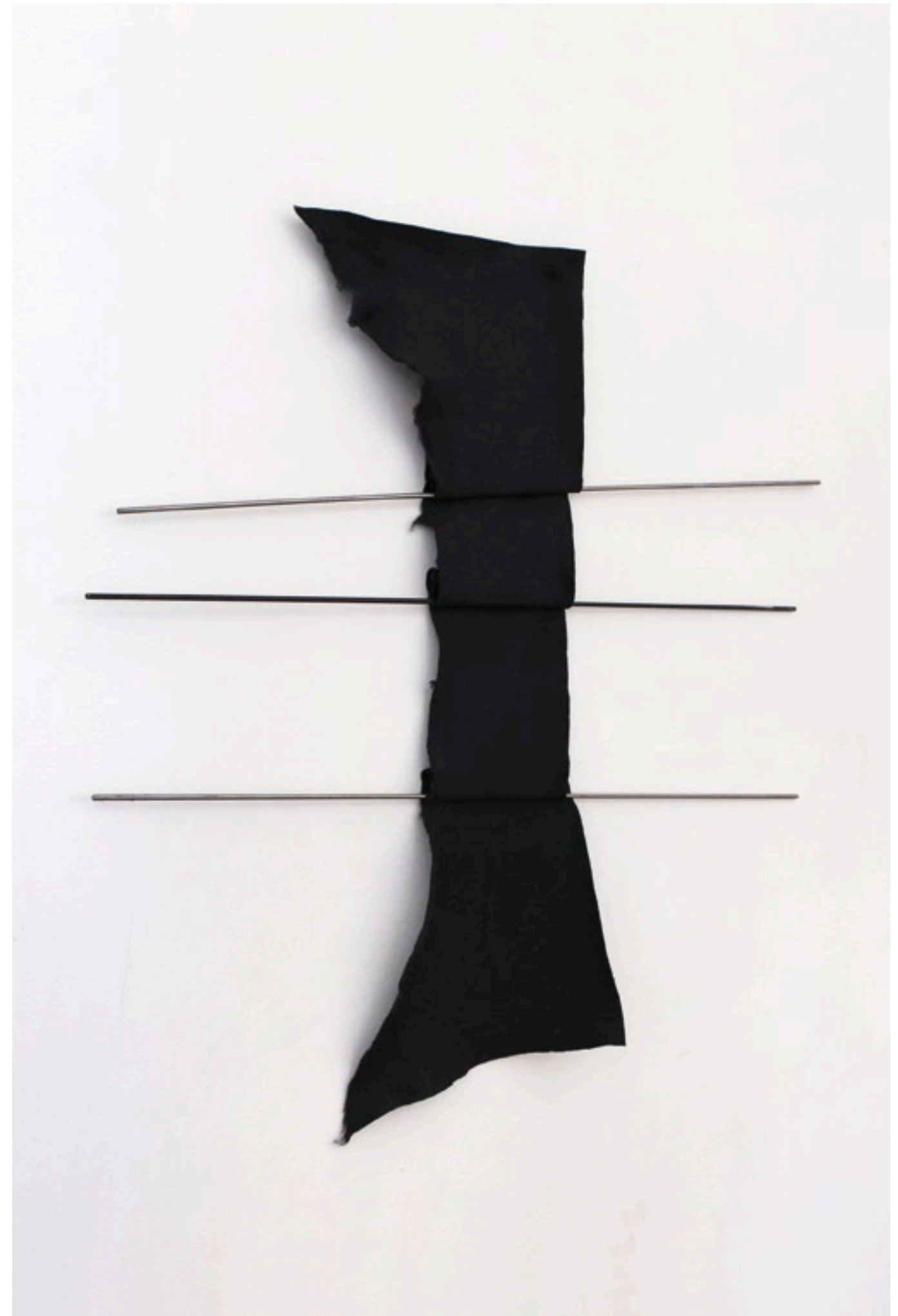


Seeing Is Already a Decision

façades. One of them offered to give me some. He took some netting and unrolled it on the asphalt. Then he rolled it back up as if he had performed a ritual or sacred act. I went back to the studio with it, and I couldn't touch it again. I did nothing with it. It had been on the façade of a building; the netting retained the imprints, the dust, the paint, the details. I thought that it was far more interesting to keep it that way. These forms come from a specific moment, an exchange. Without it there would have been nothing. It has presented me with quite a few questions about why I don't want to touch it, why I keep it as it is. Seeing is already a decision.

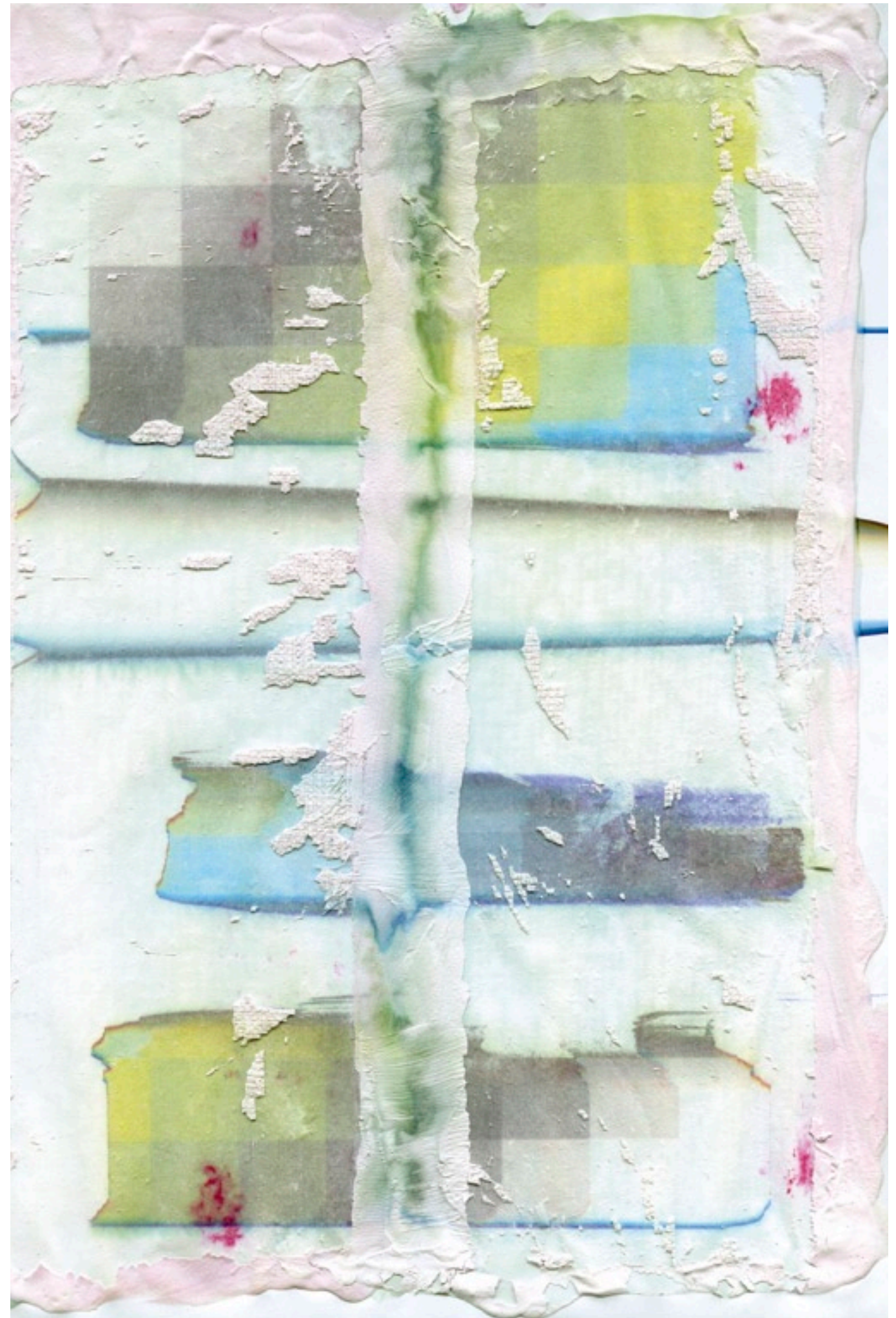
*October 2011,  
translated by Carolyn Robb*

*Sans titre, 2010  
feutrine, métal, dimensions variables (Centre d'art 3 bis f)*





*Bas-reliefs #18, 2011*  
techniques mixtes, 21 x 29.7 cm





*Tamis (bleu)*, 2009  
ruban de masquage adhésif, moustiquaire, peinture spray, 13 cm Ø





Cécile Dauchez est une artiste française née en 1975. Elle est diplômée de l'ENSBA Paris et du Fresnoy à Tourcoing. À l'issue d'une résidence au Centre d'art 3 bis f à Aix-en-Provence, elle présente en 2010 l'exposition personnelle «Fichiers et fétiches». La même année, elle présente son travail à la troisième édition du show-room ART-O-RAMA. Elle vit et travaille à Marseille et enseigne régulièrement.

*Cécile Dauchez is a french artist born in 1975. She graduated from the ENSBA, Paris, and Le Fresnoy, Tourcoing. After a residency at the Art Center 3 bis f in Aix-en-Provence, she exhibits the result of her researches in the solo show «Files and fetishes» in 2010. The same year she is present at the Showroom of ART-O-RAMA art fair. She lives and works in Marseille and teaches regularly in various venues.*

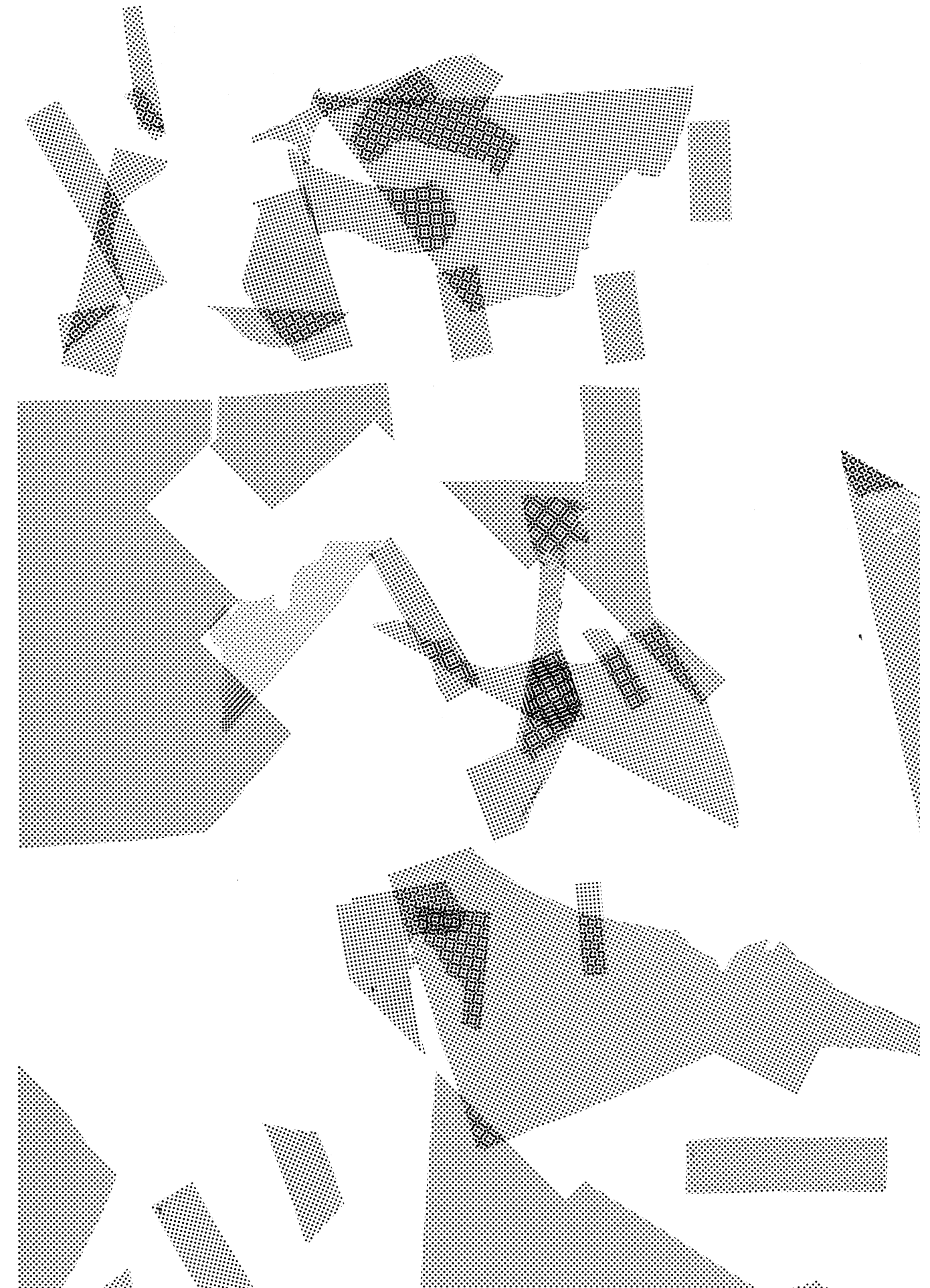
Maxime Thieffine est un artiste français né en 1973. Il est diplômé en Cinéma à Paris III, où il enseigne l'esthétique de 2000 à 2003. Il étudie ensuite au Fresnoy, puis crée l'Ambassade avec Cécilia Becanovic en 2006. On a pu voir son travail au Commissariat, au Cneai, aux Instants Chavirés, à la Galerie Nathalie Obadia, à la Tate Modern et à la Galerie Klemm's à Berlin. Il vit et travaille à Paris et Saint-Denis.

*Maxime Thieffine is a french artist born in 1973. He graduated in film studies at Paris Sorbonne-Nouvelle University and then studied at Le Fresnoy. He created the curating team l'Ambassade with Cécilia Becanovic in 2006. His work was shown at Le Commissariat in Paris in 2009 and more recently in various group shows in France and in Europe. He teaches and writes regularly. He lives and works in Paris and Saint-Denis.*

Dorothee Dupuis est une commissaire d'exposition et critique d'art française née en 1980. À sa sortie des Arts Déco de Strasbourg en 2005, elle assiste Philippe Parreno puis rejoint l'équipe de Christine Macel au Centre Pompidou. Directrice de Triangle France à Marseille depuis 2007, elle est également cofondatrice de l'association Le Commissariat, Paris, et coéditrice de la revue féministe *Pétunia*.

*Dorothee Dupuis is a french curator and art critic born in 1980. After her diploma at the Strasbourg Fine Art School in 2005, she worked for Philippe Parreno before joining Christine Macel at the Centre Pompidou. Dorothee Dupuis becomes director of Triangle France in september 2007. She is also cofounder of Le Commissariat in Paris and coeditor of the feminist magazine Pétunia.*

Voir dans les chutes des architectes #6, 2010  
tirage jet d'encre, dimensions variables





Cet ouvrage est une coproduction de Triangle France,  
du Centre d'art 3 bis f et des éditions P.

Il est publié avec le soutien de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Cécile Dauchez souhaite remercier Marie-Louise Botella, l'équipe du Centre d'art 3 bis f,  
Dorothée Dupuis, l'équipe de Triangle France, Joséphine Hirschi, Laetitia Paviani,  
Denis Prisset, Maxime Thieffine, Gaspard, Horace et Haydée.

---

*conception*

Denis Prisset en collaboration avec l'artiste

*photographies*

Cécile Dauchez, Denis Prisset

*traductions*

Carolyn Robb

*corrections*

Nadia Boursin-Piraud

*fabriqué par*

l'Imprimerie Laffont à Avignon, en avril 2012

dépôt légal, mai 2012

isbn 978-2-917768-25-9

diffusion librairie par R-diffusion

[www.r-diffusion.org](http://www.r-diffusion.org)

---

Triangle France

Friche Belle de mai

41, rue Jobin, 13003 Marseille

[www.trianglefrance.org](http://www.trianglefrance.org)

Centre d'art 3 bis f

Hôpital Montperrin

109 avenue du petit Barthélémy, 13617 Aix en Provence cedex 1

[www.3bisf.com](http://www.3bisf.com)

éditions P

59 rue Jean de Bernardy, 13001 Marseille

[www.editions-p.com](http://www.editions-p.com)



# Cécile Dauchez



isbn 978-2-917768-25-9 15€ éditions P