

**Marcelle Alix**

galerie

**4 rue Jouye-Rouve  
75020 Paris  
France**

**t +33 (0)9 50 04 16 80  
f +33 (0)9 55 04 16 80  
demain@marcellealix.com  
www.marcellealix.com**



**Charlotte Moth**  
Press

**Marcelle Alix**  
SARL au capital de 10000€  
SIRET 518 370 192 00016  
NAF 4778C

R.C.S. Paris 518 370 192  
TVA FR89518370192



# ARTFORUM

[BACK ISSUES](#) [CONTACT US](#) [SUBSCRIBE](#)



search

[PRINT](#)
[500 WORDS](#)
[PREVIEWS](#)
[BOOKFORUM](#)
[A & E](#)
[中文版](#)

---

[PICKS](#)
[NEWS](#)
[VIDEO](#)
[FILM](#)
[PASSAGES](#)
[SLANT](#)

## London

### Charlotte Moth

TATE BRITAIN

Millbank

May 4–May 4

Invited to work with the Tate Archive, Charlotte Moth chose to interrogate the museum's holdings of documentation and ephemera related to the work of sculptor Barbara Hepworth. Moth's current exhibition, "Choreography of the Image," highlights the imaginative control Hepworth exerted on photographic reproductions of her art from the 1930s until the '70s (an aspect of the sculptor's practice that's received little scholarly attention). Hepworth chose certain kinds of plants, plinths on wheels, curtains, screens, and lights for the most indelible kinds of presentation—she was not only invested in the way her work would be displayed but also how it would be *remembered*.



View of "Charlotte Moth," 2015–16.

For the vitrines in the Archive Room, Moth has created ten *Inserts*, 2015—a series of "sculptural interventions," according to the artist, on which she has arranged about one hundred items, including exhibition-installation pictures, correspondences, and one of Hepworth's collages (*Collage featuring Sculpture with Colour [Deep Blue and Red] ca.1943*). Images from the 1937 avant-garde journal *Circle: International Survey of Constructive Art* feature photographs of artworks by her contemporaries, such as Naum Gabo, László Moholy-Nagy, and Henry Moore. References to Hepworth's son Simon Nicholson's kinetic sculptures also show up, reflecting shared interests in landscape, art education, and child psychology.

Moth's *Filmic Sketches*, 2015, merges exquisitely evocative footage of locations that were important to Hepworth—her studio and garden in St. Ives—with images of the Palais-de-Danse, sundry rock formations, and ancient magical sites in Cornwall. Moth worked on the film's sound track, made up of environmental recordings from the sites she visited woven into computer-generated ones, in collaboration with the composer Carlo Peters. Moth has organically and elegantly echoed Hepworth's language in the present time.

— Caroline Hancock

Victoria Miro

links

CATRIONA  
JEFFRIES

team

P.P.O.W

Andrea  
Rosen  
Gallery

DAVID  
NOLAN  
NEW YORK

HAINES  
GALLERY

ARTFORUM Critics Picks

04.2016

1/1



## Charlotte Moth by Jennifer Burris

*Infinite configurations: collection, space, and story.*



Charlotte Moth, Still from *In unexpected places, in unexpected lights and colours, (sculpture made to be filmed)*, 2012. Black-and-white digital video transferred from 16mm, silent, 3 min.

I met Charlotte Moth in August 2012 in Paris, where she lives and works. She was preparing for an isolated year in the residency of Schloss Solitude in Stuttgart following her first major solo exhibition, at the Centre d'Art Contemporain Genève, which had just closed. We spent the afternoon looking through images of the exhibition, which brought together photographs, sculptures, and films made since the beginning of her *Travelogue*, a collection of images of exterior and interior architectural spaces without chronological or geographical indicators that evolves via processes of accumulation and deferral. The exhibition also included two works by her frequent collaborators Falke Pisano and Peter Fillingham.

Having followed her practice since that first meeting, we reconnected earlier this year in the context of a screening program I organized at the Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA) called "The Color of Capital." Immersing myself in her work in preparation for this event, I noticed for the first



time its profound resonance with the rise of object-oriented ontology in curatorial and artistic practice, an approach that investigates the “relation between persons and things while denying the hierarchical superiority of the human subject,” as described by Emily Apter. Without naming it as such, the following conversation excavates these ontologies in Moth’s work, focusing in particular on her most recent film *The story of a different thought*, which will be shown throughout this year at installations in The Temporary Gallery in Cologne, the Skulpturenmuseum Glaskasten in Marl, and De Vleeshal in Middelburg, and also screened alongside other of her films at the Centre Pompidou on September 25th as part of their Prospectif Cinéma series. In 2015, Moth will show a newly commissioned work in a solo exhibition at Tate Britain’s Archive Room.

**Jennifer Burris** After the screening of two of your films—*Study for a 16mm film* (2011) and *Study for a Travelogue in Motion* (2012)—at SMBA this past March, I was asked a couple of technical questions that I couldn’t fully answer. Perhaps the most straightforward of which was about your decision to shoot in 16mm before transferring to digital. Maybe this is a good place to start?

**Charlotte Moth** Well, to begin, I suppose it’s good to look at the first photo films that I made, which were composed of scanned photographs. Works such as *Maeve* and *Sadie*, both made in 2010, were developed from sending a box of selected images from my *Travelogue* to Sadie Murdoch and Maeve Connolly alongside a recording device. In effect, this resulted in two recordings, used in the films, of two people looking at the same set of photographs, but of course having two very different responses. The images came from 35mm negatives because in the *Travelogue*, for example, I never work with a digital camera—in part because I started off working with negatives, but also because of its connotation to the hard copy: the idea that there is a physical surface or imprint to the image. So when I started making films out of these photographs, I was already working in between analog and digital. It was just a very natural process.

*Study for a 16mm film*, on the other hand, was actually the first moving image work I made. I was interested in this format because it extended my previous process: 16mm film is made up of a series of single images. I was also very interested in the relationship to light, materiality, and color that I could achieve only with film. There is also this beautiful thing, similar to analog photography, which is that you don’t get to immediately see what you’ve done. There’s always a surprise. Things are overexposed. You take a risk. There is a delay between doing something and seeing something, and I really like to work with this kind of deferral.

But I also really wanted an experience that was silent, without the sound of a projector going on in the background. This desire for silence is tied to the context in which the film was made. I was doing a residency in Porto at the Fundação de Serralves, and the space they had found for me to work in was previously a school for deaf children. Its curriculum was anti-gestural, which basically means that the children weren’t allowed to sign. They were made to speak. I think the school used quite harsh methods in order to achieve that. I spent three months in the presence of that history, thinking about silence and visual forms of communication. The name for the show at the end of the residency was *Visual Speech*.

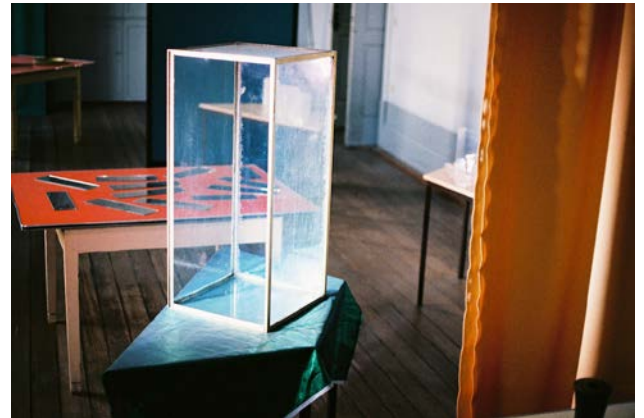
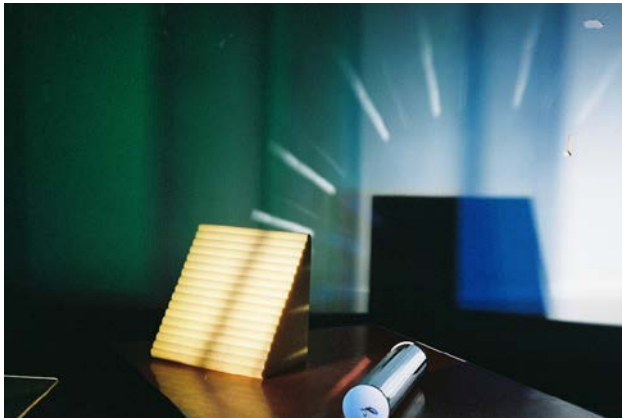
**JB** And this is what compelled the transfer to digital?

**CM** It’s definitely one very strong part of the decision. I can also be quite critical of myself, and perhaps I was concerned about the aesthetic quality of the imagery. I didn’t want to deal with the aesthetics of the machinery that produced the image as well. So it was, in part, a result of natural transitions between analog and digital already in my work, but also an awareness of the asceticism and nostalgia that the medium can evoke.





Charlotte Moth, Stills from *Study for a 16mm film*, 2011. Color digital video transferred from 16mm film, silent, 11 min 28. Instituto Araujo, Porto, Serralves Foundation.



**JB** When you first arrived in Serralves, did you know that the space you would be working in was this former school or was the violence of that history something that unfolded over time?

**CM** I don't think I realized the extent of it—it takes time to reach an understanding of a place that you come to stay at. Porto is just so beautiful. It's right by the sea, so the light is incredible. I knew that they had found a space for me, and that it was a school, but it wasn't until I was there that the actual reality or atmosphere started to sink in. It's not like I planned to make a work that would be directly in response to that situation, but you're inevitably formed by a context.

**JB** Speaking of contexts, the first time we met you were about to go to Stuttgart for a residency at Akademie Schloss Solitude. How was that?

**CM** That name is not a euphemism. I did meet some really incredible people, and I think that's something that will stay with me. I met Joshua Edwards, who is a poet and writer from Texas. We went on a sixteen-kilometer walk, from castle to castle, talking and thinking about our approaches to working and how writing and the image are types of translation. We chatted about everything on that walk, it was wonderful for me and the beginning of a friendship with Josh resulting in many ideas we have not had the opportunity to develop yet. I also met Rebecca Loewen, who is a very talented architect from Winnipeg. There were many other great people as well. But I think Rebecca and Josh became the people whom I really wanted to develop projects with.



During this time, I was given a great opportunity from Die Kunstproduzenten, which is a new initiative set up by a nonprofit space in Cologne called The Temporary Gallery. Die Kunstproduzenten works with different partner institutions across Northern Europe to produce work in electronic form. I was the test artist for this, which was a great thing to be able to do, because you're also helping to define the project's boundaries. The first collaborating institution was the Skulpturenmuseum Glaskasten in Marl, about an hour and a half outside of Cologne. I naturally ended up wanting to make a new film after seeing this place, which became the site that triggered my twenty-eight-minute epic, *The story of a different thought*(2014).



Charlotte Moth, Still from *The story of a different thought*, 2014. 16mm footage digitally transferred, 35mm colour scanned negatives, digital photographs, digital steady cam footage, 28 min. The script includes conversations with architect Rebecca Loewen DIN projects, Winnipeg, Canada and poems by Joshua Edwards. Narration by Keith Collins and Caroline Hancock. Produced by Die Kunstproduzenten, Cologne.

**JB** This film seems to coalesce elements of your work that had previously remained physically apart, for example, a collection of essays presented alongside a silent film, both of which can also circulate independently from one another. I'm thinking in particular about Alice D. Peinado's text "Continuous Trajectories—Broken Utopias," which developed out of conversations she had with you in 2011. Reading this essay, which looks at notions of time and place in Ibiza, particularly in the context of Dada artist Raoul Hausmann's travels there during the 1930s, deeply informed how I understand your film *Study for a Travelogue in Motion*, as well as your *Travelogue* more broadly. This unfolding of meaning seems somehow condensed in your new work, where the relationships and influences are present in the film itself through voiceover narrative.

**CM** Pandora's box is the best way to describe this work. I am still digesting it. This also describes the museum in Marl, which is an incredible building. It was a very luxurious thing to be able to research a project for a year, and when you have that possibility it becomes more and more layered. Josh and Rebecca also contributed to the film's narrative. Marl is not far from Stuttgart, and since

**BOMB-Artists in conversation**

**04.09.2014**

**4/10**





they were there at that time as well, they could also visit the building. At first, I asked Josh to think about what it would mean to write poems in relationship to a particular site. I also asked Rebecca to visit it with me, because, even before I had seen the building in Marl she had described another building on Lake Manitoba in Winnipeg that is built on sand. Located on the shoreline of the lake, its foundations are always shifting, never stable. The weather conditions are also incredibly volatile: there is a lot of flooding, heavy snow, and extreme heat. Responding to these conditions, the architectural firm where Rebecca works, DIN Projects, built a house called Twin Beaches that has floors that can be heightened if the water levels rise. Within this building you have all these concepts of instability, balance, suspension, and latency at work.



Still from *The story of a different thought*, 2014.

Learning about Twin Beaches, a building that I had never actually seen, made my first visit to Marl feel like a rediscovery, as the same principles of floating and suspension animate the design by the Dutch architects Jo van den Broek and Jaap Bakema. Therefore the municipal building, the Rathaus, created a natural link between Twin Beaches and resulted in conversations that were then elaborated further by intricate stories I discovered during my time in Marl—the collection of works inside the building, for example, which is incredible. It's a long story.

**JB** These architectural principles of floating and suspension that you are talking about also seem to inhabit the camera's perspective in the film, which glides over and under stairways.

**CM** It was the first time I was shooting in a digital format, so that feeling comes from being able to use a Steadicam. The film is a real collage. It's a prism almost, a multifaceted way of looking or un-looking. Scanned images from the *Travelogue* are incorporated as well. Thinking about surfacing in architecture and ideas of illusion, I was drawn to paper marbling and Renaissance architecture: the confluence of pictorial convention and an imitation of other surfaces. So that led me to Florence. There is a scene in the film where a man is putting colored pigment on a surface as he marbles paper, which is actually filmed in a workshop in Florence. It was shot on 16mm.



Still from *The story of a different thought*, 2014.

Rebecca was a great help. I wasn't able to visit Canada in time, so I asked her to take a lot of photographs of Twin Beaches. I asked her to shoot both the interior and exterior in 360 degrees, and then send these images to me with a description. These conversations, both visual and textual, all somehow ended up in the film.

**JB** From how you've described Twin Beaches, it sounds very much like an architectural solution to a specific geography of instability, whereas the construction of the building in Marl seems more ideological. Is that contrast intentional?

**CM** There is a contrast. Architects were testing a lot of new construction technologies in the 1950s, which is when the Rathaus was built. For example, it was the first building that used concrete suspension columns. But obviously, there's a risk when trying out new techniques, an element of the unknown is inherently involved. Concrete has a lifespan. There are huge problems with the hanging towers crumbling, and they've had to reinforce them from the inside and that process cost the town a lot of money. But going back to your question, the flotation system and roof structure of the lower-lying building did have to do with geographical conditions in Marl. There's a lot of coal mining in the area, and I think the architecture was in part a response to the instability of the earth that it's sitting on. Maybe it has to do with having to spread the load. But it's fascinating to see the flexibility of these concepts, particularly in their ideological relationship to modernism, because in a practical way Rebecca and Neil obviously made a building that directly responds to the needs of a specific physical place. Whereas van den Broek and Bakema were also responding to the direct needs of a project prescribed by the community of the small town that commissioned it.



**JB** There are different ways of thinking about how a building responds to its environment, be it social or political or geographic.

**CM** There is one comment that van den Broek and Bakema made about wanting their building to have as multifunctional and flexible a usage as possible, an attempt to respond to the demands of the community that made the project happen. But when something is too broad, it can also get lost. I learned a lot from talking with Rebecca about this, and how it intersects with structuralism in architecture.

**JB** I remember something you said when we first met, which is that your projects often evolve from conversation, be it with a specific person, history, or locality. I see this dialogue in your work with Hausmann's archives, which chronicles his travels through Ibiza, and also in the work you made in Marfa, *Sculpture made to be filmed* (2012), which is in conversation with both Donald Judd and the Texas landscape. How did you arrive at this process of developing work through conversation?

**CM** A lot of it has to do with the thinking process. I'm also working with this in the *Travelogue*, which is like a reserve. It's about when things are put into action in a certain context. A conversation is a process of thinking; thoughts are being constructed as we speak. So it's about these infinite configurations or possibilities that a conversation might take.

The sculpture I made in Marfa during my residency there echoes this process. It's six units, or boxes, and I worked with a lighting engineer to construct a system of permutations where every unit has a different rhythm. If you looked at it for a month, you would never see patterns of the entire sculpture repeat. It is as close to infinite as I could possibly imagine in a sculpture.

**JB** Why did you start the *Travelogue*?

**CM** It was when I was a student in Canterbury, in response to a series of buildings that I became fascinated with. I was starting to make sculptures, which were direct copies of certain features or aspects of buildings that had this very imaginative side to them. There was a window at the De La Warr Pavilion in Bexhill on Sea, for example, which probably looked like a window you could find in many places because it wasn't very Mendelsohn-like—the 1935 building was designed by architects Erich Mendelsohn and Serge Chermayeff—but I added a certain backspace or depth to it, which made it quite playful. Another interesting piece of architecture was a space that used to be a disco, and outside there was a window with a mirror sectioned to it, so you had this doubling of the image in a sense. A piece of work I made about this copying was my very first consideration of architectural space.

**JB** Is your interest in illusion or surface rooted in this confluence of windows and mirrors?

**CM** It's a continuing system of deferral, I suppose, which functions in many different ways. As I was saying, you come back to the same image but treat it in a different way. It's again this sense of the different possibilities or different lives of something, and it is quite interesting to think about how that functions within a work.

**JB** In an interview with Florence Ostende, you mentioned that you think of the *Travelogue* as a collection rather than an archive: "An archive categorizes something and fixes it in relation to a specific meaning. The images in the *Travelogue* are an ever-growing configuration that shifts in my mind as ideas do: one image informs the other so it's quite unexpected and very much a speculative





activity. A collection grows organically; it's a very practical type of knowledge. Think of André Malraux's *Musée Imaginaire*, Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*, or Walter Benjamin's *Arcades Project*. There are many many links inherently woven into this system of collecting, ordering or categorizing. I think of it as a cumulus cloud that's drifting, snowballing in size that enables ideas to travel great distances and be put in new contexts." Why is this distinction between archive and collection so important to draw?

**CM** It really has to do with questioning the nature of what an archive is. An archive asserts a certain truth of something; it professes an authority on what that thing is in a sense.



Still from *The story of a different thought*, 2014.

**JB** Even if that truth is radical or counter-hegemonic, it's still a specific perspective.

**CM** Yes, for sure. I was very interested in *not* making a particular statement about an image, which is why I say it's more like a reserve waiting to be put into action or waiting for a statement to arise. These images have a possibility of shape shifting.

**JB** There is no "objective" categorization with meta-data and subcategories.

**CM** Because then you get lost in the whole system of process and differentiation, which is a bit limiting in a way.

**JB** Your resistance to categorization is interesting because so many of the images in your collection are fragments of modernist architecture, which, to me, evokes an intense desire for a Western model of rationality—a very specific, programmatic idea of how one should live translated into three-dimensional space.



**CM** Well, the building in Marl is truly a modernist architecture, but a lot of the other images are hybrids. They're mixtures trying to be something; there's a lot of copying. But then again, the idea of modernism itself is quite a heavy word, no? The *Travelogue* is really about how there's another way of looking at these specific things that you can't really place. Again, I suppose that's where it comes down to being a collection and not an archive. But at the same time, I'm now making a work on this very high modernist building that almost nobody knows about, which is quite strange because van der Broek and Bakema are really important architects.



Still from *The story of a different thought*, 2014

**JB** I had never heard of them before seeing your film.

**CM** That's also very interesting about history, no? How certain things survive and other things are forgotten or have these moments of reoccurring. *The story of a different thought* looks at how a building just completed by a young architectural firm in Winnipeg could relate to that conversation or history as well. Twin Beaches isn't even completely finished, actually, so it almost looks like a ruin in some of the photos Rebecca sent me.

**JB** Like Robert Smithson's *Hotel Palenque* (1969-72)?

**CM** Definitely. That's a very important work for me. There is an entropic Smithson moment in there.

**JB** You are currently working on a project for Tate Britain's Archive Room. How do you reconcile this context with the distance toward archives you feel in your own work?

**CM** Over the last year, I was working in the Archive Room and discovered Barbara Hepworth's sculptural notes and documentation starting in the 1930s up until the '70s. I became very intrigued with this set of images, one in particular. It's in her London studio, photographed before World War II, of a sculpture called *One Form (single form)* 1937. There's this white curtain behind the sculpture



that seems to be reverberating or resonating, like it's not keeping still. You have this completely blurred backdrop with a sculpture that is quite crisp in front of it.

**JB** So the first time this sculpture was visible to the outside world was through this photograph?

**CM** Exactly, but I think it was more for her own documentation. But then her studio was bombed during the war, and the sculpture was destroyed. Looking into these records further, I just became more and more intrigued by how she was employing the image to record her sculptures. Other images have a kind of cloud background, so the sculptures almost seem to be levitating in the sky. And then there are other images where her sculptures sit next to a tropical-looking houseplant. What kind of decision was behind that? In another one the shadows of leaves sort of creep into the top left-hand corner, which creates this strange sort of decontextualization of the sculpture. I just became fascinated with these images, which tie back to my fascination with Brancusi's studio: an obvious example of the construction of the sculpture photograph. I think these discoveries will probably be the basis of my work for the Archive Room, but it's early yet and I still need to visit Hepworth's studio in St. Ives, where she moved after the war.

**JB** Speaking of destruction, or bombing, when I first saw your work it made me think of Antonioni's *Zabriskie Point* (1970)—particularly if you were to strip the movie's narrative, leaving just the atmosphere and feeling and mood. Do you think about film or intentionally engage with certain cinematic histories when making your work?

**CM** It's funny that you should say that because, the other day, I went for a walk with a friend who was showing me parts of Paris that I hadn't seen before. We were walking up the street and I saw these strange buildings that felt like they were from the desert, and we both thought that they looked like something out of *Zabriskie Point*.

I recently went through a serious Cassavetes phase. *Shadows* (1959) and *Faces* (1968) are extraordinary films. With *Shadows*, I also like that it doesn't technically have a script. The film was made up as he went along, working with actors who aren't really actors; a construction that functions like the *Travelogue* in a way. I also love the Indian filmmaker Satyajit Ray. There is one very beautiful film of his called *The Music Room* (1958). I love the beginning of it. It's strongly atmospheric; from the void, this blackness, a chandelier comes swinging and gets bigger and bigger and bigger. There's also a moment when he films a dancer with a really long shot, allowing the attention of the viewer to stay with her movements. Just letting vision rest and the shot continue for quite awhile.

*Charlotte Moth's exhibition at the Skulpturenmuseum Glaskasten Marl opens September 8, 2014. See her Kunstproduzenten production grant [here](#).*

*Jennifer Burris is a writer and curator based in Mexico City. She has a PhD from the University of Cambridge and was previously the 2011-13 Whitney-Lauder Curatorial Fellow at the Institute of Contemporary Art in Philadelphia.*

<http://bombmagazine.org/article/1000206/charlotte-moth>





## REGARDS D'ARTISTES, Charlotte Moth & Joshua Edwards

En 2013, Olivier Michelon, directeur du musée des Abattoirs / FRAC Midi-Pyrénées à Toulouse, est le commissaire invité des Ateliers des Arques. La résidence s'intitule *L'Image dans le tapis*, du titre d'une nouvelle d'Henry James, qui rappelle dans ses lignes que seul un œil attentif et patient peut prétendre saisir le sens d'une œuvre, sans s'arrêter à ses apparents motifs. C'est autour de cette idée que sont réunis des artistes qui abordent l'image photographique en articulant celle-ci avec le texte ou la sculpture : Julien Bismuth, Natalie Czech, Thomas Merret, Pierre Paulin et Charlotte Moth.

CHARLOTTE MOTH est une artiste d'origine Londonienne qui enregistre pour mieux les retranscrire, par le biais de la photographie ou de la vidéo, des éléments architecturaux. En mettant en scène leur volume souvent d'inspiration constructiviste, un style à la fois brutal et minimal, par ses médiums de prédilection, elle compose des œuvres à son image : sensibles et naturelles. De manière générale, c'est l'espace concret perçu à travers le prisme des représentations que l'on peut en faire qui est au cœur des recherches de l'artiste.

Pour *L'Image dans le tapis*, Charlotte Moth a entrepris la réalisation d'un film dont le principal sujet est une vieille grange de notre terroir. Impressionnant par ses dimensions, sombre et massif, ce bâtiment agricole typique de nos régions a séduit la jeune femme dès son arrivée aux Arques. Ainsi, c'est par le biais de son regard d'artiste et de sa personnalité qu'elle nous en livre une représentation, filmée avec une caméra 16 mm. Alternant des plans fixes et des mouvements de caméra, des plans serrés et d'autres éloignés, le montage qu'elle en a fait laisse au visiteur le soin d'assembler un à un les éléments du décor. Parmi eux, le visiteur pourra reconnaître un séchoir à tabac, une voiture blanche abandonnée au milieu d'un champ d'herbes hautes ou encore un cercle de fer posé contre la paroi extérieure de la dite grange. Autant d'éléments qui perdent tout sens et toute fonction sous l'œil de sa caméra. Effectivement, ici, le banal et le quotidien se métamorphosent en un décor angoissant pour certains alors que d'autres y voient au contraire une composition plastique grandeur nature où la lumière du soleil deviendrait tout à coup projecteur de cinéma.

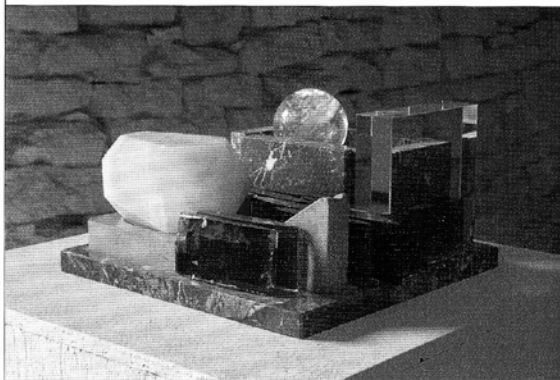
Ce qui est étonnant avec les créations de l'artiste, c'est justement que l'on se perd dans les échelles de ce qui est représenté : que ce soit la grange ou bien d'autres éléments l'environnement, tout peut tout à coup paraître minuscule ou bien gigantesque, naturel ou bien artificiel en fonction de l'angle de vue et de la lumière, de ce que l'on a vu avant et de ce qui se passe après.

Pour accentuer ce phénomène de désorientation, l'artiste a mis en miroir ce premier court-métrage réalisé en pleine campagne lotoise avec un autre, conçu dans son atelier parisien cette fois. Ce deuxième film, placé juste à la suite du premier, s'accompagne d'objets chinés au fur et à mesure des voyages de l'artiste, dans des brocantes, des marchés aux puces et autres vide-greniers. Le petit film qui les met en scène se configure comme un jeu de construction où les formes, les couleurs et les matières de chaque objet s'essayeraient aux dizaines de

combinaisons possibles entre eux pour peut être atteindre l'assemblage idéal. Il prend l'aspect d'un film d'animation réalisé en stop motion (le célèbre principe d'« image par image » largement plébiscité par les artistes de l'art numérique ces dernières années) apportant à l'ensemble une touche ludique, un rythme, une ambiance et même l'impression que ces objets pourraient s'animer d'un souffle de vie une fois les visiteurs repartis.

Enfin, les images tirées de l'imposante grange de bois ont bien inspiré Joshua Edwards, un ami de l'artiste, qui en les voyant, écrivit le poème *Les Arques* (ci-contre), diffusé sur place, et qui donna lieu à une performance le soir du vernissage.

CLÉMENCE LAPORTE



Charlotte Moth, *Sans titre*, 2013. © Thomas Merret



## LES ARQUES

There is an object followed by its form:  
the barn becomes a box. Or else a shape  
precedes what it is seen as. A circle  
and then the table you set your drink on.

A rectangle that is the mirror where  
you watch yourself in reverse. Perhaps you  
only see a thing that wants to be some-  
thing. In the musician's name is music,

in the novelist's a novel. Outside  
the window is a landscape. The glass is  
clear, the grass is green. Maybe because it  
is grass it is too green. These surroundings

are familiar because this is where you  
live and because they resemble a scene  
in a film you saw many years ago,  
made near the place where you grew up.

You recognize this as a third way  
of knowing: an object, a shape, and  
a sense of ownership. An abandoned car  
means the trip you took to leave a life

behind. A stone may be the ocean or  
the beach it crashes on, where you found it.  
The forest in which you conspired to love  
someone who betrayed you is now itself

a conspiracy, and you will never  
enter it again. You hold a shape in  
your hand then place it in relation to  
other shapes to lend them meaning, but you

don't want to evoke anything except  
the landscape in that picture from the past.  
You remember how some stones in the film  
lost their meanings. They are now just

monuments along the way. You remember  
birds singing at the beginning and end  
of the movie. They were always offscreen.  
The memory of those songs awakens

another memory, of the forest  
you won't visit again. On the edge of  
the forest is a map of your country,  
one more place you will never return to.

Joshua Edwards, 2013

## LES ARQUES

Il y a un objet suivi par sa forme.

La grange devient une boîte. Ou bien une forme  
précède la manière dont elle est perçue. Un cercle  
et ensuite la table sur laquelle tu poses ton verre.

Un rectangle qui est le miroir où  
tu te vois à l'envers. Peut-être que tu  
vois seulement la forme, celle qui veut être quelque  
chose. Le musicien a de la musique dans son

nom, le romancier un roman. Dehors  
la fenêtre est un paysage. Le verre est  
clair, l'herbe est verte. Peut-être parce que  
c'est de l'herbe, c'est trop vert. Ces environnements

sont familiers parce que c'est là est où tu  
vis et parce qu'ils ressemblent à une scène  
d'un film que tu as vu il y a longtemps,  
qui se passe dans le pays où tu as été élevé.

Tu reconnais ceci comme une troisième façon de  
savoir : un objet, une forme, et la croyance  
que quelque chose est tien. Une voiture abandonnée  
pourrait signifier le voyage que tu entrepris pour laisser une vie

derrière. Une pierre peut être l'océan ou  
la plage sur laquelle elle s'écrase, où tu l'as trouvée.  
La forêt dans laquelle tu as conspiré pour aimer  
une personne qui t'a blessé est maintenant elle-même

une conspiration, et jamais tu  
n'y entreras plus. Tu tiens une forme dans  
tes mains et la place alors par rapport à  
d'autres formes pour leur donner un sens, mais tu

ne veux pas qu'elles évoquent quoi que ce soit  
sauf le film dont tu veux te souvenir.  
Tu te rappelles que dans le film il y avait des pierres  
qui avaient perdu leur sens. Maintenant elles sont juste

monuments au passage. Tu évoques  
le chant des oiseaux près du commencement et de la fin  
du film. Les oiseaux étaient toujours hors cadre.  
Le souvenir des oiseaux réveille

un autre souvenir, de la forêt  
que tu ne visiteras jamais plus. L'intérieur  
de la forêt a la forme de ton pays,  
un autre où tu ne retourneras jamais.

Traduction Julien Bismuth





## ART | CRITIQUES



**Charlotte Moth**  
**Villa Surprise**  
13 sept.-03 nov. 2012

**Paris 20e. Galerie Marcelle Alix**

Souvent présentée en qualité de photographe, Charlotte Moth étend depuis quelques années sa pratique à la vidéo. Le travail composite qu'elle présente à la galerie Marcelle Alix développe en creux une réflexion sur la subjectivité du regard et explore les notions d'objet, de lumière et d'architecture.



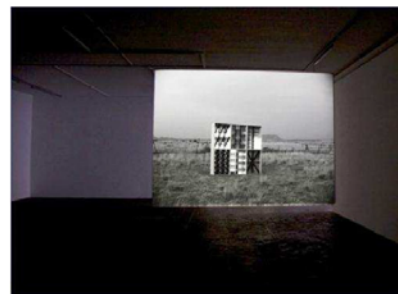
■ Par Florent Jumel

L'espace de la galerie, nimbé d'une aura bleue, présente dans un premier temps deux photographies en noir et blanc. Un filtre de couleur, posé sur les néons et la devanture de la galerie, modifie et oriente le regard, provoquant une mise à distance du spectateur. Le voile bleu introduit un rapport sensoriel entre les photographies et l'espace de leur exposition, travaillé alors comme un matériau. *Willa Nlespodzianka*, ou *Villa Surprise* en français, présente l'installation in-situ de la photographie d'une maison moderniste polonaise des années 30, à l'endroit même du bâtiment d'origine. La villa demeure pourtant absente, seul figure le cliché préexistant. L'intention de l'artiste a été confrontée à un impair, la villa a été détruite pendant la réalisation du projet. Menant des recherches sur cette disparition, l'artiste découvre le nom de la villa manquante, Villa Surprise. La seconde photographie, figure un socle vide, dans le parc parisien des Buttes-Chaumont.

Ces deux travaux, au caractère cinématographique assumé, renvoient à l'absence et à la disparition. Le travail de Charlotte Moth propose un discours sur l'obsolescence des représentations de paysages, d'espaces et d'architectures. En présentant des travaux en noir et blanc sous une lumière colorée, imposée par une scénographie appuyée, elle en annule la dimension historique et dessine les contours d'une narration subjective.

Au sous-sol, deux films sont projetés. L'usage de la vidéo et de la photographie s'inscrit chez Charlotte Moth dans une continuité, dans une porosité des pratiques construites sur le sensible, sur l'approche de l'image par une relation à l'expérience. La pratique photographique et la pratique cinématographique sont donc les deux faces d'une même pièce. Preuve en est la production de clichés à partir de vidéos ou encore la présentation de diaporamas numériques de photographies réalisés dans ses travaux précédents.

Lire l'annonce | **SUIVRE** PARIS-ART.COM  

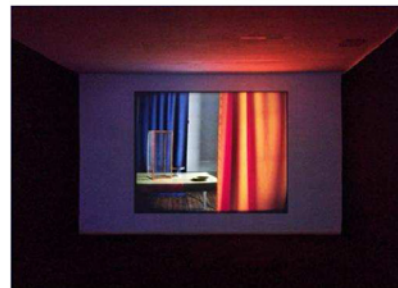


Créateurs

● Charlotte Moth

Lieu

● Galerie Marcelle Alix





Au sous-sol, deux films sont projetés. L'usage de la vidéo et de la photographie s'inscrit chez Charlotte Moth dans une continuité, dans une porosité des pratiques construites sur le sensible, sur l'approche de l'image par une relation à l'expérience. La pratique photographique et la pratique cinématographique sont donc les deux faces d'une même pièce. Preuve en est la production de clichés à partir de vidéos ou encore la présentation de diaporamas numériques de photographies réalisés dans ses travaux précédents.

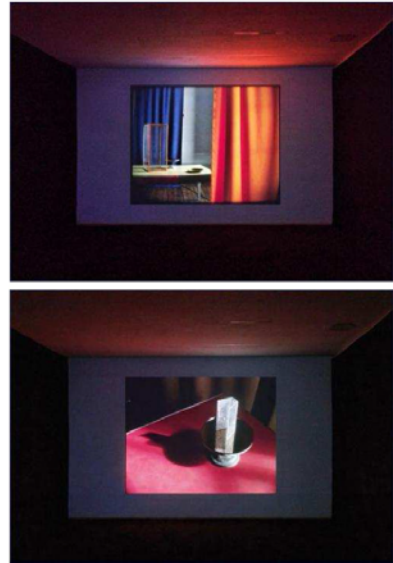
La vidéo *Study for a 16mm Film* est travaillée comme une peinture. En effet, l'artiste déconstruit scientifiquement les espaces et les modélise, avec une attention toute particulière pour la matière et l'apparition de nouvelles formes. La caméra, travaillant comme un révélateur, s'attarde ici avec un certain fétichisme sur des objets collectionnés par l'artiste, disposés sur des tables recouvertes de tissu.

Dans la seconde vidéo, *In Unexpected Places, In Unexpected Lights And Colours (A Sculpture Made To Be Filmed)*, la sculpture lumineuse de Charlotte Moth apparaît en noir et blanc dans un désert, à Marfa, au Texas. Cette sculpture, notamment exposée au centre d'art contemporain de Genève, incite à examiner la couleur, la lumière et son énergie cinétique. Elle se retrouve dans cette exposition, protagoniste d'une vidéo hybride qui crée une passerelle entre l'absurde, le surréalisme et une réflexion sous-jacente quasi anthropologique sur notre rapport aux formes, aux constructions, aux espaces et au vide.

L'exposition «Villa Surprise» est une belle entrée dans l'univers riche et complexe de Charlotte Moth. Elle présente chez Marcelle Alix un corpus d'œuvre inscrit dans une réflexion formelle et théorique autour de la relation entre l'expérience sensible et la sculpture, l'architecture. Le regard du spectateur est en permanence construit et guidé entre espace et temporalité, incarnation et vacuité. En négatif, Charlotte Moth interroge les relations complexes entretenues entre la photographie et la vidéo, entre l'homme et son espace.

### Œuvres

- Charlotte Moth, *Study for a 16mm Film*, 2011. Projection film 16mm transféré sur vidéo. 11 mn 28.
- Charlotte Moth, *In Unexpected Places, In Unexpected Lights And Colours (A Sculpture Made To Be Filmed)*, 2012. Projection film 16mm transféré sur vidéo. 3 min.
- Charlotte Moth, *Willa Nlespodzianka*, 2012. Photo analogique noir et blanc, encadrée et montée sur dibond. 123 x 180,5 cm
- Charlotte Moth, *...This Was The Plane - The Variously Large And Accentuated, But Always Exactly Determined Plane - From Wich Everything Would Be Made...*, 2012. Photo analogique noir et blanc, encadrée et montée sur dibond. 123 x 180,5 cm.



Autres expos des artistes

- Le vicomte pourfendu
- Remade



# ARTFORUM

## Charlotte Moth

MARCELLE ALIX

4 rue Jouye-Rouve

September 13–November 3

Charlotte Moth's photographs and films emphasize the complex relationship between these media and their subject matters. For Moth—who often shoots her own sculptures, assemblages, and staged events and habitually conducts extensive research before setting her camera in a particular location—content and methodology are as much the medium as a digital or analog capture.

The titles of the two films on view underscore Moth's elastic understanding of what constitutes a "final" artwork. The subject of *In Unexpected Places, in Unexpected Lights and Colours (a Sculpture Made to be Filmed)* (all works 2012) is a large wooden crate adorned with colored lightbulbs—in fact a sculpture that Moth has previously exhibited under the title *Sculpture made to be filmed*. In the film, Moth captures the structure spinning amid a flat Texan landscape in moody, emphatically cinematic black and white. In *Study for a 16mm film*, 2011, various geometric objects cast mesmerizing shadows and reflections as they appear to wobble and whirl across a tabletop. Technically a digitally transferred 16-mm film, this work also includes a curated collection, a kinetic sculpture, and a performance.



Charlotte Moth, *Study for a 16mm film*, 2011, 16 mm, color, 11 minutes 28 seconds.

Moth's two large-format photographs comment on photography's documentary role—specifically in relation to architecture and sculpture. In the simplest terms, *Willa Niespodzianka* is a photo of a photo. Moth stilt-mounted her own print of a Polish modernist house, placed it in the landscape in front of the actual house, and documented the installation. The multilayered, self-referential result raises issues of authorship and authenticity. The other photograph (titled *...this was the plane—the variously large and accentuated, but always exactly determined plane—from which everything would be made...*, 2012) is a more straightforward illustration of the inherent subjectivity of defining and exposing a final artwork: In it, Moth directs our gaze to a solitary empty stone plinth in Paris's Parc des Buttes Chaumont.

— Mara Hoberman

All rights reserved. artforum.com is a registered trademark of Artforum International Magazine, New York, NY





PAROLES D'ARTISTE

CHARLOTTE MOTH

## « L'idée d'interdisciplinarité est importante pour moi »

□ Avec un dispositif radical – un filtre bleu couvre la vitrine de la galerie Marcelle Alix, à Paris, à l'intérieur de laquelle sont accrochées deux photos noir et blanc et projetés deux films au sous-sol –, Charlotte Moth élabore des images avec une démarche interdisciplinaire.

À la fois dans le dispositif de votre exposition et dans vos œuvres elles-mêmes, souhaitez-vous établir un lien entre photographie, cinéma et sculpture ? Ce lien est-il nécessaire afin de produire des images ?

CHARLOTTE MOTH. VILLA SURPRISE, jusqu'au 3 novembre, Galerie Marcelle Alix, 4, rue Jouye-Rouve, 75019 Paris, tél. 09 50 04 16 80, [www.marcellealix.com](http://www.marcellealix.com), mercredi-samedi 14h-19h

deux. Évidemment je ne suis pas réalisatrice de cinéma, j'ai étudié la sculpture à l'école d'art. Pour moi la relation entre l'image et la sculpture est une position importante à étudier et discuter, et je crois que tout cela contribue à établir un lien entre les objets



de l'exposition de Charlotte Moth, Villa Surprise, galerie Marcelle Alix, Paris, 2012. © Photo : Aurélien Moth

□ Avec un dispositif radical – un filtre bleu couvre la vitrine de la galerie Marcelle Alix, à Paris, à l'intérieur de laquelle sont accrochées deux photos noir et blanc et projetés deux films au sous-sol –, Charlotte Moth élabore des images avec une démarche interdisciplinaire.

CHARLOTTE MOTH. VILLA SURPRISE, jusqu'au 3 novembre, Galerie Marcelle Alix, 4, rue Jouye-Rouve, 75019 Paris, tél. 09 50 04 16 80, [www.marcellealix.com](http://www.marcellealix.com), mercredi-samedi 14h-19h

À la fois dans le dispositif de votre exposition et dans vos œuvres elles-mêmes, souhaitez-vous établir un lien entre photographie, cinéma et sculpture ? Ce lien est-il nécessaire afin de produire des images ?

L'idée de créer une scène est pour moi fondamentale, ce qui m'a donc conduite à reconfigurer la galerie de manière à ce que vous soyez presque immergé dans cet environnement organisé, mis en scène grâce à ce filtre bleu sur la vitrine. L'autre chose est l'idée d'objet, comme dans le cinéma où vous pouvez voir des objets utilisés dans les films par exemple. Or dans les deux films projetés ici, *Study for a 16 mm Film* et *In Unexpected Places, in Unexpected Lights and Colours (a Sculpture Made to be Filmed)*, j'étudie la relation entre la sculpture et des objets, ce qui établit des parallèles entre les

deux. Évidemment je ne suis pas réalisatrice de cinéma, j'ai étudié la sculpture à l'école d'art. Pour moi la relation entre l'image et la sculpture est une position importante à étudier et discuter, et je crois que tout cela contribue à établir un lien entre les objets et la sculpture, l'architecture, l'image. L'idée d'interdisciplinarité est importante car pour moi le plus intéressant est cette hybridation ou ce mouvement entre différents médias et un langage ou un vocabulaire visuel qui peuvent se mettre en place progressivement.

**Vous intéressez-vous précisément à la question de produire des images ?**

Ce qui m'intéresse c'est de faire des œuvres, mais évidemment si vous parlez d'interdisciplinarité cela prend plusieurs formes. Par exemple, mon vaste projet



*Travelogue* est une ancienne recherche qui s'est traduite par la production d'images ; mais l'expérience d'être dans un endroit à un moment précis où j'ai pris la photo est peut-être aussi importante que l'image elle-même. Il y a un acte et une réaction. Je dirais que l'image est un produit de cela, je n'envisage pas seulement la question de faire une image.

**Vous parlez d'hybridation. Comment l'envisagez-vous précisément ?**

Il y a dans l'exposition une photo intitulée *Willa Niespodzianka* (Villa Surprise, 2012), qui vient



Je suis très intéressée par le potentiel de changement d'un objet

d'une invitation à Otwock, à 20 minutes environ de Varsovie. Il y a là une sorte de cité-jardin établie dans les années 1920 avec une incroyable série de maisons. Je voulais développer un travail en relation avec une maison et j'ai fait un objet, une bannière avec une photo figurant cette maison avant qu'elle ne soit démolie que j'ai installée en face du site de l'édifice détruit ; il s'agit donc d'une image à l'intérieur d'une image. Peut-être est-ce un bon exemple si vous voulez parler d'hybridation, car cela amène conjointement cette idée d'une intervention dans l'espace et

d'une manière de travailler qui était une façon de réagir à une situation et un lieu, qui tous deux modifient l'environnement car la maison a disparu. L'autre photo figure un socle vide dans le parc des Buttes-Chaumont, à Paris. Il m'a beaucoup intéressée en tant que forme car j'ai fait beaucoup de recherches sur Brancusi tout en m'interrogeant sur l'usage des socles dans la sculpture.

**Votre film *Study for a 16 mm Film* (2012) montre une succession d'objets. Était-ce une manière de constituer une documentation ou une archive à propos de ces objets que vous avez mis en scène ?**

Pas vraiment, car je pense qu'une archive positionne véritablement quelque chose de manière très stricte et spécifique ; c'est comme lui donner une étiquette. Or je suis très intéressée par le potentiel de changement que peut avoir un objet. L'important est d'observer ces objets que j'aime et de leur donner une condition en observant leur matérialité, leur relation avec l'espace, comment la lumière change les choses ou comment la couleur affecte la manière dont vous les voyez. Je n'avais jamais travaillé avec l'image en mouvement auparavant, et ce film est fait avec une série d'images fixes qui constituent une image en mouvement. De plus ce film est très statique même s'il bouge. Il y a donc là encore une relation intéressante entre film, photographie et sculpture.

**Propos recueillis  
par Frédéric Bonnet**





**Charlotte Moth, *Willa Niespodzianka*, 2012** Photographie noir et blanc sur panneau dibond — 123 × 180,5 cm  
Courtesy de l'artiste et galerie Marcelle Alix, Paris

## **Charlotte Moth**

### **Villa Surprise**

Passé : 13 septembre → 3 novembre 2012

Que signifient les architectures modernistes que nous croisons sans y penser ? Comment rendre compte de ces formes devenues si communes que nous en avons oublié l'origine ? Comment les décrire pour qu'elles se mettent à parler de ce qui est, de ce que nous sommes ? Charlotte Moth crée pour ainsi dire sa propre anthropologie :

« Celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique »

Il y a dans ce travail quelque chose de l'infra-ordinaire traqué par Georges Perec. Où est notre vie ? Notre corps ? Notre espace ?

Ces interrogations débordent le champ du « photographique » pour inclure le mouvement et les palpitations qui se manifestent à partir d'une grande variété de surfaces, modulées par la lumière et la couleur.

L'exposition Villa Surprise réunit plusieurs œuvres sur des principes de rapprochements et de juxtapositions similaires. L'ensemble des réalisations poursuit le débat qui touche aux relations complexes qu'entretiennent la photographie et la sculpture. Les œuvres de l'exposition contribuent à resserrer ces liens et à définir le rôle des différents médiums utilisés



par l'artiste, le film étant de plus en plus présent ces deux dernières années.

Dans *Study for a 16mm film*, la caméra de Charlotte Moth scrute des tables recouvertes de tissus colorés, sur lesquelles sont présentés différents objets que l'artiste collecte depuis de nombreuses années. C'est quasi une activité de sculpteur que révèle le film, lorsque Moth négocie patiemment avec les objets, pour modeler d'autres visibilités de l'espace. Les échelles se confondent constamment et la sculpture chez l'artiste se regarde souvent comme un objet à l'état de maquette, capable de ramener à lui une énergie que l'on peut appeler le vivant.

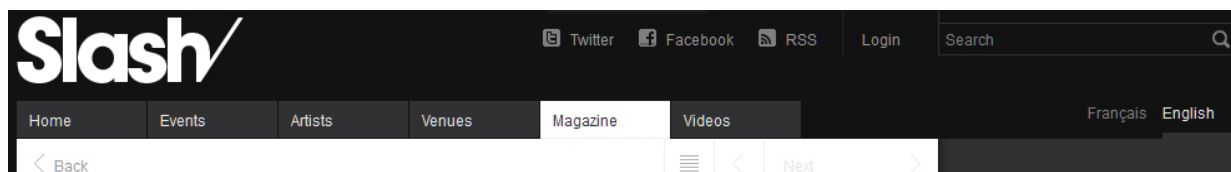
C'est également le cas dans *In Unexpected Places, in Unexpected Lights and Colours (a Sculpture Made to be Filmed)*, film produit à Marfa au Texas pendant la résidence *Fieldwork*, à partir d'une sculpture lumineuse réalisée par l'artiste et installée à proximité des fameuses « boxes » de Donald Judd. Cette « machine » conçue selon des principes énoncés par Raoul Hausmann, révèle par le reflet animé d'une finesse technique low-fi, un rapport à son environnement qui n'est pas seulement celui de la forme au fond. Tout peut bouger, venir ou s'en aller.

Willa Niespodzianka met en scène la photographie d'une maison moderniste prise à Otwock en Pologne et installée in situ pour y être re-photographiée, face au bâtiment. De façon imprévisible, la villa avait été détruite entre-temps et le projet ainsi modifié, prenait l'apparence d'un hommage à une architecture à l'avenir menacé. Si le motif de la disparition semble ici récurrent, alors que la grande affiche de la maison polonaise installée dans la forêt côtoie un socle vide photographié aux Buttes-Chaumont, il ne s'agit pas là de se laisser aller à un sentiment de vacuité, mais de rendre ces architectures, ces relations internes et symboliques, plus permanentes et objectives.

Le travail de Charlotte Moth montre une aptitude au décroisement et une fascination pour le redoublement et les différenciations de surface. L'artiste a développé ses dernières années un principe qui annule l'opposition fondamentale entre la photographie et la sculpture, préférant créer de possibles passerelles entre ces deux médiums telles que les avait imaginées Brancusi, lorsqu'il admettait la nécessité de photographier des volumes, pour s'intéresser à une sculpture de la surface. Moth considère les effets visuels du volume par l'action photographique pour obtenir des situations paradoxales. Comme Brancusi, elle réalise une imbrication des opérations de sculpture et de photographie. Mais contrairement à lui, la combinatoire des volumes se fait par la photographie et par des choses peu volumineuses et même immatérielles comme l'utilisation de la couleur, diffusée par la lumière à partir de surfaces transparentes.

C'est cette capacité à traduire en un seul mouvement une tradition conceptuelle, une interrogation fondamentale sur les moyens de l'art, et une vision très précise des buts qu'elle se fixe, que nous admirons chez Charlotte Moth. Ce qui est essentiel dans sa démarche est, pour nous, une volonté inépuisable de faire et de donner à voir. Elle nous demande continuellement ce que nous cherchons dans les œuvres d'art. Et la réponse semble toujours égale : une endoctrinement assumée, une possibilité de remodeler une tradition esthétique sur un mode personnel et actuel, sans verser dans la nostalgie ou la réaction. Une posture d'artiste qui nous donne les moyens de lire en nous-mêmes.

Marius Babias, Temps et espace : les grandes questions de la peinture



**Charlotte Moth**, *... this was the plane — the variously large and accentuated, but always exactly determined plane — from which everything would be made...*, 2012

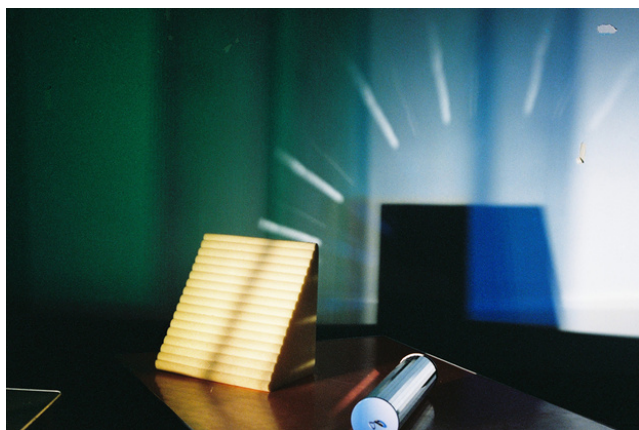
123 × 180,5 cm

Courtesy de l'artiste et galerie Marcelle Alix, Paris

## Charlotte Moth — Villa Surprise

« Charlotte Moth — Villa Surprise », Galerie Marcelle Alix du 13 septembre au 3 novembre 2012.

Baignées de lumière bleue, deux photographies noir et blanc font se côtoyer végétation et architecture. Charlotte Moth, qui collecte depuis des années des photographies d'espaces construits, urbains ou ruraux, a fait le choix de la sobriété. La noyade dans son univers se fera par l'absence. Absence de signe, absence de sens, les deux clichés exposés invitent à la réflexion.



**Charlotte Moth**, *Study for a 16mm film*, 2011

Film 16mm numérisé — 11'28 — Ed 5 + 1

Collection Serralves Foundation, Porto

**Slash-Paris.com**

**16.09.2012**

**1/2**



Dans ses œuvres amputées de toute présence humaine, Charlotte Moth dessine le bestiaire d'une architecture énigmatique, presque irréaliste de par son évidence. Questionnant le paysage aussi bien que le regard, ces œuvres déjouent la composition classique en érigeant en leur point central un sujet inattendu. Socle standard d'une sculpture qui se serait envolée (*This was the Plane ...*) ou photographie du bâtiment posée face à son modèle (*Willa Niespodzianka*), Charlotte Moth, en soulignant l'absence, découpe des natures mortes dans l'espace. Pour mieux les ressusciter dans sa vidéo *Study for a 16 mm Film* qui, à contre-courant, paraît presque suggérer une vie autonome des objets, animés par le mouvement de caméra, leur disposition dans l'espace et leur interaction avec la lumière.



**Charlotte Moth**, *In unexpected places, in unexpected lights and colours (a sculpture made to be filmed)*, 2012

Film 16mm film transféré sur vidéo — 3' — Ed. 5 + 1

Vue d'exposition — Centre d'art contemporain de Genève (Suisse), 2012

Dans la vidéo *In Unexpected Places, in Unexpected Lights and Colours (A Sculpture Made to be Filmed)*, c'est une de ses sculptures qu'elle met à l'épreuve de l'espace. Multipliant les plans de cet agglomérat de caissons lumineux dans différents paysages. Peuplant la nature de ses lumières clignotantes, cette structure étonnante devient, au long de cette accumulation de plans, le seul élément familier au spectateur. Un contre-pied subtil qui finit d'étayer cette réflexion autour du regard. Distillant un hypnotique romantisme du vide, la *Villa Surprise* de Charlotte Moth dégage ainsi un charme et une bizarrerie indéniables qui témoignent de sa capacité à habiter comme à mettre en scène l'espace.

Critique le 16 septembre 2012 — Par Guillaume Benoit



# L'ATEMPORALITÉ NOUVELLE

PAR JULIE PORTIER

Charlotte Moth est de cette génération dont les aînées ont accusé la fin des récits linéaires, ceux de l'histoire de l'art en particulier, dans un réengagement critique des formes et des concepts du passé. Ce moment de l'après-après coup est dans cette œuvre prometteuse, d'une délicatesse intelligente, d'une « grâce pudique », selon les mots de la commissaire, Émilie Bujès, celui d'un regain esthétique, formel et poétique, faisant usage des vieilles marmites comme des chaudrons magiques pour créer quelque chose de nouveau. Empruntant son titre à un Roland Barthes égaré dans l'impasse créatrice et la nostalgie d'une littérature obsolescente, « Ce qui est fragile est toujours nouveau », première exposition monographique de l'artiste britannique installée à Paris, déploie, au Centre d'art contemporain de Genève, les articulations sensibles de cette complète recherche (enquête, archéologie, expérience) artistique. Formée à la sculpture, Moth s'engage dans une entreprise photographique, parcourant les villes balnéaires anglaises, puis le monde, armée de son appareil photo argentique pour constituer son *Travelogue*, banque d'images fixées dans l'éternité, recensement d'architectures modernistes, de façades vernaculaires ou d'objets trouvés. Cette collecte est remise en œuvre, comme dans l'installation *Images for Maeve Connolly and Sadie Murdoch*, où un cadre évoquant l'agencement de la photographie « pauvre » dans l'art conceptuel est assorti de deux films – sur des moniteurs datés –, fruits de la collaboration (presque systématique chez Moth) avec l'auteure et l'artiste à qui Moth a confié ces photographies afin qu'elles y projettent leurs imaginaires. L'image neutre devient icône dans l'exercice de l'interprétation. Aussi, dans un espace-temps rendu indécis par le montage « discrédant » (une invention lettriste), l'œuvre réinvestit l'écart – l'abîme – entre le texte et l'image, mettant encore en doute le fait que la photographie puisse donner la preuve du réel. C'est sur le même terrain d'investigation que se situe *Noting Thoughts*, inspiré des archives de Raoul Hausmann dont Moth suit la trace sur l'île d'Ibiza. Se réappropriant le format de la table documentaire (conceptuelle encore), à laquelle elle donne du relief et de la couleur, l'artiste confronte les photographies prises sur l'île et le texte d'une anthropologue évoquant le regard du dadaïste sur ces lieux qu'il estime hors de la civilisation, oubliés du progrès.

Virtuose dans sa poétique du discordant, Charlotte Moth génère de nouvelles formes en procédant au collage (originaire du cubisme et du Surréalisme) de techniques et de références anciennes. Ainsi de *Untitled (Figtree)*, tirage argentique éclairé par une diapositive monochrome, comme un ancêtre « système D » du caisson lumineux. Cette réinterprétation de formes connues par des moyens



Vue de l'exposition de Charlotte Moth « Ce qui est fragile est toujours nouveau », Centre d'art contemporain de Genève. © Centre d'Art Contemporain de Genève. Photo : David Gagnebin-de Bons.

rudimentaires se retrouve dans *Sculpture made to be filmed* créée à Marfa (la terre de Donald Judd), sculpture-architecture de caissons en bois dans lesquels clignotent des ampoules colorées, aux confins du minimalisme et de la fête foraine. Ici, elle éclaire une série de photographies ; là, elle est le personnage principal d'un film noir et blanc tourné au milieu du désert texan (*In unexpected places, in unexpected light and colours*). Ces multiples réemplois d'images au sein même de l'œuvre font moins la preuve de la disponibilité de toute forme à sa réappropriation, qu'elles suggèrent un effet de réminiscence caractéristique d'un certain rapport à l'histoire, un héritage visuel inconscient : « des choses que je ne connais pas et dont je me souviens pourtant », dit le film *The Absent Forms*. Une poésie nouvelle – là où Barthes a découvert le haïku – qui soulève son matériau (véridique, fonctionnel, rationnel) hors du temps et du réel. ■

CHARLOTTE MOTH, « CE QUI EST FRAGILE EST TOUJOURS NOUVEAU », ET « COMING SOON » (PROPOSITION D'ANTHONY HUBERMAN), jusqu'au 12 août, Centre d'art contemporain de Genève, 10, rue des Vieux-Grenadiers, Genève, Suisse, tél. +41 22 329 18 86, [www.centre.ch](http://www.centre.ch)





## TROIS ÉCOLES D'ART MONTENT UNE RÉSIDENCE À MARFA

PAR EMMANUELLE LEQUEUX

Ils pleuraient. Certains n'avaient jamais quitté la France. Le lever de soleil sur les montagnes texanes les a cueillis. Étudiants en art qui découvraient la beauté rude du paysage, en sa naissance. Voilà un des effets collatéraux de la résidence que trois écoles d'art européennes ont monté à Marfa, au Texas ; la ville dont Donald Judd a fait sa sublime sépulture. Une quinzaine de rues, trois heures de route pour El Paso, quelques encablures de la frontière mexicaine : l'école régionale des Beaux-arts de Nantes (Erban) et l'école d'art et de design de Genève (Head) ont le sens de la délocalisation. Rapidement, la Rietveld Academie d'Amsterdam s'est jointe à eux, pour monter ce projet hors normes. Soit une résidence installée dans une villa, avec galerie sur rue, destinée à recevoir six jeunes artistes par an, et des étudiants : welcome to Marfa Fieldwork, né de la volonté commune des trois directeurs d'inventer de nouveaux modèles de pédagogie. Si les accords de Bologne les incitent à développer la recherche dans leurs cursus, autant faire preuve d'imagination ! « Nous ne voulons plus nous contenter de simples échanges d'étudiants type Erasmus, mais soulever des enjeux plus nourris », résume Pierre-Jean Galdin, directeur de l'Erban. Nantes et Genève travaillent toutes deux



Charlotte Moth, projet en cours, 2012.  
Photo : D. R. Copyright Marfa Fieldwork.

sur l'art dans l'espace public, et Marfa s'est avérée idéale dans ce cadre. Accueillant pour les amateurs d'art, ce lieu permet aussi d'évoquer la multiculturalité et la mondialisation, ici questions de survie ». Quelques rues, un barbier francophile ; l'artiste Christopher Wool venu installer là son atelier ; Larry Clark en tournage de son prochain film *Marfa Girls* ; des boutiques « hype » ; un magasin Prada posé en gag dans le désert par Elmgreen & Dragset, et surtout des dizaines de micro-musées installés par le conceptuel minimaliste Donald Judd... La ville aux 2 000 habitants recèle paradoxalement mille richesses pour des artistes en devenir. « Ce qui nous a séduits, c'est que c'est aussi un lieu d'absolu étrangeté, prolonge Jean-Pierre Greff, directeur de la Head. Si les extraterrestres devaient un jour débarquer sur terre, ce serait sans doute ici ! Étrangeté car Marfa est à la fois "Judd City", une ville en déshérence que l'art a revitalisé, mais aussi le lieu d'hébergement de 600 patrouilles de la frontière. Dans cet espace infini, la frontière est paradoxalement partout, invisible ». Quelles répercussions sur les élèves a eu ce programme établi depuis un an ? « Cela a profondément contaminé notre vision de l'école », analysent en chœur les directeurs. Aucun des six résidents invités n'est professeur chez eux. « Mais ils viennent rendre compte dans nos laboratoires de leurs recherches, toutes fondées sur les thématiques du paysage et de la frontière, analyse Étienne Bernard, responsable du projet à l'Erban. Leur production, et même leur comportement dans un tel environnement, nourrissent nos réflexions ». Par exemple, c'est à Marfa que Yann Chateigné, responsable des arts visuels à la Head, a eu l'idée d'un séminaire autour de la notion de mirage et d'histoires invisibles. La résidence a déjà donné le jour à de beaux projets : Wilfrid Almendra rêve de réaliser là-bas une sculpture dans l'espace public ; Benoît-Marie Moriceau y prolonge sa réflexion sur la faillite de l'utopie, en étudiant l'usure des sculptures de Judd ; Charlotte Moth a conçu une sculpture lumineuse qu'elle a posée dans le désert, clin d'œil au phénomène inexpliqué des Marfa Lights... Les artistes ? Des aliens en connexion totale avec la terre. ■

### Jean-Jacques Lebel

*Recycler, détourner*



Exposition du 16 mars  
au 28 avril 2012

Galerie Louis Carré & Cie

10, avenue de Messine, Paris 8  
Tél : 01 45 62 57 07 | www.louisccarre.fr

 search

NEWS IN PRINT FILM **500 WORDS** VIDEO PREVIEWS TALKBACK A & E BOOKFORUM 中文版

## 05.09.11



View of "Noting Thoughts." 2011.

Since 1999, the Paris-based artist *Charlotte Moth* has worked on the *Travelogue*, a collection of photographs that she constantly updates. Her discovery of pictures that were taken by *Raoul Hausmann* in Ibiza in the 1930s became the basis of her exhibition "Noting Thoughts," which is on view at the *Musée Départementale d'Art Contemporain de Rochechouart* until May 29.

**I'M VERY INTERESTED IN A SCULPTURAL RELATIONSHIP TO EXPERIENCE.** An image can later function as an aid to memory, it becomes a hybrid, and something perhaps better described as an "image-memory." When I was in art school I was taking a lot of photographs, and for me that acted as a way of studying things, trying to learn what was around me. I was absolutely fascinated by the structural forms of architecture—all types—and using it as a way to think about how to generate work. This habit of taking photographs became very accumulative and naturally charted a kind of itinerancy or movement in space and place.

I really wanted to develop a relationship between research and looking, where research becomes work and work becomes research. So for me the photographs in the *Travelogue* are very structurally grounded in research. And this led to traveling to Paris, Marseille, London, Los Angeles, Kyoto, Hamburg, Maastricht, and Brussels, to name a few. The more you travel, the more you discover, and the more you read the more you want to travel.

For my show in Rochechouart, I really wanted to make a transition in space and time by using these tables to lay my photos on; they create a sort of horizon in the space. You're walking around them and they become islands. You could read the layout as a narrative, but it's very segmented—more like a three-dimensional book, as the images are mounted on folded metal sheets.

This year is the twenty-fifth anniversary of the museum's collection, and to mark it the institution invited two artists to produce a site-specific work that dealt with ideas of collection and archiving. I was very pleased to be chosen, and I decided to look at the archive of the Dada artist Raoul Hausmann, as it's very special and the largest collection of his work. It includes all his photographs, even all his ties—Mr. Hausmann had a cravat fetish. But it has many of his writings and poetry too. I was kind of overwhelmed by these things in a very lovely way. Even though he was quite political, he was also a dancer, a poet, and a painter. So this archive is extensive.

I was particularly interested in the images from his stay in Ibiza from 1933 to 1936. To him, creating photographs was more like a making an anthropological survey of the island—it wasn't just buildings that he liked; he was also taking pictures of people, landscapes, houses, plants, all this kind of stuff. Perhaps he was looking for an untouched land. When I went to Ibiza, I was surprised to feel like I had already been there, that I had ideas of what the land would be like, perhaps from looking through his archive. And the ironic thing, which isn't really ironic at all, is that when I arrived in Ibiza for the first time I felt like I had already photographed it.

— *As told to Sherman Sam*

REGEN  
PROJECTS

links

DAVID  
NOLAN  
NEW YORK

**annet  
gelink  
gallery**

PAULA  
COOPER  
GALLERY

NYUSteinhardt



VW  
VENEKLASSEN  
WERNER



**FISHER LANDAU  
CENTER FOR ART**



guardian.co.uk | TheObserver

## Meet the best new artists in Britain

We asked Richard Wentworth, Tacita Dean, Yinka Shonibare and Cornelia Parker to choose the young artist they find most promising – and tell us why

---

Kate Kellaway, Lizzy Davies, Inogen Carter  
The Observer, Sunday 17 October 2010

---



Charlotte Moth, 31, in front of her work 'Behind every surface there is a mystery: a hand that might emerge... version 3, 2010', Paris. Photograph: Ed Alcock for the Observer Ed Alcock/Observer

### CHARLOTTE MOTH chosen by TACITA DEAN

'Her work feels like she's travelling, noticing and absorbing, and is not, for the time being, studio-bound or stuck to a particular place or orthodoxy,' says [Tacita Dean](#) of her chosen artist, Charlotte Moth, before praising her "eclectic use of materials" and "delicacy of touch".

Charlotte Moth's art has taken her all over Europe, but it was in her hometown, Bexhill-on-Sea, as a teenager that she had her first shiver of inspiration: walking past the De La Warr pavilion every Saturday on her way to work, she noted with curiosity the white Modernist hulk amid the old-world grandeur of the seaside resort.

Sixteen years on and Moth, 31, is still fascinated by the shapes and spaces around her, from apartment blocks to empty streets to striking interiors, but is now an established artist who draws on these photographic subjects as a sculptor draws on their material. She avoids





restricting herself to one discipline – "I always had a problem at art school because they made you choose departments" – and her work takes in photography, sculpture and, occasionally, film, theatre and music: an exploration of space in all its aspects.

Moth shares with Dean an interest in analogue – *Travelogue*, her ever-growing collection of photographs of spaces such as hotel lobbies, seaside resorts and deserted offices is shot entirely on film – and an affection for continental Europe: Dean left Britain for Berlin in 2000, Slade graduate Moth has lived in Paris, "on and off" for the past four years. "It's this idea of displacement that's really important," she says. "When you're removed from something, then maybe you can look at it in a different way."

In Paris Most recently, Moth has been working on installations of a "sculptural dialogue" between two works – the one a shimmering curtain, the second a slide show behind the curtain. She also continues to add to *Travelogue*, in which images are stripped of all context: "Someone who comes to see [them] might not have been at the De La Warr Pavilion but they might have been to a lido in Cornwall, for example, or some exotic place that feels the same. The sense of ambiguity is important because there are many readings an image can trigger." **LD**



# CHER MALLET-STEVENS

## CHARLOTTE MOTH (GALERIE MARCELLE ALIX)

> Il s'agirait ici de clichés qui n'en sont pas. En noir et blanc, les images se succèdent sagement encadrées, prenant leur temps dans des diaporamas vidéo, collection de détails architecturaux capturés avec la précision et la désuétude de l'argentique. Ce n'est pourtant point d'un quelconque sentimentalisme vintage qu'il est question pour cette jeune Britannique.

Charlotte Moth cherche plutôt, par son *Travelogue*, journal de voyage déstructuré qu'elle nous fait parcourir par bribes et fragments, à ne surtout pas trop en dire pour mieux laisser toute son indépendance au regard extérieur. Neutralité de certains cadrages, sérialité des images, ce répertoire de points de vue qu'elle engrange depuis 1999 documente les spécificités d'espaces de toutes natures, façades de maisons anglaises, hôtels désertés, galeries vides, incluant ses propres installations passées — tout autant qu'il en dégage les universaux. Mais mod-

ernisme, brutalisme et minimalisme ne sont peut-être pas tant les sujets de ces photographies que la photographie elle-même.

Proposant parfois à des artistes ou théoriciennes de commenter les images en voix-off de ses photofilms, Moth va jusqu'à en intégrer des portraits entre deux images. Ses études en sculpture et sa pratique curatoriale ont informé sa pratique de l'espace d'exposition qu'elle n'hésite pas à historiciser en le traitant comme sujet de photographie.

Le projet qu'elle livre pour la FIAC est une relecture, à sa manière de néo-archiviste, des lotissements d'hôtels particuliers de la rue Mallet-Stevens, l'architecte qui pensait les matériaux avant tout comme des images et avait débuté sa carrière en dessinant des décors de cinéma. « *Le potentiel que les images génèrent lorsqu'elles sont en train d'être réalisées est fondamental. Travailler rue Mallet-Stevens devient un espace conceptuel, un cadre sur lequel on peut revenir ou, au contraire, à partir duquel on peut développer de nouveaux projets.* »

A.L.

79

Charlotte Moth. *The Absent Forms* (2010). Court. Marcelle Alix.



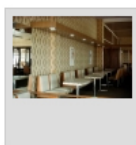


# Catalogue

Contemporary Art Magazine / English / French

Revue d'art contemporain / anglais / français

ISSUE 4 / NUMÉRO 4



LATEST ISSUE  
DERNIER NUMÉRO

ABOUT  
CATALOGUE?

MAILING LIST  
S'INSCRIRE

LINKS  
LIENS

ARCHIVE  
ARCHIVE

SUPPORT US  
SOUTENEZ CATALOGUE

ISSUE 4  
NUMÉRO 4

EXHIBITION MEMORY  
L'EXPOSITION DIFFÉRÉE  
Dominique Petitgand

PLASTIC GESTURES  
GESTES PLASTIQUES  
Coline Milliard

MARIE REINERT





Français

## Poetics of Space à la Moth of Saint-Ouen

Caroline Hancock

Portrait of the artist Charlotte Moth as a nomad.

Once upon a time, Charlotte Moth lived in various parts of the South of England, where she developed a certain expertise in the seaside resorts along the South-East coast from Brighton to Eastbourne, Bexhill-on-Sea to Whitstable, Dover to Deal, Ramsgate to Margate. Her terrain was the exotics of Sussex and Kent. WG Sebald and Michael Bracewell, but also Martin Parr and Bill Brandt come to mind and set the scene. This is arguably where her *Travelogue*, an ongoing series of analogue photographs, was born. There, in the land of disco balls, ice cream cones, multicoloured balloons and sequined curtains, she tuned her eye to modernist and pseudo-modernist architecture, indoor and outdoor leisure-time design. Moth's interests lie in vernacular as well as grand architecture or the spaces in between. Industrial, urban, quaint, kitsch, quirky or defiantly boring, her subjects are timeless spaces of everyday banality. They are gloriously passé, out of season, out of synch with reality, dysfunctional and transitory – ever threatened by sudden gusts of change. To this day, wherever she goes, she marvels at the 'Donald Judd-like ceilings' she spots in hotel dining rooms or the lobbies of apartment blocks.

## Poétique de l'espace à la Moth de Saint-Ouen

Caroline Hancock

Portrait de l'artiste Charlotte Moth en nomade.

Il était une fois Charlotte Moth, une jeune artiste partie à l'aventure au sud de l'Angleterre pour y développer une certaine expertise des stations balnéaires. D'une ville à l'autre du sud-est, Moth longe la côte de Brighton à Eastbourne, de Bexhill-on-Sea à Whitstable, de Douvres à Deal et de Ramsgate à Margate. L'exotisme du Sussex et du Kent n'ont plus de secret pour elle. L'univers de W.G. Sebald, Michael Bracewell, Martin Parr et Bill Brandt n'est jamais très loin non plus. C'est sans doute à ce moment là que Moth commence son *Travelogue*, une série en cours de photographies argentiques. Au pays des boules disco, des cornets de glace, ballons multicolores et rideaux à paillettes, son regard se porte sur l'architecture moderniste (voire pseudo-moderniste) et le mobilier de loisir. Elle s'intéresse autant aux constructions vernaculaires qu'à la grande architecture et à ce qui existe entre les deux. Qu'ils soient industriels, urbains, pittoresques, excentriques ou carrément ennuyeux, les lieux qui attirent son attention sont de nature atemporelle. Ils portent en eux la gloire d'un passé révolu : hors du temps et hors d'usage, ils sont en décalage total avec la réalité. Ces constructions temporaires sont d'une banalité quotidienne, sans cesse menacées par les constants changements de mode. Où qu'elle aille, Moth s'émerveille devant les "plafonds à la Donald Judd" qu'elle repère dans le restaurant d'un hôtel ou à l'entrée d'une tour d'immeubles.



## England

London called and sculpture was her topic at the Slade School of Art. Constructivism, brutalism, minimalism and conceptualism inform her aesthetic, and hence formalist, sensibility. Considering the politics of display, presentation and re-presentation (and associated terminology), she questions possible relations between photography and sculpture and roots her practice in the tradition of site specificity and the ephemeral play with the language of signs. Carl Andre, Alighiero Boetti, Lygia Clark, Michael Asher, Daniel Buren, David Lamelas, Hollis Frampton are some artists that she admires.

A Canon A-1 camera accompanies her every move as she starts to develop the *Travelogue*, on a par with Tacita Dean's collections of postcards. Moth shares with Dean an obsessive dedication to the refined capacities of analogue technology and a slightly nostalgic take on British peculiarities. Her constant dialogue since the 1990s with artist-collector extraordinaire, Peter Fillingham, materialises in their library, an ever-growing collaborative work, engaging with the potential significance of an archive (yet to have a public outing). Moth is, for instance, a declared admirer of art historian Aby Warburg's achievements and rigorous methodology. Attentiveness to the printed medium and documentation filters into Moth's approach to publications.

## Holland

Moth then moved to Maastricht to research at the Jan van Eyck Academie, where her overall project was fine-tuned and took an international turn. She explains the photographic backbone of her practice thus: '*Travelogue* is an organic thought process, a collage.' This pool of images adapts to each context, finding expression *in situ*. It is edited, externalised, made manifest. Moth sometimes invites other voices and narratives to engage with these images – like those of Maeve Connolly and Sadie Murdoch in Paris recently. She composes with plinths, plants, light, slide projections, photographs and curtains to highlight the poetics of space and enhance its experience. Indeed Gaston Bachelard's 1958 *La Poétique de l'espace* (Poetics of Space) features high on her reading list. On occasion, such environments become the subject of a new work – a photograph of a different kind, the documentation of an ephemeral occurrence becomes art.

## Angleterre

Londres l'appelle et Moth choisit d'étudier la sculpture à la Slade School of Art. Constructivisme, brutalisme, minimalisme et conceptualisme nourrissent sa sensibilité esthétique et ses affinités formelles.

Consciente des enjeux de l'exposition, de la présentation et re-présentation de l'art, Moth interroge ces notions en creusant les possibles liens entre photographie et sculpture. Elle place les origines de son travail dans la tradition des œuvres *in situ* qui prennent en charge la spécificité d'un espace et s'intéresse à l'instabilité des signes et du langage. Parmi ses grandes admirations, Carl Andre, Alighiero Boetti, Lygia Clark, Michael Asher, Daniel Buren, David Lamelas et Hollis Frampton.

Son appareil photo Canon A-1 accompagne le moindre de ses déplacements dès les débuts de son *Travelogue* que l'on pourrait comparer aux collections de cartes postales de Tacita Dean. Moth et Dean partagent une attirance obsessionnelle pour les finesses de l'argentique et une nostalgie insatiable pour les curiosités venues d'Angleterre. Depuis les années 1990, sa collaboration avec l'extraordinaire collectionneur et artiste Peter Fillingham a pris la forme d'un répertoire en constante évolution, une possible archive en devenir (qui n'a pas encore été montrée en public). Moth est d'ailleurs une admiratrice invétérée de l'œuvre de l'historien de l'art Aby Warburg et de sa rigoureuse méthodologie. Son rapport à l'édition n'est pas sans lien avec son attachement au support imprimé et à la documentation.

## Hollande

Moth déménage ensuite à Maastricht pour une résidence à la Jan van Eyck Academie : ses recherches se précisent et prennent un tournant international. Elle explique la base de sa pratique photographique ainsi : "*Travelogue* est un processus de pensée organique, un collage." Cette banque d'images s'adapte à chaque contexte et trouve son expression *in situ* en s'affirmant par le biais du montage. Moth invite parfois d'autres voix, d'autres récits à venir interagir avec ces images, c'est le cas de Maeve Connolly et Sadie Murdoch récemment à Paris. Socles, plantes, lumières, projections de diapositives, photographies et rideaux, Moth développe sa poétique de l'espace et accentue l'expérience de celui-ci. Ce n'est pas un hasard si *La Poétique de l'espace* (1958) de Gaston Bachelard figure parmi ses lectures privilégiées. Ces



## Expanded Field

During her time in Holland, her collaborative projects with Falke Pisano, under the umbrella name of *falkeandcharlotte*, were curatorial in nature. Ellen de Bruijne offered them the Dolores project space of her gallery in Amsterdam for six months; they launched invitations to other artists, encounters in space and time. Charlotte Moth subsequently enrolled in a number of residency programmes which enabled her to exponentially expand her source material in places that range from Los Angeles, Tokyo, Galway, Stuttgart or Corsica, and so the list will continue. The specifics of location don't find an outlet in her work – anonymity, commonality and universality are essential to her serialised proposals. Yet this neutrality or levelling allows for any manner of personal interpretation.

Now, Paris is her elected living quarter. More specifically and suitably, she is based in Saint-Ouen, the Northern suburb of Paris where the Surrealists André Breton and Alberto Giacometti famously delighted in the flea market during the late-1920s. It seems appropriate to picture Moth following the mode of objective chance in such places not dissimilar to the car boot sales or antique stores she reports having frequented so assiduously in the UK. She raves about her encounters with Le Corbusier and Mallet-Stevens as much as with illustrious unknowns in the back streets here, there and everywhere. Envisaging herself and the *Travelogue* as fundamentally itinerant, the fact that André Cadere is amongst her heroes comes as no surprise. Moth's explorations of space give current resonance to Cadere's artistic activity.

**Caroline Hancock** is a curator based in Paris.

## IMAGE CREDITS

All images:

Charlotte Moth, *Travelogue*, 2010

Courtesy of the artist and Marcelle Alix, Paris

environnements deviennent parfois le sujet d'une nouvelle œuvre, une photographie d'un genre nouveau : la documentation d'un événement éphémère se transforme en art.

## Élargir le champ

Pendant son séjour en Hollande, elle collabore avec l'artiste Falke Pisano sous le nom de *falkeandcharlotte*. Ce projet de nature plutôt curatoriale s'installe pendant six mois dans l'espace de la galerie Dolores project à Amsterdam, mis à disposition par Ellen de Bruijne. Elles invitent d'autres artistes, provoquent des rencontres dans le temps et l'espace. Moth fait ensuite plusieurs résidences qui lui permettent d'élargir ses sources de façon exponentielle : Los Angeles, Tokyo, Galway, Stuttgart, la Corse, la liste est longue. Son travail, souvent en série, ne cherche pas tant à révéler la spécificité d'un lieu mais à privilégier l'anonymat, la standardisation et l'universalité ; ce qui n'empêche pas à ses photographies souvent neutres et objectives de faire émerger une forme d'interprétation subjective. Moth vit désormais à Paris, ou plutôt à Saint-Ouen dans la banlieue nord de Paris, là où à la fin des années 1920, les surréalistes André Breton et Alberto Giacometti passent leur temps dans le célèbre marché aux puces de la ville. On imagine aisément Moth flâner au hasard dans les vides greniers et autres antiquaires qu'elle avait l'habitude de fréquenter en Angleterre. Elle divague sur de possibles rencontres avec Le Corbusier et Mallet-Stevens aussi bien qu'avec d'illustres inconnus dans les rues lointaines, là-bas ou ici, partout. *Le Travelogue* s'envisage alors comme une œuvre fondamentalement nomade. Il n'est pas surprenant qu'André Cadere figure parmi ses héros. D'une certaine manière, les explorations de Moth donnent une résonance actuelle à son art.

**Caroline Hancock** est commissaire d'exposition. Elle vit et travaille à Paris.

## IMAGE CREDITS

All images:

Charlotte Moth, *Travelogue*, 2010

Courtesy of the artist and Marcelle Alix, Paris





Basel – 28 March 2010 – 24 May 2010

**After Architects – Latifa Echakhch, David Jablonowski, John Smith, James Welling, Haegue Yang**



Charlotte Moth: Maeve Connolly, 2010

Still, Foto-Film, schwarz-weiß, Ton, 13'16"

Courtesy die Künstlerin & Marcelle Alix, Paris

[Click on image to enlarge.](#)



Kunsthalle Basel presents "After Architects", a group exhibition with Latifa Echakhch, David Jablonowski, Charlotte Moth, John Smith, James Welling and Haegue Yang. Adam Szymczyk in collaboration with Annette Amberg and Roos Gortzak presents contemporary artists' divergent attitudes toward architecture and its dis-unspectacular, conflicted and often problematic aspects of the architect's

Exhibitions should not be mistaken for architecture, although any form of architecture is designed and built. But contrary to the many utilitarian functions that are the essential purpose of exhibition display, no matter what the subject of the exhibition, it creates conditions for the visitors to see and experience works of art. Or, it creates exhibition display conditions the act of viewing by constructing it as a complex, specially built environment, with aids such as labels, wall texts and audio guides from entrance to exit within a relatively short span of time. The architecture of the exhibition and how it influences the perception and interpretation of presented material is the subject of artists' interest as part of Conceptual art's agenda, which includes the museum apparatus as an integral part of the capitalist society's power. The architecture of the exhibition space and its real existing surroundings – public spaces – has become an operational field for many artists. Early examples of addressing architecture and exhibitions can be found in Robert Smithson



and New Monuments" (1966), his critical assessment of international late  
Graham's "Homes for America" (1965), which documents typical one-fam  
American suburbs; in Hans Haacke's "Shapolsky et al. Manhattan Real Est  
Social System, as of May 1, 1971" in which he investigates real estate spe  
Michael Asher's sandblasted spaces of Galleria Toselli in Milan (1973); an  
"Conical Intersect" (1975), the artist's "cut" into two buildings that were sl  
Les Halles area of Paris to make room for the new Centre Georges Pompi

Artists have long been employing various "strategies against architecture"  
from the title of Einstürzende Neubauten's 1983 compilation album) as r  
resistance, rightly identifying buildings and their interiors as symbolic an  
and trying to imagine a "life without buildings" (to borrow the phrase from  
band from the late 1990s) and "architecture without architects" (the term  
1964 exhibition at MoMA, curated by Bernard Rudofski).

In the 1990s the line of direct interventions performed on existing buildi  
much-changed sociopolitical and economic context. See, for instance, Ra  
(1993), a concrete cast of the interior of a Victorian house on a street in E  
houses had been demolished to make room for the new real estate proje  
statements concerning politics of domestic and public space can be read  
layered installations of Marc-Camille Chaimowicz, which have attracted c  
current decade (for example, his "Celebration? Realife", 1972, at Gallery I  
anti-minimalist, domestic-glamorous immersive environment made of fr  
the works of Christian Philip Müller (Forgotten Future, Kunstverein Munic  
installation for the work of many artists in the years to come, which explc  
archaeological site and futurological projection device) and the photogra  
Louise Lawler. All of these artists established paradigms for contempor  
architecture that are acknowledged, discussed, revised and transformed  
working with and within the built environment today.

The premise of the "After Architects" exhibition is grounded in the notion  
nor exhibition display should be considered as a given and neutral part c  
the contrary, the role of architecture must be constantly questioned and i  
through the lense of lived experience. Historically, buildings and exhibit  
serve various ideological agendas and thus must be considered in relatio  
and political contexts in which they were created. Art can provide an effc  
understanding how buildings make us play roles in other people's scenar  
how we are exhibited through our exhibitions and what it is that looks ba  
gaze on a room or building (a subject of "Rooms Look Back", an exhibitio  
curated by Simone Neuenschwander in 2008). "After Architects" departs f  
architects disappeared from the stage and left their creations looming ov  
users, or "people" – who are not only the passive, virtual addressees of ar  
actual acting subjects in the architecture that we inhabit, respond to and

**This Text in:**  
German

**Kunsthalle Basel**  
Steinenberg 7  
4051 Basel



Tuesday, 23 March 2010

## **Charlotte Moth - Kunstlerstatte Bleckede**



Scattered thoughts after a subjective gaze into Charlotte Moth's use of images

She: Charlotte Moth

He: extracts from William T. Vollman's *The Rifles*

I: Francesco Pedraglio

The first thing she did was to select some images and send them to me.

He wrote: "Maybe life is a process of trading hopes for memories".

He actually started a new paragraph with this line, breaking the silence with it, projecting me directly into the middle of an unexpected chain of thoughts.

I, a reader like you, couldn't do anything else but accept it and draw my personal consequences.

Meanwhile she showed me these images, avoiding adding any specific comment on them. Again I'm in the middle of something I don't quite grasp, something not mine and yet so faintly familiar: have I already been there? Do I know this corner? Did I stare at that sign before, did I dance or eat or talk in this room, in this corridor, under this sky?

It was all quite abrupt. I had simply to acknowledge their presence, the presence of these images and these spaces in my head and in my memory, in my eyes and now in my life.

He said that it may all be a process of trading hopes for memories, and I bet he wrote it in a single breath.

She took some pictures and sent them to me, and I suspect he didn't verbalise the exact reason for her selection.

I felt the existence of a relation between the two events, him and her, written words and photographs, but couldn't work out why.

He was talking about life in its broader terms, life in general, the expectations that life brings in and the representations we commonly create out of it.

The life he is talking about is the life of someone who creates memories by withdrawing images, the images of his own being in a specific environment, absorbing its functionality and living its consequences.

She starts where he ends: images. She moves backwards in the opposite direction. They are complementary. She takes images to create impressions, memories of spaces and places, of the indiscriminate that, under her lens, could become geometry, light, rhythm, stillness or movement. Hence she too arrives to talk about life, life in its broader sense. She arrives from the opposite end though.

Here they meet again, him and her, matching top-to-bottom through the complex significance of what an image is or could be. They cross each other on the field of the perfect image, the one that establishes the correct relationship between remote things grasped in their maximum distance.





They both search for perfect images, even if through different paths and opposite starting points: from life's expectation to its representation for him, and from life's representation to its conceptualisation for her.

I finally gain an elusive instant of contact between them: photographs turning into images and hopes being traded for memories. Temporality is forever lost, becoming timeless anonymity, profitable mystery, organised clash and constructed continuum.

She is not a photographer and that's why her images are neither abstraction, nor pure technique: they are mystery, hers as well as ours.

He is not constructing theories and that's why his reading of 'life as shift to memory' is never objectively traceable, leaving any categorisation at the mercy of ambiguity.

A balance has now been formed. The relation between her images and his phrase – or between the photographs she sent me, and my interpretation of them – is based on my position as spectator/reader.

Through their work I enter into the wider field of collective memory, universally accessible and yet always constructed into subjectivity, my subjectivity as viewer.

Her images are displaced residues of the sites they have come to depict. Like any other image she took, the one she sent me can't be defined just through her eyes; they inevitably incorporate other personal readings that I, the subject who received them, might place upon them. This is her phenomenology of the image. A photograph, light through the lens and onto the film, a simple frame, but also a perfect image, a constellation of signs and potential dialogue between past and future, between the morbidly common and the uniquely mine.

He stops where she began. She arrives where he started. They link for an instant, for a fleeting gaze in their use of the image as both pure documentation and possible narrative.

While he spoke of life as a process of trading hopes for memories, she thought of how something could look like a picture before you take a picture of it. And what happens once you do it, once you do take that picture and store it, conserve it between other pictures and utilise it in different environments? Isn't that what he meant when he spoke of hope being traded for memories? Any photograph of an architectural space becomes an atmosphere, a phenomenological hope for a different understanding. Not simply a picture of that space, but of me as viewer-reader, of every subject looking at it. Other eyes transforming images into personal expectations. From memory to hope.

If I could ask him now about his phrase, he would probably not recall where he was at the time he wrote it, what he was doing or wearing, the colour of the walls or the fabric of the half-closed curtains masking the sunlight. Instead she knows the colour of the walls, the shadows produced by the sun crashing against the asphalt, by the light changing through the reflective glass of the buildings.

Her description: meticulous representations of objects and spaces, so meticulously researched that they blur like his words, they become abstract, like paintings.

They are together again. From their two different worlds, they both agree not to show every side of things, allowing themselves a margin of indefiniteness.

And I'm this indefiniteness. I, left in front of that phrase and these images. I, the viewer-reader, as any viewer-reader. We are the reason these interpretations exist. We are the reason their work is so far and yet so close.

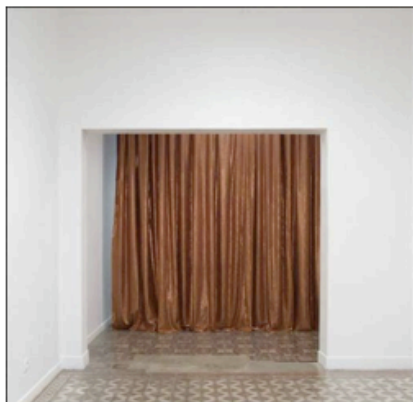
**Posted by A Certain Realism at 02:44**

**Francesco Pedraglio**

[HTTP://ACERTAINREALISM.BLOGSPOT.FR/2010/03/CHARLOTTE-MOTH-KUNSTLERSTATTE-BLECKEDE.HTML](http://ACERTAINREALISM.BLOGSPOT.FR/2010/03/CHARLOTTE-MOTH-KUNSTLERSTATTE-BLECKEDE.HTML)



## ART | CRITIQUES



Par Vincenza Mirisola

Les murs blancs, le carrelage ancien et le rideau pêche et or brillant de mille feux brouillent subtilement la perception. Le traditionnel cube blanc de la galerie est ici mis à mal par la lumière extérieure du soleil qui embrase le rideau et l'espace de mille reflets changeants. Ce travail sur la lumière, les reflets, les couleurs et l'espace retient l'attention, tandis que les sequins ou paillettes créent une atmosphère légèrement kitch, mi-maison-close, mi-bazar chinois.

Taillé sur mesure pour la galerie, le rideau met en spectacle le mystère supposé caché derrière lui, et introduit à une interrogation sur ce qui définit le lieu d'exposition.

Derrière le rideau, Charlotte Moth a disposé dans un seul cadre une petite sélection de photographies en noir et blanc qui font partie d'un tout, *Le Travelogue*: sorte de banque de clichés photographiques mêlant architecture, bâtiments ou objets de style moderniste.

L'ensemble constitue une sorte d'étude sur l'espace architectural à partir d'un patchwork de lieux et par le biais des liens imaginaires et sentimentaux qui se tissent entre les différentes époques.

Tous en noir et blanc et de même format, les clichés d'une grande modestie de taille, de technique et de sujet traduisent une obsession de la ligne, de l'ordre, de la construction et du vide.

Charlotte Moth crée également des relations et des déplacements entre son travail photographique et ses installations du rideau dans les espaces d'exposition, en

### Charlotte Moth Remade

13 fév.-03 avril 2010

Paris 20e. Galerie Marcelle Alix

Au travers de la vitrine de la galerie Marcelle Alix, on ne voit que lui: le rideau de sequins installé par Charlotte Moth au fond de l'espace laissé vide. Ce rideau aux reflets changeants, qui ferme l'espace, augmente encore l'impression de vacuité, tout en aiguisant la curiosité...



Créateurs

• Charlotte Moth

Lieu

• Galerie Marcelle Alix





photographiant le rideau et en l'intégrant dans *Le Travelogue*. Ainsi photographié en noir et blanc, le rideau perd en monumentalité, en couleur et en luminosité pour se fondre dans un corpus photographique répétitif. Ses brillances et ses couleurs perdues deviennent l'apanage du seul public in situ. Toutefois, intégrer l'image d'une œuvre (*installation*) dans une autre œuvre (*Le Travelogue*) établit une continuité, un déplacement de l'art dans de l'art.

Au sous-sol, deux vidéos présentent indépendamment les propos de deux femmes — une théoricienne de l'image et l'artiste Sadie Murdoch — qui analysent une même sélection de photographies du *Travelogue*.

N'ayant ni créé, ni choisi les images, ce sont de pures spectatrices dont les commentaires renvoient plus à leur propre regard qu'à la démarche de Charlotte Moth qui, dans un second type de déplacement, abandonne tout pouvoir au regardeur qu'elle tente peut-être ainsi intégrer à son travail...

#### Liste des œuvres

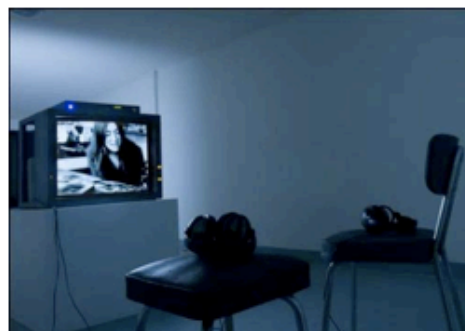
— Charlotte Moth, *Behind every surface there is a mystery: a hand that might emerge, an image that might be kindled, or a structure that might reveal its image*, 2010. Installation composée d'un rideau à sequins réalisé sur mesure, dimensions variables.

— Charlotte Moth, *images for Maeve Connolly and Sadie Murdoch*, 2010. 24 photographies argentiques noir et blanc, 98,5 x 90,5 cm

— Charlotte Moth, *Counter work one, Schaufenster Project Space*, 2009. Photographie argentique noir et blanc, 28,9 x 35 cm.

— Charlotte Moth, *Counter work two, Bloomberg Space*, 2010. Photographie argentique noir et blanc, 28,9 x 35 cm.

— Charlotte Moth, *Sadie Murdoch*, 2009, photo-film, noir et blanc, son, 11' 30. Photo







## **Charlotte Moth Remade**

**Jusqu'au 3 mars** à la galerie Marcelle Alix, 4, rue Jouye-Rouve, Paris XX<sup>e</sup>,  
tél. 09.50.04.16.80, [www.marcellealix.com](http://www.marcellealix.com)

### **La photographie vue et manipulée comme on feuillette un vieil album où on aurait négligé d'inscrire les dates, les lieux, les noms.**

Le dernière fois qu'on avait vu le travail de Charlotte Moth, on avait compris que cette jeune femme rousse aux minois souriant était photographe mais pas seulement. Et c'était ce "pas seulement" qu'on ne comprenait plus alors même que c'était l'essentiel. Deux ans plus tard, sa méthode de travail n'a pas changé. Mais on commence à y voir plus clair : le temps d'oublier donne en quelque sorte son rythme et sa cohérence au travail. Les clichés noir et blanc d'architectures modernistes pris au fil de ses pérégrinations à travers le monde (depuis 2007, elle a séjourné à Los Angeles, Stuttgart, Kyoto et Dublin) ne valent aux yeux de l'artiste que comme des pièces éparses d'une collection personnelle, nommée *Le Travelogue*. Il faut s'imaginer cet ensemble comme une matière vive, molle, informe, malléable, un classeur replet et bien rempli que l'artiste nourrit régulièrement tout en prélevant parfois certaines images. Le boulot commence ou plutôt recommence à ce moment-là : au moment de les choisir, de les resituer et de les restituer. Projetées sous forme de slide-show ou bien alignées

sous un seul et même cadre, les images, sans titre ni date, présentent alors une juxtaposition hasardeuse à la fois encombrante et palpitante parce que l'artiste se refuse à y apporter une conclusion. Au point d'ailleurs de s'en remettre à l'interprétation d'autres personnes : l'Anglaise a ainsi soumis quelques-unes de ses photos au regard de deux femmes, l'une théoricienne de l'art et l'autre artiste pour en faire deux "photofilms". Les commentaires de ces deux spectatrices accompagnent le défilé des images à l'écran. Ou l'inverse. L'artiste en effet calque son rythme sur les paroles, ménageant parfois des écrans noirs ou ajoutant des portraits d'une des commentatrices en pleine observation et manipulation des clichés. L'album photo s'épaissit donc du moment de sa contemplation et de son commentaire. Jamais mis à plat, toujours remises en jeu et reprises en main, y compris par d'autres que l'artiste, les images de Charlotte Moth finissent par former un écheveau de références et de sources labyrinthique. Ni documentaire, ni plasticienne, la photographie est ainsi envisagée sous l'angle d'un usage incertain, vapoureux, modulable. Tout le contraire du fameux "ça a été" théorisé par Barthes.

**Judicaël Lavrador**





Charlotte Moth, *Behind Every Surface There Is a Mystery: a Hand That Might Emerge, an Image That Might Be Kindled, or a Structure That Might Reveal Its Image (Version 2: Bloomberg Space, London)*, 2010, courtesy Marcelle Alix, Paris

Les Inrockuptibles numéro 743 / 24 février 2010 **83**



## Portfolio

# CHARLOTTE MOTH

## *Le voyage dans les images*

1. A la Vitrine de l'ENSAPC, commissariat de Mathilde Villeneuve, 05/03 – 25/04/2009  
2. Citation d'Alighiero e Boetti. Schaufenster Project Space, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 14/03-26/04/2009  
3. *Two of a kind*, Hermes und der Pfau à Stuttgart, 20/11-18/12/2008

On risque fort de passer à côté du travail de Charlotte Moth. Il se fond dans le décor, épouse quelques fois une forme tautologique qui rend sa perception délicate. Ainsi les dernières œuvres présentées à Paris, au sein de l'exposition *Répertoire pour une forme*<sup>1</sup>, se bornaient à deux photographies de petit format en noir et blanc qui représentaient l'espace d'exposition vide, prises du même point de vue, avec une légère différence : la cloison qui fermait l'espace avait été rallongée entre les deux prises de vue de quelques centimètres. Cette œuvre au titre plutôt descriptif (*#1, #2 - Two views of La Vitrine, Paris, 22nd of February and the 1st of March, 2009*) est représentative de la subtilité d'un travail qui s'aborde premièrement comme une documentation.

L'artiste-documentaliste, compilant une somme d'images, c'est le principe du *Travelogue*, un fonds constitué par Charlotte Moth depuis 1999 et dans lequel elle vient puiser au gré de ses projets artistiques. Ainsi, l'installation intitulée *Behind every surface there is a mystery: a hand that might emerge, an image that might be kindled, or a structure that might reveal its image*<sup>2</sup> présentée au Kunstverein de Düsseldorf trouve sa source lointaine dans une image du *Travelogue*. En accrochant un rideau scintillant derrière la vitrine du *project room*, l'artiste fait référence à l'image d'un bureau de marins qu'elle avait transmise au Kunstverein avant même de connaître la nature de son intervention dans le centre d'art, ni l'espace où elle devait avoir lieu. L'installation finale prend en compte la nature même du *project space* : un espace exigu derrière une vitre. Le rideau, accessoire de magicien éclairé par un projecteur, semble

prêt à révéler un tour de passe-passe. Il n'est cependant qu'ornementation, laissant le spectateur en plein scepticisme quant à la suite des événements.

Ainsi le travail de Charlotte Moth allie une réflexion sur la nature des lieux d'exposition à une utilisation intime de l'image, qu'elle compile et s'approprie au préalable. Dans le livret *...at the time of dawn and dusk volumes appear and disappear* produit pour l'exposition *Two of a kind* chez Hermes und der Pfau à Stuttgart<sup>3</sup>, l'artiste rassemble une série de photographies réalisées dans l'espace vide de la galerie, entre deux expositions, présentant une série de 12 socles et de 8 plantes d'intérieur, organisés de façon différente à chaque plan. Le répertoire d'images de Charlotte Moth vient ainsi s'enrichir des propres images qu'elle crée, comme un véritable jeu de poupées russes.

De même l'installation de photographies proposée pour Hermes und der Pfau, faisait directement référence à la salle de documentation de l'exposition *Andre Cadere: peinture sans fin*, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2008). L'artiste a choisi de montrer dans l'espace d'exposition une image qu'elle avait prise de cette salle du musée, et reproduit l'accrochage de cette salle au moyen des photographies de son *Travelogue*. Cette mise en abyme déconstruit encore une fois l'idéologie en œuvre dans la mise en exposition. La référence à Cadere participe évidemment de cette réflexion sur l'autorité du *white cube* et son influence sur la production artistique.

En choisissant de ne montrer que des images de socles et de plantes, des photos de l'espace d'exposition même ou en faisant référence à un simple accrochage de documentation dans un musée très éloigné de son exposition, Charlotte Moth, mine de rien, et au risque de passer inaperçue, fait œuvre politique. Alors que ses sujets semblent banals – son *Travelogue* n'est au premier abord qu'un catalogue d'images d'architectures modernes vides – le spectateur attentif se rendra compte que cette banalité retourne l'exposition comme un gant. Il ne s'agit pas ici de voir des plantes, des socles ou des images de bâtiment, mais de suivre la réflexion que construit l'artiste autour de l'action même d'exposer.

Isabelle Alfonsi

### Éléments biographiques

- Charlotte Moth est née en 1978.
- 1999 : commence la série de photographies du *Travelogue*.
- 2005-2006 : étudie à la Jan van Eyck Academie, Maastricht.
- 2006-2007 : réalise avec Falke Pisano le projet curatoriale *falkeandcharlotte* dans le *project space* de la galerie Ellen de Bruijne à Amsterdam.
- novembre 2007-juin 2008 : résidence au Pavillon du Palais de Tokyo, Paris.
- avril 2009 : exposition personnelle dans le Schaufenster du Kunstverein Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf. Intervention au sein de l'exposition *It's not for reading. Its for making* à FormContent, Londres.
- octobre 2009 : exposition personnelle à la galerie Lucile Corty, Paris.

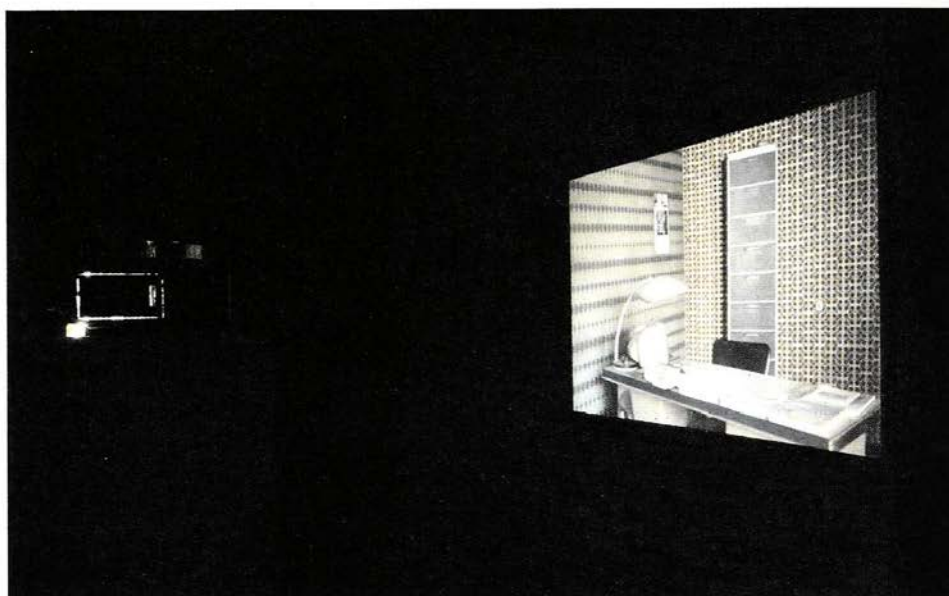






# *Betonsalon Evening 2008* Charlotte Moth

Le travail de Charlotte Moth, artiste britannique née en 1978, est une réflexion sur la temporalité, la suggestion d'un « espace-temps ». Dans son diaporama intitulé *Betonsalon Evening 2008*, elle nous ramène quelques 30 ans en arrière, dans une boutique de plomberie qui a les allures d'un intérieur témoin reconstitué pour les besoins d'un musée type « Madame Tussaud ».



Cette série de prises de vue, réalisée à Saint-Ouen lors de la résidence de l'artiste au Pavillon du Palais de Tokyo en 2007-2008, trahit d'abord une lecture assez nostalgique d'une esthétique Seventies. On assiste en effet, chez cette génération d'artistes, à un « retour vers le futur » qui tend à peindre avec tendresse cette époque pendant laquelle on pouvait imaginer un an 2000 technologique où les robots auraient remplacé l'homme. C'était la mode des romans d'anticipation et

des visions futuristes. On croyait (encore un peu) au progrès et à l'amour qui peuvent tout vaincre, l'esprit de 68 était encore proche. Comme le chante Katerine : « En 2008, se regarder au fond des yeux, C'était comme faire l'amour à deux./ 2008/ C'était comme ça/ en 1978. »<sup>1</sup>

Mais la nostalgie n'est pas le seul moteur qui anime Charlotte Moth dans l'élaboration de cette installation. Une





voix-off susurre à notre oreille un texte schizophrénique relatant une interview de l'artiste par elle-même. Elle nous livre sous cette forme une déconstruction des images qu'elle a prises. Pleinement consciente de la nostalgie qui l'anime, et de l'attrait pour ses couleurs (des tons orangés, bleu-vert et gris propres à l'esthétique de bureau de cette époque), elle devient une vraie archéologue, interprétant les signes et les relisant avec sérieux. La boutique de plomberie apparaît intacte, comme abandonnée du jour au lendemain sans qu'aucune trace de l'influence d'une époque ultérieure puisse être décelée dans les images. La voix-off interroge l'intérêt plastique de cet espace par rapport à une réflexion esthétique actuelle. Elle explique l'importance du cinéma, la géométrie des motifs qui n'est pas sans rappeler Kubrick (la moquette de *Shining* ou les meubles d'*Orange Mécanique*, sans même aller jusqu'au futurisme de *2001 Odyssée de l'Espace*), le rapport voyeuriste à l'image qui évoque *Etant Donnés* de Duchamp.



## [Charlotte Moth] livre une réflexion fournie et ambitieuse sur la nature de l'image et son autorité.

Ainsi, Charlotte Moth évacue la naïveté, qui pourrait être le corollaire de la nostalgie, en multipliant les niveaux de lecture de son œuvre.

Dans une attitude clairement post-conceptuelle, elle livre une réflexion fournie et ambitieuse sur la nature de l'image et son autorité. Agissant comme assembleuse, collectionneuse et archiviste, elle considère son travail avec une distance qui n'amoindrit pas la force d'évocation de ses images. †

Isabelle Alfonsi

• Hermes und der Pfau, *Dorten Haus*  
Stuttgart, octobre 2008

• Textes de l'artiste sur le site  
de la revue en ligne /seconds :

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

[/issues/002/004/articles/cmoth/index.php](http://issues/002/004/articles/cmoth/index.php)

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

[/issues/002/001/articles/cmoth/index.php](http://issues/002/001/articles/cmoth/index.php)