

Candice Breitz OFF VOICES

De tentoonstelling *Off Voices* brengt een selectie werken samen die Candice Breitz tussen 1994 en 2020 gemaakt heeft. Het is de eerste grote solotentoonstelling van de kunstenares in België. De titel verwijst letterlijk naar stemmen die niet visueel verbonden kunnen worden met een individu of personage op het scherm. "Voice off" is een narratief procedé dat vaak gebruikt wordt op tv of in de cinema, meestal om de gedachten van een personage aan de toeschouwer te tonen. Zo kan er informatie verstrekt worden die anders niet beschikbaar zou zijn.

Buiten een audiovisuele context is een "voice off" echter een stem die we niet kunnen horen of die, zorgwekkender, het zwijgen opgelegd werd, zoals vaak het geval is bij gemarginaliseerde of onderdrukte personen. In een maatschappij die verzadigd is door de media, waarin meningen vrij gespuid worden en we vaak de stemmen van diegenen die het meest zichtbaar zijn te horen krijgen, wordt stilte vaak, ten onrechte, opgevat als een teken van afwezigheid of falen. Wanneer de stemmen van mensen met precare levensomstandigheden en/of kwetsbare mensen permanent onderdrukt worden, dient dit niet alleen om hun aanwezigheid in onze representaties op een gewelddadige manier te ondermijnen, maar ook om hun persoonlijke en collectieve geschiedenis van de kaart te vegen. Candice Breitz stelt zich in haar volledige werk de vraag of en hoe zo'n stilte verbroken kan worden, hoe we de stemmen kunnen versterken van diegenen die gewoonlijk een plaats in de schaduw en de anonimiteit toebedeeld krijgen.

De werken die in *Off Voices* tentoongesteld worden, bieden een

ruimer beeld van de realiteit, een realiteit die persoonlijke en politieke verhalen een plaats geeft, waarbij elementen uit geleefde ervaringen en fictieve verhaallijnen met elkaar verweven worden, om een mogelijke toekomst aan te geven waarin zo veel mogelijk mensen zich kunnen uitdrukken. *TLDR* plaatst bijvoorbeeld getuigenissen van sekswerkers-activisten op de voorgrond. Ze vechten al jaren om een einde te brengen aan de stigmatisering en voor de decriminalisering van hun werk. Via interviews stelt deze gemeenschap op een directe manier de maatschappijen in vraag waarin categorieën zoals ras en sekse gebruikt worden als wapens ten dienste van de macht. Candice Breitz kaart in al haar in het BPS22 tentoongestelde werken openlijk haar eigen, bevoorrechte positie aan. Ze wijst zichzelf met de vinger om zonder omhaal te vragen of en hoe artiesten die een comfortabel leven leiden de oproepen voor sociale rechtvaardigheid kunnen versterken. In werken zoals de reeks *Ghost* en *TLDR* stelt ze de systemische relatie tussen whiteness en zichtbaarheid aan de kaak. Ze trekt onze aandacht op alle kleine en grote vormen van geweld die bijna onvermijdelijk met privilege te maken hebben.

In plaats van simplistische of dogmatische conclusies te trekken, openen de werken in *Off Voices* een ruimte voor reflectie en discussie, door de bezoekers nieuwe filters aan te reiken om complexe kwesties te bekijken en te benaderen, waarbij we als individu een positie innemen ten opzichte van de vele andere mensen die we ontmoeten, direct of virtueel, in het medialandschap en in de wereld in het algemeen.

Curator: Dorothee Duviervier

TLDR

2017

Salle
Pierre Dupont
& Grenier

Video-installatie met 13 kanalen, geluid, kleur

Duur: 60 minuten, lus

In opdracht van B3 Biennial of the Moving Image, Frankfurt

Courtesy: Goodman Gallery (London) + KOW (Berlin)

TLDR werd gerealiseerd in dialoog met de leden van SWEAT (Sex Workers Education & Advocacy Taskforce) in Kaapstad, Zuid-Afrika.

In de eerste zaal van *TLDR* neemt een 12-jarige verteller het middelste scherm van een projectie met drie kanalen in. Hij vertelt op een krachtige manier een echt, relatief recent gebeurd verhaal van een ideologisch gevecht tussen enerzijds een groep feministen en een andere groep feministen en anderzijds tussen de organisatie voor de verdediging van de mensenrechten Amnesty International en een ongemakkelijke coalitie van vooraanstaande actrices uit Hollywood en mensen die sekswerk willen afschaffen. Een Grieks koor, dat bestaat uit elf sekswerkers, reageert op het zich ontwikkelende verhaal. De sekswerkers geven commentaar met slogans die gebruikt worden bij hun acties om hun rechten op te eisen en maken gebruik van een reeks accessoires geïnspireerd op de eigen taal van de sociale media en protestliederen uit het Zuid-Afrikaanse repertoire.

In 2015 kondigde Amnesty International aan dat het een campagne opstartte om sekswerk op wereldniveau uit het strafrecht te halen. Het doel is om sekswerkers te beschermen door een juridisch kader te creëren. Het idee is op zich eenvoudig, maar kreeg onmiddellijk te maken met felle weerstand van conservatieve activisten die erin geslaagd waren om een groep beroemdheden uit Hollywood te overtuigen om zich tegen deze campagne te verzetten. *TLDR* (een acroniem van de sociale media dat betekent "Too Long, Didn't Read"; te lang, niet gelezen) suggereert dat de bevoorrechte actrices die deze zich snel verspreidende petitie ondertekend hebben, waarin het goed gedocumenteerde voorstel van Amnesty International afgewezen werd, niet echt de tijd hebben genomen om ze te lezen. Wat centraal staat in *TLDR* is een kritiek op de macht van filmsterren en het bewijs van de zware schade die veroorzaakt werd aan een internationale campagne ter verdediging van de mensenrechten. Het werk wijst op de inmenging van deze lobby invloedrijke, maar onwetende blanke feministen die

door hun enorme mediaplatformen en witte redderscomplex te veel plaats innemen in een debat waarvoor ze nauwelijks gekwalificeerd waren om te commentariëren. *TLDR* zet ons aan om na te denken over de relatie tussen whiteness, privileges en zichtbaarheid en de verminderde concentratieperiode van een media-economie die waarde hecht aan de clickbait¹ en van beroemdheid een fetisj maakt.

TLDR gaat op de eerste verdieping verder. Bezoekers kunnen daar een reeks intieme documentaire interviews bekijken met getuigenissen in de eerste persoon van leden van dezelfde gemeenschap sekswerkers. De geïnterviewde personen praten openhartig over hun werk, beschrijven de sociopolitieke omstandigheden die hen tot prostitutie aanzetten en spreken over hun politieke doelstellingen als activisten.

Voor ze met deze getuigenissen geconfronteerd worden (samen zo'n elf uur videomateriaal), gaan de bezoekers door een ruimte met archieven die de kostuums en accessoires tonen die gemaakt werden voor *TLDR* in

samenwerking met de gemeenschap van SWEAT. De archieven omvatten een reeks affiches van de campagne #SayHerName van SWEAT, die hommage brengt aan sekswerkers die een gewelddadige dood stierven. *TLDR* is gewijd aan de nagedachtenis van Nokuphila Kumalo, een jonge sekswerker die door de kunstenaar Zwelethu Mthethwa in 2013 in Kaapstad vermoord werd.

Het werk bevat interviews met:

- Zoe Black (00:34:42)
- Connie (01:07:18)
- Duduzile Dlamini (01:18:40)
- Emmah (01:08:51)
- Gabbi (01:28:28)
- Regina High (01:17:19)
- Jenny (01:09:19)
- Jowi (01:02:49)
- Tenderlove (01:12:40)
- Nosipho 'Provocative' Vidima (00:45:57)

Verteller Xanny "de toekomst" Stevens.

1. Clickbait, letterlijk een "klik-aas", is een techniek waarmee een titel overdreven wordt (of zelfs een leugen wordt) om meer mensen te doen klikken.

Ghost Series

1994-1996

Mirador

Tien foto's
101,5 x 72 cm elk
Courtesy: Studio Breitz

Candice Breitz maakte de serie *Ghost* toen ze 22 jaar was, net nadat ze Johannesburg verlaten had om in de Verenigde Staten te gaan studeren (en net na de historische verkiezingen in Zuid-Afrika van 1994, waarbij de periode van apartheid ten einde kwam).

Deze foto's zijn gemaakt met toeristische postkaarten van Zuid-Afrika die Candice Breitz gewijzigd heeft met Tipp-Ex. De witte schuimende laag die op de postkaarten aangebracht werd, reproduceert bij wijze van polemieken het geweld en het uitwissen dat zwart Zuid-Afrika zo lang moest ondergaan onder het apartheidsregime. Dit heeft een reeks spookachtige figuren nagelaten, waarvan de afwezigheid getuigenis aflegt van de aanhoudende en beklemmende gevolgen van apartheid. De laag met botkleurig wit op de postkaarten toont tegelijkertijd in welke mate blanke fantasieën over

een exotisch, landelijk Afrika (fantasieën die het continent voor het gemak in het verleden houden) hebben gediend om de aandacht af te leiden van de hedendaagse realiteit van het continent. Vandaag verwijst de term ook naar het Engelse begrip "ghosting" dat generatie Y sinds kort gebruikt om te verwijzen naar een plots stilzwijgen om een einde te maken aan een conversatie of een relatie (een tactiek die ondergebracht kan worden bij de instrumenten voor overheersing en macht).

De originele postkaarten van de serie *Ghost* worden bewaard in de collectie van de Tate Modern in Londen. De reeks foto's die hier getoond wordt (die geproduceerd werden door de postkaarten te fotograferen en te vergroten) benadrukt nog de spookachtige naklank van de werken van klein formaat. De witte lichamen

op de foto's worden wanneer ze in de tentoonstellingsruimten aanwezig zijn, gezien als uitgesneden vormen die opgaan in de witte muren. Deze andere lezing legt een verband met het racistische discours, dat verdergezet wordt in de toeristische industrie met postkaarten zoals deze, en het feit dat dit discours nog steeds aanwezig is in culturele instellingen en museumcollecties van landen zoals Zuid-Afrika en België, waar het koloniale verleden nog alom aanwezig is.

De reeks *Ghost* kreeg veel kritiek toen ze voor het eerst tentoongesteld werd. Sommige mensen bleven aandringen dat het werk racistische vooroordelen uitdrukte. Een auteur heeft de productie van het werk vergeleken met etnische zuivering. Anderen hebben de serie dan weer verdedigd en beoordeeld in het licht van de langdurige inzet van de

kunstenaar om wit privilege (ook haar eigen) te analyseren en ter discussie te stellen. De teksten die tegenover de serie *Ghost* getoond worden, geven een overzicht van een aantal reacties die het werk sinds 1994 uitgelokt heeft.

Dertig jaar later is dit jeugdwerk (en de receptie ervan door het publiek) nog altijd de basis van het artistieke traject van Candice Breitz. De kritische teksten dienen als een extra opmerking die teruggaat naar de beginjaren van de kunstenaar en tegelijkertijd een retrospectief zicht biedt op later werk zoals *TLDR* of *Profile*. Het BPS22 heeft Candice Breitz ook uitgenodigd om ter gelegenheid van deze tentoonstelling na te denken over de reeks *Ghost* in de vorm van een kort essay. Dit kan gelezen worden naast de werken in de tentoonstelling en op de volgende pagina's.

Ghost Series is een van mijn eerste werken die ik nog steeds tentoonstel. Ik maakte de serie in de tijd dat ik Johannesburg verliet voor mijn studie in de Verenigde Staten, vlak na de historische verkiezingen in Zuid-Afrika in april 1994. Deze gebeurtenis maakte een einde aan het apartheidsregime, maar de nasleep ervan zou nog komen. De serie vormt een turbulent begin van mijn kunstenaarschap. Dertig jaar later kan de serie het best worden beschreven als een oprechte maar naïeve poging van een jonge kunstenaar om na te denken over de privileges die ze als witte Zuid-Afrikaan had. Ik was 22 jaar oud toen ik deze werken maakte.

Voor deze werken bracht ik correctievloeistof (beter bekend als Tipp-Ex) aan op een aantal etnografische ansichtkaarten, die midden jaren '90 nog altijd erg populair waren onder witte toeristen. Ik zocht naar een manier om na te denken over het geweld dat eigen is aan whiteness en over de blinde vlekken die kenmerkend zijn voor de white gaze. Toen de werken voor het eerst werden tentoongesteld, hadden sommige mensen er kritiek op. Er werd gezegd dat ik het 'uitwissen' in stand hield, terwijl ik dit fenomeen juist aan de kaak probeerde te stellen. Ik blijf *Ghost Series* niet exposeren om die observaties van me af te slaan, maar om te laten zien dat een perspectief (dat van mij, in dit geval) altijd wordt gevormd en beperkt – en soms ernstig wordt verstoord – door de positionality van het waarnemende onderwerp (van mij, in dit geval). De *Ghost Series* heeft mijn oeuvre beïnvloed, ten kwade en ten goede. Kort na de felle discussie omtrent de *Ghosts* besloot ik ze niet weg te stoppen. Ik besloot ze te houden om me aan dat commentaar te blijven herinneren. Ik wilde de kritische dialoog met de *Ghosts* niet uit de weg gaan.

Met de *Ghost Series* wilde ik mensen juist laten nadenken over de gewelddadigheid van whiteness: hoe whiteness mensen van kleur tot het verleden rekent en doet alsof discriminatie en racisme er in deze tijd niet zijn. Ik koos Tipp-Ex omdat dit,

wat mij betreft, stond voor de ontkenning die ten grondslag ligt aan whiteness, de whiteness waarmee ik ben opgegroeid. Ik wilde dat de *Ghost Series* iets zou laten zien over hoe whiteness op zijn eigen zogenaamde onzichtbaarheid vertrouwt om zijn dominantie in stand te houden en degenen die het als 'anders' beschouwt, uit te wissen. Door een giftige witte vloeistof op ansichtkaarten te smeren (souvenirs die door witte mensen worden gemaakt en beslist door witte mensen worden gekocht) wilde ik het volgende laten zien: de treiterachtige botheid van whiteness, de wezenlijke gevolgen van witte suprematie voor wie daardoor wordt getroffen en de door whiteness bevorderde doodsheid. Ik stelde me zo voor dat de ongelijkmatig aangebrachte correctievloeistof na verloop van tijd door het vergelen en het scheuren 'botachtig' zou worden.

De *Ghost Series* heeft niet alles gedaan waar ik op hoopte. Maar hoewel ik dat toen nog niet wist, vormde de reeks ook het begin van een lange reis. De *Ghosts* reizen met mij mee, ten kwade en ten goede. De serie herinnert me eraan hoe moeilijk het is om iets goed te doen (en dat dit misschien wel onmogelijk is). Ik zie het ongemak van deze werken als iets waarmee ik opstandig weerstand bied tegen de pogingen om ze uit te wissen, waaronder die van mijzelf. Als ik *Ghosts* in de ban zou doen, zou dat betekenen dat ik mezelf (en anderen zoals ik) in bescherming neem. Daarmee zou ik ervoor zorgen dat het pijnlijke maar noodzakelijke gesprek waartoe de serie uitnodigt, niet wordt gevoerd. Mijn doorlopende 'gesprek' met de *Ghost Series* komt in deze tentoonstelling terug in het ongemakkelijke zelfportret *Profile*, en in *TLDLDR*, het werk dat je zojuist hebt gezien (beide komen uit 2017). Ik zet mijn gesprek buiten deze tentoonstelling voort in werken zoals *Extra* (2011), *Love Story* (2016) en *Whiteface* (2022).

Candice Breitz
Januari 2025

Profile

2017 Grande Halle

Drie video's met een kanaal, kleur, geluid, lus:

Variatie A: 2 minuten, 20 seconden

Variatie B: 3 minuten, 27 seconden

Variatie C: 3 minuten, 21 seconden

In opdracht van het Zuid-Afrikaanse paviljoen, Biënnale van Venetië, 2017

Courtesy: Goodman Gallery (London) + KOW (Berlin)

Deze serie van drie kortfilms, die de kunstenaar "zelfportretten" noemt, is het antwoord van Candice Breitz op haar nominatie in 2017 om Zuid-Afrika te representeren op de Biënnale van Venetië. De toon en de montage van de video's, met een snel ritme, zijn soms ernstig, soms oneerbiedig. Ze vermengen zelf-representatie en commerciële promotie, biografie en raciale profilering, de verklaring van de kunstenaar en een politieke campagne. Candice Breitz verschijnt zelf niet voor de camera, maar heeft tien toonaangevende Zuid-Afrikaanse kunstenaars, die ook geselecteerd hadden kunnen worden om Zuid-Afrika in Venetië te vertegenwoordigen, gevraagd om aan het werk mee te werken. *Profile* wendt zo de toegenomen aandacht voor een kunstenaar met tentoonstelling op de Biënnale af naar een reeks kunstenaars die net zoals Candice Breitz de gevestigde noties van identiteit lijken te willen verstoren. Hun verklaringen voor de camera doen vragen rijzen over de machtsrelaties die aan het werk zijn in de representatie van zichzelf en anderen.

Het onvatbare karakter van de identiteit waarvan sprake is in de drie kortfilms wordt duidelijk wanneer de thema's klasse, geslacht, religie en ras in elkaar verstrikt raken en waarheid met fictie verward wordt. Wie spreekt in wiens naam? De kunstenaars die in *Profile* gepresenteerd worden, vermijden in samenspraak met Candice Breitz alle vormen van objectivering en bekritisieren de gemakkelijke metafoer van de "regenboognatie" waarmee vaak naar het Zuid-Afrika in het tijdperk na de apartheid verwezen wordt. Zo stellen ze de vraag wie er op een legitieme manier over zijn natie en in zijn naam mag spreken. Deze vraag is vooral delicaat in de Zuid-Afrikaanse context waarin debatten over dialoog, representatie of de band tussen blanke Zuid-Afrikanen en hun zwarte landgenoten een centrale rol blijven spelen in het openbare discours. Kunnen potentiële bondgenoten, waarvan het bestaan zelf gedefinieerd wordt door socio-historische privileges, vermijden deze privileges voort te zetten wanneer ze proberen samen te werken met degenen die historisch benadeeld zijn? Deze kwestie, die centraal staat in

Profile, resoneert sterk in andere werken in de tentoonstelling zoals de serie *Ghost* en *TLDR*.

Met de Zuid-Afrikaanse kunstenaars:

- Igshaan Adams
- Roger Ballen
- Steven Cohen
- Gabrielle Goliath
- Dean Hutton
- Banele Khoza
- Gerald Machona
- Buhlebezwe Siwani
- Chuma Sopotela
- Sue Williamson

Digest

2020

Grande Halle

Installatie met 1001 kanalen (200 houten rekken, 1001 videocassettes in hun hoesjes van polypropyleen, papier, acrylverf)

Unieke installatie

Gemaakt met de steun van de Sharjah Art Foundation

Courtesy: Goodman Gallery (London) + KOW (Berlin)

Digest is geïnspireerd op de legende van Scheherazade, de beroemde verteller van verhalen die volgens het boek *Duizend-en-een-nacht* een van de vele vrouwen van de machtige sultan Shahrayar was. Scheherazade wordt vlak naar haar huwelijk opgesloten door haar echtgenoot, die haar de volgende morgen wil doden. Die nacht en de 1001 erop volgende nachten vertelt Scheherazade een fascinerend verhaal aan de sultan, waarbij ze opzettelijk het einde niet vertelt. Shahrayar wil elke nacht opnieuw het einde van het verhaal horen en stelt de executie van Scheherazade telkens opnieuw uit. Na 1001 nachten besluit de sultan, die onder de indruk is van de verhaaltalenten van de jonge vrouw, haar te sparen. Het feit dat Scheherazade een spannend verhaal kan vertellen, wordt zo een manier om te overleven binnen een gewelddadige patriarchale orde. Ze wordt om deze reden beschouwd als een proto-feministische figuur.

Net zoals Scheherazade bevat *Digest* 1001 verborgen verhalen. Het werk, dat door Candice Breitz beschreven wordt

als een "multichannel video-installatie" werd gemaakt tijdens de lange maanden lockdown tijdens de COVID-pandemie en bestaat uit 1001 videocassettes in plastic hoesjes. Deze voorwerpen, die op grafstenen lijken, worden op rekken geplaatst om het uitzicht van een videotheek te suggereren. De kunstmatige Kentiapalmbomen die de installatie sieren, herinneren op een nostalgische manier aan het kitscherige decor dat kenmerkend was voor deze winkels, terwijl ze subtiel hulde brengen aan de Belgische kunstenaar Marcel Broodthaers.

Elk videohoesje dat in deze spook-videotheek getoond wordt, is zorgvuldig bedekt met abstracte zwarte verf en een met de hand opgeschilderd werkwoord, een fragment van de titel van een film. Het werkwoord "to die" komt bijvoorbeeld van het videohoesje van *Die Hard* (1988), terwijl het werkwoord "to trek" afkomstig is van het hoesje van *Star Trek* (1979). De werkwoorden worden steeds toegeëigend en reproduceren getrouw de typografie die oorspronkelijk op het hoesje gebruikt

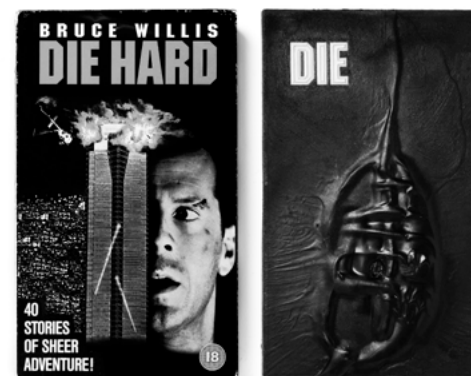
werd. De eindeloze mogelijkheden om de 1001 werkwoorden in de installatie te organiseren, verwijzen naar het eindeloos versturende en subversieve potentieel van het vertellen (zoals dat slim aangewend werd door Scheherazade). Door ons de toegang tot de verborgen inhoud van de 1001 videohoesjes te weigeren, laat Candice Breitz ons onze eigen narratieve trajecten verweven met de installatie en de woorden ervan. Ze geeft ons enkel geïsoleerde werkwoorden, die in een zwarte abstractie die op die van Rorschach-testen lijkt, opgenomen worden. Ze worden middelen voor navigatie, soms aangevuld met individuele herinneringen aan de films in het werk.

Candice Breitz heeft zo een monument gecreëerd volgens de normen van de bewegende beelden die centraal stonden in haar eigen ontwikkeling als kunstenares. *Digest* bewaart en verbergt honderden meters videofilm en is als dusdanig zowel een archief als een inventaris en een tijds capsule die een manier om films te bekijken vereeuwigd die vandaag de dag achterhaald is. Het

werk bestrijkt bijna een eeuw cinema, van de stille film van Cecil B. DeMille, *The Cheat* (1915) tot de horrorfilm *Drag Me to Hell* (2009).

Voor de presentatie van *Digest* in het BPS22 heeft Candice Breitz ervoor gekozen om op een sokkel het werkwoord "labour" (werken) in de kijker te zetten en zo onze aandacht te trekken op de installatie *Labour*, die in dezelfde ruimte tentoongesteld is en die net zoals *Digest* de manier waarop patriarchaal geweld op een creatieve manier kan bestreden worden onderzoekt.

Digest (voor/na), 2020



Labour

2017 Grande Halle

6 video-installaties met een kanaal:

Labour (PMURT), 2017

Labour (MIK), 2019

Labour (NÁBRO), 2019

Labour (NITUP), 2019

Labour (ORANOSLOB), 2019

Labour (NAĚODRE), 2020

Geproduceerd in samenwerking met Neuer Berliner Kunstverein

Courtesy: Goodman Gallery (London) + KOW (Berlin)

Labour is een serie video-installaties met een kanaal. Elke video toont een reeks beelden van een werkelijke bevalling, die door Candice Breitz in een ruwe documentaire stijl werd vastgelegd. De bevallingen kunnen bekeken worden in hokjes bestaande uit strenge grijze gordijnen; een knipoog naar de esthetiek van de peepshow van de installaties waarin *L'Origine du monde* (1866) van Gustave Courbet en *Étant donnés* (1966) van Marcel Duchamp oorspronkelijk getoond werden. *Labour* verwijderd zich echter al snel van het documentaire genre. Candice Breitz toont ons de bevallingen niet in een natuurlijke chronologie maar achterwaarts, te beginnen met de geboorte van de baby. De bezoeker ziet dus hoe elke pasgeborene uit de armen van de moeder getrokken wordt en vervolgens langzaam terugkeert naar de baarmoeder.

Het werk gaat samen met een "matriarchaal decreet" dat uitgevaardigd werd (zoals de kunstenaar ons wil doen geloven) door de *Secular Council of the Utopian Matriarchat* (Seculiere Raad van het Utopisch Matriarchaat),

een overheidsinstantie met als acroniem S.C.U.M. Het document is opgesteld in bureaucratisch Engels in een soms verouderde, soms futuristische stijl. Het Matriarchaat blijkt een duidelijk feministische overheid, die reproductieve rechtvaardigheid met hand en tand verdedigt. De ambtenaren hebben een nultolerantiebeleid ten opzichte van diegenen die inbreuk plegen over het zelfbeschikkingsrecht van vrouwen over hun lichaam en andere burgers, en bestraffen "uitbraken van testosterisme" en voorvallen van "binair extremisme" streng.

De titels van de verschillende installaties van de reeks geven extra aanwijzingen. De oudste, met als titel *Labour (PMURT)*, werd slechts enkele dagen na de eerste inauguratie van Donald Trump als president van de Verenigde Staten in 2017 gedraaid. De titels van de andere werken zijn *Labour (ORANOSLOB)*, *Labour (MIK)*, *Labour (NÁBRO)*, *Labour (NITUP)* en *Labour (NAĚODRE)*, een heuse inventaris van populistische leiders in het begin van de 21^{ste} eeuw. Deze leiders zijn amper fictief te noemen. Er wordt hier verwezen naar

Waarschuwing

Wij wijzen er graag op dat het werk *Labour* expliciete beelden bevat van vrouwen die aan het bevallen zijn.

Kinderen moeten begeleid worden door een verantwoordelijke volwassene wanneer ze de tentoonstelling bezoeken.

Het is strikt verboden om foto's van het werk te maken of het te filmen.

Uit respect voor het intieme karakter van het werk vragen we de bezoekers om hun draagbare telefoon en hun fototoestel bij de medewerker aan het onthaal, waar de ingang van het werk *Labour* zich bevindt, achter te laten.

Maximale capaciteit: 5 personen

Trump, Bolsonaro, Kim, Orbán, Putin en Erdoğan. Op bevel van het Matriarchaat moeten ze de meest drastische straf ondergaan: via een protocol van de wereld verwijderd worden.

In deze alternatieve realiteit is de belichaamde macht die door de moeders gaat wanneer ze bevallen een hulpmiddel dat de Staat kan aanwenden voor corrigerende doeleinden, zoals de eliminatie van gewelddadige individuen die doelbewust schade berokkend hebben aan het welzijn van de maatschappij. De vrouwen die de "herroepingen" op een onbaatzuchtige manier uitvoeren, zijn burgers die zich als vrijwilligers opgegeven hebben om de maatschappij te beschermen. Hun antwoord op het patriarchale geweld is verzet via het lichaam. Door een beroep te doen op elite-agenten om hun baarmoeder moedig aan te bieden, houdt *Labour* een spiegel voor het patriarchale heden voor, waarin de instrumentalisering van het lichaam van vrouwen vaak ingegeven is door politieke

wil van de Staat, en waarin absurde opofferingen van moeders verwacht worden.

Sommige mensen zien zwarte humor in het werk, zowel dystopisch als utopisch, van Candice Breitz. Het is speculatieve fictie waarin een soms ironisch feminisme gecombineerd wordt met ernstigere zaken. Door een wereld in te beelden die bevrijd is van de ketens van het patriarchaat, sluit de kunstenaar zich aan bij een lange lijst feministische denkers zoals Valerie Solanas (auteur van het *SCUM Manifesto*) en Margaret Atwood, wiens roman *The Handmaid's Tale* een maatschappij toont die geobsedeerd is door de controle van de vrouwelijke vruchtbaarheid. Candice Breitz beschrijft *Labour* als een "wanhoopsgebaar als antwoord op wanhopige tijden".

Babel Series

1999

Entresol

Video-installatie met zeven kanalen

Courtesy: Goodman Gallery (London) + KOW (Berlin)

In de Entresol verschijnen een aantal van de meest populaire popsterren van de jaren '80 en '90 op zeven videoschermen. De serie *Babel* is de eerste video-installatie van Candice Breitz. Ze werd voor het eerst getoond op de Biënnale van Istanbul in 1999.

Het werk eigent zich fragmenten uit emblematische muziekvideo's van Madonna, George Michael, Grace Jones, Freddie Mercury, Prince, Sting en ABBA toe. Elk gestolen moment draait in een lus, wat resulteert in een kakofonische compositie die doet denken aan het Bijbelverhaal waaraan het werk zijn titel ontleent.

De serie *Babel* herleidt taal tot meest primaire onderdelen ervan door monosyllabische geluidsfragmenten te combineren tot een agressief en disfunctioneel klanktapijt. Het emblematische *Papa Don't Preach* van Madonna wordt herleid tot een eindeloos "pa-pa-pa-pa" en de woorden van Freddy Mercury in *Bohemian Rhapsody* worden een monotoon "ma-ma-ma-ma". George Michael kreunt "me-me-me-me" terwijl Grace Jones op haar beurt

"no-no-no-no" blijft zingen. Het werk creëert een analogie tussen de meest primitieve manier van taalverwerving en de fasen waarin consumenten de lingua franca van massa-entertainment tot zich nemen. Door de woorden van popmuziek te herleiden tot absurde lettergrepen verwijst de kunstenaar naar de manier waarop de entertainment industrie haar fans soms tot een infantiele toestand herleidt.

De geluidsfragmenten van de serie *Babel* zijn ontdaan van de herkenbare inhoud van de originele liedjes en doet de taal uiteenvallen in een onbegrijpelijk gebrabbel, waarbij een pantheon aan popsterren tot een pre-talige toestand teruggebracht worden, niet ver verwijderd van de omgekeerde kretten van de pasgeborenen in *Labour*.

Candice Breitz werd geboren in 1972, de periode van de apartheid, in Johannesburg. In haar jeugd waren er zeer strikte culturele boycots van kracht tegen Zuid-Afrika omdat de wereld druk wilde uitoefenen op het suprematistische blanke regime van het land. Onder de apartheid (1948-1994) waren alle vormen van media zeer streng gecontroleerd en gecensureerd door de racistische en paranoïde regering, zodat tv slechts in 1976 haar intrede deed in de huizen van de Zuid-Afrikanen. Videorecorders en winkels waar video's verhuurd werden zorgen voor wat respijt in de jaren 1980 voor de Zuid-Afrikanen die zich deze luxe konden veroorloven (de meeste daarvan waren blanken). De toegang tot bewegende beelden die gemakkelijker werd, is geleidelijk aan de talrijke lezingen van Candice Breitz beginnen aan te vullen. Dit gaf toegang tot informatie en opende onvermijdelijk haar relatie met de wereld verder, buiten Zuid-Afrika. Het is echter pas nadat ze haar studies kunst aan de universiteit Wits van Johannesburg beëindigd had, dat bewegende beelden een centrale plaats kregen in haar artistieke praktijk.

Vlak na de verkiezing van de eerste zwarte president van Zuid-Afrika, Nelson Mandela, in 1994 (een moment dat het begin van een langzame transitie naar een toekomst na apartheid inluidde), kreeg Candice Breitz de kans om in de Verenigde Staten te gaan studeren. Nadat ze een diploma in de kunstgeschiedenis aan de universiteit van Chicago behaald had, woonde ze bijna een decennium in New York, waar ze een doctoraat haalde aan Columbia. Ze werd er zich dan van bewust dat het mogelijk was om als kunstenaar te leven, een optie die haar tot dan toe

ver weg en utopisch leek. In het begin van 2002, na de gebeurtenissen van 11 september, verlaat Candice Breitz New York en verhuist ze naar Berlijn, waar ze nog altijd woont en werkt.

Vanaf haar eerste jaren als kunstenaar concentreert Candice Breitz zich op het emanciperende potentieel en de bedreiging van repressie die ze als een inherent onderdeel van de technologieën van de massacultuur beschouwt; deze technologieën kunnen aangewend worden om sociale en geopolitieke hiërarchieën te versterken of in vraag te stellen. Tijdens de laatste drie decennia heeft haar werk de mediacultuur voortdurend in vraag gesteld en gedeconstrueerd, vooral in multichannel video-installaties en de fotografie. In haar praktijk wil de kunstenaar vooral de dynamiek onderzoeken waarmee een individu een identiteit opbouwt in relatie met een grotere gemeenschap, of het nu gaat om de directe gemeenschap van een gezin of reële en imaginaire gemeenschappen die opgebouwd worden, niet alleen rond kwesties van nationaliteit, ras, geslacht en religie, maar ook door de steeds sterkere invloed van massamedia zoals tv, cinema en sociale media. Recenter concentreert het werk van Candice Breitz zich op de omstandigheden waarin empathie tot stand komt, met een reflectie over een globale cultuur die verzadigd is door media waarin een sterke identificatie met fictieve personages en beroemdheden samengaat met een algemene onverschilligheid voor het lot van diegenen die in de echte wereld met tegenslagen geconfronteerd worden.

Candice Breitz neemt als vertrekpunt het uitgebreide repertorium van de

culturele industrie en archiveert, analyseert, filtert, ontleedt, knipt, plakt en herformuleert de inhoud van de populaire cultuur en spuwt ze weer uit in de vorm van ervaringen die zowel bekend als vervreemdend aanvoelen. Haar multichannel video-installaties kennen ons als kijkers een nieuwe plaats toe. Ze zetten ons aan om met een kritisch oog te kijken naar de stroom beelden waarin we steeds meer ondergedompeld worden.

BP
S²² MUSEE D'ART
DE LA PROVINCE
DE HAINAUT


Province de
Hainaut


FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES


Wallonie


CHARLEROI

Duvel