

# Candice Breitz

## OFF VOICES



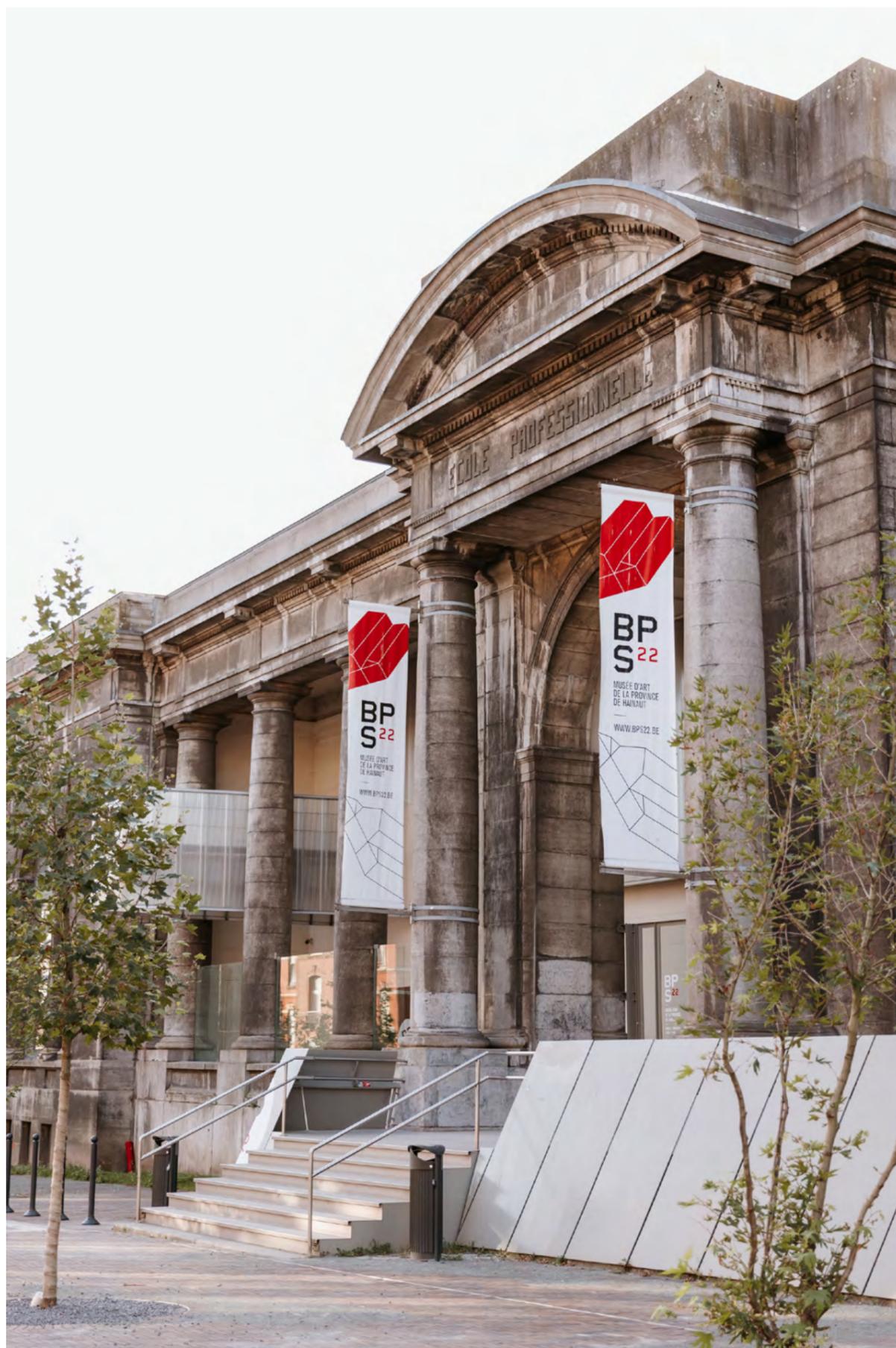
**Dossier de presse**

01.02 > 11.05.2025

**BP** MUSÉE D'ART  
DE LA PROVINCE  
DE HAINAUT  
**S<sup>22</sup>**



**Duvel**



## Programme 01.02 > 11.05.2025

### Expositions

4 **Candice Breitz**  
OFF VOICES

6 **Œuvres**

20 **Biographie**

### Médiation

22 **Petit Musée et agenda**  
Des activités pour toutes et tous

### À venir

24 **Futures expositions**  
juin 2025 > avril 2026

# Candice Breitz

## OFF VOICES

L'exposition *Off Voices* rassemble une sélection d'œuvres réalisées par Candice Breitz entre 1994 et 2020. Il s'agit du premier solo majeur de l'artiste en Belgique. Son titre évoque littéralement les voix qui ne peuvent être associées visuellement à un individu ou à un personnage à l'écran. Procédé narratif fréquemment utilisé dans la production télévisuelle ou cinématographique, une "voix off" sert le plus souvent à donner aux spectateurs un accès aux pensées d'un personnage, en fournissant des informations qui, autrement, resteraient inaccessibles.

En dehors du cadre audiovisuel, en revanche, une voix "off", qualifiée "d'éteinte", est une voix que l'on ne peut pas entendre ou - plus inquiétant - une voix qui a été réduite au silence, comme c'est souvent le cas pour les personnes marginalisées ou opprimées. Dans une société saturée de médias, qui regorge d'opinions et où les voix de ceux qui sont les plus visibles sont nombreuses, le silence est trop souvent perçu, à tort, comme un signe d'absence ou d'échec. L'étouffement permanent des voix de personnes précarisées et/ou vulnérables ne sert pas seulement à saper violemment leur présence dans nos représentations, mais aussi à oblitérer leurs histoires personnelles et collectives. Dans l'ensemble de son œuvre, Candice Breitz se demande si et comment de tels silences peuvent être brisés, comment amplifier les voix de ceux qui sont généralement relégués dans l'ombre et dans l'anonymat.

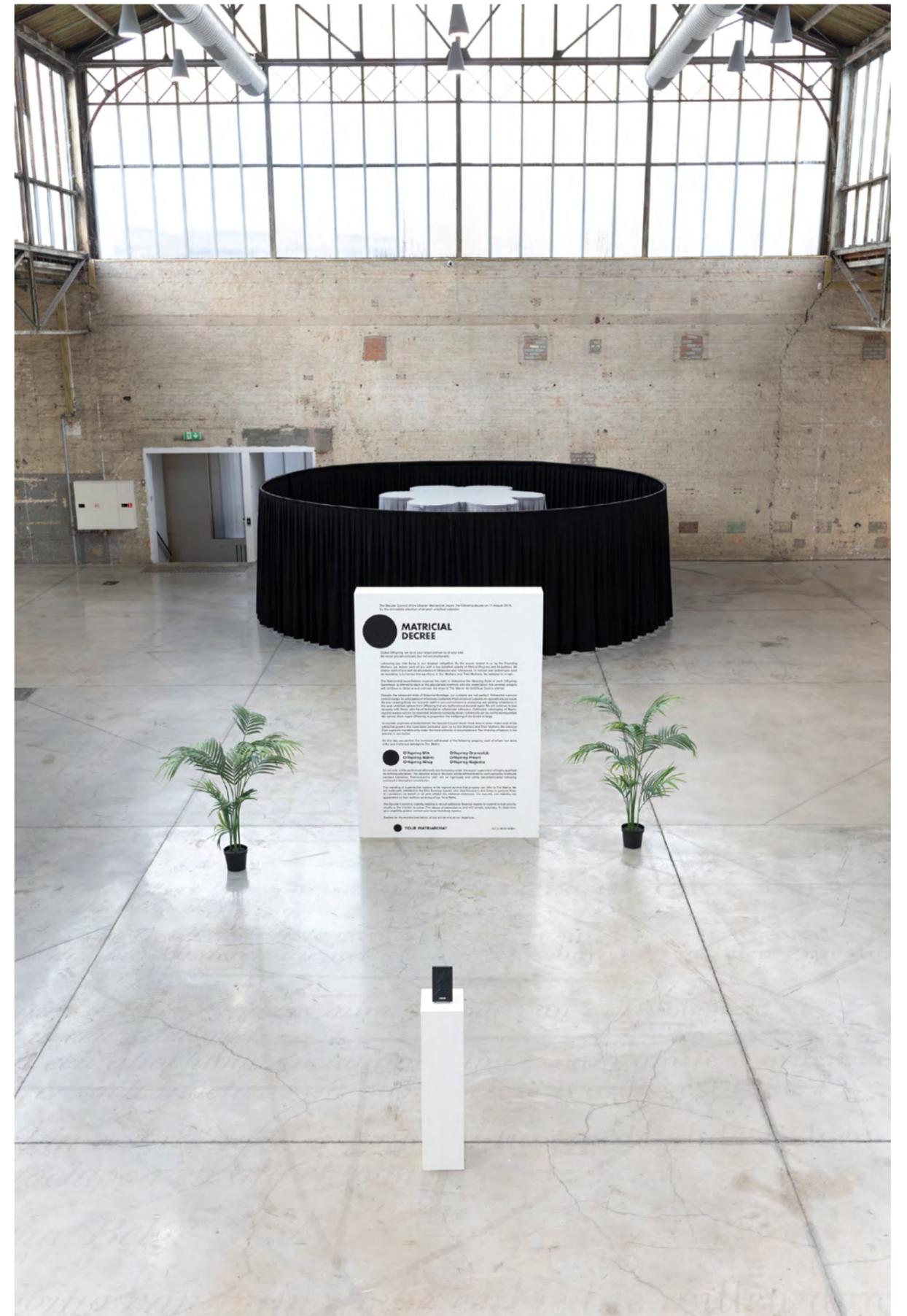
Les œuvres présentées dans *Off Voices* offrent une réalité élargie - une réalité qui accueille des récits à la fois personnels et politiques, mêlant des éléments tirés d'expériences vécues et des propositions fictives - pour indiquer un avenir possible dans lequel un plus grand nombre de sujets pourraient s'exprimer. *TLDR*, par exemple, met en avant les témoignages d'activistes du travail du sexe qui se sont battus pendant des années pour mettre fin à la stigmatisation et pour la décriminalisation de leur travail. Par le biais

d'interviews, cette communauté remet en question, de manière frontale, les sociétés dans lesquelles des catégories telles que la race et le sexe ont été utilisées comme armes au service du pouvoir. Avec ses œuvres exposées au BPS22, Candice Breitz aborde ouvertement sa propre position privilégiée ; se montrant du doigt pour demander sans détour si et comment des artistes menant une vie confortable peuvent réussir à amplifier les appels à la justice sociale. Dans des œuvres telles que la série *Ghost* et *TLDR*, elle s'attaque à la relation systémique entre la blancheur et la visibilité, en attirant notre attention sur les micro et macro-violences qui sont presque inévitablement liées au privilège.

Plutôt que de proposer des conclusions simplistes ou dogmatiques, les œuvres rassemblées dans *Off Voices* ouvrent un espace de réflexion et de discussion, offrant aux visiteurs de nouveaux filtres à travers lesquels observer et envisager les manières complexes dont nous nous positionnons, en tant qu'individus, par rapport aux nombreuses personnes que nous rencontrons, à la fois directement et virtuellement, dans le paysage médiatique et dans le monde en général.

**Commissaire :** Dorothée Duvivier

Candice Breitz  
*OFF VOICES*  
(vue d'exposition)  
BPS22, 2025  
Photo Leslie Artamonov



# Œuvres

## TLDR

2017

Installation vidéo à 13 canaux, son, couleur  
Durée: 60 minutes, boucle  
Commandité par B3 Biennial of the Moving Image, Frankfurt  
Courtesy : Goodman Gallery (London) + KOW (Berlin)

TLDR a été réalisé en dialogue avec des membres de SWEAT (Sex Workers Education & Advocacy Taskforce) au Cap, en Afrique du Sud.

### L'œuvre comprend des entretiens avec :

- 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)

Le récit est raconté par Xanny "Le futur" Stevens.

TLDR (capture d'écran), 2017



Dans la première salle de TLDR, un narrateur de 12 ans occupe l'écran central d'une projection à trois canaux. Il raconte avec force l'histoire vraie, assez récente, d'une bataille idéologique qui a opposé d'une part des féministes à d'autres féministes, et, d'autre part, l'organisation de défense des droits de l'homme Amnesty International à une coalition maladroite d'actrices hollywoodiennes de premier plan et d'abolitionnistes du travail du sexe. Un chœur grec, composé de onze travailleurs du sexe, réagit à l'histoire au fur et à mesure qu'elle se déroule : ils le commentent par le biais de slogans, utilisés dans le cadre de leurs actions de revendication de leurs droits, et d'une série d'accessoires inspirés de la langue vernaculaire des médias sociaux et de chansons de protestation tirées du répertoire sud-africain.

En 2015, Amnesty International a annoncé son intention d'entamer une campagne en faveur de la dépénalisation du travail du sexe à l'échelle mondiale ; l'objectif étant de protéger les travailleurs du sexe en leur fournissant un cadre juridique. Une idée assez simple, mais qui s'est immédiatement heurtée à la résistance farouche d'activistes

conservateurs ayant réussi à convaincre un groupe de célébrités hollywoodiennes de protester contre cette campagne. TLDR - acronyme des médias sociaux signifiant "Too Long, Didn't Read" (trop long, pas lu) - suggère que les actrices privilégiées qui ont choisi de signer une pétition virale rejetant la proposition, bien documentée, d'Amnesty n'ont vraisemblablement pas pris le temps de la lire. Au cœur de TLDR se trouve une critique du pouvoir des stars et la mise en évidence des graves dommages causés à une campagne internationale de défense des droits de l'homme. L'œuvre pointe l'ingérence de ce lobby de féministes blanches influentes mais ignorantes, qui ont pu, grâce à leurs plateformes médiatiques démesurées et à leur complexe de sauveuses blanches, prendre beaucoup trop de place dans un débat qu'elles étaient à peine qualifiées pour commenter. TLDR invite à réfléchir à la relation entre la blancheur, le privilège et la visibilité, ainsi qu'à la diminution de la durée d'attention dans une économie médiatique qui valorise le clickbait<sup>1</sup> et fétichise la célébrité.

1. Littéralement "piège à clics", le clickbait est une technique visant à exagérer (voire falsifier) un titre pour attirer plus de clics.



TLDR (accessoires), 2017  
Photo Leslie Artamonow



*TLDR* se poursuit à l'étage où les visiteurs sont invités à passer du temps devant une série d'entretiens documentaires intimes, qui permettent d'entendre les témoignages à la première personne de membres de la même communauté de travailleurs du sexe (SWEAT). Les personnes interrogées commentent franchement leur travail, décrivent les conditions sociopolitiques qui les ont amenées à se prostituer et expriment leurs objectifs politiques en tant qu'activistes.

Avant d'être confrontés à ces témoignages (qui totalisent environ onze heures de vidéo), les visiteurs traversent un espace d'archives qui présente les costumes et les accessoires qui ont été fabriqués pour *TLDR* en collaboration avec la communauté SWEAT. Les archives comprennent une série d'affiches de la campagne #SayHerName, menée par SWEAT, rendant hommage aux travailleuses du sexe victimes de morts violentes. *TLDR* est dédié à la mémoire de Nokuphila Kumalo, une jeune travailleuse du sexe assassinée par l'artiste Zwelethu Mthethwa, au Cap, en 2013.

*TLDR*  
(captures d'écran  
d'interviews, de haut en  
bas : Duduzile Dlamini,  
Gabbi, Zoe Black et Jowi),  
2017

## Ghost Series

1994-1996

Dix photographies  
101,5 x 72 cm chacune  
Courtesy : Studio Breitz

La série *Ghost* a été produite par Candice Breitz à l'âge de 22 ans, peu après avoir quitté Johannesburg pour étudier aux États-Unis (et juste après les élections historiques qui ont eu lieu en Afrique du Sud en 1994, mettant fin à la période de l'apartheid).

Ces photographies proviennent d'une série de cartes postales touristiques sud-africaines que Candice Breitz a modifiées à l'aide de liquide correcteur blanc (mieux connu sous le nom de Tipp-Ex). La couche de blanc émoussé appliquée sur les cartes postales reproduit de manière polémique la violence et l'effacement que l'Afrique du Sud noire a si longtemps endurés sous le régime de l'apartheid, laissant derrière elle une série de figures fantomatiques dont l'absence spectrale témoigne des conséquences persistantes et obsédantes de l'apartheid. La couche de blancheur osseuse apposée sur les cartes postales montre en même temps à quel point les fantasmes des Blancs sur une Afrique exotique et rurale (fantasmes qui tendent à maintenir commodément le continent dans le passé) ont servi à détourner l'attention de la réalité contemporaine du continent. Aujourd'hui, le titre renvoie par ailleurs au terme anglais "ghosting" que la génération Y utilise, depuis peu, pour se référer à un retrait abrupt dans le silence pour mettre fin à une conversation ou à une relation (une tactique qui peut être rangée parmi les instruments de domination et de pouvoir).

Les cartes postales originales de la série *Ghost* sont conservées dans la collection de la Tate Modern à Londres. La série de photographies présentée ici - produite en rephotographiant et en agrandissant les cartes postales - accentue encore la résonance fantomatique des œuvres de petit format. Présentes dans des espaces d'exposition, les corps blanchis figurant

sur les photographies se lisent comme des découpes qui se confondent avec les murs blancs. Cette autre lecture introduit un lien entre le discours raciste, perpétué au sein de l'économie touristique par des cartes postales comme celles-ci, et la présence résiduelle de ce discours dans les institutions culturelles et les collections de musées de pays tels que l'Afrique du Sud ou la Belgique ; où le passé colonial est encore omniprésent.

La série *Ghost* a suscité de vives critiques lors de sa première exposition. Certains ont insisté sur le fait que l'œuvre était l'expression de préjugés racistes. Un auteur a décrit la réalisation de l'œuvre comme un acte comparable à un nettoyage ethnique. D'autres ont défendu la série, l'évaluant à la lumière de l'engagement de longue date de l'artiste à analyser et à remettre en question le privilège blanc (y compris le sien). Les textes affichés en face de la série *Ghost* donnent un aperçu de certaines des réactions que l'œuvre a suscitées depuis 1994.

Trente ans plus tard, cette œuvre de jeunesse - et l'accueil public qu'elle a rencontré - reste à la base de la démarche artistique de Candice Breitz. Les textes critiques qui l'accompagnent servent, dans le cadre de cette exposition, de note additionnelle qui, tout en offrant un point de vue rétrospectif sur des œuvres ultérieures telles que *TLDR* ou *Profile*, revient sur les débuts de l'artiste. À l'occasion de cette exposition, le BPS22 a également invité Candice Breitz à partager ses réflexions sur la série *Ghost*, sous la forme d'un court essai. Celui-ci est présenté aux côtés des œuvres de l'exposition et est reproduit à la page suivante.

Réalisée alors que je venais de quitter Johannesburg pour étudier aux États-Unis – juste après les élections historiques qui ont eu lieu en Afrique du Sud en avril 1994, élections qui ont marqué la fin du régime de l'apartheid, mais pas de ses fantômes –, la série *Ghost* est l'œuvre la plus ancienne que je continue d'exposer. Trois décennies plus tard, cette série, qui se veut un point d'entrée déroutant dans ma pratique artistique, peut être décrite comme la tentative sincère, mais rudimentaire d'une jeune artiste de réfléchir au poids de son propre privilège en tant que Sud-Africaine blanche. J'avais 22 ans à l'époque où j'ai réalisé ces œuvres.

En réalisant la série *Ghost* – par l'application de liquide correcteur (mieux connu sous le nom de Tipp-Ex) sur une sélection de cartes postales ethnographiques qui étaient encore consommées avec voracité par les touristes blancs au milieu des années 1990 –, j'étais à la recherche d'un langage qui me permettrait de réfléchir à la violence inhérente à la blancheur et, en particulier, aux angles morts qui caractérisent le regard blanc. Lors de leur première exposition, ces œuvres ont été critiquées par certains qui ont considéré qu'elles réitéraient les modes d'effacement que j'avais espéré remettre en question. Si j'ai choisi de continuer à exposer la série *Ghost*, ce n'est pas pour réfuter ou rejeter de telles observations, mais pour souligner la manière dont une perspective (la mienne, en l'occurrence) est toujours façonnée et limitée – et parfois gravement compromise – par la position du sujet qui la perçoit (moi, en l'occurrence). La série a fini par hanter l'ensemble de mon travail, pour le meilleur et pour le pire. Peu de temps après le débat enflammé né autour de cette œuvre, j'ai pris la décision de ne pas enterrer ou renier ces cadavres dans mon placard, mais au contraire de les assumer en tant que source d'inconfort productif. Je voulais conserver un dialogue critique avec ces œuvres.

C'est l'attitude violente de la blancheur – l'indifférence avec laquelle la blancheur relègue les corps de couleur au passé, l'oblitération et la déshumanisation des sujets racisés, considérés comme inférieurs et éloignés de la contemporanéité – que j'avais espéré remettre en question de

manière polémique avec la série *Ghost*. Si j'ai choisi d'utiliser le Tipp-Ex, c'est parce que ce médium évoquait, dans mon esprit, la logique de déni et de négation qui est au cœur de la condition de blancheur, une condition dans laquelle je suis née. Je voulais que la série *Ghost* évoque la manière dont la blancheur s'appuie sur sa prétendue invisibilité pour perpétuer sa domination et invisibiliser ceux qu'elle considère comme "différents". En appliquant maladroitement ce liquide blanc toxique sur la surface de cartes postales touristiques – des souvenirs produits par des Blancs explicitement pour être consommés par des Blancs –, je voulais insister sur l'opacité intimidante de la blancheur, sur les conséquences matérielles de la suprématie blanche pour ceux qui en subissent le poids, sur le caractère mortifère qui sous-tend la blancheur. J'imaginai que le liquide correcteur appliqué de manière inégale finirait par prendre un aspect osseux, en jaunissant et en se fissurant progressivement.

La série *Ghost* n'a malheureusement pas produit les résultats que j'espérais qu'elle accomplirait. J'étais, même si je n'avais aucun moyen de le savoir à l'époque, au début d'un long voyage. La série continue de me hanter en tant qu'artiste, pour le meilleur et pour le pire – un rappel spectral de la difficulté (voire de l'impossibilité) d'atteindre pleinement son but. J'ose considérer sa présence malaisante dans mon œuvre comme une forme de résilience provocatrice face aux multiples efforts déployés pour faire disparaître ces fantômes (y compris mes propres efforts). Si retirer cette œuvre de la circulation serait pour moi une forme de soulagement, cela reviendrait aussi à refouler la conversation douloureuse, mais nécessaire et urgente qu'elle invite à avoir. Dans cette exposition, ma conversation permanente avec la série *Ghost* se retrouve dans l'autoportrait maladroit intitulé *Profile*, ainsi que dans *TLLDR*, l'œuvre que vous venez de voir (toutes deux datant de 2017). La conversation se poursuit, au-delà de cette exposition, dans des œuvres telles que *Extra* (2011), *Love Story* (2016) et *Whiteface* (2022).

Candice Breitz  
Janvier 2025



*Ghost Series*, 1994-1996  
Photo Leslie Artamonow

# Profile

2017

Trois vidéo à canal unique, couleur, son, boucle :

Variation A : 2 minutes, 20 secondes

Variation B : 3 minutes, 27 secondes

Variation C : 3 minutes, 21 secondes

Commandité par le Pavillon sud-africain, Biennale de Venise, 2017

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

Cette série de trois courts métrages, que l'artiste décrit comme des "autoportraits", est la réponse de Candice Breitz à sa nomination, en 2017, pour représenter l'Afrique du Sud à la Biennale de Venise. Le ton et le montage des vidéos, au rythme rapide, sont à la fois sérieux et irrévérencieux : se confondent l'autoreprésentation et la promotion commerciale, la biographie et le profilage racial, la déclaration de l'artiste et la campagne politique. Plutôt que d'apparaître elle-même devant la caméra, Candice Breitz a invité dix artistes sud-africains de premier plan - qui auraient tout aussi bien pu être sélectionnés pour représenter

l'Afrique du Sud à Venise - à figurer dans l'œuvre. *Profile* détourne ainsi l'attention accrue portée à une artiste exposant à la Biennale vers une série d'artistes qui, à l'instar de Candice Breitz, semblent vouloir perturber les notions établies d'identité. Leurs déclarations face caméra soulèvent une série de questions relatives à la dynamique du pouvoir à l'œuvre dans les actes de représentation de soi et des autres.

Le caractère insaisissable de l'identité dont il est question dans les trois courts métrages devient évident lorsque les questions de classe, de genre, de religion

et de race s'entremêlent et que la vérité se confond avec la fiction. Qui parle au nom de qui ? Évitant toute objectivation, les artistes présentés dans *Profile* - de concert avec Candice Breitz - s'attaquent à la métaphore facile de la "nation arc-en-ciel", souvent appliquée à l'Afrique du Sud post-apartheid. Ce faisant, ils abordent la question de savoir qui peut légitimement parler de sa nation et en son nom. Cette question est particulièrement délicate dans le contexte sud-africain où les débats relatifs au dialogue, à la représentation ou à l'alliance des Sud-Africains blancs avec leurs compatriotes noirs, restent au cœur du discours public. Les alliés potentiels,

dont l'existence même est définie par des privilèges socio-historiques, peuvent-ils éviter de perpétuer ces privilèges lorsqu'ils s'efforcent de faire cause commune avec ceux qui ont été historiquement désavantagés ? Cette question - qui est au cœur de *Profile* - résonne fortement dans d'autres œuvres de l'exposition, telles que la série *Ghost* et *TLDR*.

Avec les artistes sud-africains Igshaan Adams, Roger Ballen, Steven Cohen, Gabrielle Goliath, Dean Hutton, Banele Khoza, Gerald Machona, Buhlebezwe Siwani, Chuma Sopotela et Sue Williamson.

*Profile* (capture d'écran - Steven Cohen), 2017



En haut, à gauche :  
*Profile* (capture d'écran - Dean Hutton), 2017

En haut, à droite :  
*Profile* (capture d'écran - Buhlebezwe Siwani), 2017

En bas :  
*Profile* (capture d'écran - Gerald Machona), 2017

# Digest

2020

Installation à 1001 canaux (200 étagères en bois, 1001 vidéocassettes dans des pochettes en polypropylène, papier et peinture acrylique)

Installation unique

Produite avec le soutien de la Sharjah Art Foundation

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

*Digest* s'inspire de la légende de Shéhérazade, la célèbre conteuse qui - selon le livre *Les Mille et Une Nuits* - était l'une des nombreuses épouses du puissant sultan Shahrayar. Directement après leur mariage, Shéhérazade est enfermée par son nouvel époux, dont l'intention est de la mettre à mort le lendemain. Cette nuit-là - et les 1001 nuits suivantes - Shéhérazade raconte une histoire envoûtante au sultan, en omettant intentionnellement d'en révéler la fin. Nuit après nuit, désespérément désireux d'entendre la fin de l'histoire, Shahrayar repousse encore et encore l'exécution de Shéhérazade. Au bout de 1001 nuits, le sultan, conquis par les talents de conteuse de la jeune femme, décide d'épargner sa vie... La capacité de Shéhérazade à générer un suspense narratif devient ainsi son moyen de survie au sein d'un ordre patriarcal violent. En cela, elle fut souvent considérée comme une figure proto-féministe.

Comme Shéhérazade, *Digest* recèle 1001 histoires cachées. Réalisée au cours des longs mois de confinement pendant la pandémie de Covid, l'œuvre - que Candice Breitz décrit comme "une installation vidéo multicanaux" - se compose de 1001 cassettes vidéo scellées dans leurs pochettes en plastique. Ces objets, qui ressemblent à des stèles funéraires, sont disposés sur des étagères évoquant l'esthétique d'un vidéoclub. Les palmiers kentia artificiels qui ponctuent l'installation rappellent avec nostalgie le décor de mauvais goût qui caractérisait ces magasins, tout en rendant un hommage subtil à l'artiste belge Marcel Broodthaers.

Chacune des pochettes vidéo exposées dans ce vidéoclub fantôme est méticuleusement recouverte d'une peinture noire abstraite et ornée d'un seul verbe peint à la main, extrait du titre d'un film.

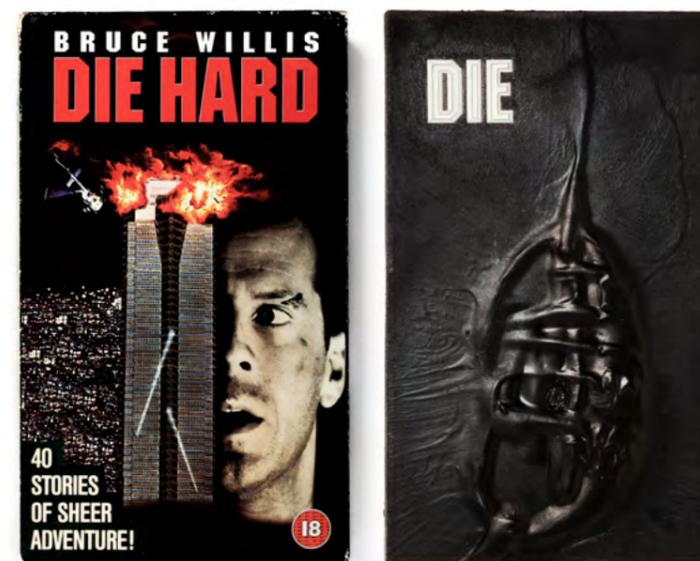


*Digest (Silence)*, 2020

Le verbe "to die", par exemple, provient de la pochette VHS de *Die Hard* (1988), tandis que le verbe "to trek" provient de la pochette VHS de *Star Trek* (1979). Dans chaque cas, le verbe s'approprie et reproduit fidèlement la typographie utilisée sur la jaquette originale de la VHS. Le nombre infini de possibilités d'organiser les 1001 verbes dans l'installation fait allusion au potentiel infiniment perturbateur et subversif de la narration (tel qu'habilement exploité par Shéhérazade). En nous refusant l'accès au contenu caché des 1001 pochettes vidéo, Candice Breitz nous laisse libres de tisser nos propres parcours narratifs à travers l'installation et les mots qui la composent. Elle ne nous offre rien d'autre que des verbes isolés intégrés dans une abstraction noire proche de celle des tests de Rorschach qui deviennent des outils de navigation, parfois complétés par des souvenirs individuels des films répertoriés dans l'œuvre.

Candice Breitz a ainsi créé une sorte de monument aux standards des images animées qui ont été au cœur de sa propre évolution en tant qu'artiste. Conservant et dissimulant des centaines de mètres de bandes vidéo, *Digest* est à la fois une archive, un inventaire et une capsule temporelle qui immortalise un mode de consommation de films aujourd'hui obsolète. L'œuvre couvre près d'un siècle de cinéma, du film muet de Cecil B. DeMille, *The Cheat* (1915), au film d'horreur *Drag Me to Hell* (2009).

Pour la présentation de *Digest* au BPS22, Candice Breitz a choisi de mettre en évidence, sur un socle, le verbe "labour" (travailler), attirant ainsi notre attention sur l'installation *Labour*, exposée dans le même espace et qui, à l'instar de *Digest*, examine la manière dont la violence patriarcale peut être combattue de manière créative.



*Digest (avant/après)*, 2020



*Digest*, 2020  
Photo Leslie Artamonow

# Labour

2017

6 installations vidéo à canal unique :

*Labour (PMURT)*, 2017

*Labour (MIK)*, 2019

*Labour (NÁBRO)*, 2019

*Labour (NITUP)*, 2019

*Labour (ORANOSLOB)*, 2019

*Labour (NAĠODRE)*, 2020

Co-produites par Neuer Berliner Kunstverein

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

*Labour* est une série d'installations vidéo à canal unique. Chacune est constituée de séquences d'un accouchement réel, capturées par Candice Breitz dans un style documentaire brut. Les naissances sont à voir dans des isoloirs composés de rideaux gris austères ; un clin d'œil à l'esthétique du peep-show des dispositifs de présentation originelle de *L'Origine du monde* (1866) de Gustave Courbet et de *Étant donné* (1966) de Marcel Duchamp.

*Labour*, 2017  
Photo Leslie Artamonow



*Labour* s'écarte toutefois rapidement de la voie documentaire. Plutôt que de présenter chaque naissance dans sa chronologie naturelle, Candice Breitz nous fait assister à l'arrivée de chaque bébé à rebours.

Le visiteur peut ainsi observer comment chaque nouveau-né est arraché aux bras de sa mère, avant d'être lentement réintroduit dans l'utérus.

L'œuvre est accompagnée d'un décret matriciel émis - comme l'artiste voudrait nous le faire croire - par le *Secular Council of the Utopian Matriarchat* (le Conseil Séculier du Matriarcat Utopiste), un organisme gouvernemental qui se désigne par l'acronyme S.C.U.M. Le document est rédigé dans un anglais bureaucratique dont le style est à la fois désuet et futuriste. Le Matriarcat y apparaît comme une autorité résolument féministe, farouchement attachée à la justice reproductive. Ses fonctionnaires pratiquent une politique de tolérance zéro à l'égard de ceux qui portent atteinte à l'autonomie corporelle des femmes et des autres citoyens, punissant sévèrement les "éruptions de testostérisme" et les incidents d'« extrémisme binaire ».

Des indices complémentaires sont fournis par les titres des différentes installations de la série. La plus ancienne - qui s'intitule *Labour (PMURT)* - a été tournée quelques jours seulement avant la première investiture de Donald Trump à la présidence des États-Unis, en janvier 2017. D'autres œuvres portent les titres *Labour (ORANOSLOB)*, *Labour (MIK)*, *Labour (NÁBRO)*, *Labour (NITUP)* et *Labour (NAĠODRE)* ; un véritable inventaire des dirigeants populistes du début du 21<sup>e</sup> siècle. Chacun des dirigeants à peine fictifs auquel il est fait allusion ici - Trump,

Bolsonaro, Kim, Orbán, Poutine et Erdoğan - doit, sur ordre du Matriarcat, subir le châtement le plus drastique possible : être extrait du monde de manière protocolaire.

Dans cette réalité alternative, le pouvoir incarné qui circule à travers les mères lorsqu'elles accouchent est une ressource que l'État peut exploiter à des fins correctives, telles que l'élimination d'individus violents qui ont délibérément porté atteinte au bien-être de la société. Les femmes qui effectuent les "rétractations" de manière désintéressée sont des citoyennes qui se sont portées volontaires pour protéger l'ensemble de la collectivité. Leur réponse à la violence patriarcale est la résistance par le corps. En appelant des agents d'élite à offrir courageusement leur utérus, *Labour* tend un miroir au présent patriarcal, dans lequel l'instrumentalisation du corps des femmes est le plus souvent dictée par la volonté politique de l'État, et dans lequel des sacrifices absurdes sont attendus de la part des mères.

Certains trouveront de l'humour noir dans la proposition, aussi dystopique qu'utopique, de Candice Breitz. Il s'agit d'une fiction spéculative qui allie un féminisme à la fois ironique et tout ce qu'il y a de plus sérieux. En imaginant un monde libéré des chaînes du patriarcat, l'artiste rejoint une longue liste de penseuses féministes, telles que Valerie Solanas (autrice du *SCUM Manifesto*) et Margaret Atwood, dont le roman *La servante écarlate* dépeint une société obsédée par le contrôle de la fertilité féminine. Candice Breitz décrit *Labour* comme "un geste désespéré en réponse à des temps désespérés".



*Babel* (capture d'écran, de haut en bas : Grace Jones, Madonna et Freddie Mercury), 1999

## Babel Series

1999

Installation vidéo à sept canaux

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

Dans l'Entresol, certaines des pop stars les plus appréciées des années '80 et '90 apparaissent sur sept moniteurs vidéo. La série *Babel* est la première installation vidéo de Candice Breitz. Elle a été exposée pour la première fois à la Biennale d'Istanbul en 1999.

L'œuvre s'approprie des fragments de vidéos musicales emblématiques de Madonna, George Michael, Grace Jones, Freddie Mercury, Prince, Sting et ABBA. Chacun de ces moments volés tourne en boucle, créant une composition cacophonique qui évoque l'histoire biblique dont l'œuvre tire son titre.

La série *Babel* réduit ainsi le langage à ses éléments constitutifs les plus primaires, en orchestrant des fragments sonores monosyllabiques dans un paysage sonore agressif et dysfonctionnel. L'emblématique *Papa Don't Preach* de Madonna est réduit à un « pa-pa-pa-pa » sans fin, tandis que les paroles de Freddy Mercury dans *Bohemian Rhapsody* sont distillées en un « ma-ma-ma-ma » monotone. George Michael gémit « me-me-me-me », alors que Grace Jones insiste à son tour sur « no-no-no-no ». L'œuvre établit une analogie entre les stades les plus primitifs de l'acquisition de la parole et les étapes par lesquelles les consommateurs absorbent la lingua franca de la culture du divertissement de masse. La réduction des paroles de la musique pop à des syllabes absurdes, par l'artiste, fait allusion à la manière dont l'industrie du divertissement réduit parfois ses fans à un état d'infantilisme.

Amputés du contenu reconnaissable des chansons originales, les fragments sonores qui constituent la série *Babel* désintègrent le langage en un charabia infantile, ramenant un panthéon de stars de la pop à un état pré-linguistique, pas très éloigné des cris inversés des nouveau-nés de *Labour*.

# Biographie

Candice Breitz est née à Johannesburg en 1972, à l'époque de l'apartheid. Durant sa jeunesse, l'Afrique du Sud faisait l'objet de boycotts culturels par lesquels le monde cherchait à faire pression sur le régime suprématiste blanc du pays. Sous l'apartheid (1948-1994), toutes les formes de médias étaient strictement contrôlées et intensément censurées par le gouvernement raciste et paranoïaque, de sorte que la télévision n'est apparue dans les foyers sud-africains qu'en 1976. L'arrivée des magnétoscopes et des magasins de location de vidéos, au début des années 1980, a donné un peu de répit aux Sud-Africains qui pouvaient s'offrir ce luxe (la majorité d'entre eux étaient blancs). L'accès rendu relativement facile aux images animées est venu progressivement compléter les nombreuses lectures de Candice Breitz, documentant et élargissant inévitablement sa relation au monde, au-delà de l'Afrique du Sud. Ce n'est toutefois qu'après avoir terminé ses études d'art à l'université Wits de Johannesburg que les images animées se sont retrouvées au centre de sa pratique artistique.

Peu après l'élection du premier président noir d'Afrique du Sud, Nelson Mandela, en 1994 – un moment qui a marqué le début de la lente transition vers un avenir post-apartheid – Candice Breitz a eu l'occasion d'étudier aux États-Unis. Après avoir obtenu un diplôme en histoire de l'art à l'université de Chicago, elle a passé près d'une décennie à New York pour préparer un doctorat à l'université de Columbia, avant de prendre conscience qu'il était possible de vivre sa vie en tant qu'artiste ; une option qui lui avait semblé lointaine et utopique jusqu'alors. Au début de l'année 2002, à la suite des événements du 11 septembre, Candice Breitz quitte New York pour s'installer à Berlin où elle vit et travaille depuis lors.

Dès ses premières années en tant qu'artiste, Candice Breitz s'est concentrée à la fois sur le potentiel émancipateur et sur la menace de répression qu'elle considère comme inhérents aux technologies de la culture de masse ; technologies qui

peuvent être instrumentalisées pour renforcer ou remettre en question les hiérarchies sociales et géopolitiques. Au cours des trois dernières décennies, son œuvre - fortement axée sur les installations vidéo multicanal et la photographie - a constamment interrogé et déconstruit la culture médiatique. Dans sa démarche, l'artiste cherche en particulier à examiner la dynamique par laquelle un individu se construit en relation avec une communauté plus large ; qu'il s'agisse de la communauté immédiate que l'on rencontre par la famille, ou des communautés réelles et imaginaires qui sont façonnées non seulement par des questions d'appartenance nationale, de race, de genre et de religion, mais aussi par l'influence de plus en plus indéniable des médias grand public tels que la télévision, le cinéma et les médias sociaux. Plus récemment, le travail de Candice Breitz s'est concentré sur les conditions dans lesquelles l'empathie est produite, réfléchissant à une culture mondiale saturée de médias dans laquelle une forte identification avec des personnages fictifs et des célébrités va de pair avec une indifférence généralisée au sort de ceux qui sont confrontés à l'adversité dans le monde réel.

Prenant comme point de départ le vaste répertoire de l'industrie culturelle, Candice Breitz archive, analyse, filtre, dissèque, coupe, colle et reformule la substance de la culture du divertissement, nous la régurgitant sous la forme d'expériences à la fois familières et étrangères. Ses installations vidéo multicanal nous repositionnent en tant que spectateurs, nous invitant à considérer d'un œil critique le flux d'images dans lequel nous sommes de plus en plus immergés.



Candice Breitz,  
Photo Till Cremer

# Médiation

## Petit Musée

Couper, coller, créer

Le Petit Musée est un espace pédagogique où des œuvres des collections du musée sont accrochées à hauteur du regard des enfants. Indépendamment des thèmes sérieux abordés dans la grande exposition, il permet d'accueillir le jeune public (dès la maternelle !) et de le guider à travers une thématique ou une pratique artistique précise.

Pour cette cohabitation avec l'exposition *Off Voices* de Candice Breitz, c'est la technique du collage qui est mise à l'honneur. Une vingtaine de collages sur papier ou toile, réalisés de 1962 à nos jours, explore ce processus d'exécution rapide, accessible et donc libéré des contraintes d'un apprentissage technique.

Les collages sont des assemblages d'images préexistantes. Il s'agit d'une technique de découpe, de composition et de collage facilement reproductible qui permet de recycler le papier en créant des formes originales, des images recomposées et donc de nouvelles significations. Cette pratique du détournement engage également une réflexion de fond sur le sens des images qui nous entourent et l'impact qu'elles ont dans nos vies.

## Agenda

**sam. 8 février**  
Conférence apéro  
*Collage et subversion médiatique*

**sam. 15 février**  
Atelier  
*À la feuille d'or*  
avec Jean Salgaro

**mer. 19 février**  
Art & tout-petits  
*Tissage pas sage*

**dim. 23 février**  
Goûter philo  
*Copier pour créer*  
+ Visite guidée  
à prix libre

**24 > 28 février**  
Stage 8-12 ans  
*Libérez l'image !*

**jeu. 6 mars**  
Rencontre apéro  
*Artistes femmes racisées :*  
*Transformer les faiblesses en force*  
avec Marianne Celis, Leslie-Yosra, Anne Wetsi Mpoma et modérée par Aurélie Mulowa.  
/Femmes de Mars

**sam. 15 mars**  
Conférence apéro  
*Art public et controverse*  
avec Julie Bawin

**jeu. 20 mars**  
Arpentage et atelier  
*Utopies féministes*  
/Femmes de Mars

**dim. 23 mars**  
Goûter philo  
*L'œuvre cachée*  
+ Visite guidée  
à prix libre

**sam. 29 mars**  
*Tufter au musée*  
Atelier avec Camille Mezi

**sam. 5 avril**  
Conférence apéro  
*S'affranchir de la carte postale*  
avec Charlotte Doyen et Adeline Rossion

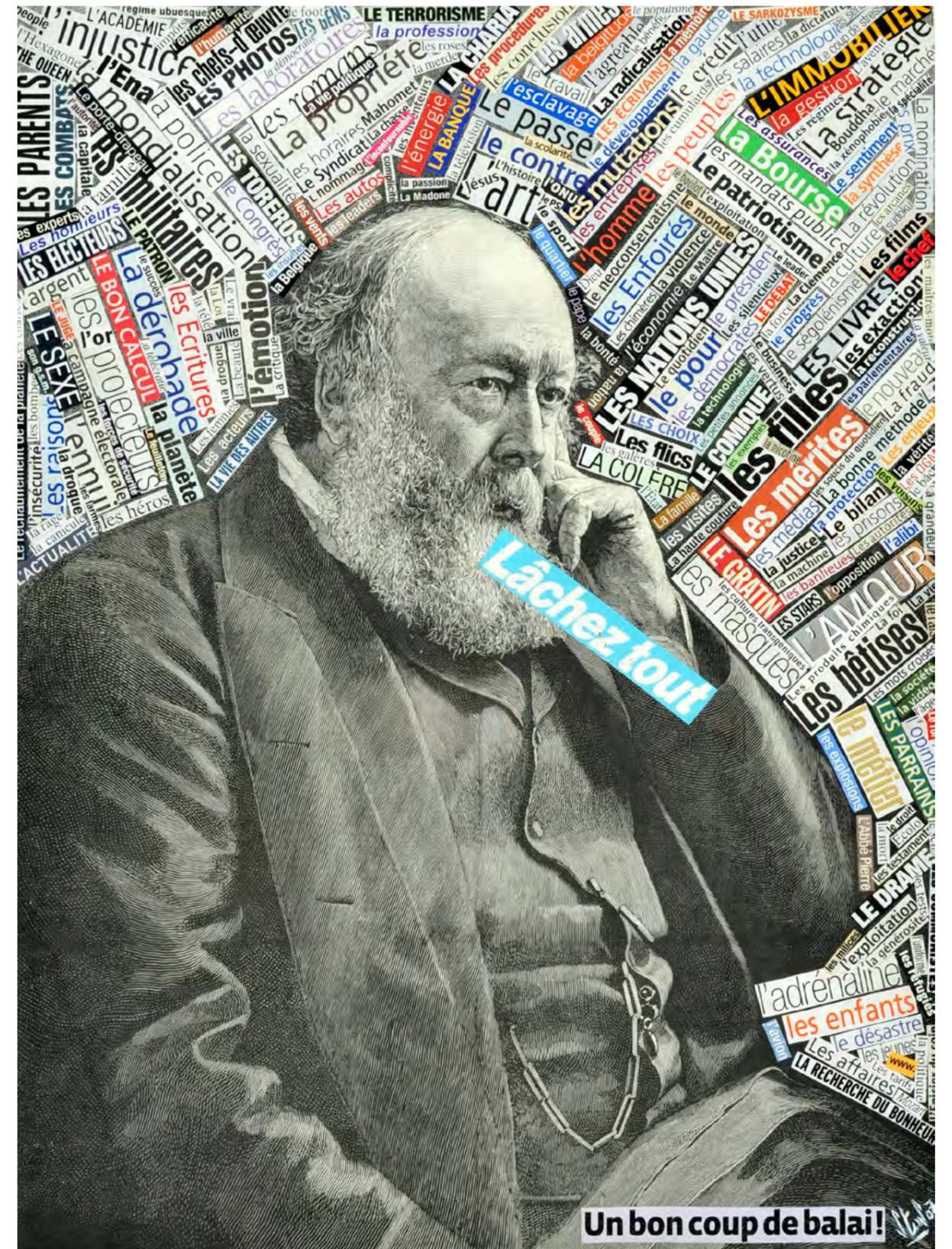
**sam. 12 avril**  
Balade contée futuriste et décoloniale  
*Horizon 2060*  
avec I See You

**mer. 16 avril**  
Art & tout-petits  
*Sens en éveil*

**dim. 27 avril**  
Goûter philo  
*Qu'importe qui parle*  
+ Visite guidée  
à prix libre

**sam. 10 mai**  
Conférence apéro  
*Profil de l'art contemporain sud-africain*

**+ Gratuité le premier dimanche de chaque mois**



André Stas, *In memoriam Lewis Carroll*, 1990.  
Collection de la Province de Hainaut, en dépôt au BPS22

# Futures expositions

## Democracia / Hervé Charles

Juin > Août 2025

## La "S" Grand Atelier

Octobre > Décembre 2025

## Collections

Janvier > Avril 2026



Democracia, 18 Retratos  
(extrait de la série  
*We Protect you from  
Yourselves*, 2013-2018),  
2014-2018, US OR  
*CHAOS a/political  
collection*, BPS22, 2018.  
Photo Leslie Artamonow

## Democracia

Émergeant au milieu des années 2000, le collectif espagnol Democracia se définit comme un work team, soit une équipe regroupant des acteurs permanents ainsi que des collaborateurs ponctuels, opérant le temps de projets spécifiques. Ce collectif d'artistes, très engagé dans les luttes sociales de son pays, privilégie une pratique artistique où l'échange de la parole, des idées et des formes d'action est primordial.

Ses œuvres trouvent leurs sources dans les sphères socio-économiques et s'articulent autour de questionnements politiques qui animent nos sociétés. Qu'il s'agisse de pointer du doigt les discours de légitimation militaire tenus par l'Otan (*Home of Nato*), rappeler les inégalités sociales et la lutte des classes (*Eat the Rich - Kill the Poor*), ou encore dénoncer la répression des mouvements citoyens en Espagne (*We protect you from yourselves*), Democracia opère toujours avec une grande précision conceptuelle et une grande acuité formelle.

**Commissaire :** Becky Haghpanah-Shirwan



Hervé Charles,  
*Etna 9803*, photographie,  
2000. Photo BPS22

## Hervé Charles

Depuis ses premiers travaux au début des années 90, Hervé Charles (1965, Nivelles) porte son regard sur l'environnement terrestre et ses transformations, tout en restant sensible aux questionnements sur son médium, la photographie, et aux enjeux de la production d'images. Dès le début de sa carrière, il se fait remarquer par une série de photographies de nuages, prises de très près à partir d'un petit avion de tourisme. Cette première série témoigne déjà d'une réelle faculté à saisir un monde en transformation perpétuelle par la seule force de la synecdoque : le cadrage habile isole un fragment qui exprime le tout. Tirée en noir et blanc, dans des formats circulaires de verre imprimé recto verso, cette série oblige à un réel effort d'attention afin d'en saisir toutes les subtilités visuelles.

Par la suite, passant à la couleur, l'artiste a développé plusieurs séries, portant la même attention soutenue aux soubresauts de l'environnement. Il a arpenté les principaux volcans, pour en saisir des saignées rougeoyantes comme autant de plaies infligées à la Terre. Variant format et support en fonction des thèmes observés, il a porté son regard sur les marées noires et vertes, les incendies de forêts, les dégâts occasionnés par les tempêtes, les exploitations minières, etc. Sans être une rétrospective, l'exposition met en perspective les travaux plus anciens avec les derniers clichés, en soulignant la cohérence du regard attentif à l'état de la Terre et la précision répétée de ses différentes formulations plastiques.

**Commissaire :** Pierre-Olivier Rollin



## Visuels presse

En téléchargement via [Google Drive BPS22](#)

Mention obligatoire = Nom de fichier

## Contacts

**Presse : CARACAScom**

+32 2 560 21 22 | +32 471 81 25 58 | [info@caracascom.com](mailto:info@caracascom.com)

**Presse et communication : BPS22 - Romain VERBEKE**

+32 71 27 29 88 | +32 470 80 59 41 | [romain.verbeke@bps22.be](mailto:romain.verbeke@bps22.be)

## **BPS22** Musée d'art de la Province de Hainaut

Boulevard Solvay, 22  
Campus Charleroi Métropole - 6000 Charleroi  
+32 71 27 29 71  
[info@bps22.be](mailto:info@bps22.be)  
[bps22.be](http://bps22.be)

Du mardi au dimanche, 10:00 > 18:00  
Fermé les lundis, les 24, 25, 31 décembre et 1<sup>er</sup> janvier  
et pendant les périodes de montage des expositions.

### **Tarifs**

Adultes : 6 €

Seniors : 4 €

Étudiants et demandeurs d'emploi : 3 €

Ticket Article 27 : 1,25 €

Gratuit pour les enfants de moins de 12 ans  
et le premier dimanche de chaque mois.



**Duvel**

### **Couverture**

Gabbi sur le plateau de tournage de *TLDR* (image de production), Cape Town, 2017.