

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*Spicy «turmeric, cinnamon, ginger, henna»* — 2015  
installation vidéo durée 7 min 29 sec

Courtesy Galerie Transit, Mechelen et Rabouan Moussion

L'installation vidéo *Spicy «turmeric, cinnamon, ginger, henna»* a été créée par Mehdi-Georges Lahlou lors d'une résidence en 2015 au *In Flanders Fields Museum* à Ypres en Belgique, musée consacré à l'histoire de la Première Guerre mondiale. Cette œuvre intervient 100 ans après la première utilisation du gaz moutarde, un gaz asphyxiant utilisé comme arme chimique, aussi appelé yperite d'après la ville d'Ypres où il fut utilisé massivement par l'armée allemande. Mehdi-Georges Lahlou reconsidère ce moment de l'histoire dans cette installation vidéo. On y voit des particules colorées pleuvant sur le corps de l'artiste jusqu'à former un brouillard compact. Le titre de l'œuvre permet d'identifier les fines particules, il s'agit d'épices et de pigments en poudre : curcuma, cannelle, gingembre et henné.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*Spicy 'turmeric, cinnamon, ginger, henna'* — 2015  
video-installatie van 7 min 29 sec

Courtesy Galerie Transit, Mechelen en Rabouan Moussion

De video-installatie *Spicy 'turmeric, cinnamon, ginger, henna'* werd door Mehdi-Georges Lahlou gecreëerd tijdens een residentie in 2015 in het *In Flanders Fields Museum* in Ieper (België), een museum dat geheel gewijd is aan de geschiedenis van de Eerste Wereldoorlog. Het werk kreeg vorm exact 100 jaar na het eerste gebruik van het mosterdgas, een gifgas dat als chemisch wapen werd ingezet. Het werd ook yperiet genoemd, naar de stad Ieper waar het massaal werd gebruikt door het Duitse leger. In deze video-installatie keert Mehdi-Georges Lahlou terug naar dat moment in de geschiedenis. In de video regent het kleurrijke deeltjes op het lichaam van de kunstenaar om vervolgens een dichte mist te vormen. De titel van het werk vertelt ons over welke deeltjes het gaat, namelijk kruiden en pigmenten : kurkuma, kaneel, gember en henna.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*Spicy "turmeric, cinnamon, ginger, henna"* — 2015  
video installation, duration 7 min 29 sec

Courtesy Transit Gallery, Mechelen and Rabouan Moussion

Mehdi-Georges Lahlou produced the video installation *Spicy "turmeric, cinnamon, ginger, henna"* during a residency in 2015 at Belgium's *In Flanders Fields Museum* in Ypres, on the history of the First World War. This piece comes 100 years after the first use of the asphyxiating gas used as a chemical weapon, known as mustard gas or yperite after the town of Ypres where it was massively employed by the German army. In this video installation, Mehdi-Georges Lahlou revisits this historical event. Coloured particles rain down on the artist's body to form a dense fog. The title of the work identifies the fine particles as being spices and powdered pigments: turmeric, cinnamon, ginger, and henna.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*Of the Confused Memory - 22 April 1915* — 2022

photographies, fusain

Collection privée

Courtesy Galerie Transit, Mechelen et Rabouan Moussion

*Of the Grenadier* — 2022

bronzes, patine

Courtesy Rabouan Moussion et Galerie Transit, Mechelen

Ces images photographiques extraites des archives du *In Flanders Fields Museum* à Ypres ont été retravaillées par Mehdi-Georges Lahlou. Les photographies ont été réalisées par les forces armées allemandes à des fins d’analyses et d’améliorations des effets du gaz moutarde. Ces tirages sont couverts d’une couche de fusain (charbon de bois destiné au dessin) qui révèle la texture du papier. Le contenu des photographies s’en trouve presque complètement dissimulé. Les images apparaissent et disparaissent au regard laissant la possibilité de ne pas distinguer les gisants. Le gaz moutarde a été utilisé pour la première fois le 22 avril 1915. Dans *Of the Confused Memory - 22 April 1915*, les corps gisants témoignent des ravages de l’arme chimique sur les tirailleurs algériens, tunisiens, marocains, et zouaves. Mehdi-Georges Lahlou met en lumière cette réalité historique effacée de la mémoire collective, l’histoire ayant retenu principalement les victimes européennes.

Des bronzes moulés d’après le corps de l’artiste sont recouverts de fruits de grenadier. Dans ces sculptures intitulées *Of the Grenadier*, Mehdi-Georges Lahlou joue sur l’ambivalence lexicale des termes « grenade » qui signifie à la fois le fruit et l’arme explosive, et « grenadier » désignant l’arbre fruitier ainsi que le soldat. On ne sait si les sculptures sont attaquées par les fruits qui explosent à leur contact, ou si les grenades émergent des sculptures elles-mêmes, évoquant une figure qui implose. Par ailleurs, selon certaines interprétations, le fruit défendu croqué par Eve au jardin d’Eden prend la forme d’une grenade.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*Of the Confused Memory - 22 April 1915* — 2022

foto’s, houtskool

Privécollectie

Courtesy Galerie Transit, Mechelen en Rabouan Moussion

*Of the Grenadier* — 2022

brons, patina

Courtesy Rabouan Moussion en Galerie Transit, Mechelen

Deze foto’s uit het archief van het *In Flanders Fields Museum* in Ieper werden bewerkt door Mehdi-Georges Lahlou. De foto’s werden gemaakt door Duitse militairen om de effecten van het mosterdgas te analyseren en te verbeteren. Deze afdrukken werden bedekt met een laagje houtskool (bedoeld voor het maken van houtskooltekeningen), wat de textuur van het papier onthult. Er is bijna niet meer te zien wat er op de foto’s stond. De beelden verschijnen en verdwijnen waardoor de toeschouwer de lijken niet hoeft te zien. Het mosterdgas werd een eerste keer gebruikt op 22 april 1915. In *Of the Confused Memory - 22 April 1915* getuigen de lichamen op de grond van de enorme ravage van het chemische wapen op de Algerijnse, Tunesische en Marokkaanse infanteristen en zoeaven. Een historische realiteit die uit het collectieve geheugen werd gewist en die Mehdi-Georges Lahlou zo onder de aandacht wil brengen. De geschiedenis heeft nu eenmaal vooral de Europese slachtoffers onthouden.

Bronzen beelden, gegoten in de vorm van het lichaam van de kunstenaar en bedekt met granaatappels. In deze beelden, *Of the Grenadier* getiteld, speelt Mehdi-Georges Lahlou met de dubbele betekenis van het Franse woord “grenade”. Dat is zowel de naam van een vrucht, de granaatappel, als de naam van een explosief wapen, de granaat. In het Frans kan “grenadier” bovendien zowel granaatappelboom als grenadier (soldaat) betekenen. Het is nog de vraag of de beelden werden aangevallen door de vrucht die explodeert bij contact of de granaatappels voortkomen uit de beelden zelf, verwijzend naar imploderende mensen. Er wordt overigens door sommigen geopperd dat de verboden vrucht waaraan Eva zich in de tuin van Eden tegoed deed, een granaatappel was.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*Of the Confused Memory - 22 April 1915* — 2022

photographs, charcoal

Private collection

Courtesy Galerie Transit, Mechelen and Rabouan Moussion

*Of the Grenadier* — 2022

bronze, patina

Courtesy Rabouan Moussion and Galerie Transit, Mechelen

Mehdi-Georges Lahlou worked on these photographs retrieved from the archives of Ypres’ *In Flanders Fields Museum*. The pictures were taken by the German army in order to analyse and optimise the impact of mustard gas. The layer of charcoal (a form of coal intended for drawing) on these prints reveals the texture of the paper. As a result, the content of the photographs is almost completely concealed. Images appear and disappear to the eye, allowing for the possibility of not discerning the corpses. Mustard gas was used for the first time on 22 April 1915. In *Of the Confused Memory - 22 April 1915*, the lying bodies attest to the damage of the chemical weapon on Algerian, Tunisian, Moroccan and Zouave riflemen. Mehdi-Georges Lahlou sheds light on this historical reality obliterated from the collective memory... since history mainly remembers its European victims.

Bronzes cast from the artist’s body are overlaid with pomegranate fruit. In these sculptures entitled *Of the Grenadier*, Mehdi-Georges Lahlou plays on the lexical ambivalence of the term “grenade”, which, in French, both means the fruit and the explosive weapon, whereas “grenadier” signifies the fruit tree and the soldier. It is unclear whether the sculptures are under attack by the fruit, which explodes on contact, or whether the grenades arise from the sculptures themselves, evoking an imploding figure. According to some interpretations, the forbidden fruit bitten by Eve in the Garden of Eden was a pomegranate.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*Le Rif* — 2023

documents d'archives, vidéo durée 7 min

Courtesy de l'artiste

Mehdi-Georges Lahlou propose ici un travail documentaire basé sur des images tirées d'archives de l'Institut national de l'audiovisuel français (INA) accompagnées de documents trouvés. On découvre notamment que l'utilisation du gaz moutarde débutée en 1915 s'est poursuivie dans le contexte de la guerre du Rif, au nord du Maroc. Le gaz asphyxiant a fait de nombreuses victimes parmi les populations rifaines. Entre 1921 et 1926, cette guerre a opposé les combattants rifains menés par Abdelkrim El-Khattabi à l'armée espagnole soutenue par la France. Ce travail réhabilite Abdelkrim El-Katthabi, figure controversée qui a initié les luttes de libération en Afrique du Nord, préalables à un vaste mouvement de décolonisation.

Les chants traditionnels « izran » font écho à ces luttes. Les poésies chantées par les femmes qui ponctuent la vie des Rifains deviennent des chants révolutionnaires encourageant les soldats à aller combattre.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*Le Rif* — 2023

archiefdocumenten, video van 7 min

Courtesy van de kunstenaar

Mehdi-Georges Lahlou stelt hier een documentair werk voor, gebaseerd op beelden uit het archief van het Institut national de l'audiovisuel français (INA). Daaruit blijkt onder meer dat het eerste gebruik van het mosterdgas in 1915 een vervolg kreeg in de Rifoorlog, in het noorden van Marokko. Het gifgas heeft veel slachtoffers gemaakt onder de Riffijnse bevolking. Tussen 1921 en 1926 stonden de Riffijnse strijders, aangevoerd door Abdelkrim El-Khattabi, tegenover het Spaanse leger, dat steun kreeg vanuit Frankrijk. Dit kunstwerk is eigenlijk een eerherstel van Abdelkrim El-Katthabi, een controversiële figuur die de aanzet heeft gegeven voor de bevrijdingsstrijd in Noord-Afrika, voorafgaand aan een grootschalige dekolonisatiebeweging.

De traditionele izran-gezangen weerspiegelen deze strijd. De door vrouwen gezongen verzen waarmee het leven van de Riffijnen wordt doorspekt, worden revolutionaire liederen die de soldaten aanmoedigen om ten strijde te trekken.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*Le Rif* — 2023

archive documents, video, duration 7 min

Courtesy of the artist

Mehdi-Georges Lahlou presents a documentary project based on images drawn from the archives of the French National Audiovisual Institute (INA), supplemented with found documents. We find out that the use of mustard gas, which first started in 1915, was perpetuated in the context of the Rif war in northern Morocco. The asphyxiating gas claimed many lives among the Rif population during the 1921-1926 war that opposed the Rif fighters led by Abdelkrim El Khattabi against the Spanish army, the latter being supported by France. This work rehabilitates Abdelkrim El Khattabi, a controversial figure who sparked the liberation struggles in North Africa, marking the first step towards a vast decolonisation movement.

The traditional "izran" songs echo these struggles. The poems sung by local women that mark the lives of the inhabitants of the Rif become revolutionary anthems spurring soldiers on to battle.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*Herbier* — 2023

installation vidéo en collaboration avec Ghita Serraj, montage Lê Hoàng Nguyễn

Courtesy de l'artiste

La comédienne Ghita Serraj incarne sept plantes exotiques : bananier, oryza, cannelier de Ceylan, palmier à huile, maïs, canne à sucre, cacaoyer. Les plantes ont été sélectionnées pour leurs propriétés médicinales et leurs origines géographiques à partir du livre de Samir Boumediene : *La colonisation du savoir. Une histoire des plantes médicinales du « Nouveau Monde »* (1492-1750)\*. Avec cet herbier, l'artiste aborde de nombreux sujets comme le changement climatique, le déplacement ou encore la déforestation. À travers la métaphore de la plante exotique transparaissent l'érotisation et l'exotisation du corps de la femme racisée.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*Herbier* — 2023

video-installatie in samenwerking met Ghita Serraj, montage Lê Hoàng Nguyễn

Courtesy van de kunstenaar

De actrice Ghita Serraj personifieert zeven exotische planten : bananenboom, oryza, kaneelboom uit Ceylon, oliepalm, maïs, suikerriet, cacaoplant. De planten werden gekozen omwille van hun geneeskrachtige eigenschappen en hun geografische herkomst aan de hand van het boek van Samir Boumediene : *La colonisation du savoir. Une histoire des plantes médicinales du "Nouveau Monde"* (1492-1750)\*. Vertrekkende van dit kruidboek, gaat de kunstenaar dieper in op een aantal onderwerpen zoals klimaatverandering, verplaatsing of ontbossing. Met de exotische plant als metafoor komen de erotisering en exotisering van de geracialiseerde vrouw aan bod.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*Herbier* — 2023

video installation in collaboration with Ghita Serraj, editing by Lê Hoàng Nguyễn

Courtesy of the artist

The actress Ghita Serraj embodies seven exotic plants : banana tree, oryza (rice), Ceylon cinnamon tree, oil palm, corn, sugar cane, cocoa tree. The flora were selected for their medicinal properties and geographical origins based on Samir Boumediene's book : *La colonisation du savoir. Une histoire des plantes médicinales du "Nouveau Monde"* (1492-1750)\*. Through this herbarium, the artist tackles various questions such as climate change, displacement, and deforestation. The metaphor of the exotic plant reveals the eroticization and exoticization of the body of the racialized woman.

\* La colonisation du savoir. Une histoire des plantes médicinales du « Nouveau Monde » (1492-1750), Éditions des Mondes à faire, 2016

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*The Walls Remember, Archives of Insults* — 2023  
œuvre in situ réalisée à partir d'archives

Courtesy de l'artiste

Les parois des bunkers et les murs alentours sont recouverts de tags d'injures et d'insultes discriminatoires, extraits d'une archive constituée par l'artiste comme matière d'un paysage urbain. Misogynie, homophobie, racismes et ostracismes sont prétextes à ces graffiti que l'on peut voir dans de nombreux espaces publics – avant que ceux-ci ne soient recouverts d'autres tags ou de peinture et ne disparaissent de la vue et de la mémoire. Reflet de violences systémiques et sociétales, cette archive souligne le pouvoir du langage en tant que manifestation d'agression et de protestation.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*The Walls Remember, Archives of Insults* — 2023  
werk in situ gerealiseerd aan de hand van archiefmateriaal

Courtesy van de kunstenaar

De wanden van de bunkers en de muren rondom zijn bedekt met graffiti van beledigingen en discriminerende scheldwoorden, uit een verzameling die de kunstenaar samenstelde als materiaal van een stedelijk landschap. Vrouwenhaat, homofobie, racisme en ostracisme zijn stuk voor stuk voorwendsels voor de graffiti, die te zien is op heel wat openbare plaatsen – alvorens te worden bedekt door andere graffiti of verf en uit het zicht en het geheugen te verdwijnen. Deze verzameling vormt de weerspiegeling van systeem-gerelateerd en maatschappelijk geweld, en onderstreept de macht van taal als uiting van agressie en protest.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*The Walls Remember, Archives of Insults* — 2023  
site-specific work based on archives

Courtesy of the artist

The walls of bunkers and surrounding surfaces are covered with offensive graffiti, excerpted from an archive compiled by the artist serving as material for an urban landscape. Misogyny, homophobia, racism, and ostracism give way to these graffiti, which can be found in countless public spaces – often before being covered with other tags or paint, thus vanishing from sight and memory. Reflecting societal and systemic violence, this archive outlines the power of language as a vehicle for both aggression and protest.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*La Conférence des Palmiers* — 2023

céramiques

En collaboration avec l'atelier Sculpture de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, Ecole supérieure des Arts, (cheffe d'atelier Lucie Lanzini)

Courtesy de l'artiste

Le palmier est une des plus anciennes espèces de plantes et s'adapte à des conditions climatiques diversifiées. Plusieurs sculptures de palmiers morts en céramique compose l'installation *La Conférence des Palmiers* dont le titre fait référence à *La Conférence des oiseaux*, un poème persan de Farīd al-Dīn ʿAṭṭār datant de 1177. À l'image des oiseaux migrateurs, les palmiers évoquent ici le déplacement, l'exotisme importé, cet « extra » qui s'implante dans nos contrées au fil des ans.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*La Conférence des Palmiers* — 2023

keramiek gerealiseerd in samenwerking met het beeldhouwatelier van Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, Ecole supérieure des Arts (atelierversantwoordelijke Lucie Lanzini)

Courtesy van de kunstenaar

De palmboom is een van de alleroudste plantensoorten en past zich aan uiteenlopende klimaatomstandigheden aan. De installatie *La Conférence des Palmiers* is samengesteld uit meerdere beelden van dode palmen in keramiek. De titel van de installatie verwijst naar *De Samenspraak van de Vogels*, een Perzisch gedicht van Farīd al-Dīn ʿAṭṭār uit 1177. Naar analogie met trekvogels verwijzen de palmbomen hier naar verplaatsing, naar het geïmporteerde exotisme, die 'extra's' die zich doorheen de jaren in onze contreien hebben ingeburgerd.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*La Conférence des Palmiers* — 2023

ceramics

In collaboration with the Sculpture workshop of cadémie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, Ecole supérieure des Arts, (Head of the studio: Lucie Lanzini)

Courtesy of the artist

The palm tree is one of the oldest plant species and is adaptable to a wide range of climates. The installation *La Conférence des Palmiers* is made up of a series of ceramic sculptures of dead palm trees. The title refers to *La Conférence des oiseaux*, a Persian poem written by Farīd al-Dīn ʿAṭṭār in 1177. Like migratory birds, the palm trees in this piece suggest displacement, imported exoticism, the “something extra” that has settled in our countries over the years.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*Casablanca, March 26, 2016* – 2023

céramiques

Courtesy Galerie Transit, Mechelen et de l'artiste

*Casablanca, March 26, 2016* est un ensemble de plaques en céramique émaillée.

Mehdi-Georges Lahlou travaille sur une image d'archive, la photographie d'une agression homophobe survenue au Maroc en 2016. L'image a été relayée de nombreuses fois dans les médias, ce qui a valu l'emprisonnement aux personnes agressées, l'homosexualité étant punissable au Maroc. Comment traiter et dénoncer une violence sans porter préjudice aux victimes? L'artiste déconstruit et reconstitue l'image originale rendue peu lisible. L'artiste fait ainsi disparaître l'image tout en conservant son histoire, et confère le droit à l'anonymat aux victimes.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*Casablanca, March 26, 2016* – 2023

keramiek

Courtesy Galerie Transit, Mechelen en de kunstenaar

*Casablanca, March 26, 2016* is een reeks van geëmailleerde keramische platen. Mehdi-Georges Lahlou bewerkt een archiefbeeld, de foto van een homofobe mishandeling in Marokko in 2016. De foto dook vaak op in de media, wat tot de aanhouding van de slachtoffers heeft geleid aangezien homoseksualiteit strafbaar is in Marokko. Hoe kan geweld worden aangeklaagd zonder de slachtoffers schade te berokkenen? De kunstenaar deconstrueert en reconstrueert het originele beeld, dat bijna niet meer te herkennen is. Voor de werken staan twee claustra's (opengewerkte wanden) opgesteld die de originele foto op afstand houden. Op die manier laat de kunstenaar het beeld verdwijnen maar blijft het verhaal wel overeind, wat de slachtoffers het recht op anonimiteit verleent.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*Casablanca, March 26, 2016* – 2023

ceramics

Courtesy Transit Gallery, Mechelen, and the artist

*Casablanca, March 26, 2016*, is a set of glazed ceramic plates. Mehdi-Georges Lahlou has worked on an archive image, in this case, the photograph of a homophobic attack that took place in Morocco in 2016. This picture was relayed repeatedly in the media, and led to the imprisonment of the victims since homosexuality remains a punishable crime in Morocco. How do you tackle and report violence without prejudicing the victims? The artist deconstructs and reconstructs the original image, which is no longer clearly legible. In this way, the artist removes the image while simultaneously preserving its history, granting anonymity to the victims.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*Birds of Paradise, Totem Pole* — 2022

céramique, fusain, oiseaux du paradis séchés

Courtesy Galerie Transit, Mechelen et Rabouan Moussion

*Fond Paradisiaque* — 2023

peinture acrylique sur papier canson, fusain

Courtesy Galerie Transit, Mechelen et Rabouan Moussion

*Nature Morte* — 2023

photographies, fusain

Courtesy Rabouan Moussion et Galerie Transit, Mechelen

Ces totems intitulés *Birds of Paradise, Totem Pole* sont composés de têtes en céramique recouvertes d'une couche de fusain et décorées de fleurs d'oiseaux de paradis, une plante tropicale colorée qui brunit en séchant. Les têtes empilées, modelées d'après celle de Mehdi-Georges Lahlou, forment une sculpture érigée en signe de célébration, invoquant les ancêtres, la faune et la flore, l'Histoire. Elles apparaissent comme des objets magiques dont le mystère évoque les récits oubliés.

La plante strelitzia représentée dans *Fond Paradisiaque* fait écho aux strelitzia arborés par les totems de Mehdi-Georges Lahlou, et aux plantes de l'installation Extra de Candice Breitz. Les oiseaux de paradis (strelitzia) forment un décor évoquant à la fois l'exotisme importé et la promesse d'une vie après la mort.

Image fantomatique d'un palmier recouverte de fusain, *Nature Morte* s'intéresse à la représentation de cette plante dans l'imaginaire collectif - évoquant l'ailleurs, l'exotisme, l'oasis. Ici l'image d'un palmier mort suggère aussi la déforestation et les effets de la mondialisation.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*Birds of Paradise, Totem Pole* — 2022

keramiek, houtskool, gedroogde paradijvogelbloemen

Courtesy Galerie Transit, Mechelen en Rabouan Moussion

*Fond Paradisiaque* — 2023

acrylverf op Canson-papier, houtskool

Courtesy Galerie Transit, Mechelen en Rabouan Moussion

*Nature Morte* — 2023

foto's, houtskool

Courtesy Rabouan Moussion en Galerie Transit, Mechelen

Deze totems, *Birds of Paradise, Totem Pole* getiteld, zijn samengesteld uit keramische hoofden bedekt met een laag houtskool en versierd met paradijvogelbloemen, een kleurige tropische plant die bruin wordt na het drogen. De gestapelde hoofden - gemodelleerd naar het hoofd van Mehdi-Georges Lahlou - vormen een beeld dat symbool staat voor de verering van de voorouders, de fauna en flora en de Geschiedenis. Het mysterieuze dat van deze magische objecten uitgaat, verwijst naar de vergeten verhalen.

De afgebeelde Strelitzia-plant in *Fond Paradisiaque* verwijst naar de Strelitzia die Mehdi-Georges Lahlou heeft gebruikt voor zijn totems en naar de planten in de installatie *Extra* van Candice Breitz. De paradijvogelbloemen (Strelitzia) vormen een decor dat zowel het geïmporteerde exotisme oproept als de belofte van een leven na de dood.

In *Nature Morte* zien we het spookachtige beeld van een palmboom bedekt met houtskool. Hier wordt deze plant weergegeven volgens haar beeld in de collectieve verbeelding. Een verwijzing naar andere oorden, het exotisme, de oase. Hier suggereert de afbeelding van de dode palm ook de ontbossing en de gevolgen van de mondialisering.

## MEHDI-GEORGES LAHLOU

*Birds of Paradise, Totem Pole* — 2022

ceramic, charcoal, dried birds of paradise

Courtesy Transit Gallery, Mechelen and Rabouan Moussion

*Fond Paradisiaque* — 2023

acrylic paint on Canson paper, charcoal

Courtesy Transit Gallery, Mechelen and Rabouan Moussion

*Nature Morte* — 2023

photographs, charcoal

Courtesy Rabouan Moussion and Galerie Transit, Mechelen

Entitled *Birds of Paradise, Totem Pole*, these totems are composed of ceramic heads coated with a layer of charcoal and embellished with birds-of-paradise flowers (Strelitzia), a colourful tropical plant that becomes brown when it dries. The piled heads modelled after Mehdi-Georges Lahlou's make up a sculpture erected as a sign of celebration, summoning the ancestors, the fauna and flora, and history. These sculptures are like magical objects whose mysteriousness refers to forgotten tales.

The strelitzia plant depicted in *Fond Paradisiaque* echoes the one in Mehdi-Georges Lahlou's totems, as well as the ones in Candice Breitz's installation Extra. The birds-of-paradise (strelitzias) provide a backdrop that evokes imported exoticism and the promise of an afterlife.

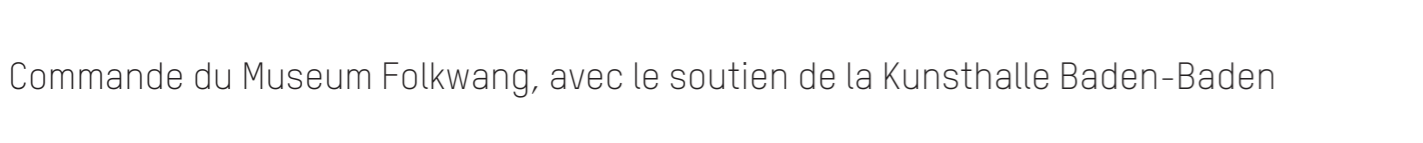
*Nature Morte*, a ghostly image of a palm tree covered in charcoal, is based on the representation of this plant in the collective imagination, which suggests the exotic, an oasis. Here, the image of a dead palm tree also evokes deforestation and the effects of globalisation.



## CANDICE BREITZ

*Whiteface* — 2022

installation vidéo à double canal, couleur, boucle, durée 35 min 23 sec



Commande du Museum Folkwang, avec le soutien de la Kunsthalle Baden-Baden

Depuis quelques années, Candice Breitz a rassemblé et archivé un large éventail de fragments de séquences qui décrivent des « Blancs et Blanches qui parlent de la race ». Parmi ces archives figurent les voix de personnalités politiques éminentes, de présentateurs de journaux télévisés et d’animateurs de talk-shows, ainsi que celles de YouTubers moins connus et anonymes, qui présentent des points de vue variés, allant de l’idéologie néonazie et de la propagande d’extrême droite au racisme quotidien et à la posture des « bons Blancs ». Plus précisément, les archives témoignent de l’inquiétude croissante des Blancs face à la prolifération et à l’intensification des appels au démantèlement de la supériorité de la race blanche dans le monde. Ainsi, elles permettent de mieux comprendre la réaction actuelle à l’encontre des mouvements antiracistes, alors que les Blancs s’efforcent d’accepter le discours public qui met en évidence des phénomènes tels que le « privilège blanc », la « fragilité blanche », la « rage blanche » et la « culpabilité blanche ».

Dans *Whiteface*, Candice Breitz reprend et ventriloque des dizaines de voix issues de ces archives, tout en les canalisant à travers son propre corps blanc. Uniquement vêtue d’une chemise blanche et de lentilles de contact « zombies », l’artiste évoque la blanchité\* sous toutes ses formes, avec, au fil de l’œuvre, une série de perruques blondes bon marché dont sa propre chevelure platine. L’apparence sans perruque de Candice Breitz parmi les personnages qui peuplent l’œuvre sert à reconnaître le propre enracinement de l’artiste dans la blanchité. Pourtant, si Candice Breitz et les nombreuses voix désincarnées qu’elle performe sont reconnaissables dans *Whiteface* (Tucker Carlson, Rachel Dolezal, Bill Maher, Richard Spencer et Robin DiAngelo font tous des apparitions vocales), les Blancs en particulier ne constituent pas la cible principale de cette satire virulente. Au contraire, Candice Breitz cherche plutôt à mettre en lumière la condition de la blanchité. Disloqués des Blancs qui les ont initialement prononcés, les mots diffusés par Candice Breitz constituent une étude cinglante du vocabulaire et de la grammaire sur lesquels repose cette condition, une étude critique du langage par lequel la blanchité structure, normalise et tire parti de son pouvoir.

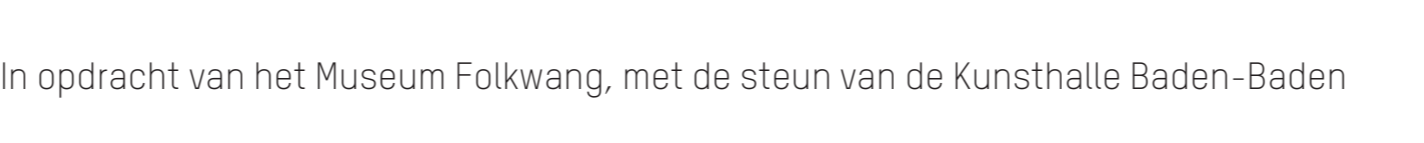
Le dogme blanc qui traverse Breitz semblera extrêmement familier aux personnes touchées par le racisme. *Whiteface* dresse le portrait d’une blanchité en état de panique. Face à la pression croissante exercée sur le statut privilégié des Blancs, les récits relatifs à l’extinction de la race blanche sont devenus monnaie courante dans le monde politique. En ces temps où nous sommes tous et toutes menacé.e.s d’extinction en raison de la crise du changement climatique et d’autres menaces imminentes, *Whiteface* parodie l’absurdité de l’anxiété liée à l’extinction de la race blanche, qui, plus que toute autre expression de la race blanche, fait ressortir le narcissisme démesuré au cœur de cette condition.

Dans *Whiteface*, la performance volontairement théâtrale de Candice Breitz attire l’attention sur la nature construite de la race blanche et des autres catégories raciales. Sa présence blanchie et ses yeux éteints situent les fictions qui naturalisent et perpétuent la suprématie blanche carrément dans le genre de l’horreur. La race est une fiction dangereuse dont les conséquences sont réelles et violentes.

## CANDICE BREITZ

*Whiteface* — 2022

dual-channel video-installatie, kleur, lus, duur 35 min 23 sec



In opdracht van het Museum Folkwang, met de steun van de Kunsthalle Baden-Baden

De afgelopen jaren verzamelde en archiveerde Breitz een brede waaier aan videofragmenten waarin witte mensen het hebben over ras. In haar archief vind je niet alleen de stem terug van vooraanstaande politieke figuren, nieuwsankers en talkshowpresentators, maar ook die van minder bekende of anonieme YouTubers. Ze vertegenwoordigen de witte standpunten die nu eens aansluiten bij de neonazi-ideologie of de extreemrechtse propaganda en dan weer bij het alledaagse racisme of de houding van ‘goede witte mensen’. Het archief belicht in het bijzonder hoe de angst bij witte mensen toeneemt nu de vraag om een punt te zetten achter witte superioriteit wereldwijd steeds luider weerklinkt. Het biedt eveneens inzicht in het niet-aflatende verzet tegen antiracismebewegingen. Witte mensen vinden het moeilijk om in het reine te komen met het publieke discours dat kracht geeft aan fenomenen als ‘wit privilege’, ‘witte fragiliteit’, ‘witte woede’ en ‘witte schuld’.

In *Whiteface* eigent Breitz zich als buikspreekster talloze stemmen uit dit archief toe en laat zij ze weerklinken uit haar eigen witte lichaam. De artieste draagt niets anders dan een witte blousejurk en zombieachtige contactlenzen om zo witheid\* in al haar verschillende gedaanten op te roepen. In het werk zien we de artieste met verschillende goedkope, blonde pruiken en tussendoor verschijnt ze ook met haar eigen witte haar. Breitz laat zichzelf zonder pruik zien tussen de verschillende typetjes uit haar werk om aan te geven dat ze zelf ook verwickeld zit in witheid. Ook al kun je Breitz en veel van de stemmen die ze playbackt misschien herkennen (Tucker Carlson, Rachel Dolezal, Bill Maher, Richard Spencer en Robin DiAngelo duiken allemaal op in vocale cameo’s), toch is deze scherpe satire niet primair gericht op specifieke witte mensen. Het is eerder de witte conditie die Breitz in de schijnwerpers wil zetten. Losgekoppeld van de witte mensen die ze oorspronkelijk uitspraken, komen de woorden die over Breitz’ lippen rollen nu samen in een vernietigend onderzoek naar de achterliggende woordenschat en grammatica van deze toestand. Het is een kritisch overzicht van de taal die witheid gebruikt voor de framing, normalisering en uitoefening van haar macht.

Het witte dogma dat Breitz belichaamt, zal voor degenen die in hun leven te kampen hebben met racisme erg herkenbaar zijn. *Whiteface* is een portret van witheid in een staat van paniek. Nu de bevoorrechte status van witte mensen steeds meer onder druk komt te staan, zijn de verhalen over witte genocide in opmars over het hele politieke spectrum. In een tijd waarin potentiële uitsterving ons allemaal bedreigt omwille van de klimaatcrisis en andere nakende gevaren, parodieert *Whiteface* hoe absurd de angst voor witte genocide is. Deze uiting van witheid wijst misschien wel meer dan om het even welke andere uiting op het misleidende narcissme dat schuilgaat in deze toestand.

Breitz’ bewust gekozen theatrale performance in *Whiteface* werpt licht op het gekunstelde karakter van witheid en andere raciale categorieën. Haar bleke verschijning en levenloze ogen plaatsen de verzinsels die witte superioriteit normaal maken en laten voortbestaan rechtstreeks in een horrorfilm. Ras is een gevaarlijk verzinsel met reële en gewelddadige gevolgen.


 \*Witheid [Whiteness] [bron : Oxford Bibliographies, Cara Cancelmo, Jennifer C. Mueller]

Antiracistische theoretici definiëren ‘witheid’ als een fictieve sociale constructie die functioneert om witte suprematie, privileges en rijkdom te versterken op het niveau van de dagelijkse, politieke, institutionele en mondiale ervaring. Hoewel de term ons eerder doet denken aan zaken die gerelateerd zijn aan huidskleur, verwijst ‘witheid’ in het bijzonder naar een structurele positie. Het gaat om een raciaal gekleurde sociale identiteit die als superieur wordt gepositioneerd tegenover andere ‘rassen’ in een hiërarchisch rassensysteem. Aangezien ras een sociaal-politiek geconstrueerd concept is en niet biologisch van aard is, kan ‘witheid’ gezien worden als het resultaat van sociale en culturele processen. Het vindt zijn oorsprong in de wereldgeschiedenis van het Europese kolonialisme, imperialisme en de trans-Atlantische slavenhandel en wordt vandaag nog steeds gehandhaafd door verschillende instellingen, ideologieën en alledaagse sociale praktijken.

## CANDICE BREITZ

*Whiteface* — 2022

dual-channel video installation, colour, loop, duration 35 min 23 sec



Commissioned by the Museum Folkwang with the support of the Kunsthalle Baden-Baden

Over recent years, Breitz has collected and archived a wide range of found footage fragments that document ‘white people talking about race.’ Her archive includes the voices of prominent political figures, news anchors and talk show hosts, as well as those of lesser known and anonymous YouTube bloggers, covering white perspectives that run the gamut from neo-Nazi ideology and far right propaganda to everyday racism and the posturing of ‘good white people.’ Specifically, the archive observes the rising anxiety of white people as long-standing calls to dismantle white supremacy proliferate and intensify across the globe. As such, it offers insight into the ongoing backlash against anti-racist movements, as white people struggle to come to terms with public discourse that highlights phenomena such as ‘white privilege,’ ‘white fragility,’ ‘white rage’ and ‘white guilt.’

In *Whiteface*, Breitz appropriates and ventriloquizes dozens of voices drawn from this archive, channelling them through her own white body. Wearing nothing but a white dress shirt and zombie contact lenses, the artist conjures up whiteness\* in a variety of its guises, rotating through a series of cheap blonde wigs as the work unfolds, among which her own platinum head of hair is featured. Breitz’s un-wigged appearance among the characters that populate the piece, serves to acknowledge the artist’s own embeddedness in whiteness. Yet, while Breitz and many of the disembodied voices that she lip-syncs may be recognisable in *Whiteface* (Tucker Carlson, Rachel Dolezal, Bill Maher, Richard Spencer and Robin DiAngelo all make vocal cameos), specific white folks are not the primary target of this stinging satire. Rather, it is the condition of whiteness that Breitz seeks to prod into visibility. Dislocated from the white people who originally uttered them, the words that stream through Breitz accumulate to provide a scathing study of the vocabulary and grammar underlying this condition, a critical survey of the language via which whiteness frames, normalises and leverages its power.

The white dogma that flows through Breitz will be deeply familiar to those whose lives are impacted by racism. *Whiteface* is a portrait of whiteness in a state of panic. As the privileged status of white people comes under increasing pressure, narratives about white extinction have multiplied across the political spectrum. At a time when we are all threatened by possible extinction in light of the climate change crisis and other looming threats, *Whiteface* parodies the absurdity of white extinction anxiety—which, perhaps more than any other expression of whiteness, points to the delusional narcissism at the heart of the condition.

Breitz’s deliberately theatrical performance in *Whiteface* draws attention to the constructed nature of whiteness and other racial categories. Her bleached presence and deadened eyes locate the fictions that naturalise and perpetuate white supremacy squarely within the genre of horror. Race is a dangerous fiction that continues to exert real and violent consequences.

<sup>[1]</sup> Blanchité [Whiteness] [source: Oxford Bibliographies, Cara Cancelmo, Jennifer C. Mueller]

<sup>[2]</sup> Les théoriciens anti-racistes définissent la « blanchité » en tant que construction sociale fictive qui fonctionne pour renforcer la suprématie, les privilèges et la richesse des Blancs au niveau de l’expérience quotidienne, politique, institutionnelle et mondiale. Si le terme évoque des idées liées à la couleur de la peau, la « blanchité » se réfère plus précisément à une position structurelle, autrement dit à une identité sociale racialisée qui se positionne comme supérieure aux autres « races » au sein d’un système de hiérarchie raciale. En effet, dans la mesure où la race est socialement et politiquement conçue - et non biologique - on peut considérer la « blanchité » comme le résultat de processus sociaux et culturels, enracinés dans l’histoire mondiale du colonialisme européen, de l’impérialisme et de l’esclavage transatlantique, et maintenus aujourd’hui à travers diverses institutions, idéologies et pratiques sociales de tous les jours.

<sup>[3]</sup> Whiteness [source: Oxford Bibliographies, Cara Cancelmo, Jennifer C. Mueller]

<sup>[4]</sup> Anti-racist theorists define ‘whiteness’ as a fictional social construction that functions to reinforce white supremacy, privilege and wealth at the level of daily, political, institutional and global experience. Notably, though the term invokes ideas related to skin color, ‘whiteness’ refers more specifically to a structural position—that is, to a racialized social identity that is positioned as superior relative to other races within a system of racial hierarchy. Indeed, because race is socio-politically constructed—and not biological—‘whiteness’ can be understood as the result of social and cultural processes, rooted in a global history of European colonialism, imperialism, and transatlantic slavery; and maintained today through various institutions, ideologies and everyday social practices.

## CANDICE BREITZ

*Extra* — 2011

installation vidéo à canal unique, durée 69 min 22 sec



Commande de la Standard Bank Gallery

*Pour moi, le défi consistait à jouer le rôle d’une présence absente ou d’une absence présente, d’une figurante à la fois très visible et pâle, d’un point d’interrogation d’une blancheur éclatante.\**

Le tournage d’*Extra* s’est déroulé sur le plateau de *Generations*, le feuilleton le plus populaire d’Afrique du Sud et le programme télévisé le plus regardé sur le continent africain au moment de sa réalisation. Candice Breitz a obtenu l’autorisation de la SABC (la chaîne publique qui diffuse *Generations*) pour passer un mois sur le plateau de tournage du feuilleton. Diffusée depuis 1994, l’année au cours de laquelle l’Afrique du Sud est devenue une démocratie, *Generations* retrace l’histoire de la classe moyenne noire émergente du pays, avec l’industrie des médias en toile de fond. Dans la mesure où une grande partie du scénario est présentée dans les langues nguni (isiZulu, isiXhosa, siSwati, isiNdebele), les Sud-Africains blancs et Sud-Africaines blanches - qui, à ce moment de l’histoire, parlent rarement les langues africaines indigènes — ne trouvent tout simplement pas leur place dans ce paysage ambitieux. C’est la raison pour laquelle la série *Generations* ne compte aucun personnage blanc majeur dans sa distribution.

Le tournage d’*Extra* a duré deux semaines. Une fois que chaque scène a été tournée pour les besoins de la diffusion, une prise supplémentaire a été enregistrée, cette fois-ci avec Candice Breitz visible à l’image. Scène après scène, l’artiste prend place dans le récit qui se déroule, parfois subtilement, parfois avec maladresse et absurdité, toujours sans explication claire. Les images réalisées sont à la fois gênantes et invitent à réfléchir. Les interventions percutantes de Candice Breitz offrent une grammaire qui permet d’examiner le rôle des Sud-Africain.e.s blanc.he.s dans le contexte post-apartheid, grâce à une série de métaphores visuelles désagréables qui, avec le temps, rendent évidents les privilèges encore très attachés à la blancheur. La figurante [‘extra’] de Candice Breitz, une présence blanche ostentatoire qui s’est glissée contre toute attente dans une distribution par ailleurs noire, dérange. L’incapacité de cette pâle envahisseuse à s’intégrer harmonieusement dans le paysage fictif qu’elle s’est approprié évoque de manière provocante la situation réelle de l’Afrique du Sud blanche : dans un pays façonné de manière si brutale par la suprématie blanche et le colonialisme, de nombreux Sud-Africain.e.s blanc.he.s continuent de privilégier le confort familial de la ségrégation.

Si une figurante [‘extra’] est au sens propre un personnage mineur qui apparaît à l’écran de manière insignifiante pour une courte période, ce terme peut également être utilisé pour décrire un élément extérieur ou étranger, qui n’est pas à sa place, et qui peut être considéré comme étranger ou superflu. La figurante de Candice Breitz représente moins un personnage qu’une incarnation du privilège blanc, une figure enfermée dans l’égocentrisme et la satisfaction de soi, qui occupe plus que sa juste place et, ce faisant, détourne son attention du travail (à la fois fictif et réel) accompli par les corps noirs autour d’elle (qui deviennent l’arrière-plan de sa présence). La visibilité disproportionnée de ce corps blanc muet, qui capte généreusement l’attention aux dépens du reste de l’intrigue (et aux dépens de la communauté fictive qu’il occupe), illustre l’insistance violente par laquelle la blancheur réclame le premier plan.

## CANDICE BREITZ

*Extra* — 2011

single-channel video-installatie, duur 69 min 22 sec



In opdracht van de Standard Bank Gallery

*Voor mij bestond de uitdaging erin om de rol te spelen van een afwezige aanwezigheid of van een aanwezige afwezigheid, een figurante (een “extra” in het Engels) die tegelijkertijd een erg duidelijke en bleke verschijning is, een verblindend wit vraagteken.\**

*Extra* werd opgenomen op de set van *Generations*, de populairste soap van Zuid-Afrika. Op het moment van de opnames was de serie het meest bekeken televisieprogramma op het Afrikaanse continent. De SABC (de publieke omroep die *Generations* uitzendt) verleende Breitz toestemming om een maand op de set door te brengen. De serie werd voor het eerst uitgezonden in 1994, het jaar waarin Zuid-Afrika een democratie werd. *Generations* schetst een beeld van de opkomende zwarte middenklasse in Zuid-Afrika in de context van de media-industrie. Aangezien het script hoofdzakelijk geschreven wordt in Nguni-talen (isiZulu, isiXhosa, siSwati, isiNdebele), passen witte Zuid-Afrikanen simpelweg niet in dit ambitieuze landschap. Op dit kantelpunt in de geschiedenis spreken er namelijk maar heel weinig witte Zuid-Afrikanen inheemse Afrikaanse talen. Bijgevolg spelen er geen witte hoofdpersonages mee in *Generations*.

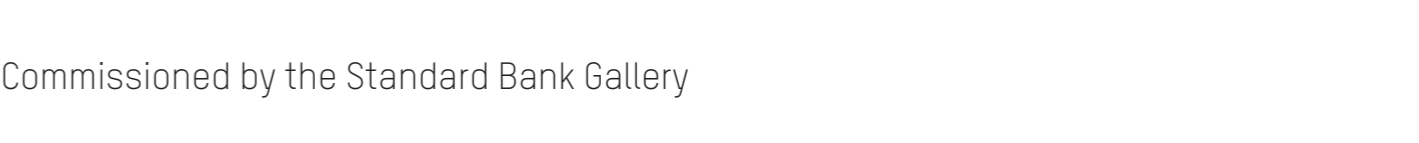
De opnames van *Extra* duurden twee weken. Nadat iedere scène van de tv-serie gefilmd was, werd er een extra opname gemaakt waarin ditmaal Breitz op beeld te zien was. Scène na scène dringt de artieste het verhaal binnen. Soms is haar aanwezigheid eerder subtiel, andere keren gewoonweg ongemakkelijk en absurd. Een eenvoudige verklaring komt er nooit aan te pas. Het beeldmateriaal dat hieruit voorkomt, zet je aan tot nadenken en geeft je tegelijkertijd de kriebels. Breitz’ optreden reikt je een grammatica aan om na te gaan denken over de rol van witte Zuid-Afrikanen in de periode na de apartheid. Er komen een aantal irritant ongemakkelijke visuele metaforen uit voort die na verloop van tijd de privileges die nog steeds nauw verbonden zijn met witheid aan het licht brengen. Breitz als figurante is een opvallende witte aanwezigheid die een normaal gesproken zwarte cast binnendringt, een olifant in de kamer. Deze bleke indringster zien falen om zich succesvol te integreren in het fictieve landschap dat zij zich toegeëigend heeft, doet op een provocatieve manier denken aan de echte, aanslepende situatie in het witte Zuid-Afrika: in een land dat zo gevoelloos vorm kreeg via witte superioriteit en kolonialisme, blijven veel Zuid-Afrikanen kiezen voor het vertrouwde gemak van segregatie.

Terwijl een figurant (een “extra” in het Engels) een bijrol is die voor een korte periode en zonder veel belang op het scherm verschijnt, kan het woord ‘extra’ ook gebruikt worden om een element te beschrijven dat extern of vreemd is. Het verwijst naar iets dat er niet thuishoort en aangevoeld kan worden als iets dat van buitenaf komt en overbodig is. Breitz’ figurante is niet zozeer een personage maar eerder een belichaming van wit privilege. Het is een figuur die zich verliest in egocentrisme en zelfzucht, een wezen dat meer dan haar deel van de ruimte inneemt en daarmee de aandacht afleidt van het fictieve én echte werk dat geleverd wordt door de zwarte lichamen om haar heen (die op de achtergrond komen te staan door haar aanwezigheid). De buitenproportionele zichtbaarheid van dit stille, witte lichaam dat gulzig alle aandacht naar zich toe trekt ten koste van het grotere verhaal (en ten koste van de fictieve gemeenschap waarin het voorkomt), toont hoe opdringerig witheid zichzelf op de voorgrond wil plaatsen.

## CANDICE BREITZ

*Extra* — 2011

single-channel video installation, duration 69 min 22 sec



Commissioned by the Standard Bank Gallery

*The challenge, as I saw it, was to play the role of an absent presence or a present absence, an extra who is at the same time a very visible and pale sore thumb, a glaringly white question mark.\**

*Extra* was shot on the set of *Generations*, South Africa’s most loved soap opera, and the most watched television programme on the African continent at the time the work was made. Breitz secured permission from the SABC (the public broadcaster that is host to *Generations*) to spend a month on the set of the soap. Broadcast since 1994, the year that South Africa became a democracy, *Generations* paints a picture of the country’s emerging Black middle class against the backdrop of the media industry. Because much of the script is delivered in Nguni languages (isiZulu, isiXhosa, siSwati, isiNdebele), white South Africans—who at this historical juncture rarely speak indigenous African languages—simply don’t fit into this aspirational landscape. As such, *Generations* does not include any major white characters in its cast.

The shoot for *Extra* took place over a two-week period. Once each scene had been filmed for broadcast purposes, an extra take was captured, this time with Breitz visible on camera. Scene after scene, the artist inserts herself into the unfolding narrative; sometimes subtly, sometimes awkwardly and absurdly, always without easy explanation. The resulting footage is simultaneously thought-provoking and cringe-inducing. Breitz’s performative interventions offer a grammar via which to consider the role of white South Africans in the post-apartheid context, providing a slew of gratingly uncomfortable visual metaphors which, over time, render visible the privileges that still very much attach to whiteness. Breitz’s ‘extra,’ a conspicuous white presence that has slipped itself invasively into an otherwise Black cast, is the elephant in the room. The failure of this pale invader to successfully integrate in the fictional landscape that it has appropriated, provocatively evokes the real-world heel dragging of white South Africa: In a country that has been so bluntly shaped by white supremacy and colonialism, many white South Africans still opt for the familiar comfort of segregation.

While an ‘extra’ is most literally a minor character who appears onscreen insignificantly and for a short period of time, the word ‘extra’ can also be used to describe an element that is external or foreign, one that does not properly belong, one which may be considered extraneous or superfluous. Breitz’s ‘extra’ is less a character than an embodiment of white privilege, a figure mired in self-absorption and self-entitlement, a being that occupies more than its fair share of space and, in doing so, distracts from the labour—both fictional and actual—that is performed by the Black bodies around it (which become background to its presence). The disproportionate visibility of this mute white body, which greedily leverages attention for itself at the expense of the larger plot (and at the expense of the fictional community that it occupies), speaks to the violent insistence with which whiteness demands foreground.

<sup>[1]</sup> \*Candice Breitz citée dans Watermeyer, Natalie : « Invading the Vitrine »,  Classicfeel (Johannesbourg: février 2012) p. 25.

<sup>[2]</sup> \*Candice Breitz geciteerd in Watermeyer, Natalie: ‘Invading the Vitrine,’  Classicfeel (Johannesbourg: februari 2012) p. 25.

<sup>[3]</sup> \*Candice Breitz quoted in: Watermeyer, Natalie: ‘Invading the Vitrine,’  Classicfeel (Johannesbourg: February 2012) p. 25.