

(Im)possible Bouquets Des bouquets (im)possibles

Noa Bronstein

Numéro 86, hiver 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/80061ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bronstein, N. (2016). (Im)possible Bouquets / Des bouquets (im)possibles. *esse arts + opinions*, (86), 46–53.

(Im)possible

Noa
Bronstein



Bouquets

In the seventeenth century, Dutch still-life painter Jan van Huysum (1682–1749) depicted *impossible bouquets*, lush arrangements of flowers that could not naturally blossom together in the same season and location. His illusory arrangements compressed time and space and, prior to modern cultivation technologies, reconstructed nature through an artistic reimagining.



Taryn Simon

Paperwork, and the Will of Capital,
vue d'installation | installation view,
56th International Art Exhibition,
Venice Biennale, Venice, 2015.

Photo: permission de | courtesy of the artist &
Gagosian Gallery

Fast-forward several hundred years and impossible bouquets reappear, more haunted, more troubled. Although modern transportation and communications technologies continue to compress time and space, it is globalization that has made impossible bouquets possible. The globalized cut-flower market has made these once-illusory arrangements an easily attainable reality. Nevertheless, artists continue to depict impossible bouquets of sorts, denoting how flora can lay bare the geopolitical realities of territorialization and the continued commodification of nature. The works of Taryn Simon and Yto Barrada reveal the complicated and ironic ways in which impossible bouquets are manifested in present-day contexts.

Exhibited at the Arsenale as part of the 2015 Venice Biennale, photographer Taryn Simon's *Paperwork, and the Will of Capital* (2015) points to the oddly common occurrence of political dignitaries being posed and photographed with large floral arrangements when signing declarations, treaties, and contracts. In such instances, these blooms become anchored to the event, bearing witness to spheres of power, economic regulation, and the passing of international law. Perhaps as a means to acclimate and pacify the citizens on the receiving end of the statutes, the floral arrangements are folded into the aggrandizing tone of these official proceedings. As a way to make evident this convention, Simon reproduced and photographed the arrangements fashioned for specific signings, based on archival images of the ceremonies. The photographs are paired with the accompanying decree, marking historic events that realized new world orders, nations, and statutes that continue to influence contemporary politics. The bouquets reference the forty-four countries represented at the United Nations Monetary and Financial Conference, held in New Hampshire in 1944, a significant gathering that resulted in the establishment of the International Monetary Fund and the World Bank.

The images of the arrangements and accompanying agreements are stacked in tome-like columns and enclosed in vertical vitrines. In the right stack are pressed specimens from each arrangement, serving as a catalogue of the over four thousand plant varieties that Simon had imported to her studio from Aalsmeer, the

Netherlands, where the largest flower auction in the world is held. As stated in the didactic text introducing the installation, each arrangement represents an impossible bouquet. Due to globalization and advances in farming and shipping, impossible bouquets are no longer the stuff of fantasy. Like any other commodity within the globalized market, cut flowers are imported and redistributed from almost every part of the globe, ensuring that consumers have access to any desired flower type at any time of the year. Flowers grown in Colombia, for example, are bred in Dutch labs and sold at Dutch auctions to internationally entangled retailers and distributors. Catherine S. Dolan notes, "While the flower industry has flourished through market liberalization, deregulation, and corporate consolidation, it has also become a trope for globalization gone awry, one that bears the familiar social imprimatur of economic neoliberalism."¹ An often-cited example of this is Kenya's thriving flower market, which was essentially nonexistent before the 1990s.² Although Kenya annually exports over \$100 million in botanical goods to Europe, this specific asset market is responsible for environmental degradation, endangering and exploiting workers, and destroying local communities.³ The same pattern has befallen the flower industry in Bogotá, Colombia. Colombia is the second-largest exporter of cut flowers (after Holland), with greenhouses generating \$600 million in annual export earnings.⁴ Botanical-based earnings are, however, coupled

¹ — Catherine S. Dolan, "Arbitrating Risk through Moral Values," in *Hidden Hands in the Market: Ethnographies of Fair Trade, Ethical Consumption, and Corporate Social Responsibility*, ed. Peter Luetchford, Geert De Neve, Jeffery Pratt, Donald Wood (Bradford, UK: Emerald Publishing Group, 2008), 277.

² — Michael Blowfield and Alan Murray, *Corporate Responsibility* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 100.

³ — Ibid.

⁴ — Kevin Watkins, "Deadly Blooms," *The Guardian* (August 29, 2001), <http://www.theguardian.com/society/2001/aug/29/guardiansocietysupplement5>.

with: hazardous working conditions, in which employees are required to handle highly toxic chemicals; and environmental devastation, whereby contaminants from pesticides banned elsewhere have been found in groundwater.⁵ These are some of the by-products of impossible bouquets in the twenty-first century.

In some ways, Simon's bouquets seem emptied. Her gesture, however, is not a hollow one. Solitary arrangements posed with colourful backgrounds may, at first glance, seem to amount to nothing more than aesthetically resolved compositions, devoid of urgency and agency. No longer flanking important men in their march toward economic and political domination, the flowers are ostensibly stripped of any pageantry. Instead, the floral arrangements testify that the accompanying documents likewise operate as impossible bouquets, evincing man-made fantasies of fluid borders, markets, and cultures that can be manipulated and redrawn at will. Simon's installation evokes a globalized empire governed by the few but influencing the many. The flora of this territory belongs solely to the histrionics of power—to how it is sustained, marketed, performed.

In contrast to Simon's *Paperwork, and the Will of Capital*, Moroccan artist Yto Barrada's film *Beau Geste* (2009) focuses on the immediacy of a single action. The film documents the effort of several individuals to save the roots of a lone, ailing palm tree. This attempt to prop up the tree was organized by the artist, whose voice-over clarifies the desire to undertake such a precarious activity that will likely fail. Her even-toned narration tells us of rapid gentrification spreading across Morocco, including in her hometown of Tangier. Hamza Walker eloquently describes the artist's approach to changing landscapes this way: "The boom and bust cycles of development featured in Barrada's images of forgotten foundations, sporadic patterns of exurban construction, and shanties juxtaposed against high rises are set against the languor of napping indigents, colonial ruins and portraits of daydreamers."⁶ We see this clearly in *Beau Geste*, which also filmically stresses that "modernization" enterprises ensure that vacant plots of land are quickly subsumed by urbanization. Due to its protected status, a palm tree can halt development, and this particular one has been purposefully impaired so that it will rot and eventually die, allowing the landowner to develop the site. The single tree becomes a bastion against urban sprawl as its protectors undertake a small act of resistance against the inevitable encroachment of urbanization. The almost comical effort to create a support system for the tree relays a tension among communities, developers, and the delicate growth that buttresses the built environment. It is a narrow gesture that nonetheless raises essential questions about a global condition of ecological destruction in the face of urban expansion and the homogenization of communities under pressure from gentrification.

This is not the only palm tree that has occupied Barrada's practice. *Palm Sign* (2010), a large painted-metal sculpture dotted with coloured

light bulbs, further expresses the artist's concern with rampant development in Morocco. The palm tree is a deeply embedded symbol of local "exoticism"—one that, like Simon's florals, has been commodified by particular interest groups, including developers and hotel chains. Barrada's focus on the palm, in this and other works, reveals the tree's use in various marketing and promotional campaigns.⁷ But while this emblem has been used to sell a particular image of Morocco to tourists and investors, it is also an impossible bouquet of sorts. Ironically, the palm tree, with all its promises of consumable "paradise" and "oasis" in the form of new resorts and golf courses, is not native to Morocco and was in fact imported into the region.⁸ *Palm Sign*, like its organic counterpart in *Beau Geste*, holds in its characteristically pendulous crown its contradictions as an icon. The marquee-like sign seems to promote a shimmering Morocco of tomorrow, but its faded and scratched surface soon undermines it, alluding to a kind of false advertising or, rather, a confession that "modernization" processes so often benefit only a select few. In an interview with Charlotte Collins for *Open Democracy*, Barrada explains, "The announced goal for Morocco for 2010 is to have ten million tourists come to the country—that's a one-way street! Everyone's coming over—guess what? We can't move! Legally, nobody can get out of the country—'nobody' meaning a big, big majority."⁹ Like an impossible bouquet, Barrada's sign draws together conditions that might not naturally co-exist, or at least suggests that these conditions of old/new and local/global might not co-exist with the quixotic ease in which they are so commonly advertised.

Simon's and Barrada's use of flora speaks to broader socio-political impulses to reimagine borders and reallocate spaces. This flora further discloses how the natural world has been usurped by the power mechanisms that too freely redefine our notions of place. Both artists ask that we see the trees for the forest, that we take an expanded view of how the biotic has been used in the service of the manufactured. It might not be the most scenic view, but it is a necessary one. ●

5 — Ibid.

6 — Hamza Walker, "On the photographs of Yto Barrada," *Prefix Photo* 16, no. 1 (2015): 48.

7 — Kyla McDonald, "Palm Sign," <http://www.tate.org.uk/art/artworks/barrada-palm-sign-t13281/text-summary>.

8 — Ibid.

9 — Yto Barrada and Charlotte Collins, "Morocco Unbound: An Interview with Yto Barrada" (May 17, 2006) https://www.opendemocracy.net/arts-photography/barrada_3551.jsp.

Yto Barrada

Beau Geste, images tirées de la vidéo | video stills, 2009.

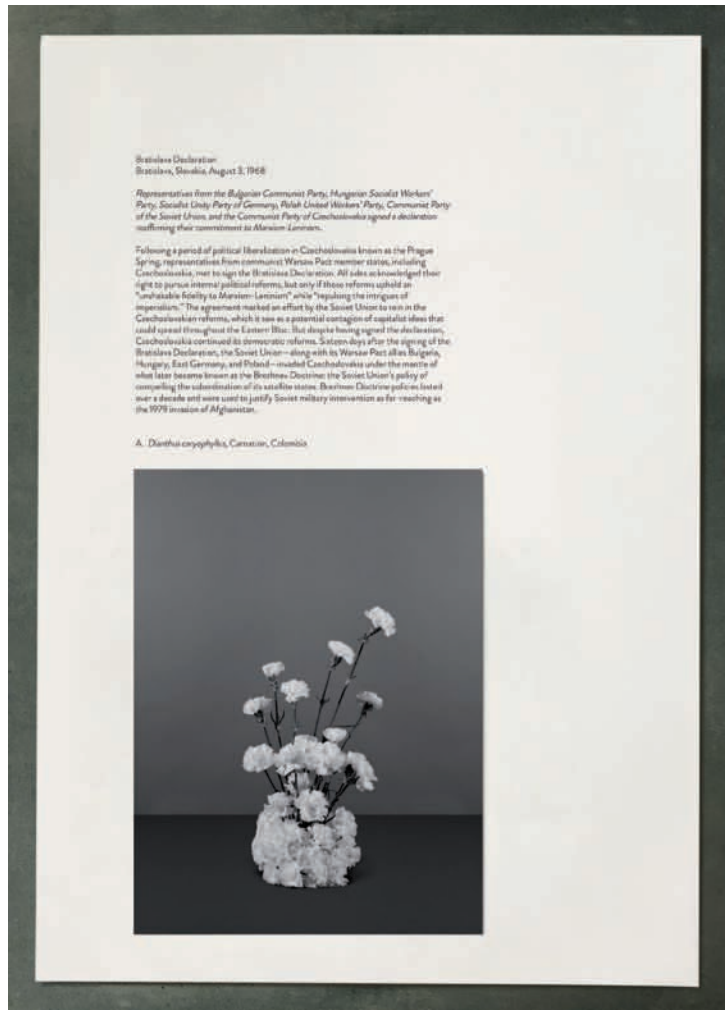
Photos: permission de | courtesy of the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut & Hamburg



Taryn Simon

Bratislava Declaration. Bratislava, Slovakia, August 3, 1968 (gauche | left); Dianthus carophyllus, Carnation, Colombia (droite | right), détail | detail, Paperwork, and the Will of Capital, 2015.

Photo: permission de | courtesy of the artist & Gagosian Gallery



Des bouquets (im)possibles

Noa Bronstein

Au 17^e siècle, le peintre néerlandais Jan van Huysum (1682-1749) a peint des natures mortes représentant des bouquets impossibles, soit de somptueux assemblages de fleurs qui, à l'époque, ne fleurissaient pas à la même saison ou sous les mêmes latitudes. Ses compositions illusoire compressaient le temps et l'espace ; grâce à l'invention artistique, elles reconstruisaient la nature, devançant les techniques horticoles modernes.

Quelques siècles plus tard, des bouquets impossibles réapparaissent, mais sous une forme plus trouble, plus obsédante. C'est la mondialisation, d'abord et avant tout, qui permet aujourd'hui leur matérialisation, même si les moyens de transport et de communications modernes, avec leur capacité de comprimer le temps et l'espace, y sont aussi pour quelque chose. Grâce au marché mondial de la fleur coupée, les compositions qui autrefois relevaient de l'illusion sont désormais faciles à assembler. Cela n'empêche pas aujourd'hui des artistes de s'employer à créer d'autres genres de bouquets impossibles, en utilisant la flore pour dévoiler les réalités géopolitiques de la territorialisation et de la marchandisation de la nature. Les œuvres de Taryn Simon et d'Yto Barrada, notamment, mettent au jour les formes complexes et ironiques que prennent les bouquets impossibles dans notre monde contemporain.

Présentée à l'Arsenale dans le cadre de la Biennale de Venise 2015, l'installation *Paperwork, and the Will of Capital* (2015) de la photographe Taryn Simon attire l'attention sur la scène détonnante, mais fréquente, de hauts dignitaires posant devant de vastes compositions florales au moment de la signature de déclarations, de traités et de conventions. Ces arrangements deviennent indissociables de l'évènement, témoignant des sphères du pouvoir, de la réglementation économique et du droit international. Juxtaposés au ton grandiloquent des cérémonies officielles, ils servent peut-être à séduire les citoyens à qui les textes de loi sont destinés. Pour mettre cette tradition en évidence, Simon a reproduit puis photographié les compositions florales conçues pour un certain nombre de séances de signature en s'appuyant sur des photos d'archives. Sous chaque photographie figure le texte officiel, rappel des événements historiques ayant donné naissance à de nouveaux ordres mondiaux, à de nouvelles nations et à des textes de loi qui continuent d'influencer la politique contemporaine jusqu'à nos jours. Les bouquets évoquent les 44 États représentés lors de la Conférence monétaire et financière des Nations Unies qui s'est tenue au New Hampshire en 1944 et a mené à la création du Fonds monétaire international et de la Banque mondiale.

Les photos des bouquets et les textes qui les accompagnent sont empilés de manière à former d'épais volumes que l'artiste a installés dans des

vitaines verticales. À la droite de ceux-ci, elle a placé une pile de pages sur lesquelles figurent des spécimens pressés des fleurs entrant dans chaque bouquet. Le tout constitue un catalogue des quelque 4000 variétés que Simon a fait importer à son studio depuis Aalsmeer, aux Pays-Bas, site du plus vaste encan de fleurs au monde. Comme l'explique le texte servant d'introduction à l'installation, chaque composition représente un bouquet impossible. Grâce à la mondialisation et aux progrès de l'agriculture et des transports, les bouquets impossibles ne sont plus de l'ordre du fantasme désormais. À l'instar de toute autre marchandise circulant au sein du marché mondial, les fleurs coupées sont importées et distribuées presque partout sur la planète ; ainsi, les consommateurs ont accès à longueur d'année aux variétés qu'ils désirent. Pour donner un exemple, les fleurs qu'on cultive aujourd'hui en Colombie sont issues de croisements réalisés dans des laboratoires des Pays-Bas, puis vendues à l'encan dans ce dernier pays à un réseau complexe de distributeurs et de détaillants dans le monde entier. Comme le souligne Catherine S. Nolan, « bien que la floriculture ait pris son essor sous l'effet de la libéralisation des marchés, de la déréglementation et du regroupement d'entreprises, elle est devenue dans le même temps une figure des travers de la mondialisation, qui porte l'empreinte sociale caractéristique du néolibéralisme économique¹ ». On cite souvent l'exemple du marché floricole prospère au Kenya, qui n'existait pratiquement pas avant les années 1990². Même si le Kenya exporte plus de 100 millions de dollars par année en marchandises horticoles, ce marché de biens est responsable de dégradation environnementale, d'exploitation de la main-d'œuvre, de conditions

1 — Catherine S. Dolan, « Arbitrating Risk through Moral Values », dans Peter Luetchford, Geert De Neve, Jeffery Pratt et Donald Wood (dir.), *Hidden Hands in the Market: Ethnographies of Fair Trade, Ethical Consumption, and Corporate Social Responsibility*, Bradford, R.-U., Emerald Publishing Group, 2008, p. 277. [Trad. libre]

2 — Michael Blowfield et Alan Murray, *Corporate Responsibility*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 100.

Yto Barrada*Palm Sign*, 2010,vue d'installation | installation view,
Sfeir-Semler Gallery, Beyrouth, 2009.Photo: permission de | courtesy of
Sfeir-Semler Gallery, Beyrouth & Hambourg

de travail néfastes et de destruction des collectivités locales³. Une situation semblable s'observe dans le secteur de la floriculture à Bogotà. La Colombie est le deuxième exportateur mondial de fleurs coupées (après les Pays-Bas); ses revenus d'exportation atteignent 600 millions de dollars par an⁴. Ces activités, toutefois, sont associées à des risques pour la sécurité des travailleurs (appelés à manipuler des substances hautement toxiques) et à la dégradation de l'environnement (les contaminants issus de pesticides bannis ailleurs dans le monde se sont retrouvés dans les eaux souterraines)⁵. En ce 21^e siècle, ce ne sont là que quelques-uns des produits dérivés des bouquets impossibles.

D'une certaine façon, les compositions florales de Simon semblent vidées de leur substance; l'intervention de l'artiste, pourtant, n'est pas vide de sens. Au premier coup d'œil, ses bouquets montés sur des arrière-plans colorés ne semblent rien de plus que des objets purement esthétiques, dénués de tout sentiment d'urgence ou d'intentionnalité. Ici, les fleurs n'accompagnent plus des hommes importants en marche vers la domination économique et politique; elles sont dépouillées ostensiblement de tout appareil. Elles servent plutôt à illustrer comment les documents auxquels elles sont associées tiennent eux aussi le rôle de bouquets impossibles, en ce sens qu'ils renvoient aux fantasmes fabriqués par l'être humain sur la fluidité des frontières, des marchés et des cultures et sur la capacité de les manipuler et les redessiner à volonté. L'installation de Taryn Simon évoque un empire mondialisé gouverné par une minorité qui exerce son influence sur la majorité. Sur ce territoire, la flore participe du caractère théâtral du pouvoir, c'est-à-dire la façon dont il est perpétué, mis en marché et mis en scène.

Au contraire de *Paperwork*, le film intitulé *Beau Geste* (2009) de l'artiste Yto Barrada porte sur l'immédiateté d'une unique intervention. Celui-ci documente les efforts déployés par plusieurs personnes pour préserver les racines d'un palmier solitaire mal en point. Cette tentative de redresser l'arbre est coordonnée par l'artiste, dont la voix hors champ souligne le désir de mener ce projet précaire vraisemblablement voué à l'échec. Sur un ton monocorde, elle raconte le phénomène d'embourgeoisement qui se répand sur le territoire marocain, y compris dans sa propre ville natale de Tanger. Hamza Walker décrit avec éloquence le travail de l'artiste à l'égard de ces paysages en transformation: « Les cycles d'expansion et de déclin illustrés par ces images de fondations oubliées, de mouvements de construction sporadique

dans des zones exurbaines et de baraquas adossées à des gratte-ciels contrastent avec la langueur des indigents qui font la sieste, les ruines coloniales et les portraits de rêveurs⁶. » *Beau Geste* nous montre en effet que les entreprises de la « modernisation » veillent à ce que les terrains vacants soient rapidement urbanisés. Vu son statut d'essence protégée, un palmier peut faire obstacle au développement immobilier. L'arbre au centre du film a été endommagé délibérément, de façon qu'il pourrisse et meure, pour permettre au promoteur d'exploiter le site. Cet unique individu devient ainsi un bastion de l'opposition à l'étalement urbain et les efforts de ses sauveteurs, un modeste acte de résistance contre l'emprise inévitable de l'urbanisation. Frôlant le comique, la tentative de créer une structure de soutien fait ressortir une tension entre la population locale, les promoteurs et la nature fragile servant de rempart contre l'environnement bâti. Cette simple intervention soulève des questions essentielles sur le problème mondial de la destruction de l'environnement entraînée par l'expansion des villes et l'homogénéisation des populations sous la pression de l'embourgeoisement.

Il ne s'agit pas du seul palmier figurant dans l'œuvre de Barrada. *Palm Sign* (2010), une grande sculpture en métal peint ornée d'ampoules colorées, traduit aussi l'inquiétude de l'artiste à l'égard de l'urbanisation galopante au Maroc. Le palmier est un symbole d'« exotisme » local profondément ancré dans les esprits; des groupes d'intérêts particuliers comme les promoteurs immobiliers et les chaînes hôtelières en ont fait une marchandise analogue aux compositions florales reproduites par Simon. Son traitement par Barrada, dans *Palm Sign* et ailleurs, met en évidence la place accordée au palmier dans les publicités et les campagnes de promotion⁷. S'il sert à vendre une image particulière du Maroc aux touristes et aux investisseurs, ce symbole constitue lui aussi une sorte de bouquet impossible. En effet, ironiquement, le palmier n'est pas une espèce indigène au Maroc, même s'il est emblématique d'une promesse de « paradis » et d'« oasis » consommables sous forme de nouveaux centres de villégiature et de terrains de golf; en réalité, il a été importé dans cette région⁸. Tout comme son pendant naturel dans *Beau geste*, le palmier artificiel de *Palm Sign* et sa couronne retombante caractéristique laissent transparaitre son statut d'icône contradictoire. La forme de marquise que lui a donnée l'artiste semble faire miroiter le Maroc du futur, mais sa surface usée et égratignée produit l'effet inverse. Le tout donne l'impression d'une publicité

mensongère, ou plutôt, d'un aveu sur les phénomènes de la « modernisation », qui ne profitent bien souvent qu'à une poignée d'individus. Dans une entrevue avec Charlotte Collins pour la revue électronique *Open Democracy*, Barrada explique : « Le Maroc a annoncé son intention d'accueillir dix-millions de touristes en 2010 – mais c'est un mouvement à sens unique ! Le monde entier va venir nous rendre visite et vous savez quoi ? On ne peut pas bouger ! Légalement, personne ne peut sortir du pays – par "personne", je veux dire une grande, grande majorité de la population⁹. » À l'image d'un bouquet impossible, l'enseigne de Barrada fait allusion à des conditions qui ne cohabitent pas naturellement ou, à tout le moins, au fait que l'ancien et le nouveau, le local et le global, ne peuvent pas se côtoyer aussi facilement que le laissent entendre les chimères propagées avec tant de zèle par la publicité.

La présence de la flore dans les œuvres de Simon et de Barrada participe d'une impulsion sociopolitique plus large, soit une volonté de repenser les frontières et de réattribuer les espaces. Elle sert à révéler la façon dont les mécanismes du pouvoir usurpent le monde naturel en redéfinissant trop librement la notion de lieu. Les deux artistes nous demandent de contempler la forêt que cache l'arbre et d'élargir notre perspective, de façon à saisir comment le biote est manipulé au service du fabriqué. Le paysage n'est peut-être pas le plus pittoresque, mais il est incontournable.

Traduit de l'anglais par **Margot Lacroix**

3 – Ibid.

4 – Kevin Watkins, « Deadly Blooms », *The Guardian*, 29 août 2001, <www.theguardian.com/society/2001/aug/29/guardiansocietysupplement5>.

5 – Ibid.

6 – Hamza Walker, « On the photographs of Yto Barrada », *Prefix Photo*, vol. 16, n° 1 (2015), p. 48. [Trad. libre]

7 – Kyla McDonald, « Palm Sign », <www.tate.org.uk/art/artworks/barrada-palm-sign-t13281/text-summary>.

8 – Ibid.

9 – Yto Barrada et Charlotte Collins, « Morocco Unbound: An Interview with Yto Barrada », *Open Democracy*, 17 mai 2006, <www.opendemocracy.net/arts-photography/barrada_3551.jsp>. [Trad. libre]

