

Rashid Johnson: Plants, Presence, and Care

Rashid Johnson : plantes, présence et sollicitude

Giovanni Aloï

Number 99, Spring 2020

Plantes
Plants

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/93187ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Aloï, G. (2020). Rashid Johnson: Plants, Presence, and Care / Rashid Johnson : plantes, présence et sollicitude. *esse arts + opinions*, (99), 40–47.

Rashid

Giovanni Aloï



When, in the summer of 1936, Edward Steichen's selectively cross-bred delphiniums were displayed at MoMA in New York, the public wasn't ready to take them seriously as art. But Steichen's flowers bore the seeds of an important revolution to come—as they were among the very first living beings on display in an art museum, they posed an unprecedented challenge to the conventional notions of authorship, permanence, and purity. Surprisingly, these delphiniums had nothing to do with the flowers painted on canvas during the Dutch Golden Age. They were truly silent; they had nothing to say about religion. They proudly flaunted their beauty with the confidence of autonomous, living art objects.



Rashid Johnson

Antoine's Organ, vue d'installation
| installation view, Hauser & Wirth,
New York, 2016.

Photo : Martin Parsekian, permission de
| courtesy of the artist & Hauser & Wirth,
New York

Plants, Presence, and Care



In the late 1960s, Hélio Oiticica's installation *Tropicália* reinvented plants once more. His potted palms and dracaenas played a dual political role. On the one hand, they ironically purveyed a stereotypical vision of Brazil as a wild, green paradise. Their presence alluded to cultural politics and the reduction of complex ecosystems such as the Amazon forest into exploitable commodities. On the other hand, their material presence contaminated the purity of the white cube, letting the real world spill into the safe space of representation.

And more recently, at the 2018 Venice Biennale, the installation *Repair* by Baracco+Wright Architects and Linda Tegg brought native Australian plants into the gallery space to deliver an urgent postcolonial message of ecological value. Germinating from the past, native plants stood in at once for Indigenous peoples and for the possibility of *repairing* the fraught relationship between architectural expansion, Western culturalization, and the ecologies of Southeast Victoria.

Each of these botanical revolutions is indicative of how artists have deliberately reconfigured the roles that plants have played in art. No longer objectified vessels of anthropocentric symbolic meaning, in modern and contemporary art, plants have been charged with an unprecedented agency. This is certainly the case in Rashid Johnson's maze-like installations in which plants coexist with objects as part of open-ended cultural and biographical constellations.

Plants timidly infiltrated Johnson's work in 2009 in the installation *Smoke and Mirrors* and quickly became the protagonists of a series of installations informed by Sol LeWitt's 1980 photobook *Autobiography*. On each page of LeWitt's book, a grid of nine square black-and-white images documents his studio on Hester Street, in Manhattan, where he lived and worked

for twenty years. In his installations, including *Plateaus* (2014), *Antoine's Organ* (2016), *Within Our Gates* (2017), and *Monument* (2018), Johnson reconfigures LeWitt's preoccupations with architectural space, objects, nature, and identity in new and inventive ways by appropriating LeWitt's modular grid (also central to his three-dimensional work) as a flattened, geometricized, and ordered emblem of modernity. The grid, a historical framework of knowledge, firmly anchors Johnson's experience of space, body, and object in an unstable present—a critical milieu healthily skeptical of past conceptions of nature, architecture, and representation. Johnson's notion of the biographical starts here, with the unavoidable desire to make sense of a present that can never be free of a complex past defined by multiple intersecting texts and unpredictable cross-cultural narratives.

Books, rugs, monitors, chairs, fluorescent lights, and roughly sculpted busts made of shea butter are among the objects sharing the exhibition space with a myriad of potted plants—palms, bananas, ferns, spider plants, dracaenas. Perhaps not coincidentally, a page in LeWitt's book is entirely dedicated to the plants in his studio. But Johnson's plants also emerged from a different background. The association between plants and architectural structures piqued his interest while he was on a trip to the Turks and Caicos Islands, where he saw the empty, grid-like structures of derelict mid-construction buildings overrun by local vegetation. This visually striking combination led Johnson to think of a material and conceptual fluidity between categories. He thus began to refer to his installations as “brain-models”—places in which ideas form, are alive, morph, and are in constant flux. They are opportunities through which historical fictions can be constructed, broken down, and reconfigured.

This fluidity unravels as one explores the installations. It soon appears clear that plants are not only present as living beings but also exist in the pages of the many books dotting the space, as well as in the shea butter sculptures and black soap shavings harboured across the grid. Shea butter is extracted from the nut of the African shea tree, and black soap is derived from the ash of locally harvested plants and barks such as plantain, cocoa pods, palm tree leaves, and shea tree bark. Like fat and felt in the work of Joseph Beuys, these materials have become mythical signifiers in Johnson's narratives. Originally West African medicinal and healing plant-derived substances, both are now staples in beauty products worldwide. To Johnson, shea butter and black soap bridge his personal experience as a child growing up in the suburbs of Chicago to a desire to connect with an abstract and constructed idea of Africanness embodied in the natural origin of plants and their roots—an important reminder of the practical and metaphorical roles that plants play in identity construction.

Dried and processed plant matter, pressed in the form of book pages, also becomes the repository of cultural expressions—the crystallization and memorialization of social and personal narratives inviting visitors to become co-authors. It is in this non-hierarchical context that plants are cast as pervasive cultural makers and facilitators. Like Steichen's delphiniums, they carry no religious or classical symbolism; they don't speak through past rhetorical tropes. Like Oiticica's potted varieties, Johnson's plants occupy the gallery space with a political will to resist past, and very white, cultural tropes and institutional powers. They deliberately complicate object relations in art by offsetting the rectilinearity of the modular grid with the organic matter of leaves and stalks. Their living presence inserts the active possibility of growth in the work, alluding to cultivation (cultural as well as botanical) in the context of an otherwise crystallized and static set of cultural relationships. In this context, Johnson's plants have become a creative engine, and as they do in Baracco+Wright and Tegg's installation *Repair*, they uncannily stand in for human communities. As Johnson states, “The plants are all from different places—cactus, palms, all these disparate plants from different places living together here. It's almost a metaphor for the collective us.”¹

However, Johnson's conception of plants is unique in the sense that he attributes to them a truly novel and highly plant-focused signification. He sees plants as living organisms in their own right—organisms that demand our attention. More than other outdoor shrubs or weeds, potted plants are dependent on our care and regular scrutiny. In this sense, plants constitute

1 — Anne Strainchamps, “Race, Yearning And Escape In The Shelves Of Antoine's Organ,” <www.wpr.org/race-yearning-and-escape-shelves-antoines-organ>.



**Linda Tegg & Baracco+Wright
Architects**

↖ *Grasslands Repair*, vue d'installation,
Pavillon australien, Biennale de Venise
| installation view, Australian Pavilion,
Venice Biennale, 2018.

Photo : Rory Gardiner, permission de |
courtesy of Baracco+Wright Architects

Grasslands Repair & Skylight, vues
d'installation | installation views,
Pavillon australien, Biennale de Venise
| Australian Pavilion, Venice Biennale,
2018.

Photos : Rory Gardiner, permission de |
courtesy of Baracco+Wright Architects





Rashid Johnson

← *Smoke & Mirrors*, vue d'installation | installation view, The Sculpture Center, Long Island City, 2009.

Photo : Jason Mandella, permission de | courtesy of the artist & Hauser & Wirth, New York

↓ *Plateaus*, vue d'installation | installation view, David Kordansky Gallery, Los Angeles, 2014.

Photo : Fredrik Nilsen, permission de | courtesy of the artist, David Kordansky Gallery, Los Angeles & Hauser & Wirth, New York

→ *Monument*, vue d'installation | installation view, Institute for Contemporary Art at VCU, Richmond, 2018.

Photo : David Hunter Hale, permission de | courtesy of the artist & Hauser & Wirth, New York

an invitation to be present, to live in the moment, to be observant, and to care. Botanists and good gardeners know that appropriately tending to plants requires being finely attuned to their unwritten, silent codes. Plant unhappiness manifests on the tips of leaves. To appropriately care for plants, therefore, means to develop an idiosyncratic vocabulary of phyto-signs—and, in truth, a slightly different vocabulary for each family of plants is sometimes needed.

This aspect of Johnson's plant philosophy is extremely important as it suspends the traditional reliance on the obvious nature/culture dichotomy, inviting us to think about plants in new ways. How can their specific qualities offer a model for us to think differently about the world? In Johnson's view, plants invite us to be attentive to the most vulnerable in our communities. They remind us how important it is to see the signs of malaise and unhappiness, especially when those who are suffering do so in silence. Yet, despite the anthropomorphic subtext, Johnson's plants remain wholly plants—they still branch off into an ecological dimension in which "to care" also means to care for a non-hierarchical and fluid relationship of *naturecultures*. As he points out, "There's something interesting for me about the man-made object that houses the organic object and that kind of connectivity that they share. One kind of helping the other while the other tries to overcome the first. Plants will always burst through and take over. Nature has a way of claiming things that are foreign to it. We all have to think about how these things are going to survive."² ●

2 — Mara Veitch, "Artist Rashid Johnson Isn't the Plant-Parenting Type," <www.interviewmagazine.com/art/rashid-johnson-hauser-and-wirth-exhibition-the-hikers>.



Rashid Johnson : plantes, présence et sollicitude

Giovanni Aloï



Vers la fin des années 1960, Hélio Oiticica réinventait les plantes à son tour avec l'installation *Tropicália*. Pour lui, les palmiers et les dracénas en pots jouaient un rôle politique double. D'une part, ils véhiculaient l'image stéréotypée du Brésil, celle de paradis luxuriant et sauvage, mais ironiquement : leur présence renvoyait implicitement aux politiques culturelles et à la réduction d'écosystèmes complexes tels que la forêt amazonienne à l'état de marchandises à exploiter. D'autre part, dans son aspect concret, cette même présence venait corrompre la pureté du cube blanc en laissant le monde réel s'étaler dans l'espace protégé de la représentation.

Plus récemment, à la Biennale de Venise de 2018, l'installation *Repair* de Baracco+Wright Architects et Linda Tegg avait recours à des

plantes indigènes de l'Australie introduites dans l'espace muséal pour transmettre un urgent message postcolonial à teneur écologique. Enracinées dans le passé, les plantes indigènes représentaient à la fois les peuples autochtones et la possibilité de « réparer » la relation difficile entre l'expansion architecturale, la culturalisation à l'occidentale et les écosystèmes du sud-est du Victoria.

Chacune de ces révolutions botaniques illustre une reconfiguration délibérée, par les artistes, du rôle des végétaux dans l'art. Les plantes, n'étant plus chosifiées en réceptacle d'un sens symbolique anthropocentrique, possèdent dans l'art moderne et contemporain une agentivité sans précédent. C'est certainement le cas dans les installations labyrinthiques de

À l'été 1936, quand le Musée d'art moderne de New York a exposé les delphiniums hybrides d'Edward Steichen, le public n'était pas mûr pour considérer cela comme une forme d'art sérieuse. Les delphiniums de Steichen portaient en germe, pourtant, une révolution importante à advenir : premiers organismes vivants à être montrés dans un musée, ou presque, ils remettaient en question de manière inédite les notions acquises d'autorité, de permanence et de pureté. Les fleurs représentées, pour une fois, n'avaient rien à voir avec celles des tableaux de l'âge d'or de la peinture hollandaise. Elles étaient tout à fait silencieuses ; elles n'avaient rien à dire sur la religion. Elles exhibaient fièrement leur beauté, avec l'assurance des objets d'art naturels qui existent par eux-mêmes.

Rashid Johnson, où les plantes, coexistant avec les objets, forment des constellations culturelles et biographiques ouvertes.

Après avoir timidement infiltré l'œuvre de Johnson en 2009 via l'installation *Smoke and Mirrors*, elles sont bientôt devenues les protagonistes d'une autre série d'installations inspirée du livre de photos de Sol LeWitt paru en 1980, *Autobiography*. Chaque page de ce livre contient 9 photos carrées en noir et blanc disposées en grille, qui représentent l'atelier de Hester Street, à Manhattan, où LeWitt vécut pendant 20 ans. Johnson, dans ses installations – notamment *Plateaus* (2014), *Antoine's Organ* (2016), *Within Our Gates* (2017) et *Monument* (2018) –, reconfigure avec inventivité la préoccupation de LeWitt pour l'espace architectural, les objets, la nature et l'identité en s'appropriant la grille modulaire de l'artiste new-yorkais, centrale aussi dans son œuvre tridimensionnelle, pour en faire un emblème aplati, géométrisé et ordonné de la modernité. La grille, matrice séculaire du savoir, est un ancrage solide pour l'expérience de l'espace, du corps et de l'objet vécue par Johnson dans un présent instable – milieu critique où s'exprime un sain scepticisme sur les anciennes conceptions de la nature, de l'architecture et de la représentation. Pour Johnson, c'est ici que prend forme la notion de biographie, par l'inévitable désir de trouver un sens à ce présent qui n'est jamais libre du passé complexe formé par le recoupement de textes multiples et le caractère imprévisible des récits transculturels.

C'est dans ce contexte non hiérarchique, par leur omniprésence, que les plantes reçoivent le rôle de façonneuses et de médiatrices de la culture.

Livres, tapis, écrans, chaises, ampoules fluorescentes et bustes grossièrement taillés dans du beurre de karité font partie des objets qui partagent l'espace d'exposition avec une multitude de plantes en pots – palmiers, bananiers, fougères, plantes-araignées, dracénas. Ce n'est sans doute pas une coïncidence qu'une page entière du livre de LeWitt soit consacrée aux plantes de son studio, mais celles de Johnson s'inscrivent sur un autre arrière-plan également. L'association entre plantes et architecture a commencé à l'intéresser lors d'un voyage aux îles Turques-et-Caïques, devant les cubes nus et délabrés formés par l'armature d'édifices jamais achevés où la végétation avait repris ses droits. Cette combinaison visuellement frappante a conduit Johnson à imaginer une fluidité matérielle et conceptuelle entre les catégories. Il a donc commencé à considérer ses installations comme des représentations du cerveau, à savoir des lieux où les idées se forment, vivent

et se transforment, en une perpétuelle évolution. Chacune est une occasion de construire, de décomposer et de reconfigurer les fictions historiques.

Cette fluidité se révèle à mesure que l'on explore les installations. Il devient bientôt évident que les végétaux ne sont pas présents seulement sous la forme d'organismes vivants, mais qu'ils existent aussi dans les pages des nombreux livres qui parsèment l'espace d'exposition, ainsi que dans les sculptures en beurre de karité et les copeaux de savon noir disséminés dans la structure. Le beurre de karité, en effet, est extrait de la graine de l'arbre africain du même nom, tandis que le savon noir est produit avec la cendre de plantes et d'écorces récoltées localement : plantain, cabosses, feuilles de palmiers, écorce de karité. Tout comme le gras et le feutre dans l'œuvre de Joseph Beuys, ces matériaux deviennent, dans les récits de Johnson, des signifiants mythiques. Ces substances dérivées de plantes ouest-africaines, utilisées à l'origine pour leurs vertus médicinales et curatives, sont maintenant la matière première des produits de beauté dans le monde entier. Pour Johnson, le beurre de karité et le savon noir relient son expérience d'enfant de la banlieue de Chicago et son désir de saisir l'idée abstraite et construite de l'africanité qui s'incarne dans l'origine naturelle des plantes et leurs racines – rappel important, s'il en est, du rôle pratique et métaphorique des végétaux dans la construction de l'identité.

La matière végétale séchée et transformée, pressée pour former les pages d'un livre, devient du même coup dépositaire des expressions de la culture – ces cristallisations et commémorations de récits sociaux et personnels qui invitent le public à se faire cocréateur de l'œuvre. C'est dans ce contexte non hiérarchique, par leur omniprésence, que les plantes reçoivent le rôle de façonneuses et de médiatrices de la culture. Comme les delphiniums de Steichen, elles ne véhiculent aucun symbolisme religieux ou classique ; elles ne s'expriment pas par des figures de rhétorique empruntées au passé. Comme les spécimens en pots d'Oitica, les plantes de Johnson occupent l'espace de la galerie avec une volonté politique de résister aux lieux communs culturels et aux pouvoirs institutionnels dépassés (et très blancs) d'une époque révolue. Elles compliquent volontairement les relations entre objets dans l'art en contrastant la rectilinéarité du quadrillage modulaire et la matière vivante de leurs feuilles et de leurs tiges. Leur présence vivante insère dans l'œuvre même la possibilité active de sa croissance, en évoquant le cultivable (social aussi bien que botanique) dans un jeu de relations culturelles par ailleurs figées et statiques. Dans ce contexte, les plantes de Johnson deviennent des forces motrices de la créativité, et comme elles le font dans l'installation *Repair* de Baracco+Wright et Tegg, elles remplacent sans le savoir les communautés humaines. Comme l'explique Johnson : « Les plantes viennent de différents endroits – cactus, palmiers, toutes des plantes disparates qui viennent de partout et qui vivent ensemble ici... On dirait presque une métaphore du nous collectif¹. »

Quoi qu'il en soit, la façon dont Johnson conçoit les végétaux a ceci d'unique qu'il leur attribue une signification réellement originale et très centrée sur les plantes elles-mêmes. Il les voit comme des organismes vivants à part entière – des créatures qui exigent notre attention. Davantage que les buissons ou les plantes sauvages, les plantes en pots dépendent de nos soins et de notre constante attention. De ce point de vue, elles appellent la présence, la vitalité, la perspicacité et la sollicitude. Les botanistes et les jardiniers habiles savent que pour s'occuper convenablement des plantes, il faut savoir déchiffrer leurs codes tacites. La tristesse d'une plante se voit sur le bout de ses feuilles... Pour prendre soin véritablement des plantes, par conséquent, il faut acquérir le vocabulaire particulier des phytosignes – les vocabulaires, à vrai dire, puisqu'ils diffèrent parfois légèrement entre familles de plantes.

Cet aspect de la philosophie végétale de Johnson est extrêmement important, parce qu'il empêche le recours classique à la dichotomie évidente entre nature et culture, nous conviant ainsi à penser aux plantes d'une façon inhabituelle. Comment, en effet, pourrions-nous penser le monde en nous inspirant de leurs qualités propres ? Dans la perspective de Johnson, les plantes nous invitent à porter attention aux plus vulnérables dans nos communautés. Elles nous rappellent qu'il est important de savoir lire les signes de malaise et de chagrin, spécialement quand les personnes qui souffrent souffrent en silence. Malgré ce sous-texte anthropomorphe, toutefois, les plantes de Johnson demeurent des plantes à part entière – elles se ramifient seulement vers une certaine dimension écologique dans laquelle « prendre soin » signifie aussi soigner la relation fluide et non hiérarchique des *naturecultures*. Comme le souligne l'artiste : « Il y a quelque chose d'intéressant pour moi dans l'idée de l'objet fabriqué accueillant l'objet vivant, et dans cette espèce de communion entre eux. L'un qui essaie d'aider l'autre tandis que l'autre essaie de le dominer. Mais les plantes vont toujours s'en sortir et avoir le dessus. La nature a une façon bien à elle de s'approprier les choses qui lui sont étrangères. Nous devrions nous demander comment ces choses-là vont faire pour survivre². »

Traduit de l'anglais par **Sophie Chisogne**

¹ — Rashid Johnson, cité dans Anne Strainchamps, « Race, Yearning and Escape in the Shelves of Antoine's Organ », entretien, *To the Best of our Knowledge*, Wisconsin Public Radio, 25 juillet 2017, <www.wpr.org/race-yearning-and-escape-shelves-antoines-organ>. [Trad. libre]

² — Rashid Johnson, cité dans Mara Veitch, « Artist Rashid Johnson Isn't the Plant-Parenting Type », entretien, *Interview Magazine*, 15 novembre 2019, <www.interviewmagazine.com/art/rashid-johnson-hauser-and-wirth-exhibition-the-hikers>. [Trad. libre]



Rashid Johnson

Within Our Gates, détail et vue de l'installation | detail and installation view, Garage Museum of Contemporary Art, Moscou, 2016.

Photos : Alexey Naroditsky, permission de | courtesy of the artist & Hauser & Wirth, New York