

Du temps et des fleurs contaminées : sur l'œuvre de Susanne Kriemann et d'Anaïs Tondeur
Of Time and Contaminated Flowers: On the Work of Susanne Kriemann and Anaïs Tondeur

Kyveli Mavrokordopoulou

Number 99, Spring 2020

Plantes
Plants

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/93186ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mavrokordopoulou, K. (2020). Du temps et des fleurs contaminées : sur l'œuvre de Susanne Kriemann et d'Anaïs Tondeur / Of Time and Contaminated Flowers: On the Work of Susanne Kriemann and Anaïs Tondeur. *esse arts + opinions*, (99), 32–39.

Du temps et des fleurs



C
o
n
t
a
m
i
n
é
e
s

Les fleurs constituent une bonne illustration du cycle complet de la vie. De l'éclosion de la jeunesse jusqu'à la mort en passant par le dépérissement qui accompagne la vieillesse, elles sont un symbole parfait de mutabilité. En ce sens, elles représentent admirablement le temps qui passe. Dans la nouvelle de J. G. Ballard «Le jardin du temps», la technologie fantastique des «fleurs du temps» leur permet d'arrêter momentanément son passage¹. Ces fleurs étranges, qui poussent dans le jardin d'un château, ont le pouvoir de ralentir l'avènement du futur. L'histoire raconte comment les deux châtelains tentent d'utiliser les fleurs du temps pour retarder l'arrivée d'une bande de paysans en colère qui se profile à l'horizon. À la fin du récit, la foule a envahi le château et les bourgeons ont disparu, mettant le lecteur en garde contre l'emploi d'astuces magiques pour maîtriser le temps. Comment se protéger d'un avenir menaçant (personnifié ici par la foule)? Telle semble être la question que soulèvent ces fleurs allégoriques qui effacent le temps.

Sur l'œuvre de Susanne Kriemann et d'Anaïs Tondeur

Kyveli Mavrokordopoulou

Susanne Kriemann

↖ Voyage de recherche dans un ancien champ d'extraction d'uranium pour ramasser de la matière végétale et de la bouse de mouton | Research trip to a former uranium mining field for collecting plant matter and sheep dung, Ronneburg, 2019.

Photos : Aleksander Komarov, permission de l'artiste | courtesy of the artist



Anaïs Tondeur

(de gauche à droite et de haut en bas
| from left to right and from top to
bottom) *Dolichos Pruriens*; *Linacea*;
Unknown specie; *Linum usitatissimum*,
tirées du projet | from the project,
Tchernobyl Herbarium, depuis 2016 |
2016-ongoing.

Photos : permission de l'artiste | courtesy of
the artist

La nouvelle de Ballard a récemment été interprétée comme une mise en relief de la rhétorique de l'urgence qui caractérise l'environnementalisme populaire actuel². Cette forme de malaise social découlant de l'incertitude peut se traduire par le désir de considérer comme sûr un avenir inconnu et menaçant, de l'envisager comme une chose prévue, régulière et donc maîtrisable. Certaines technologies offrent précisément cette promesse d'un futur connu et tout tracé. La perte progressive du pouvoir surnaturel que possède la fleur de ralentir le passage du temps trahit toutefois la futilité de l'exercice, qui a également l'avantage de détourner notre regard du présent. Mais que se passerait-il si nous renoncions à ces certitudes et que nous laissions les fleurs nous guider vers des rencontres temporelles inattendues qui nous inciteraient à embrasser une perspective plus incertaine et à demeurer dans le présent? Guidés par les fleurs vers des futurs indéterminés et des territoires contaminés, certains artistes contemporains s'ouvrent à des collaborations improbables avec des plantes toxiques.

La végétation porte distinctement la trace de toute contamination radioactive. Dans le cadre de sa pratique, l'artiste allemande Susanne Kriemann explore sous différentes formes les plantes contaminées dans les anciennes zones d'extraction de l'uranium dans l'est de l'Allemagne, notamment dans son projet de longue durée intitulé *Pechblende*. Kriemann s'intéresse depuis des années à l'invisibilité de la radioactivité et au croisement de temporalités radicalement différentes, thèmes qu'elle explore à travers la photographie. Ses collaborations avec des géologues et des biologistes de l'Université Friedrich-Schiller d'Iéna qui étudient l'accumulation des métaux lourds dans les territoires uranifères de l'ex-République démocratique allemande ont été déterminantes à cet effet. Le groupe scientifique s'intéresse spécifiquement à certains types de plantes capables d'« éliminer la radiation » en absorbant les polluants environnementaux qui se trouvent dans le sol et en stockant les contaminants. En 2016, Kriemann a sélectionné pour une exposition trois types de plantes sauvages parmi les plus aptes à contenir les polluants de Gessenwiese, région de l'ancienne RDA fortement polluée par les métaux toxiques. Telle une fleuriste, elle a séché des plantes de fausse camomille, de carotte sauvage et de picride, les a soigneusement assemblées en bouquets et a donné leurs noms aux œuvres³. Loin d'être flamboyant, le résultat est en fait plutôt aride, un peu comme le poste de travail provisoire d'un géologue sur le terrain, temporairement couvert d'échantillons de plantes et de terre. Près de la composition florale se trouvent des photogrammes réalisés en plaçant les fleurs directement sur du papier photosensible. Ces images en noir et blanc, plutôt floues, sont accompagnées d'une liste exhaustive des polluants contenus dans chaque plante – uranium, mercure, plomb, gadolinium et aluminium, entre autres. Ces longues listes flanquent chaque image, telles les vignettes identifiant les spécimens au musée

d'histoire naturelle et regorgeant de termes que l'on croit reconnaître, mais qui demeurent en grande partie inconnus. Indépendamment de notre méconnaissance du jargon, cependant, ce que ces métaux partagent, c'est leur capacité à contaminer.

Une fois inhalées par les mineurs qui travaillaient dans les puits, les particules de ces métaux faisaient à jamais partie de leur organisme et de leur descendance. En effet, certaines mutations génétiques se sont également transmises aux générations suivantes. Ainsi, l'exposition aux substances toxiques est loin d'être un événement isolé dans le temps; ses effets se perpétuent et continuent de faire des ravages. C'est précisément cette longévité que mettent en lumière les fleurs radioactives. Ce que nous voyons, dans l'exposition, c'est la collision des multiples temporalités de la toxicité. D'une part, le passé est représenté par les spécimens eux-mêmes, qui illustrent la vie de la plante et nous renvoient à la terre où la fausse camomille a grandi et fleuri. D'autre part, un point inconnu et indéfini dans un avenir lointain est évoqué par la durée de la radioactivité, qui dépasse largement celle de l'humain (la demi-vie de l'uranium 235 est de 700 millions d'années). Dans le sol, les fleurs ont absorbé tout ce à quoi elles ont été exposées et, par la main de l'artiste, elles offrent un témoignage de l'aliénation temporelle liée à la toxicité. Les fleurs du temps de Ballard n'ont pas réussi à nous protéger du futur. *Falsche Kamille*, *Wilde Möhre*, *Bitterkraut* laisse entrevoir un avenir incertain et nous invite à contempler un passé contaminé qui se conjugue perpétuellement au présent.

Les œuvres de Kriemann posent un regard intime sur les violentes intrications qui nous submergent. Une certaine intimité empreint les gestes de cueillir des fleurs, de les assembler en bouquets et de les prendre en photo. L'artiste française Anaïs Tondeur sonde également l'invisibilité de la radioactivité en adoptant une éthique similaire, soit en montrant que les fleurs peuvent offrir leur propre version du présent radioactif. En collaboration avec le philosophe et fin connaisseur des plantes Michael Marder, elle a constitué en 2016 un herbier à partir de plantes qui avaient poussé dans la zone d'exclusion de Tchernobyl. L'ouvrage qui en résulte, *Tchernobyl Herbarium : Fragments d'une conscience en éclats*, entremêle texte et image. Il comprend des photogrammes de plantes cueillies dans la région, réalisés par Tondeur, et des réflexions poétiques de Marder sur l'événement de Tchernobyl et ses conséquences qui perdurent. En plus du nom scientifique de chaque plante et de l'année de création, la légende qui accompagne chaque photogramme nous renseigne sur un autre aspect : le niveau de radiation des spécimens. Dans la plupart des cas, celui-ci oscille autour de 1,7 microsievert/h. Toujours très radioactive, la zone interdite regorge de plantes et d'espèces dont la constitution génétique connaît encore des transformations, surtout en raison de l'exposition à l'élément radioactif césium 137. Compte tenu des effets persistants de la radioactivité

dans le présent, Marder écrit, dans un de ses « fragments » : « Trente ans après l'événement de Tchernobyl, les risques liés à l'utilisation de l'énergie atomique ne sont plus une question d'avenir; mais des menaces actualisées qui se déversent dans l'actualité, en y jetant une ombre⁴. » Les images des empreintes végétales ont quelque chose de procédural, comme si elles irradiaient encore. Certaines sont à gros grains, et toutes sont floues, évoquant le mouvement plutôt que l'instant figé de la photographie. C'est vraiment le présent, ou peut-être une présence, que ces images nous incitent à considérer.

À cet égard, le choix de l'herbier n'est en rien accessoire – il est au contraire essentiel. Un herbier est une collection, présentée sous forme de livre, de spécimens séchés et rassemblés selon un système de classification. L'herbier a joué un rôle déterminant à l'époque coloniale, où il était utilisé pour récolter et classer les plantes lors des explorations européennes. Traditionnellement, un herbier comprend la plante ou la fleur séchée. L'herbier de Tchernobyl est donc de nature particulière : c'est un herbier sans plantes. Toutefois, il dénote leur présence, esquissant leur contour et leur forme, ainsi que la radioactivité qu'elles renferment. Il ne présente pas l'objet en soi, seulement son ombre. D'une certaine manière, les photogrammes hantés de Tondeur, comme ceux de *Falsche Kamille*, *Wilde Möhre*, *Bitterkraut* de Kriemann, rappellent l'imagerie osseuse de la radiographie. Cette technique et le photogramme sont bien sûr étroitement liés. Comme les photogrammes, les rayons X laissent une empreinte visuelle sur une surface photosensible. De plus, ils le font d'une manière qui révèle leur sujet tout en l'occultant. Ces techniques confèrent aux fleurs un pouvoir révélateur, quoique ambigu, et nous font nous demander si ce que nous regardons est une présence ou une absence. Les empreintes florales ne font qu'accentuer ce flottement entre la visibilité – la perceptibilité – et l'invisibilité – la dissimulation – qui l'accompagne.

1 — J. G. Ballard, « Le jardin du temps », *Nouvelles complètes*, Auch, Tristram, 2001, p. 511-520.

2 — Rebekah Sheldon, *The Child to Come: Life After Human Catastrophe*, Londres et Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016, p. 32.

3 — L'exposition de Susanne Kriemann *Falsche Kamille, Wilde Möhre, Bitterkraut* a été présentée à RaebervonStenglin, à Zurich, du 15 octobre au 18 novembre 2016.

4 — Michael Marder et Anaïs Tondeur, *Tchernobyl Herbarium : Fragments d'une conscience en éclats*, traduit de l'anglais par Damien MacDonald et Anaïs Tondeur, Fondation Mindscape sous l'égide de la Fondation de France (Implicite), 2016, p. 71. Ce livre comprend 30 fragments écrits dont chacun est un hommage aux 30 années qui se sont écoulées depuis le désastre nucléaire de Tchernobyl en 1986.



Susanne Kriemann

(à droite | left) *Falsche Kamille*, 2016;

(bas | below) *Wilde Möhre*, 2016.

Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Parallèlement, l'esthétique du musée d'histoire naturelle, qui subsiste en toile de fond aussi bien dans l'herbier de Tondeur que dans l'inventaire scientifique de Kriemann, refait parfois surface de manière déconstruite. Déracinées, les fleurs de l'herbier de Tondeur existent en retrait, les empreintes d'un événement qui est là pour rester. La catastrophe nucléaire qu'est Tchernobyl est ainsi présentée comme un état de fait permanent qui, de façon invisible mais indélébile, fait de notre présent une fatalité que nous devons surmonter. Marder écrit : « Cette "extériorité" des retombées n'est jamais définitive. Invariablement, cela mène à l'incorporation, déposant les éléments radioactifs dans le corps et les organes, dans la terre et dans ses strates, dans les plantes, leurs racines et leurs feuilles⁵. » Est-ce nous-mêmes que nous détectons dans ces plantes ? Marder nous invite à considérer les frontières perméables entre les corps, les environnements et les substances toxiques. Kriemann fait de même : l'encre utilisée pour noter la liste des métaux toxiques présents dans les plantes sauvages composant *Falsche Kamille*, *Wilde Möhre*, *Bitterkraut* provient de la pulpe de ces mêmes fleurs. La description de l'œuvre indique qu'elle vise à établir un lien direct entre le créateur et l'outil, entre le sujet et la matière⁶. L'artiste suggère qu'il existe un rapport étroit entre le corps et la matière.

Sans fermer les yeux sur la souffrance et la répartition injuste des particules radioactives dans le monde, les œuvres de Kriemann et de Tondeur proposent une cocréation énigmatique, voire une collaboration. L'herbier et les photographies de plantes réalisées sans appareil se focalisent sur autre chose que les fleurs comme symbole du cycle de vie. Sur le plan personnel, mais aussi scientifique, Kriemann et Tondeur forment de curieuses alliances avec ces fleurs radioactives. Dans le contexte des problématiques nucléaires locales, leurs pratiques prônent un processus de création particulier où les plantes se voient attribuer un nouveau statut. Les artistes cueillent, organisent, étudient, analysent et ordonnent les fleurs, puis, après avoir collaboré avec des scientifiques, produisent leurs propres systèmes de classification, qui peuvent être de nature artistique. Leurs collaborateurs les plus précieux se trouvent cependant parmi les fleurs elles-mêmes. Les rencontres végétales organisées par Kriemann et Tondeur s'apparentent à ce que l'anthropologue Anna Lowenhaupt Tsing appelle « la contamination comme collaboration⁷ ». Selon Lowenhaupt Tsing, l'ère de l'Anthropocène exige que nous trouvions des façons collaboratives de nous adapter aux écosystèmes perturbés par les humains.

Les fleurs intoxiquées ne doivent pas être considérées comme sans valeur dans le cadre des pratiques artistiques, mais comme parties prenantes de délicates collaborations entre humains et non-humains. Ne tenir compte que de la part des artistes reviendrait à oublier que l'œuvre change à cause de la radioactivité et de la contamination des fleurs. Après tout, c'est cette caractéristique des fleurs qui a attiré les artistes en premier lieu. Là où Kriemann et Tondeur se rejoignent, c'est dans leur volonté de glaner une esthétique de la contamination par le biais des plantes radioactives.

Traduit de l'anglais par **Nathalie de Blois**

⁵ — Ibid., p. 95.

⁶ — « *Pechblende* (Volume-Cycle 1 + 2), 2016-17 », description de l'œuvre, Wilfried Lentz Rotterdam, <<https://wilfriedlentz.com/work/pechblende-all-series-2016-18/>>.

⁷ — Anna Lowenhaupt Tsing, *Le champignon de la fin du monde : Sur les possibilités de vivre dans les ruines du capitalisme*, traduit de l'anglais par Philippe Pignarre, Paris, La Découverte (Les Empêcheurs de penser en rond), 2017, p. 65.

Of Time and Contaminated Flowers: On the Work of Susanne Kriemann and Anaïs Tondeur

Kyveli Mavrokordopoulou

Flowers aptly illustrate the full circle of life. From the bloom of youth, through the fading that accompanies ageing, until the end brought by death, they are a perfect sign of mutability. In this sense, they also faultlessly represent the passage of time. In J. G. Ballard's short story *The Garden of Time*, the fantastical technology of *time flowers* endows them with the capacity to momentarily halt time.¹ In the garden of a castle, these strange flowers are empowered to slow the advent of the future. The tale recounts the attempt by the castle's two aristocrats to use the time flowers in order to delay the arrival of an angered rabble of peasants looming on the horizon. By the story's end, the mob has overrun the castle and the buds have disappeared, putting into full view the perils of relying on such magical tricks of time mastery. How to protect ourselves from an ominous future (personified here by the mob) is the question that the allegorical time-revoking flowers seem to ask.

Ballard's story has recently been read as bringing into relief the rhetoric of urgency that characterizes contemporary popular environmentalism.² This uncertainty-driven social malaise can be expressed as the desire to label the unknown and threatening future as safe, lodging it as anticipated, regularized, and, thus, manageable. Certain technologies offer precisely that promise of securing a known and mapped future. The gradual loss of the flower's supernatural technology of delay, however, betrays the futility of this exercise, which also comfortably shifts our gaze from the present. Yet what would happen if we left behind such pre-established certainties and let the flowers guide us in unexpected temporal encounters that incited us to embrace a more uncertain perspective and linger within the present? Taking flowers as their guides to uncertain futures and contaminated territories, some contemporary artists are initiating unexpected collaborations with toxic plants.

Vegetation unmistakably traces radioactive contamination. German artist Susanne Kriemann has been exploring contaminated plants in former uranium-extraction areas in the eastern part of Germany in various iterations of her practice, most notably in the long-term project *Pechblende*. Kriemann has long been interested in the invisibility of

radioactivity and how radically different temporalities intersect—themes that she explores through the medium of photography. Her collaborations with geologists and biologists from the Friedrich Schiller University of Jena who research the accumulation of heavy metals in former German Democratic Republic uranium territories have been crucial in that respect. The scientific group is specifically interested in certain kinds of plants that can “clean up radiation” by soaking up the environmental pollutants from the soil and functioning as storage for the contaminants. For an exhibition in 2016, Kriemann picked three types of weeds most fit to contain the pollutants from Gessenwiese, an area in the former GDR that is heavily polluted by toxic metals. Like a florist, she dried false chamomile, wild carrot, and ox tongue and arranged them in carefully composed bouquets, and then named the work

¹ — J. G. Ballard, “The Garden of Time,” *The Complete Stories of J. G. Ballard* (New York: W. W. Norton, 2009), 298–309.

² — Rebecca Sheldon, *The Child to Come: Life After Human Catastrophe* (London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016), 32.

after them.³ Far from flamboyant, however, the result is rather barren, reminiscent of what one might find in a geologist's fieldwork nook, transitorily staged with soil and plant samples. Next to the floral arrangement lie photograms produced by placing the flowers directly onto photosensitive paper. The resulting black-and-white images depict the harvested plants and are rather blurred. They are meticulously labelled with the names of all the pollutants contained in each plant—uranium, mercury, lead, gadolinium, and aluminum, to name but a few. The list is long and unfolds next to each picture like the label of a specimen found in a natural history museum, replete with terms that sound recognizable but remain uncharted territory. Regardless of the unfamiliarity of such jargon, however, what these metals share is their ability to contaminate.

Once inhaled by the miners who worked in the mine shafts, particles of these metals irrevocably became part of them but also of their lineage, as genetic mutations were passed onto subsequent generations. Rather than being a singular event contained in time, toxic exposure lives on through its effects, wreaking havoc over and over. It is precisely this longevity that is illuminated by radioactive flowers. What we see in the exhibition space is the clashing of toxicity's multifold temporalities. On the one hand, the past is figured through the specimens themselves, illustrating the plant's life and sending us back to the ground where the false chamomile grew and blossomed. On the other hand, an unknown and indefinite point in the deep future is evoked by the inhuman timespans of radioactivity itself (the half-life of uranium-235 is 700 million years). Rooted in the soil, the flowers received whatever came their way and, through the artist's hand, formulated testimonies to toxicity's temporal estrangement. Ballard's time flowers protected us, unsuccessfully, from the future. *Falsche Kamille, Wilde Möhre, Bitterkraut* (*False Chamomile, Wild Carrot, Ox Tongue*) at once exposes us to an uncertain future and prompts us to contemplate a contaminated past perpetually drawn into the present.

Kriemann's artworks constitute an intimate working through of the violent entanglements in which we are submerged. There is an intimate quality to the gesture of picking flowers, arranging them in bouquets, and taking pictures of them. French artist Anaïs Tondeur's work also charts the invisibility of radioactivity through a similar ethic, foregrounding how flowers can offer their own version of the radioactive present. In 2016, in collaboration with philosopher and plant savant Michael Marder, she compiled a herbarium from plants that sprouted in the grounds of the Chernobyl exclusion zone. The resulting book, *The Chernobyl Herbarium: Fragments of an Exploded Consciousness*, interweaves text and image. It includes photograms of plants collected in the area, created by Tondeur, and poetic reflections on the event of Chernobyl and its ongoing impact, in fragmentary form, authored by Marder. In addition to the scientific name of each plant and the year of creation, the label of

each photogram informs us of an additional matter: the radiation levels of the specimens. Most range around 1.7 microsieverts/h. Still highly radioactive, the no-go zone abounds in plants and species whose genetic make-up is still undergoing transformation, most notably through exposure to the radioactive element cesium-137. Accounting for the continuous effects of radioactivity in the present, Marder notes in one of his written fragments, "Thirty years subsequent to what happened in Chernobyl, the risks of using atomic energy are no longer a matter of the future; they are the already actualized threats that spill over into and overshadow the present."⁴ The pictures of the vegetal imprints possess something processual, as if they are still radiating. Some of them have a grainy surface, and all of them are blurred, suggesting movement rather than the photographic freeze of time. It's very much the present, or perhaps a presence, that these images incite us to consider.

In that regard, the choice of the herbarium is not incidental but rather foundational. A herbarium is a collection of dried specimens put together according to a classification system in the form of a book. It was a central classificatory technology of the colonial era, used to harvest and classify plants during European explorations. Conventionally, a herbarium includes the actual plant or flower in desiccated form. *The Chernobyl Herbarium*, then, is a peculiar kind of herbarium: a herbarium without plants. It does, however, denote their presence, sketching their contour and shape, as well as the radioactivity trapped in them. It doesn't deliver the actual object, only a shadow of it. In a sense, Tondeur's haunted photograms, like those in Kriemann's *Falsche Kamille, Wilde Möhre, Bitterkraut*, suggest the bony imagery of the x-ray. The technology of the x-ray and the photogram are, of course, closely linked. Like photograms, x-rays leave behind a visual print on a photosensitive surface. Furthermore, they do so in a manner that simultaneously reveals and obscures their subject matter. Choosing such photographic technologies ascribes a revelatory power to flowers, albeit one that remains ambiguous, leaving open whether it is a presence or an absence that we are looking at. The floral imprints only emphasize further this hovering between visibility—discernibility—and its complementary invisibility, concealment.

Alongside this oscillation, the aesthetic of the natural history museum lingers in the background of both Tondeur's herbarium and Kriemann's scientific inventory, surfacing occasionally in deconstructed form. Rootless, the flowers of Tondeur's herbarium exist in retreat, imprints of an event that is here to stay. The nuclear catastrophe that is Chernobyl is thus outlined as a permanent state of affairs, invisibly but indelibly part of our present, an inevitability that we need to work through. Marder contends, "The 'outwardness' of fallout is never final. Invariably, it leads to incorporation, depositing radioactive elements in the body and its organs, in the earth and its layers, in the plant and its roots and leaves."⁵ Is it ultimately ourselves that we detect in these plants? Marder invites us

to consider the permeable boundaries among bodies, environments, and toxic substances. So does Kriemann: the ink used to jot down the list of toxic metals present in the weeds in *Falsche Kamille, Wilde Möhre, Bitterkraut* is derived from a pulp of these same flowers. The work's description interprets it as aiming to draw a direct link between maker and tool, between subject and material.⁶ The artist is suggesting that there is a tight rapport between bodies and matter.

Without turning a blind eye to suffering and the unjust distribution of radioactive particles across the globe, the artworks of Kriemann and Tondeur showcase an enigmatic co-creation—indeed, a collaboration. The herbarium and the camera-less photographs of plants cling to something other than flowers as a symbol of the cycle of life. Intimately, but also scientifically, Kriemann and Tondeur form curious alliances with radioactive flowers. Within local contexts of nuclear issues, their respective practices impart a particular process of making, assigning a new status to plants. They relentlessly pluck, organize, study, analyze, and classify flowers and, after collaborating with scientists, produce their own classification systems, perhaps of an artistic kind? The most valuable of collaborators, however, are to be found in the flowers themselves. Kriemann's and Tondeur's staged vegetal encounters are reminiscent of what anthropologist Anna Lowenhaupt Tsing describes as "contamination as collaboration."⁷ In Tsing's view, the age of the Anthropocene necessitates that we become attuned to ways of collaboratively adapting to human-disturbed ecosystems. The intoxicated flowers are not to be discarded in the frame of art practices as devoid of value, but to be incorporated in challenging human-nonhuman collaborations. To describe this floral collaboration as the artists' alone would be to forget how the artwork changes because of the radioactive, contaminated nature of the flowers. After all, it is this feature of the flowers that attracted the artists in the first place. Where Kriemann and Tondeur dovetail is in their commitment to glean an aesthetics of contamination from the radioactive plants. ●

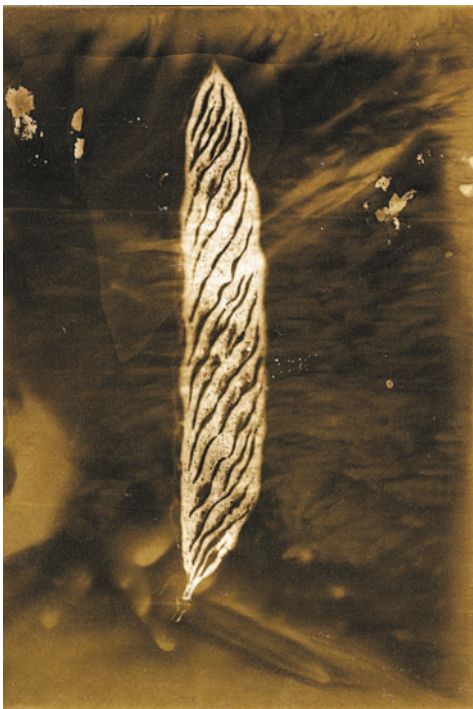
3 — Susanne Kriemann's exhibition *Falsche Kamille, Wilde Möhre, Bitterkraut* took place at RaebervonStenglin in Zurich, October 15–November 18, 2016.

4 — Michael Marder and Anaïs Tondeur, *The Chernobyl Herbarium: Fragments of an Exploded Consciousness* (London: Open Humanities, 2016), 34. The publication contains thirty written fragments, each an homage to the thirty years that had passed since the Chernobyl nuclear disaster of 1986.

5 — *Ibid.*, 44.

6 — Authorless text published on the website of the artist's gallery. <<https://wilfriedentz.com/work/pechblende-all-series-2016-18/>>.

7 — Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015), 27.



Susanne Kriemann

† *Gessenwiese Kanigsberg*, vue d'installation | installation view, Wilfried Lentz, Rotterdam, 2017-2018.
Photo : Tor Jonsson, permission de l'artiste | courtesy of the artist

Anaïs Tondeur

↘ *Phaseoleae*, tiré du projet | from the project *Tchernobyl Herbarium*, depuis 2016 | 2016-ongoing.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist