

Anthropocene-Anthropocene fatigue : la stratégie de l'effondrement d'Edward Burtynsky
Anthropocene-Anthropocene Fatigue: Edward Burtynsky's Strategy of Collapse

Bénédicte Ramade

Number 112, Summer 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91282ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ramade, B. (2019). Anthropocene-Anthropocene fatigue : la stratégie de l'effondrement d'Edward Burtynsky / Anthropocene-Anthropocene Fatigue: Edward Burtynsky's Strategy of Collapse. *Ciel variable*, (112), 60–67.

ANTHROPOCENE

Anthropocene fatigue: la stratégie de l'effondrement d'Edward Burtynsky

BÉNÉDICTE RAMADE

D'entrée de jeu, l'affaire semble entendue: l'Anthropocène qu'Edward Burtynsky présente au Musée des beaux-arts du Canada sera technophile¹. Jusqu'à l'envi. Alors même que les stratigraphes discutent toujours des contours de cette ère géologique attribuée à l'humanité, qu'ils discutent toujours âprement la pertinence du mot « anthropocène », contre celle du capitalocène ou du plantationocène², aucun débat n'agite les salles d'exposition, dominées par des images hors-normes et des projections cinémascopes qui offrent une vision univoque du problème. Pourtant, l'Anthropocène ne va pas de soi. Depuis la diffusion du terme dans les pages de la vénérable revue *Nature* en 2002³, le point de consensus scientifique n'a pas été atteint. Se discute toujours la chronologie de notre époque tandis que s'affinent les marqueurs qui viennent entériner l'humain comme agent géologique et atmosphérique mis en cause dans l'affaire. Si la présence humaine sur terre n'a jamais été neutre, conséquence inhérente à tout agent biologique, il s'agit bien de la première fois qu'il s'arroge la puissance d'une météorite, capable de modifier climat et structure terrestre d'un même élan. On peut présumer que l'humanité l'a fait non intentionnellement, dans un premier temps du moins, car elle agit de plus en plus comme un adolescent irresponsable, comptant sur sa Terre-mère pour absorber les dégâts. La terre est résiliente, mais à ce point, force est de constater qu'elle ne peut plus compenser toutes nos erreurs.

Edward Burtynsky a parfaitement compris la puissance du label « anthropocène⁴ » et sert une recette éprouvée à la faveur d'expositions jumelles, à Ottawa et Toronto, redoublées d'un film éponyme, sorti en grande pompe au TIFF torontois en septembre 2018 et depuis auréolé du prix Rogers du meilleur film canadien, remis aussi à Jennifer Baichwal et Nicholas de Pencier, collaborateurs du photographe depuis le premier film *Manufactured Landscapes* en 2006. Ressortant les mêmes principes stylistiques sous cette nouvelle étiquette, *Anthropocene: The Human Epoch* regorge d'impressionnantes visions aériennes montrant un extractivisme monstrueux qui grignote la croûte terrestre en différents endroits du globe, filmant avec emphase un peu partout, les traces des exactions de l'industrie minière. Pour qui aura vu le film avant

Anthropocene Fatigue: Edward Burtynsky's Strategy of Collapse

From the start it seems taken for granted: Edward Burtynsky's *Anthropocene* at the National Gallery of Canada will be technophilic.¹ At every opportunity. Even as stratigraphers are still discussing the contours of this geological epoch attributed to human activity, still bitterly arguing over the relevance of the very word “anthropocene” – as opposed to “capitalocene” or “plantationocene”² – no debate stirs the exhibition spaces, which are dominated by outsized images and cinemascope projections that offer an unequivocal vision of the problem. Yet, the Anthropocene is not totally self-evident. Although the term first appeared in the pages of the venerable journal *Nature* in 2002,³ scientific consensus has not yet been reached. Still under discussion is the chronology of our era even as the markers confirming humans as a geological and atmospheric agent charged in the affair are being refined. Although the human presence on Earth has always had some effect – a consequence inherent to any biological agent – it is the first time that it has been regarded as being as powerful as a meteorite, capable of modifying Earth's climate and structure in one fell swoop. We can presume that humanity did not do this intentionally – not early on, at least, as it is acting more and more like an irresponsible teenager, counting on its Earth-Mother to absorb the damage. The planet is resilient but, at this point, there's no getting away from the fact that it can no longer compensate for all our mistakes.

Burtynsky has a perfect understanding of the power of the “Anthropocene”⁴ label; he has used it as a proven recipe for twin exhibitions, in Ottawa and Toronto, backed up by an eponymous





Dandora Landfill #3, Plastics Recycling, Nairobi, Kenya, 2016

l'exposition, celle-ci s'avère redondante, une sorte de mise en pause sur certaines scènes, exagérément agrandies jusqu'à sept mètres de largeur pour les plus massives. Défilent paysages urbains de la tentaculaire Lagos, carrière de marbre à Carrare, coupes claires à Bornéo, forêt pluviale et de trop nombreuses projections extraites du film lui-même.

La « valeur ajoutée » se trouve dans une tablette numérique prêtée par le musée si son téléphone n'a pas l'intelligence nécessaire pour supporter le poids technologique de l'application

film, which premiered with great pomp at the Toronto International Film Festival in September 2018. The film won the 2018 Rogers Award for Best Canadian Film (which Burtynsky received with Jennifer Baichwal and Nicholas de Pensier, with whom he has been working since his first film, *Manufactured Landscapes*, produced in 2006). Highlighting the same stylistic principles under this new rubric, *Anthropocene: The Human Epoch* is brimming with impressive aerial views showing the monstrous, systematic extractivism that is eating away at Earth's crust at various locations around the globe,

accompagnant l'opus. Réalité augmentée et réalité virtuelle viennent en effet renforcer l'interprétation visuelle que Burtynsky et ses comparses livrent de l'Anthropocène. Une ère 2.0 donc, qui commence dès l'atrium du musée devant une colonne tapissée d'un papier-peint photographique reproduisant une écorce, celle d'un pin Douglas de 69 mètres de haut. La tablette informe sur le spécimen dans une notice et active également l'illusion de se retrouver devant l'arbre dans son environnement naturel. Cette médiation numérique laisse circonspect. Peut-on vraiment penser qu'un sentiment de nature va émerger du dispositif? Que tenir à deux mains cet objet gourmand en métaux rares pourrait davantage nous conscientiser sur la préservation des forêts, nous impliquer physiquement? Regarder un écran serait-il plus efficace?

Peut-on encore en appeler aux mêmes ressorts visuels qui n'ont rien donné depuis l'essor de la photographie environnementale dans les années 1970? Les vues aériennes, les suraccumulations d'objets traduisant la surconsommation, la beauté de la pollution chimique, les ciels saturés d'émanations nocives, l'activation d'un sublime technologique sont-ils les seuls ressorts possible pour visualiser l'Anthropocène?

Le malaise grandit en franchissant des salles qui révèlent un Burtynsky se paraphasant, apposant le label « Anthropocène » sur des paysages qui ressemblent à ceux des séries *Oil* ou *Water*, ces visions aériennes, terriblement esthétisantes, culpabilisant le spectateur d'admirer l'impensable, le harnachement excessif des ressources terrestres.

Peut-on encore en appeler aux mêmes ressorts visuels qui n'ont rien donné depuis l'essor de la photographie environnementale dans les années 1970⁵? Les vues aériennes, les suraccumulations d'objets traduisant la surconsommation, la beauté de la pollution chimique, les ciels saturés d'émanations nocives, l'activation d'un sublime technologique sont-ils les seuls ressorts possible pour visualiser l'Anthropocène? Ne pouvait-on rien inventer de mieux? Vivre l'illusion de pénétrer une forêt primaire ou voir s'animer un fond corallien au détour d'un immense mur photographique, c'est ce que propose l'augmentation de réalité annoncée. En matière de réalité virtuelle, après l'épisode introductif du vrai-faux tronc d'arbre, il faut aller la chercher en épilogue de parcours, au sein d'une salle dominée par une fresque géométrique monumentale de Sol Lewitt, sous la forme de deux sculptures tapissées de photographies noir et blanc. Les objets sont intrigants en soi, plutôt réussis parce qu'ils intriguent, forcent à tourner autour du sujet, à se mesurer à une échelle étrange. Le plus petit, juché sur de fragiles piédestaux de verre, flotte devant la murale un peu datée du maître de l'Art minimal, l'œil y caresse une peau rugueuse, restituée en gros plan. Hélas, le passage à la réalité virtuelle bascule dans un effet-gadget qui semble simplement se satisfaire de la « prouesse »: muer le parallélépipède en rhinocéros blanc, par l'entremise de l'écran de la tablette. Là encore, le dispositif

emphatically displaying traces of the mining industry's abuses all over the world. For anyone who saw the film before visiting the exhibition, the latter proves redundant, a sort of freeze-frame on certain scenes, exaggeratedly enlarged – the biggest up to seven metres wide. Shown, in turn, are urban landscapes of the sprawling city of Lagos, a marble quarry at Carrara, clearcutting in the Borneo rainforest, and too many projections excerpted from the film itself.

The “value added” is composed of a digital tablet that can be borrowed from the institution if your smartphone isn't technologically advanced enough to load the companion app to the exhibition, which offers augmented reality and virtual reality to reinforce the visual interpretation that Burtynsky and his partners provide of the Anthropocene. So, it's a 2.0 era, which begins in the museum's atrium in front of a column covered with photographic wallpaper bearing the image of bark – the bark of a Douglas fir 226 feet tall. The tablet displays an information tag on the specimen and activates the illusion that we are standing in front of the tree in its natural environment. This digital mediation puts us on our guard. Are we supposed to think that the device will emanate a sense of nature? That holding this object full of rare metals will make us more aware of the need to preserve the forests, or involve us physically? Would looking at a screen be more effective? The unease grows as we enter galleries that reveal Burtynsky paraphrasing himself, stamping the label “Anthropocene” on landscapes that resemble those in the *Oil* and *Water* series, terrifyingly aestheticized aerial views that make spectators feel guilty for admiring the unthinkable, the inordinate harnessing of terrestrial resources.

Can we still call upon the same visual means that haven't changed since the rise of environmental photography in the 1970s⁵? Are aerial views, over-accumulations of objects conveying overconsumption, the beauty of chemical pollution, skies saturated with harmful emissions – the triggering of a technological sublime – the only possible resources for visualizing the Anthropocene? Couldn't we have invented something better? Experiencing the illusion of walking into a primeval forest or seeing a coral reef come alive in the bend of an immense photographic wall is what is offered by the advertised augmentation of reality. As for the virtual reality, after the introductory episode of the true-false tree trunk, it returns only in the epilogue of the exhibition visit, in a gallery dominated by a monumental geometric work by Minimalist master Sol Lewitt, in the form of two sculptures covered with black-and-white photographs. The objects are intriguing in themselves, and relatively successful because they are intriguing: they force us to become involved in the subject, to measure ourselves against a strange scale. The smaller one, perched on fragile glass pedestals, floating in front of the slightly dated mural by Lewitt, shows a piece of rough skin, reconstituted in close-up. Alas, the transition to virtual reality relies upon a gadget effect that seems simply to be satisfied with “prowess”: sloughing off the parallelepiped of white rhinoceros, through the tablet screen. Here again, the device is a flop. The physical proximity supposed to be transmitted by the process falls flat, and the transition between the “photographic reality” and the virtual doesn't work. It's a ploy, a trap that neutralizes Burtynsky's technophilia and his idealized vision of environmental hell. Technology can do nothing here to rescue the images from their impotence.

According to Jerry Mander, who coined the term, “eco-porn”⁶ was a concept once likened to “greenwashing,” which Bart Welling described thus: “It masks sordid agendas with illusions of beauty





Clearcut #1, Palm Oil Plantation, Borneo, Malaysia, 2016

désarme tout. La proximité physique censée être transmise par le processus retombe à plat et le passage entre la « réalité photographique » et celle du virtuel n'opère pas. C'est un leurre, un piège qui désamorce la technophilie d'Edward Burtynsky et sa vision idéalisée de l'enfer environnemental. La technologie ne peut rien ici pour délivrer les images de leur impotence.

Selon les critères de Jerry Mander, à qui on doit le terme, l'*éco-porn*⁶ était, dans un premier temps, un concept assimilable à de l'*écoblanchiment* (*greenwashing*) que Bart Welling résume ainsi :

and perfection.⁷ That comes close to describing how Burtynsky anthropocenes his photographic mannerisms. Although the definition of the term was refined, with the analysis by José Knighton and Lydia Millet, to designate images depicting a paradoxically intact nature, distancing it from Burtynsky's paradigms of the sublime of destruction,⁸ Welling closely links eco-porn to technology. He refers to the ultra-technical nature of environmental images, their artificial dimension: "The fetishization of our technologies of seeing leads not to a critical introspection about the limits of human vision but to

« it masks sordid agendas with illusions of beauty and perfection⁷ ». Un peu à la manière dont Burtynsky anthropocénise ses tics photographiques. Si la définition du terme s'est affinée avec l'analyse de José Knighton et Lydia Millet pour designer ces images d'une nature paradoxalement intacte et s'éloigne ainsi des paradigmes du sublime de la destruction de Burtynsky⁸, Bart Welling relie bien l'eco-porn à la technologie. Il rappelle la nature ultra technique des images environnementales, leur dimension artificielle : « The fetishization of our technologies of seeing leads not to a critical introspection about the limits of human vision but to something like its opposite: an illusion both of solitary, unmediated experience and of complete visual power⁹. » De fait, l'argument technologique, le façonnage d'Anthropocène s'est retrouvé au cœur de la communication du musée, utilisée comme un argument imparable pour qualifier la pertinence du parti pris par Burtynsky. À cette technophilie outrée qui désincarne le sujet, à la distance entre la terre et le point de vue aérien qui renforce la désaffection physique, s'adjoignent le phénomène de la « lassitude de la catastrophe » (*catastrophe fatigue*) analysé par le psychologue norvégien Per Espen Stoknes, qui explique en effet que nous ne sommes plus capables d'assimiler des images apocalyptiques drapées du discours collapsologiste actuel. Pour lui, la distance géographique et temporelle avec le sujet est la première des causes de désengagement, suivie d'une lassitude vis-à-vis des stratégies médiatiques de l'effondrement.

« Le troisième point, c'est la "dissonance cognitive". Quand on sait que l'utilisation d'énergie fossile contribue au réchauffement, alors le fait de conduire, de manger du steak, de prendre l'avion crée en nous un malaise intérieur, que l'on tente de dissiper en se disant que notre voisin a une voiture plus polluante que la nôtre. Vient ensuite le "déli" : on fait comme si on ne savait pas, alors qu'on sait. Enfin, les mesures de lutte contre le réchauffement entrent parfois en conflit avec notre "identité"... Le *collapse porn*, c'est cette fascination de l'apocalypse qui s'exerce au travers des vidéos, des films, des médias. Tout cela repose sur une imagerie standardisée, avec des colonnes de fumées noires, des rues remplies de voitures, et de la banquise qui fond. [...] A force de voir des catastrophes, notre esprit s'habitue, la peur et la culpabilité diminuent, et à la fin vous ne prêtez même plus attention lorsqu'on vous parle de la fin du monde. Vous entrez alors dans une logique d'évitement¹⁰. »

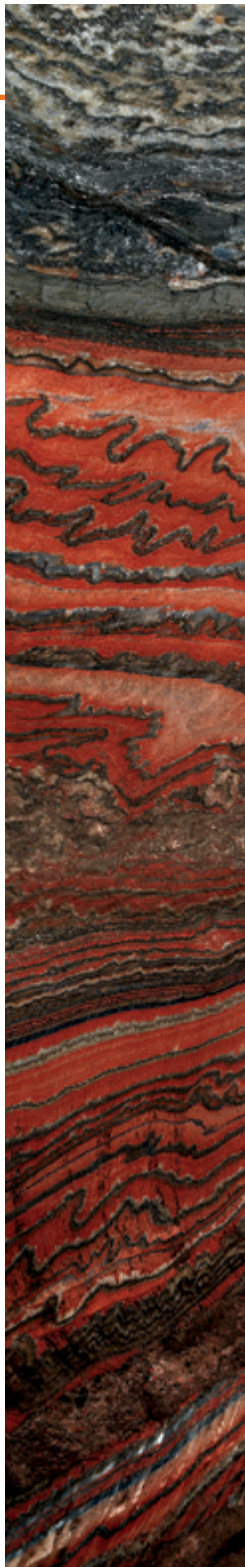
Anthropocene joue exactement sur de tels paramètres. L'image du dernier rhinocéros blanc, Sudan, mort en 2018, emportant avec lui la possibilité de perpétuer l'espèce, est doublement distante : l'animal est déjà mort, rejoué par un avatar numérique. Le plus long tunnel du monde en Suisse, les mines de charbon dantesques en Rhénanie, les bûchers de défenses d'éléphants au Kenya ... le monde semble en déréliction totale, activant la rhétorique visuelle de la catastrophe. Mais comme Paul Guillibert l'écrit : « Les récits apocalyptiques de l'effondrement à venir et les récits progressistes d'une modernité enfin consciente d'elle-même contribuent, chacun à leur manière, à perpétuer le mode de domination technique de la nature. Ils reposent en effet sur une conception linéaire et téléologique de l'histoire qui conduit à oblitérer la longue histoire des luttes contre le développement technique¹¹. » Les images de Burtynsky ne servent donc pas la cause de la bonne façon. Depuis plus de quarante ans, pareille stratégie visuelle s'est avérée incapable de sensibiliser activement le spectateur, l'assignant à une

something like its opposite: an illusion both of solitary, unmediated experience and of complete visual power.⁹ In fact, the technological argument, the shaping of *Anthropocene*, is found at the core of the museum's communications, used as an irrefutable argument to qualify the pertinence of Burtynsky's position. To this exaggerated technophilia that disembodies the subject, to the distance between the ground and the aerial point of view that reinforces physical withdrawal, is added the phenomenon of "catastrophe fatigue" analyzed by Norwegian psychologist Per Espen Stoknes, who explains, in effect, that we are no longer capable of assimilating the draped apocalyptic images in the current collapsologist discourse. In his view, geographic and temporal distance from the subject is the primary cause of disengagement, followed by fatigue in reaction to media strategies of collapse.

The image of the last white rhinoceros, Sudan, who died in 2018, removing the possibility of perpetuating the species, is doubly distanced: already dead, and replayed by a digital avatar. The longest tunnel in the world, in Switzerland, the Dante-esque coal mines, in Rhineland, the pyres of elephant tusks, in Kenya – the world seems to be in total dereliction, activating the visual rhetoric of catastrophe.

"The third point is 'cognitive dissonance.' When we know that the use of fossil fuels contributes to global warming, driving, eating steaks, or taking an airplane creates an inner malaise, which we try to dissipate by telling ourselves that our neighbour's car pollutes more than ours. Then comes 'denial': we act as if we didn't know, when we do know. Finally, the measures for struggling against warming sometimes come into conflict with our 'identity.' . . . Collapse porn is a fascination with the apocalypse that is exerted through videos, films, the media. All of this is based on standardized imagery, with columns of black smoke, streets full of cars, and melting icebergs. . . . As we see more and more catastrophes, our mind gets habituated, fear and sense of guilt diminish, and in the end you don't even pay attention anymore when they talk to you about the end of the world. So, you adopt a strategy of avoidance."¹⁰

Anthropocene plays exactly on such parameters. The image of the last white rhinoceros, Sudan, who died in 2018, removing the possibility of perpetuating the species, is doubly distanced: already dead, and replayed by a digital avatar. The longest tunnel in the world, in Switzerland, the Dante-esque coal mines, in Rhineland, the pyres of elephant tusks, in Kenya – the world seems to be in total dereliction, activating the visual rhetoric of catastrophe. But, as Paul Guillibert writes, "Apocalyptic narratives of the collapse to come and progressivist narratives of a modernity that is finally aware contribute, each in its own way, to perpetuating the mode of technical domination of nature. Indeed, they rest on a linear and teleological conception of history that leads to obliteration of the long history of struggles against technical development."¹¹ Burtynsky's





Uralkali Potash Mine #2, Berezniki, Russia, 2017

certainne passivité défaitiste au lieu de déchaîner son agentivité. L'Anthropocène ne peut se satisfaire de ce type d'imagerie omnipotente, prétendant circonscrire le sujet en un seul point de vue et surtout le maîtriser techniquement grâce à la prise de hauteur. Sophie Hackett écrit dans le catalogue de l'exposition, « La vue d'en haut a toujours été la solution privilégiée pour faire connaître ces mutations¹². » Toujours ce problème de distance qui active la lassitude environnementale. Cette mise à distance de la terre, sur laquelle l'humanité vit et agit. Pourquoi s'en éloigner autant, la

images therefore do not serve the cause in the right way. For more than forty years, similar visual strategies have proved incapable of actively raising the consciousness of spectators, saddling them with a certain defeatist passiveness instead of unleashing their agency. The Anthropocene cannot be satisfied with this type of omnipotent imagery that claims to circumscribe the subject in a single point of view and, especially, controls it technically thanks to shots from above. Sophie Hackett writes in the exhibition catalogue, "The view from above has been one predominant method for relaying these

regarder d'aussi loin ? L'œil d'Edward Burtynsky n'est décidément pas de ce monde : il offre un système visuel daté, appartenant à une logique inadéquate. Collapsologie¹³, catastrophisme positif¹⁴, technosphère¹⁵, ces concepts ne répondent en rien à la nécessité de visualiser l'Anthropocène autrement, d'inventer, d'imaginer. Ils célèbrent *a contrario* une toute puissance de l'ingénierie délétère. La photographie du sublime technologique telle que la pratique Burtynsky depuis le début des années 1980 ne répond pas aux besoins de l'Anthropocène, elle ne fait que perpétuer le modèle extractiviste. La réalisation même des images et du film constitue d'ailleurs un bilan écologique désastreux qu'une simpliste compensation carbone ne suffira pas à racheter. La photographie environnementale doit réfléchir à une autre économie, une fragmentation critique qui traduise concrètement cette ère géologique qui est désormais la nôtre, sous peine de précipiter une *Anthropocene fatigue* des plus dramatiques.

1 L'exposition *Anthropocene* s'est tenue simultanément au Musée des beaux-arts de l'Ontario (Toronto) du 28 septembre 2018 au 6 janvier 2019 et au Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa) jusqu'au 24 février 2019. Elle est présentée à la Fondazione MAST de Bologne (Italie) du 15 mai au 22 septembre 2019. 2 Concept d'Anna Lowenhaupt Tsing repris par Donna Haraway qui place le début de notre ère géologique au XVI^e siècle avec l'invention des plantations de canne à sucre. Voir Anna Lowenhaupt Tsing, « A Feminist Approach to the Anthropocene », conférence publique, Barnard College, 10 novembre 2015 ; Donna Haraway, « Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin », *Environmental Humanities*, vol. 6 (2015), p. 159–165. 3 Paul J. Crutzen, « Geology of Mankind », *Nature*, vol. 415 (2002), p. 23, <http://dx.doi.org/10.1038/415023a>. 4 « Ce qui fait de l'Anthropocène un repère clairement détectable bien au-delà de la frontière de la stratigraphie, c'est qu'elle est le concept philosophique, religieux, anthropologique et [...] politique le plus pertinent pour échapper aux notions de « Moderne » et de « modernités », écrit Bruno Latour dans « L'Anthropocène et la destruction de l'image du globe », dans Émilie Hache (dir.), *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2014, p. 32. 5 Voir Bénédicte Ramade, « From Nature to the Anthropocene: The Mutations of Environmental Photography », dans Bénédicte Ramade (dir.), *The Edge of the Earth. Climate change in photography and video*, Londres, Black Dog Publishing, 2018, p. 11–26. 6 Mander, Jerry. « Ecopornography: One Year and Nearly a Billion Dollars Later, Advertising Owns Ecology », *Communication and Arts*, vol. 14, n° 2 (1972), p. 45–56. 7 Welling, Bart. « Ecoporn: On the Limits of Visualizing the Nonhuman », dans Sid I.

changes.¹² Again, the problem of distancing activates environmental fatigue – this distancing from Earth, where humanity lives and acts. Why is this distancing necessary; why do we need to look at it from so far away? Burtynsky's eye is definitely not of this world: he offers a dated visual system, belonging to an inadequate strategy. The concepts of collapsology,¹³ positive catastrophism,¹⁴ and technosphere¹⁵ in no way respond to the need to view the Anthropocene in a different way, to invent, to imagine. On the contrary, they celebrate the omnipotence of destructive engineering. Photography of the technological sublime, as Burtynsky has been practising it since the early 1980s, does not respond to the needs of the Anthropocene but simply perpetuates the extractivist model. The very production of the images and the film, in fact, constitutes a disastrous ecological statement that will not be redeemed by simplistic carbon offsets. Environmental photography must reflect a different economy, a critical fragmentation that concretely conveys the geological era that we are now living in, or risk precipitating a terribly tragic Anthropocene fatigue. *Translated by Käthe Roth*

1 The *Anthropocene* exhibition was held simultaneously at the Art Gallery of Ontario (Toronto) from September 28, 2018 to January 6, 2019 and at the National Gallery of Canada (Ottawa) until February 24, 2019. It is presented at the Fondazione MAST in Bologna (Italy) from May 15 to September 22, 2019. 2 This concept was devised by Anna Lowenhaupt Tsing and taken up by Donna Haraway, who places the beginning of the current geological era in the sixteenth century with the establishment of sugar-cane plantations. See Anna Lowenhaupt Tsing, "A Feminist Approach to the Anthropocene," public lecture, Barnard College, November 10, 2015; Donna Haraway, "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin," *Environmental Humanities* 6 (2015): 159–65. 3 Paul J. Crutzen, "Geology of Mankind," *Nature* 415 (2002): 23, <http://dx.doi.org/10.1038/415023a>. 4 "What makes the Anthropocene an excellent marker, a 'golden spike' clearly detectable beyond the frontier of stratigraphy, is that the name of this geohistorical period may become the most pertinent philosophical, religious, anthropological, and . . . political concept for beginning to turn away for good from the notions of 'Modern' and 'modernity,'" said Bruno Latour in his lecture "The Anthropocene and the Destruction of the Image of the Globe," in *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*, trans. Catherine Porter (Cambridge, UK: Polity Press, 2017). 5 See Bénédicte Ramade, "From Nature to the Anthropocene: The Mutations of Environmental Photography," in *The Edge of the Earth: Climate Change in Photography and Video*, ed.



Saw Mills #1, Lagos, Nigeria, 2016



Phosphor Tailings Pond #4, Near Lakeland, Florida, USA, 2012



Vue de l'exposition / exhibition view, Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, photo : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Dobrin et Sean Morey (dir.), *Ecosée: Image, Rhetoric, and Nature*, Albany, State University of New York, 2009, p. 55. **8** *Ibid.* **9** *Ibid.*, p. 61. **10** Per Espen Stokes, entretien avec Nicolas Santolaria, « À force de voir des catastrophes, l'esprit s'habitue », *Le monde*, 21–22 octobre 2018, cahier « Idées », p. 6. **11** Paul Guilibert, « L'effondrement, la catastrophe et la rédemption. Réflexions sur la crise écologique », dans Michèle Riot-Sarcey (dir.), *De la catastrophe*, Paris, Éditions du Détour, 2018, p. 198. **12** Sophie Hackett, « Distance et proximité : nouvelles perspectives de l'Anthropocène », dans Sophie Hackett, Andrea Kunard, Urs Stahel (dir.), *Anthropocène*, Toronto/Fredericton, Musée des beaux-arts de l'Ontario/Goose Lane Editions, 2018, p. 16. **13** Le concept de Pablo Servigne et Raphaël Stevens, paru en 2015 dans *Comment tout peut s'effondrer : Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes* (Paris, Seuil), sonde l'histoire des effondrements. **14** Pablo Servigne développe une vision positive et régénératrice de l'effondrement, un dépassement des effets négatifs de l'apocalypse environnementale. **15** Colin Water et Jan Zalasiewicz, « L'Anthropocène et son "Clou d'or" », dans Hackett, Kunard et Stahel (dir.), *Anthropocène*, op. cit., p. 40.

—

Bénédicte Ramade est critique d'art, historienne de l'art actuel et contemporain, spécialisée notamment dans les enjeux environnementaux. Elle réalise des commissariats et des publications, dont : *The Edge of Earth. Climate Change in Photography and Video*, au Ryerson Image Centre de Toronto, en 2016, et *Espaces sans espèces* de Karine Payette, à la Maison des arts de Laval, en février–avril 2019. Elle a publié « *La photographie en elle-même* » dans la première monographie consacrée à Yann Pocreau, *Sur les lieux/On site* (Musée d'art des Laurentides et Expression). Bénédicte Ramade est également chargée de cours auprès du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal et de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM.

—

NDLR : Nous invitons le lecteur à consulter sur notre site une entrevue de Bénédicte Ramade, « Les limites de la terre : le changement climatique en photographie et en vidéo », dans CV104, pour une mise en contexte de sa critique, de même qu'un article de Sylvain Campeau, « Entre le sensible et l'éthique », dans CV91, pour un point de vue opposé sur le travail d'Edward Burtynsky.

Bénédicte Ramade (London: Black Dog Publishing, 2018), 11–26. **6** Jerry Mander, "Ecopornography: One Year and Nearly a Billion Dollars Later, Advertising Owns Ecology," *Communication and Arts* 14, 2 (1972): 45–56. **7** Bart Welling, "Ecoporn: On the Limits of Visualizing the Nonhuman," in *Ecosée: Image, Rhetoric, and Nature*, ed. Sid I. Dobrin and Sean Morey (Albany: State University of New York, 2009), 55. **8** *Ibid.* **9** *Ibid.*, 61. **10** Per Espen Stokes, interview with Nicolas Santolaria, "A force de voir des catastrophes, l'esprit s'habitue," *Le monde*, October 21–22, 2018, "cahier idées," 6 (our translation). **11** Paul Guilibert, "L'effondrement, la catastrophe et la rédemption. Réflexions sur la crise écologique," in *De la catastrophe*, ed. Michèle Riot-Sarcey (Paris: Éditions du Détour, 2018), 198 (our translation). **12** Sophie Hackett, "Far and Near: New Views of the Anthropocene," in *Anthropocene*, ed. Sophie Hackett, Andrea Kunard, and Urs Stahel (Toronto and Fredericton, NB: Art Gallery of Ontario and Goose Lane Editions, 2018), 16. **13** This concept devised by Pablo Servigne and Raphaël Stevens, published in *Comment tout peut s'effondrer: Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes* (Paris: Seuil, 2015), probes the history of collapses. **14** Pablo Servigne developed this positive and regenerative vision of collapse, which goes beyond the negative effects of environmental apocalypse. **15** Colin Water and Jan Zalasiewicz, "The Anthropocene and its 'Golden Spike,'" in *Anthropocene*, ed. Sophie Hackett, Andrea Kunard, and Urs Stahel (Toronto and Fredericton, NB: Art Gallery of Ontario and Goose Lane Editions, 2018), 40.

—

Bénédicte Ramade is an art critic and historian of modern and contemporary art, specializing in environmental issues. She has organized exhibitions and accompanying catalogues, including *The Edge of Earth: Climate Change in Photography and Video* at the Ryerson Image Centre in Toronto, in 2016, and *Karine Payette at the Maison des arts de Laval*, in February–April 2019. She published "La photographie en elle-même" in the first monograph devoted to Yann Pocreau, *Sur les lieux/On site* (Musée d'art des Laurentides et Expression). She is a lecturer in the art history and film studies department at the Université de Montréal and at the visual and media arts school at UQAM.

—

Editor's note: Readers may go to our website to read an interview with Bénédicte Ramade, "The Edge of the Earth – Climate Change in Photography and Video," in CV104, to put her critique in context, and an article by Sylvain Campeau, "Between the Perceptible and the Ethical," in CV91, for a contrasting point of view on Burtynsky's work.