

Bénédicte Ramade, The Edge of the Earth - Climate Change in Photography and Video

An interview by Jacques Doyon

Bénédicte Ramade, Les limites de la terre : le changement climatique en photographie et en vidéo

Une entrevue de Jacques Doyon

Jacques Doyon

Number 104, Fall 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83695ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Doyon, J. (2016). Bénédicte Ramade, The Edge of the Earth - Climate Change in Photography and Video: An interview by Jacques Doyon / Bénédicte Ramade, Les limites de la terre : le changement climatique en photographie et en vidéo : une entrevue de Jacques Doyon. *Ciel variable*, (104), 48–55.

RYERSON IMAGE CENTRE, TORONTO

The Edge of the Earth: Climate Change in Photography and Video

COMMISSAIRE INVITÉE / GUEST CURATOR: BÉNÉDICTE RAMADE
UNE ENTREVUE DE / AN INTERVIEW BY JACQUES DOYON



Hicham Berrada, *Celeste*, 2014
photo : Amandine Bajou
permission / courtesy Kamel Mennour, Paris

Le Ryerson Image Centre de Toronto inaugurerait le 14 septembre dernier une exposition intitulée *The Edge of the Earth: Climate Change in Photography and Video* (*Les limites de la terre : le changement climatique en photographie et en vidéo*) qui rassemble des œuvres de plus d'une vingtaine d'artistes contemporains d'ici et de l'étranger de même que des images journalistiques provenant de la célèbre collection Black Star. Sous le commissariat de Bénédicte Ramade, spécialiste de l'art environnemental établie à Montréal, cette exposition fait le point sur la contribution des diverses pratiques artistiques et journalistiques à la reconnaissance

On September 14, 2016, the Ryerson Image Centre in Toronto inaugurated an exhibition titled *The Edge of the Earth – Climate Change in Photography and Video*, featuring works by more than twenty contemporary artists from Canada and abroad, as well as press photographs from the celebrated Black Star collection. Curated by Bénédicte Ramade, a specialist in environmental art living in Montreal, *The Edge of the Earth* focuses on contributions by various artists and journalists to the recognition and consideration of issues linked to climate change, with a particular emphasis on the challenges posed by recognition of the central role played by humans

Edward Burtynsky
Railcuts #4, C.N. Track,
Thompson River, British Columbia
 1985, épreuve couleur /
 chromogenic print
 permission / courtesy
 Nicholas Metivier Gallery, Toronto



et à la prise en compte des enjeux liés au changement climatique, avec une attention toute particulière aux défis actuels que pose la reconnaissance du rôle perturbateur central de l'humain sur son environnement en cette période que l'on nomme désormais l'ère anthropocène.

JD : Vous avez rédigé une thèse et réalisé un certain nombre de projets d'exposition liés à ces questions. Quel est le cheminement et les circonstances qui vous ont amenée à ce projet récent ? Quel est son origine ?

BR : Mon doctorat était consacré aux origines de l'art écologique américain dans les années 1960 et son développement sur trois décennies. Ce mouvement méconnu est resté dans l'ombre du Land art auquel il a souvent été assimilé à tort. Je me suis employée à en écrire une histoire critique chevillée à celle de l'environnementalisme américain afin de montrer la pertinence de ces pratiques même si celles-ci n'étaient pas sans défaut.

Parallèlement à ce travail d'historienne, j'ai commencé à m'intéresser aux pratiques contemporaines de l'écologie (tant artistiques que curatoriales), à questionner leur efficacité écologique et politique. Cela m'a amenée à concevoir *Acclimatation* avec le Centre d'art de la Villa Arson à Nice en 2009, une première exposition sur les enjeux de la nature artificielle, une sorte de *humanature*. L'intégralité des espaces était consacrée à un récit intuitif et implicite, très polyvalent, à partir d'œuvres d'une trentaine d'artistes, dont certaines étaient clairement engagées et d'autres dépourvues de parti pris écologique. L'éthique de cette exposition était de ne pas se prendre pour un musée des sciences ou d'être dogmatique, afin de libérer le public de ses appréhensions à propos des choses de la nature. Le mécanisme fondamental de mes expositions est celui de déconstruire les présupposés du public, les attentes générées par certains mots clefs comme « nature »,

in the disruption of their environment in what is now known as the Anthropocene Era.

JD : You wrote a doctoral dissertation and have produced several exhibition projects related to environmental questions. What path or circumstances brought you to this most recent project? What is its origin?

BR : My doctorate was devoted to the inception of American ecological art in the 1960s and its development over three decades. This little-known movement has been overshadowed by Land Art, with which it is often erroneously compared. I undertook to write a critical history of this art movement in conjunction with that of American environmentalism in order to show the relevance of these practices, even if they had their problems.

In parallel with this work as a historian, I began to be interested in contemporary ecological practices (both artistic and curatorial) and to question their performance on the ecological and political levels. This led me to organize *Acclimatation*, with the Centre d'art de la Villa Arson in Nice in 2008; it was my first exhibition on the issues of artificial nature – or, as I call it, *humanature*. All of the spaces were devoted to an intuitive, and implicit, very versatile narrative built through works by about thirty artists, some of them clearly engaged in ecological issues and others without a position. The ethical stance of this exhibition was to not try to be a science museum or be dogmatic, so that the public had the freedom to apprehend things of nature. The fundamental mechanism of my exhibitions is the deconstruction of the public's presumptions – the expectations generated by certain keywords, such as “nature” and “ecology.” Therefore, my second exhibition, *Rehab*, at the Fondation EDF in Paris in 2010, worked with the notion of recycling in the same way. As soon as the word “recycling” is uttered, everyone has a preconceived idea about it. I wanted to pick apart this mechanism



Paola Pivi, *Untitled (Zebras)*, 2003
 impression pigmentée / pigment print
 photo : Hugo Glendinning
 permission / courtesy Galerie Perrotin, Paris

« écologie », etc. Ainsi, la seconde exposition, *REHAB*, à la Fondation EDF à Paris en 2010, fonctionnait de la même façon à partir de l'idée de recyclage. Dès que ce mot est lancé, chacun a une idée préconçue de l'art du recyclage. Je voulais démontrer ce mécanisme et amener à considérer le fait que recycler n'est pas toujours très vertueux sur le plan écologique. On continue de consommer beaucoup de bouteilles d'eau, car leur recyclage rassure. Mais celui-ci est énergivore et nécessite lui-même beaucoup d'eau. L'œuvre de Tue Greenfort *1 Kilo PET* en parlait parfaitement.

Le mécanisme fondamental de mes expositions est celui de déconstruire les présupposés du public, les attentes générées par certains mots clefs comme « nature », « écologie », « recyclage » et « changement climatique ».

The Edge of the Earth, à Toronto, fonctionne sur un principe similaire. Le changement climatique, que l'on y croit ou non, active presque involontairement des images et des savoirs chez le visiteur-citoyen. Tout le monde pense savoir ce qu'il pourrait y avoir dans une exposition qui serait consacrée au changement climatique. Le visiteur a des connaissances, il s'attend à certains standards (des images de catastrophe, d'autres à la « National Geographic » montrant la résilience de la nature). Mais à l'aune de l'anthropocène, cette ère géologique où l'homme est désormais une force considérable de perturbation à l'échelle même du tellurique, il me semblait qu'il faudrait changer de paradigmes visuels. Si cette ère géologique est adoptée par les scientifiques, elle rend indissociables nature et culture. Théoriquement, elles le sont déjà,

and ask people to consider the fact that recycling is not always so very virtuous on the ecological level. We continue to be huge consumers of bottled water because the thought that the bottles will be recycled is reassuring. But recycling uses a lot of energy and requires a lot of water. An artwork by Tue Greenfort, *1 kilo PET*, explained it perfectly.

The Edge of the Earth in Toronto works on a similar principle. Climate change, whether you believe in it or not, almost involuntarily evokes images and ideas among visitors. People think they know what might be exhibited in a show devoted to climate change. They have information; they expect certain standard presentations (images of catastrophe, "National Geographic" moments showing the resiliency of nature). But at the dawn of the Anthropocene Era, the geological period in which humans have become a considerable disruptive force at the telluric scale, it seemed to me that we should change visual paradigms. If this geological era is adopted by the scientists, it will make nature and culture inseparable. Theoretically this is already so, but in fact Western humanity continues to disassociate itself from nature. Up to now, this attitude has not garnered good results. The Anthropocene Era is shaking up our paradigms, forcing us to assume full responsibility for humanity's actions. Of course, for the moment, it is in its early stages, promulgated by theoretical and ethical debates, but this period of genesis is already full of passion and bursting with publications. Visual artists such as Julian Charrière and Isabelle Hayeur have already perfectly grasped the issues at stake in this era.

JP: This project deals with the way in which climate-change issues have been addressed and highlighted in photographic and video-graphic production from the late nineteenth century to the 1970s and up to contemporary times. Can you point out some major landmarks and transformations of environmentalist representations?



Belluschi, *Untitled (Operation Anti-Smog, Milan, Italy)*, September 1964
épreuve argentique / gelatin silver print
The Black Star Collection
Ryerson Image Centre

Gene Daniels, *Untitled (Air pollution, California, USA)*, c. 1970
épreuve argentique / gelatin silver print
The Black Star Collection
Ryerson Image Centre



mais, dans les faits, la société occidentale continue de se dissocier de la nature. Jusqu'à présent, cette attitude n'a pas donné de bons résultats. L'anthropocène bouscule nos paradigmes, obligerait à assumer la pleine responsabilité de l'humanité. Bien sûr, pour l'instant, elle en est à ses balbutiements, portée par d'âpres débats théoriques et éthiques. Cette période de genèse est déjà passionnante et foisonnante d'ouvrages. Des artistes visuels comme Julian Charrière ou Isabelle Hayeur ont déjà parfaitement saisi les enjeux de cette ère.

JD : Ce projet porte sur la façon dont les enjeux du changement climatique ont été abordés et mis en valeur dans les productions photographiques et vidéographiques de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1970 et à la période actuelle. Pouvez-vous nous donner quelques repères sur les grandes étapes et les transformations de cette représentation environnementaliste ?

BR : Le cœur de l'exposition est construit à partir des images de la collection Black Star, des photographies de presse qui datent principalement des années 1970, l'âge d'or de la couverture médiatique des dégradations environnementales et de l'histoire de l'environnementalisme, crise pétrolière oblige. Il était frappant de constater combien les modèles visuels édifiés durant cette décennie étaient toujours en activité non seulement dans la presse, mais aussi dans ce que l'on pourrait qualifier de photographie environnementale.

Ainsi, la saturation du cadre photographique par l'accumulation de déchets, de carcasses de voitures, de pneus, le recouvrement de sites constituent un premier groupe de marqueurs iconographiques. À ces visions en plan serré, jouant de la logique de l'oppression visuelle, s'ajoutent les vues paysagères dans lesquelles sera repérée une « erreur » visuelle, signe d'un dysfonctionnement qui est du ressort non pas de la catastrophe mais du compte-rendu

BR : The core of the exhibition is built from images from the Black Star collection – press photographs that date mainly from the 1970s, the golden age of media coverage of environmental deterioration and of the history of environmentalism (brought on by the oil crisis). It was striking to observe how the visual models built during this decade were still being used not only in the press but also in what might be called environmental photography.

For instance, the saturation of the photographic frame with accumulations of trash, car carcasses, tires – the covering up of sites – constitutes a first group of iconographic markers. To these close-up views that play on the logic of visual oppression are added landscape views in which a visual “error” will be identified, the sign of a dysfunction that is not the result of the catastrophe but an account of a normalized ecological anomaly. Whereas press photography is the most immediate and dominant platform for disseminating information about and views of industrial accidents and climatic cataclysms, environmental photography operates in the context of catastrophic situations that are not necessarily linked to events, such as the tragic consequences of oil extraction from the tar sands. Finally, we must add to this imagery the human side of the ecological disaster, mainly through portraits of victims of climate change.

The ecologically sensitive and critical approach to landscape photography and nature photography is a direct descendant of this press coverage, starting in the late 1970s. Edward Burtynsky, Peter Goin, Richard Misrach, and Sharon Stewart were among the pioneers of environmental and activist photography. They will be represented in the exhibition. It was fundamental to present such approaches. Although it seems important to me to envisage a new step in environmental photography, they are not yet obsolete. I see some series, such as the ones by Stewart and Goin, as absolutely indispensable to the project. On the other hand, the oldest link between defence of the environment through the creation of national natural

d'une anomalie écologique normalisée. Si c'est la photographie de presse qui constitue la plate-forme de diffusion la plus réactive et dominante pour informer et visualiser les accidents industriels et les cataclysmes climatiques, la photographie environnementale sera opérante dans le cadre de situations catastrophiques qui ne sont pas forcément liées à des événements, à l'instar des conséquences dramatiques de l'exploitation du pétrole de sables bitumineux. Enfin, il faut ajouter à cette imagerie le revers humain du désastre écologique, principalement par des portraits de victimes climatiques.

L'approche écologiquement sensible et critique de la photographie de paysage et de nature s'est développée dans le droit fil de cette couverture de presse à partir de la fin des années 1970. Edward Burtynsky, Peter Goin, Richard Misrach et Sharon Stewart font partie de ces pionniers qui ont constitué cette photographie environnementale et activiste. Ils seront présents dans l'exposition. Il était fondamental de présenter de telles approches. S'il me semble important d'envisager une nouvelle étape de la photographie environnementale, elle n'en est pas pour autant périmée. Certaines séries comme celles de Stewart ou de Goin sont pour moi absolument indispensables au projet. En revanche, le lien plus ancien, qui remonte à 1872, entre la défense de l'environnement par l'entremise de la création des parcs naturels nationaux aux États-Unis et la photographie n'est pas exposé, mais il structure mon essai dans le catalogue. Il était nécessaire de le rappeler, mais on a déjà trop vu ce lien. Celui avec la photographie de presse était moins convenu.

JD : Il semble que la notion d'art environnemental fasse en effet l'objet de débats et d'intenses discussions. Qu'en est-il exactement ?

BR : Il n'existe pas vraiment de consensus scientifique et critique autour de l'appellation « photographie environnementale », comme un récent symposium à Berne l'a encore démontré. Il s'est conclu par une interrogation profonde quant à la nature même de cette photographie. De plus, les débats restent vifs à propos du recours des photographes aux mécaniques du sublime et de la sublimation de la catastrophe écologique. Certains critiques

parks in United States and photography, which dates back to 1872, is not in the exhibition but structures my essay in the catalogue. It is important to remember this link, but we have already seen this too often. The link with press photography is less well known.

JD : It seems that the notion of environmental art is in fact the subject of debates and intense discussions. What is it exactly?

BR : There is not really a scholarly and critical consensus around the label "environmental photography," as a recent symposium in Berne showed yet again. That event concluded with a profound challenging of the very nature of this genre of photography. There was also lively debate over photographers' use of the mechanics of the sublime

**But at the dawn of the Anthropocene Era,
the geological period in which humans
have become a considerable disruptive force
at the telluric scale, it seemed to me that we
should change visual paradigms.**

and of the sublimation of ecological catastrophe. Some critics, such as Paul Lindholdt, even called certain images "eco-porn,"¹ reproaching them for relying on the spectacular nature of the large format, a strategy of visual shock, and aestheticization of critical situations to construct a discourse of awareness.

"Environmental photography" is torn between an activist documentary model and more or less catastrophic landscapes. The question of the beautiful and its compatibility with ecological ethics and political meaning are constantly discussed. The genre also faces a constant in the ecological domain, which is that the local and topical nature of an environmental problem must be interwoven with its global and symbolic scope. The very subject of this type of photography involves politics, science, ethics, history – there are so many levels. Photographers find themselves having to fulfil the mission of sentinel, journalist, activist, or scientist, or sometimes all of them together. The task is far from clear. There can therefore be no consensus over the identity of the environmental photographer.



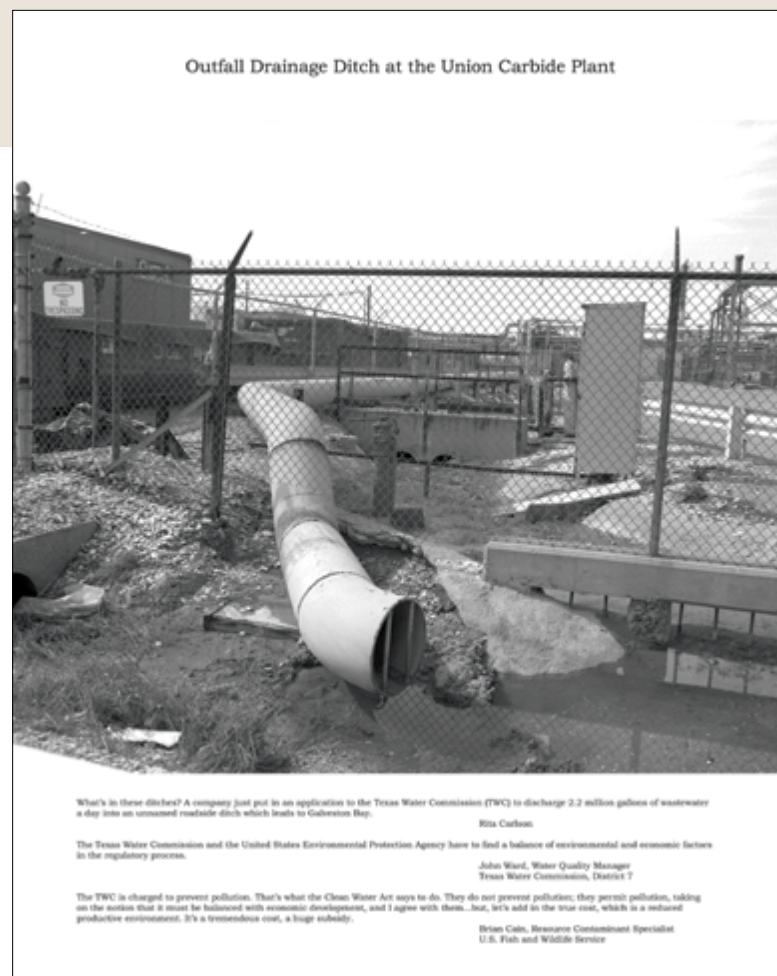
Paul Walde
Requiem for a Glacier, 2012–2014
image tirée d'une installation vidéo deux canaux avec son /
still from 2-channel video installation with sound

Richard Misrach

Norco Cumulus Cloud, Shell Oil Refinery, Norco, Louisiana, 1998, imprimé / printed 2012, jet d'encre / inkjet print, High Museum of Art, Atlanta, grâce à / thanks to the H.B. and Doris Massey Charitable Trust, Lucinda W. Bunnan, and High Museum of Art Enhancement Fund, permission / courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco, Pace/MacGill Gallery, New York, and Marc Selwyn Fine Art, Los Angeles

Sharon Stewart

Outfall Drainage Ditch at the Union Carbide Plant, 1989-1992 de la série / from the series Toxic Tour of Texas, épreuve argentique / gelatin silver print



comme Paul Lindholdt n'hésitent pas à qualifier certaines images d'« eco-porn¹ », leur reprochant de s'appuyer sur une spectacolarité du grand format, une stratégie de la commotion visuelle, de l'esthétisation de situations critiques pour bâtir un discours de sensibilisation.

La « photographie environnementale » est tiraillée entre un modèle documentaire activiste et des paysages plus ou moins catastrophiques. La question du beau et de sa compatibilité avec une éthique écologique et un sens politique sont constamment discutés. Elle fait aussi face à une constante dans le domaine écologique, qui est de devoir conjuguer le caractère local et topique d'un problème environnemental à sa portée globale et symbolique. L'objet même de cette photographie implique le politique, la science, l'éthique, l'histoire – les strates sont si nombreuses. Le photographe se retrouve lui-même confronté à une mission de sentinelle, de journaliste, d'activiste ou de scientifique, parfois tout cela ensemble. La tâche est loin d'être claire. L'identité de la photographie environnementale ne peut ainsi faire consensus.

JD : L'exposition se découpe en différents sous-thèmes – « Listen to the Landscape » (Écoutez le paysage), « Humanature » (Natur-humaine), « The Anthropocene » (L'anthropocène), « Climate Control » (Contrôle climatique), « Under Pressure » (Sous pression), « Breaking Nature » (Briser la nature) – qui semblent relever ou combiner différents niveaux d'approches, selon un mode qui n'est pas sans rappeler Borgès. Quelle est donc la logique de structuration qui a présidé à ce découpage et très probablement également à la sélection et au regroupement des œuvres ?

JD : The exhibition is divided into different subthemes ("Listen to the Landscape," "Humanature," "The Anthropocene," "Climate Control," "Under Pressure," "Breaking Nature"), which seem to fall within or combine different levels of approach, in a mode that is reminiscent of Borges. So, what was the structural logic behind this division – and very likely also behind the selection and grouping of works?

BR : As I have done in previous exhibitions that I organized, I am connecting clearly political and environmental works – such as those by Sharon Stewart, an activist photographer who, during the 1990s, created a visual inventory of the damage caused to the population and territories of Texas by the petrochemical and nuclear industries (*The Toxic Tour of Texas*) – to other, much more elliptical ones. For instance, Hicham Berrada's work *Celeste*, which was also chosen for the catalogue cover, portrays a blue explosion, offering a sublime and ambiguous moment of catastrophe, as the spectator knows neither its cause nor its consequences. The spectator is invited to project, extrapolate, imagine. The work is open, between an homage to Klein and a demonstration without an objective for a claim. The entire exhibition is designed based on exchanges, principles of contamination, interference, and also dismantling, between implicit contemporary works and others, most of them more historical, that are more explicit in their desire to take action on the environmental question.

The Anthropocene era has been instigated mainly by humans; events can no longer be independent of us, but are linked to our presence, our history. That is why this movement of exchange within *The Edge of the Earth* leads to our finding ourselves at the centre of interpretation; we must take responsibility for inventing, diverting,



Nicolas Baier
Réminiscence 02, 2013
 épreuve au jet d'encre /
 inkjet print, permission /
 courtesy Galerie Division,
 Montréal & Toronto

BR : Comme pour les expositions précédentes que j'ai pu concevoir, j'articule des œuvres clairement politiques et environnementales comme celles de Sharon Stewart, photographe activiste qui a recensé visuellement dans les années 1990 les dommages causés à la population et au territoires texans par les industries pétrochimiques et nucléaires (*The Toxic Tour of Texas*), avec d'autres œuvres beaucoup plus elliptiques. Ainsi, l'œuvre d'Hicham Berrada, *Celeste*, une explosion bleue qui a été retenue également pour la couverture du catalogue, offre un moment de catastrophe sublime et ambiguë puisque le spectateur n'en connaît ni la cause ni les conséquences. Il est invité à projeter, extrapoler, imaginer. L'œuvre est ouverte, entre un hommage à Klein et une manifestation sans objet de revendication. Toute l'exposition est conçue sur les échanges, les principes de contamination, de parasitage, de désamorçage aussi, entre des œuvres contemporaines implicites et d'autres, souvent plus historiques, davantage explicites dans leur volonté d'agir sur la question environnementale.

L'Anthropocène étant une ère dont l'homme serait le principal catalyseur, les événements ne peuvent plus être extérieurs, ils sont liés à notre présence, notre histoire. C'est pourquoi ce mouvement d'échange à l'intérieur de l'exposition conduit à se retrouver au centre de l'interprétation, à prendre la responsabilité d'inventer, de détourner, d'accepter certaines informations tout en produisant un contenu plus personnel devant ces images et ces vidéos. J'espère que cela produira quelque chose d'hautement intuitif pour le visiteur et non une visite didactique dont il doit retirer des faits, ce qui a pour effet d'amener les images à agir davantage comme des preuves que des œuvres. Chaque section reste très ouverte physiquement, l'espace d'exposition a été structuré sans être cloisonné à cet effet. Libre est le visiteur d'opérer des glissements entre les sections.

L'espace d'exposition est par nature un lieu artificiel, détaché du monde par la blancheur de ses cimaises, son atmosphère contrôlée. Je ne prétends pas rompre avec cette irréalité-là, mais, au contraire, en tirer parti pour que la visite offre la possibilité de spéculer, de se libérer d'une tyrannie de l'information qui conditionne le changement climatique à l'extérieur, dans le vrai monde.

accepting certain information while producing more personal content through these images and videos. I hope that the exhibition will stimulate something highly intuitive for visitors and not a didactic visit from which they must draw facts, causing the images to act more like evidence than artworks. Each section is physically very open – the exhibition space has been structured without partitions for this reason. Visitors are free to move and shift among the sections.

An exhibition space is by nature an artificial place, separated from the world by its white walls and controlled atmosphere. I don't claim to break with this unreality – on the contrary, the visit should offer viewers the possibility to speculate, to free themselves from the tyranny of the information that conditions climate change outside, in the real world.

JD: The core of your project seems to involve an urgent appeal to update the ways that environmental issues are represented in order to meet the challenges of climate change in the Anthropocene Era. So, what would be the main avenues for such an updating? What current works could bring such a change to reality?

BR: Literature has already been addressing ecology for a long time – through fiction. Recently, Benjamin Kunkel signalled the advent of climate-change literature in an article in the *New Yorker*.² In 2015, Adam Trexler published a study called *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*.³ Art has remained apart from this movement in a way. But the Anthropocene Era, through its profound nature, is reuniting humans with Earth; it allows, and even requires, imagination – no longer simply information – about environmental disturbances.

When Julian Charrière made an alpine mountain out of flour in a vacant lot in Berlin, he understood perfectly that all of this had to do with belief. He also brought humour and mockery of human vanities. With his retro-future cloudy skies, Nicolas Baier offers a particularly polished and pertinent form of comprehension of our situation today. His images have an incredible ambition if we look at them from an Anthropocene point of view. They are vertiginous, combining hard facts with visual speculation. They're perfect, in the same way that Isabelle Hayeur's constructed landscapes are perfect.

JD : Le cœur de votre projet paraît porter sur un appel au nécessaire renouvellement des modes de représentation des enjeux environnementaux pour être à la hauteur des défis des changements climatiques à l'ère de l'anthropocène. Quelles seraient donc les principales avenues d'un tel renouvellement ? Quelles œuvres actuelles pourraient concrétiser une telle mutation ?

BR : La littérature s'est déjà permis depuis longtemps d'aborder l'écologie par la fiction. Dans *The New Yorker*, Benjamin Kunkel a récemment signalé l'apparition d'une littérature du changement climatique². Quant à Adam Trexler, il a publié en 2015 *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*³. L'art est resté en retrait d'une certaine manière. Mais l'anthropocène, par sa nature profonde, conjugue l'humain à la terre ; il permet et même dicte l'imagination et non plus seulement l'information sur des désordres environnementaux.

Lorsque Julian Charrière fabrique une montagne alpine sur un terrain vacant berlinois avec de la farine, il comprend parfaitement que tout cela est une affaire de croyance. Il apporte aussi de l'humour et de la dérision sur les vanités humaines. Nicolas Baier amène avec ses ciels ennuagés du rétro-futur une forme particulièrement aboutie et pertinente de compréhension de notre situation actuelle. Ses images ont une ambition incroyable si on les regarde du point de vue de l'anthropocène. Elles sont vertigineuses, conjuguant des données dures (*hard facts*) à la spéculation visuelle. C'est parfait, à la manière des paysages construits d'Isabelle Hayeur.

Ce sont ces pistes-là que je soumetts au visiteur de *The Edge of the Earth*. Je ne confie pas à cette exposition la mission démesurée de résoudre quoi que ce soit en termes de changement climatique. Elle nous ramène sur terre parce que c'est là que commence le problème du changement climatique et que se ressentent ses effets les plus critiques. La terre est poussée dans ses retranchements ; c'est cette frange critique qui constitue le territoire de l'exposition et son récit que j'espère fécond pour ses arpenteurs.

1 Paul Lindholdt, « From Sublimity to Ecopornography: Assessing the Bureau of Reclamation Art Collection », *Journal of Ecocriticism*, vol. 1, n° 1 (janvier 2009), p. 1-25. 2 Benjamin Kunkel, « Inventing Climate-Change Literature », *The New Yorker*, 24 octobre 2014. 3 Adam Trexler, *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville, Virg., et Londres, University of Virginia Press, 2015.

Bénédicte Ramade a obtenu un doctorat de l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Sa thèse était consacrée à l'art écologique américain, dont elle a proposé une réhabilitation critique (Les infortunes de l'art écologique américain depuis les années 1960 : proposition d'une réhabilitation critique). Commissaire d'exposition indépendante, elle a réalisé plusieurs projets sur le revers des apparences écologiques, d'abord autour du phénomène d'acclimatation (*Acclimatation à la Villa Arson*, à Nice, en 2009), puis du recyclage dans les pratiques artistiques (*REHAB. L'art de re-faire à l'Espace EDF*, à Paris, en 2010-2011). Elle vit et travaille à Montréal, où elle est chargée de cours en histoire de l'art et chercheuse postdoctorale invitée à l'Université de Montréal.

Jacques Doyon est rédacteur en chef et directeur de la revue *Ciel variable*.



Naoya Hatakeyama
Blast (#5416), 1998
épreuve couleur / chromogenic print
permission / courtesy Yale University Gallery –
The Heinz Family Fund

These are the pathways that I offer visitors to *The Edge of the Earth*. I am not expecting this exhibition to take on the disproportionate mission of resolving anything in terms of climate change. It brings us back down to Earth because that is where the problem of climate change starts and where the most critical effects are felt. Earth is being driven over the edge; it is this critical fringe that constitutes the territory of the exhibition and its narrative, which I hope is fertile for those who take its measure. *Translated by Käthe Roth*

1 Paul Lindholdt, « From Sublimity to Ecopornography: Assessing the Bureau of Reclamation Art Collection », *Journal of Ecocriticism* 1, no. 1 (January 2009): 1–25. 2 Benjamin Kunkel, « Inventing Climate-Change Literature », *The New Yorker*, October 24, 2014. 3 Adam Trexler, *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change* (Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2015).

Bénédicte Ramade holds a PhD from Sorbonne University (Paris, France), specializing in the history of ecological art in the United States (The Misfortunes of Ecological Art in the U.S. since the 1960s. Proposition for a Critical Rehabilitation). In 2009, she curated the group exhibition *Acclimatation* at Villa Arson (Nice) and edited the accompanying catalogue, which analyzed the relationships between nature and culture. In 2010–11, she addressed the idea of recycling in contemporary art practices in the group exhibition *Rehab, The Art of Re-Do*, at Fondation Edf (Paris). She lives and works in Montreal. She is a lecturer in art history at Université de Montréal, where she has been awarded a postdoctoral fellowship.

Jacques Doyon is the editor and publisher of *Ciel variable* magazine.