

Landscape Photography and its Temporal Register La photographie de paysage et son registre temporel

Roger Hopgood

Numéro 88, automne 2016

Paysage
Landscape

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/82972ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hopgood, R. (2016). Landscape Photography and its Temporal Register / La photographie de paysage et son registre temporel. *esse arts + opinions*, (88), 12–21.

Landscape Photography and Temporal Register its



Roger Hopgood

Discussions of landscape photography are often aided by long-standing aesthetic categories such as the sublime and the picturesque. Identifying whether an image adheres in some way to a pre-existing treatment of content, composition, or use of colour and light can provide a basis for commentary on creative intention and possible meaning.

Edward Burtynsky

Shipbreaking #17,

Chittagong, Bangladesh, 2000.

Photo : © Edward Burtynsky, permission de |
courtesy of Nicholas Metivier Gallery, Toronto

One example of this would be the way in which the work of Edward Burtynsky has been closely linked to the industrial sublime (not least by Burtynsky himself).¹ Such a connection enables a work to be framed within a set of aesthetic and discursive concerns, which in turn generates a dialogue between the work and an evolving body of theoretical ideas. Something that seems almost overlooked, however, is the expression of time within the landscape photograph. Perhaps more than any other genre, landscape seems to evade any sense of the photographic instant and instead “speaks” with a more enduring temporal register. In this essay, I hope to propose some ideas on what this temporal register might be and to consider whether a sense of time within landscape photography might in some way have an impact on its meaning.

As a starting point for this discussion, I shall suggest that it is the picturesque landscape more than any other that appears to untether itself from the photographic instant.² As well as seeming ill served by ideas of instantaneity, images of a pastoral idyll seem to point us away from the present and toward an expression of past-ness and nostalgia. Though a moment of capture will have occurred, the image is felt to transcend this moment and represent a set of conditions that are impervious to fleeting change. We might say something similar of images that invoke nature as sublime. Whilst a photograph such as Ansel Adams’s *The Tetons and the Snake River* (1942) may not directly refer us to a nostalgic past, its expression of awe-inspiring wilderness seems to trivialize any attempt to comprehend time as a series of uniform, measurable units.

By contrast, what we might term “contemporary landscape” almost seems to define itself through an ideological distance from a romantic purview and the clichés of pastoral charm.

Its expression of time is far more likely to be one of contemporary relevance—of now-ness or of what might take shape in the future. The work of Isabelle Hayeur, for instance, refuses a separation of nature from culture and, in so doing, links the appearance of landscape with its contemporary socio-economic determinants. Similarly, Burtynsky’s images of an industrial sublime can be seen as a disengagement from the all-too-familiar trope of landscape offering a hymn to the natural environment. The work brings to our immediate attention the impact on the land of advanced industrialization, and we become quickly attuned to its current relevance.

Yet perhaps it is too simplistic to ascribe photographs to one timescale or another. Barthes’s observation that all photographs defeat time is perhaps best understood as a recognition that photographs make us aware of how we choose to see time, or more precisely, how we have constructed it. Photographs that prod us into realizing that the past is not physically behind us make us aware of our ordinary dependence on the logical structuring of time—not so much as a way of negotiating our day-to-day lives but as a way

¹ — Edward Burtynsky’s 2011 touring exhibition was titled *Edward Burtynsky: The Industrial Sublime*.

² — The term “picturesque,” it should be noted, may refer to the common vernacular usage or, more specifically, to the picturesque aesthetic that largely emerged in the eighteenth century. In this instance I am referring to the former and, borrowing from David Bate, take this to mean an “easy pleasure” offering “idealized scenes of the countryside as ‘nature,’ as natural.” David Bate, *Photography: The Key Concepts* (Oxford and New York: Berg, 2009), 94.

of maintaining a sense of self within temporal parameters. Photographs, when not defeating time, lend themselves to a reinforcement of this imagined chronology. As Damian Sutton puts it, “Photographs can be used to quantify time in the same way that a measuring stick or tracing can quantify space.”³

Although photographs have the capacity to seemingly prove the existence of a time that once was, their potential to affect us still makes us aware that their representations are active in the present. Rather than viewing photographs as detached from a forward progression, we might instead recognize that a linear conception of time is merely a way of framing our relationship with events in the outside world. As such, the chronological span that we use to envisage time is our means of attaching ourselves to a world of chaotic change. Our sense of location on a timeline introduces a temporal vantage point from which the ideas of past and future can be recognized as part of a matrix of spatiotemporal order. Seen in this way, *The Tetons and the Snake River* might be regarded as a photograph that gathers some of its strength from the way in which viewers perceive the differential between their own location in time and the “timelessness” of the landscape.

In his 1969 book *The Logic of Sense*, Gilles Deleuze introduces two conceptions of time: Chronos and Aion. Chronos approaches time as a series of moments in the present; it is only in the present that time is felt to empirically exist and act as a dimension within the physical world. Aion, by contrast, is seen as a conception of time that is virtual; it is the imagined past and future that surrounds any given moment in the present and actually makes the present seem to be the present. As a concept of time, Aion is a disruption of linear progression, since with any given moment in time there is an implicit past and future occurring simultaneously. Ronald Bogue, in *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*, effectively defines Aion as “the time of simultaneous past-future, with the flow erratically moving forward and backward. It is the time of the infinitive, in the sense that it is all the tenses of a verb wrapped up in a single generative unit.”⁴

Photographs are often seen as frozen moments that capture appearances in the (then) present. We may, therefore, be tempted to think of them as having a close affinity with Chronos. Yet an Aionic dimension may coexist with this linear conception of time. Nineteenth-century photographs of rural life are interesting in this respect as although they refer us to locatable, historical moments, they have the potential to speak also of our own personal desire. Thus, when we look at photographs such as Peter Henry Emerson’s *Haunt of the Pike* (1885), we may inhabit a more virtual order of time, one that extends away from the photographic instant as a simultaneous past-future. Photographs seen in this way are not captured moments or documents of events that occurred in the past but are instead transhistorical entities that, in their peculiar collapse of time, fuse

sensations of past and present and allude to the future as the location of desire.

Returning to the contemporary landscape, we might expect its more focused concern with the present to mitigate the possibility of this kind of slippage toward temporal non-specificity. Yet, this possibility very much depends on the formal treatment of the subject. Isabelle Hayeur’s *Underworlds* (2008–2015) establishes a clear separation from traditional landscape conventions. The photographs of inland waterways, taken with the camera partially below the surface of the water, stress a connection with distinctly photographic media (moving-image documentary, for example) rather than aesthetic forms inherited from painting. In the lower region of each image, the cloudy water presents us with suspended particles of pollutants, which take on the quality of an indexical trace within the emulsion of the image. This steadfast commitment to the social, political, and ecological dimensions of the landscape means that the informative value of the work is not shrouded in pictorial spectacle. The image remains tethered to the pro-photographic event and its time-specificity.

A different experience may be had when we view the work of Edward Burtynsky. Whilst his landscapes chart the impact of global industrialization and reveal in minute detail a present-day cause for concern, his deployment of a sublime, mesmerizing beauty potentially acts against the informative content. In the realm of the sublime, as already mentioned, we might expect a degree of temporal indistinctness in which what is revealed transcends the captured moment.

Todd Jerome Satter, in his discussion of the industrial sublime in Edward Burtynsky’s work, relates the aesthetic dimension of images such as the Chittagong *Shipbreaking* series (2000) to Deleuze’s concept of ‘any-space-whatever’. Satter argues that far from functioning in a purely mimetic and moral way, with the content of the images offering a “didactic discourse on ecology, cautionary tales against technology, and prophesies of excess-induced dystopias,” the work operates more within a non-discursive, aesthetic dimension in which meaning is opened and always in flux.⁵

Deleuze first discusses the notion of ‘any-space-whatever’ in *Cinema 1: The Movement Image* (1983). Although Deleuze’s first volume on cinema dwells on the primacy of cause-effect relationships, his discussion of affection-images engages with the idea of an image cut free from any contextual dependency. The image that affects and invites emotional response rather than interpretation based on its sequential points of contact introduces an ‘any-space-whatever’ through its non-specificity—it is not bound to the causal chain that describes the subject’s movement through a particular space. An ‘any-space-whatever’ is one that is laden with potential rather than pliable meaning and is therefore ineffectual in processes that hope to describe the appearances of reality. For Deleuze, lyrical abstraction exists in the treatment of light in

which an ethereal dimension begins to withdraw the image from any action-defining purpose and imbue it instead with potential for affect.

An association of Burtynsky’s work with the non-descriptive affection-image proposed by Deleuze cements the idea that Burtynsky’s work evades time-specificity since its aesthetic proposition (and therefore its temporal realm) is akin to that of the picturesque photograph. Although the work centres on pressing issues regarding treatment of the land in the current day, there is an otherworldliness that elevates the image to a poetic, sensory experience. Hazy skies with oblique sunlight have long been the mainstay of the picturesque portrayal of climactic conditions in the prelapsarian countryside, and in photography the preoccupation with mood-provoking light has continued. Photographers are advised in hobbyist magazines that filtering light is a way of adding drama to a landscape and shooting at the “golden hour” is a way of maximizing atmosphere and impact. Perhaps ultimately such techniques are a means of stretching time and reducing the pertinence of the decisive moment. In such a place, our sense of time is not constrained to the logic of a spatiotemporal order, but instead escapes to a more nebulous realm, where nothing factual is settled. ●

3 — Damian Sutton, *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), 34.

4 — Ronald Bogue, *Deleuzian Fabulation and the Scars of History* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010), 28.

5 — Todd Jerome Satter, *Tearing Real Images from Clichés through Edward Burtynsky’s Industrial Landscapes*, *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, no. 23 (2012), www.rhizomes.net/issue23/satter/index.html.

Edward Burtynsky

→ *Shipbreaking #13*,
Chittagong, Bangladesh, 2000.
Photo : © Edward Burtynsky,
permission de | courtesy of
Nicholas Metivier Gallery, Toronto

Ansel Adams

→ *The Tetons and the Snake River*, 1942.
Photo : Collection Center for Creative
Photography, The University of Arizona,
© 2016 The Ansel Adams Publishing
Rights Trust



Isabelle Hayeur

Arrière-cour,

série *Dérives* series, 2000.

Photo : permission de | courtesy of the artist
& Galerie Hugues Charbonneau





La photographie de paysage et son registre temporel

Roger Hopgood

Les discussions sur la photographie de paysage reposent souvent sur des catégories esthétiques bien établies telles que le sublime et le pittoresque. Le fait de déterminer si une image obéit à un traitement préexistant sur le plan du sujet, de la composition, de la couleur ou de la lumière peut alimenter la réflexion sur l'intention créatrice et le sens éventuel d'une œuvre.

On en trouve un exemple dans l'association qui est faite entre le travail d'Edward Burtynsky et le sublime industriel (lien qu'il est le premier à admettre)¹. Ce genre de rapprochement permet de situer une œuvre par rapport à un certain nombre de préoccupations esthétiques et discursives et d'instaurer un dialogue entre celle-ci et un corpus théorique en évolution. Un aspect que l'on néglige presque toujours, cependant, est celui de l'expression du temps dans la photographie de paysage. Plus que tout autre genre peut-être, le paysage semble échapper à la notion d'instant photographique; il « converserait » plutôt avec un registre temporel plus durable. J'aimerais proposer ici quelques idées sur la nature de ce registre et envisager l'hypothèse que la notion du temps en photographie de paysage puisse avoir une incidence sur le sens à donner à une œuvre.

Pour commencer, j'avancerais l'idée que c'est le paysage pittoresque, plus que tout autre, qui semble détaché de l'instant photographique². On dirait que les scènes champêtres idylliques nous détournent du présent pour nous entraîner vers le passé et la nostalgie; elles sont détachées de l'idée d'instantanéité. Même si la captation photographique n'aura duré qu'un moment, l'image qui en résulte donne l'impression de transcender celui-ci et de donner à voir des conditions imperméables au changement fugace. On pourrait dire une chose semblable des images qui évoquent le caractère sublime de la nature. Une photographie comme *The Tetons and the Snake River* (1942) de Ansel Adams ne nous renvoie pas directement à un passé nostalgique, mais sa représentation d'une nature sauvage grandiose banalise toute tentative de considérer le temps comme une suite d'unités uniformes et mesurables.

À l'opposé, ce qu'on pourrait appeler le « paysage contemporain » semble quasiment se définir par sa distance idéologique à l'égard de tout effet de romantisme et des clichés sur les attraits de la campagne. La notion du temps qui s'en dégage est susceptible d'avoir une plus grande pertinence, dans ce qu'elle nous révèle sur notre présent ou sur ce qui pourrait se dessiner dans le futur. L'œuvre d'Isabelle Hayeur, par exemple, refuse toute séparation entre nature et culture; ce faisant, elle établit un lien entre l'apparence du paysage et ses déterminants socioéconomiques. De manière semblable, il est possible d'envisager les images du sublime

industriel de Burtynsky comme un désengagement à l'égard du paysage en tant qu'hymne à l'environnement naturel, ce trope éculé. Ses œuvres réclament notre attention immédiate sur les répercussions de l'industrialisation; nous en saisissons rapidement la pertinence et l'actualité.

L'idée d'attribuer une échelle temporelle aux photographies est peut-être simpliste. L'observation de Barthes selon laquelle toutes les photographies font échec au temps doit peut-être être interprétée comme suit : les clichés nous feraient prendre conscience de la façon dont nous choisissons de percevoir le temps ou, plus précisément, dont nous le construisons. Ces images qui nous font saisir que le passé ne se situe pas physiquement derrière nous, nous éveillent au fait de notre dépendance ordinaire à l'égard d'une structuration logique du temps – non pas tant comme un moyen de traverser la vie au quotidien, mais plutôt comme une façon de préserver une conscience de soi grâce à des paramètres temporels. Dans une autre perspective, les images qui ne font pas échec au temps contribueraient à renforcer cette chronologie imaginée. Pour employer la formule de Damian Sutton : « Les photographies peuvent servir à quantifier le temps de la même façon qu'une jauge ou un tracé permettent de mesurer l'espace³. »

Même si les photographies peuvent prouver, du moins en apparence, l'existence d'un temps révolu, elles peuvent aussi nous toucher dans le temps présent, ce qui confirme la pérennité de leur pouvoir de représentation. Au lieu de considérer qu'elles sont des objets détachés de toute possibilité de progression vers l'avant, on pourrait plutôt reconnaître qu'une conception linéaire du temps est un moyen de se situer par rapport aux événements du monde extérieur. En soi, la durée chronologique qui nous sert à penser le temps nous donne un point d'ancrage dans un monde changeant et chaotique. La capacité de se situer sur la flèche du temps procure un poste d'observation à partir duquel il est possible de saisir que les notions de passé et de futur relèvent d'une matrice spatiotemporelle. Si on adopte ce point de vue, on peut avancer qu'une partie de la force de *The Tetons and the Snake River* réside dans l'écart perçu par le spectateur entre sa propre localisation temporelle et « l'intemporalité » du paysage qu'il contemple.

Edward Burtynsky

Oil Fields #2,

Belridge, Californie, États-Unis, 2003.

Photo : © Edward Burtynsky, permission de |
courtesy of Nicholas Metivier Gallery, Toronto



Dans *Logique du sens*, publié en 1969, Gilles Deleuze oppose deux conceptions du temps : chronos et aïon. Chronos renvoie au temps représenté comme une succession d'instantanés constitutifs du présent. Seul le présent permettrait de percevoir que le temps existe empiriquement et opère comme dimension du monde physique. À l'opposé, le concept d'aïon renvoie au temps en tant que virtualité. Il concerne le passé et le futur imaginés entourant chacun des instantanés constitutifs du présent ; c'est grâce à l'aïon que le présent nous semble *être* le présent. L'aïon perturbe la progression linéaire, puisque tout instant possède un passé et un futur implicites qui se produisent simultanément. Dans *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*, Ronald Bogue définit en effet l'aïon comme « le temps du passé-futur simultané, qui s'écoule de manière erratique dans un mouvement d'aller-retour. C'est le temps de l'infinif, en ce sens qu'il englobe tous les temps du verbe en une seule unité générative⁴ ».

On considère souvent les photographies comme des instants figés qui captent la réalité apparente dans le présent (d'alors). Il est tentant, par conséquent, de conclure à leur proche affinité avec chronos. Or une dimension aïonique peut parfois coexister avec cette conception linéaire du temps. Les photographies de la vie rurale au 19^e siècle sont intéressantes à cet égard. Même si elles renvoient à des moments historiques et localisables, elles ont aussi le pouvoir de convoquer nos propres désirs. La contemplation d'une photographie comme *The Haunt of the Pike* (1885) de Peter Henry Emerson, par exemple, peut nous transporter dans un temps virtuel, détaché de l'instant photographique comme passé-futur simultané. Envisagée de cette façon, l'image photographique n'est plus la captation d'un moment dans le temps ou un document sur un événement du passé ; elle devient plutôt une entité trans-historique qui, dans sa façon particulière de compresser le temps, fusionne passé et présent et renvoie au futur en tant que site du désir.

1 — Une exposition itinérante présentée en 2011 avait pour titre Edward Burtynsky: *The Industrial Sublime*.

2 — Soulignons que le terme « pittoresque » peut être employé dans son sens courant ou se rapporter plus précisément à une esthétique qui a émergé au 18^e siècle. Empruntant à David Bate, je fais référence ici à la première acception, c'est-à-dire au sens du « plaisir facile » que procure la contemplation « d'images qui idéalisent la campagne en tant que "nature", comme étant *naturelle* au sens propre » (David Bate, *Photography: The Key Concepts*, Oxford et New York, Berg, 2009, p. 94). [Trad. libre]

3 — Damian Sutton, *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 34. [Trad. libre]

4 — Ronald Bogue, *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2010, p. 28. [Trad. libre]



Revenons à la photographie de paysage. On pourrait s'attendre à ce que son ancrage dans le présent restreigne la possibilité d'un glissement vers une non-spécificité temporelle. Or cette éventualité dépend largement du traitement formel du sujet. La série *Underworlds* (2008-2015) d'Isabelle Hayeur se démarque nettement des conventions du paysage traditionnel. Prises avec une caméra partiellement submergée, ses images de cours d'eau font ressortir un lien avec un médium résolument photographique (les images mobiles du documentaire, par exemple) plutôt qu'avec les formes esthétiques héritées de la peinture. Dans la partie inférieure de chaque image, on aperçoit dans l'eau trouble des particules de polluants en suspension, qui acquièrent la qualité d'une trace indiciaire dans l'émulsion photographique. Ce procédé laisse transparaître une ferme volonté de dévoiler les dimensions sociale, politique et écologique du paysage : la valeur informative des œuvres n'est pas ensevelie par le spectacle pictural. L'image reste attachée à l'évènement photographique et à la spécificité temporelle de ce dernier.

L'effet produit par la contemplation des œuvres d'Edward Burtynsky est différent. Bien que les paysages qu'elles donnent à voir répertorient les ravages de l'industrialisation mondiale et exposent avec force détails des enjeux de préoccupation actuels, leur beauté sublime et hypnotique peut faire obstacle au contenu informatif. Comme nous l'avons évoqué plus haut, on peut s'attendre, dans le champ du sublime, à un certain degré de flou temporel ; ce qui est dévoilé transcende alors le moment capté sur la pellicule.

Todd Jerome Satter aborde la question du sublime industriel dans l'œuvre d'Edward Burtynsky. Il établit un lien entre la dimension esthétique des images dans une série telle que *Shipbreaking* (2000), réalisée à Chittagong, et le concept d'« espace quelconque » proposé par Deleuze. Loin d'agir strictement sur un plan mimétique et moral, les images exprimant « un discours didactique sur l'écologie, des mises en garde contre la technologie ainsi que des prophéties dystopiques inspirées par l'excès », l'œuvre opèrerait davantage dans une dimension esthétique non discursive, où le sens est ouvert et toujours en mouvement⁵.

La notion d'« espace quelconque » est présentée pour la première fois par Deleuze dans *Cinéma 1 – L'image-mouvement* (1983). Bien que le théoricien traite principalement dans ce premier tome de la primauté de la relation de cause à effet, sa réflexion sur le concept d'image-affection renferme l'idée d'une image coupée de tout lien contextuel, qui suscite une réaction affective plutôt qu'une interprétation fondée sur des points de contact séquentiels ; son caractère non spécifique produirait un « espace quelconque », détaché de la chaîne causale servant à décrire le mouvement d'un sujet dans un espace donné. Un « espace quelconque » est un espace chargé de potentiel plutôt que de sens manipulable ; il est donc inefficace lorsque l'objet de la démarche vise à décrire des manifestations de la réalité. Pour Deleuze, l'abstraction

lyrique procède du traitement de la lumière, lorsque celle-ci acquiert une dimension éthérée qui soustrait l'image à toute intentionnalité de l'action et l'imprègne de potentiel affectif.

Le fait d'associer les photographies de Burtynsky à la notion d'image-affection non descriptive proposée par Deleuze conforte l'idée qu'elles échappent à toute spécificité temporelle, puisque leur proposition esthétique (et, par conséquent, la sphère temporelle dans laquelle elles s'inscrivent) s'apparente à celle de la photographie pittoresque. Bien que cette œuvre tourne autour d'enjeux pressants sur l'utilisation du territoire en notre époque, elle revêt aussi un caractère surnaturel qui élève l'image au rang de l'expérience poétique et sensorielle. Des rayons de soleil obliques transperçant un ciel couvert sont caractéristiques d'une représentation de la campagne édénique typique du pittoresque. L'usage de la lumière pour créer des ambiances est d'ailleurs toujours prédominant en photographie. Dans les revues s'adressant aux amateurs, on conseille de filtrer la lumière pour rehausser le caractère saisissant d'un paysage ou de prendre des photos durant « l'heure dorée » afin de maximiser l'effet d'ambiance. En dernière analyse, ce genre de procédé sert peut-être à étirer le temps et à réduire la pertinence du moment décisif. La sensation du temps n'est plus subordonnée à la logique d'un ordre spatiotemporel. Elle s'évade vers une dimension plus nébuleuse, où rien de factuel n'a de permanence.

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

5 — Todd Jerome Satter, « Tearing Real Images from Clichés through Edward Burtynsky's Industrial Landscapes », *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, n°23 (2012), <www.rhizomes.net/issue23/satter/index.html>. [Trad. libre]

Isabelle Hayeur

L'Écume d'étang, série *Underworlds* series, 2015.

Photo : permission de | courtesy of the artist & Galerie Hugues Charbonneau