

Nature, Time, and the Anthropocene: Julius von Bismarck's Landscape Painting

Nature, temps et anthropocène : Julius von Bismarck et la peinture du paysage

Natalie Koerner et Henriette Steiner

Numéro 88, automne 2016

Paysage
Landscape

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/82973ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

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

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Koerner, N. & Steiner, H. (2016). Nature, Time, and the Anthropocene: Julius von Bismarck's Landscape Painting / Nature, temps et anthropocène : Julius von Bismarck et la peinture du paysage. *esse arts + opinions*, (88), 22–31.

**Natalie Koerner
and Henriette Steiner**



Nature, Time, and the Anthropocene:

Julius von Bismarck's Landscape Painting

Entering into dialogue with an idea of “nature” as simultaneously image, place, and encounter, the ongoing series *Landscape Painting* (2015) by contemporary German artist Julius von Bismarck allows reflection upon the relationships between our understanding of landscape and the temporal and spatial categories attached to it. *Landscape Painting* is a provocative example of how trite nature/culture dualisms could be rethought along the fault lines of our own involvement with the world that surrounds us, particularly when it comes to framing the encounter with what we call “nature.” It thereby taps into current cultural-theoretical discussions concerning concepts such as the “Anthropocene.”

In his essay “Acknowledging the Anthropocene,” landscape architect Martin Prominski advocates use of the “Anthropocene” designation for the current geological epoch, bearing in mind that the consequences of human activity affect the entire planet. No place on earth is left untouched either by direct human contact or by substances generated by human practices, such as carbon or nitrogen emissions.¹ Recognizing the inescapable presence of humankind on earth is, in Prominski’s words, irreconcilable with the “Western concept of ‘Nature’ as something independent of human influence”² and therefore inevitably entails a questioning of the dualistic understanding of nature so prominent in Western culture. In acknowledgment of this predicament, Prominski proposes the notion of “andscape” to replace the idea of landscape. The word *andscape* refers to the writings of Russian painter and art theorist Wassily Kandinsky, whose 1927 text “und” [and] encourages the dissolution of dichotomies and urges a more synthetic form of thinking and artistic practice, grounded in fundamentally entangled relations rather than objectivized separations.³ Prominski calls for landscape architects to take up this notion, which has the potential to serve as a conceptual term for addressing and communicating the synthetic, integrative character of landscape architectural design when they seek to “transcend outdated dualisms.”⁴

Landscape architect Anne Spirn emphasizes that the misleading character of the dichotomy implied by the term “nature,” especially when contrasted with the human-made, is hardly new.⁵ She reminds us that, in Western culture, nature remains a powerful—if fraught—idea, an overly simplified abstraction that in many other cultures does not exist and never has.

The ways in which a society describes nature and assigns meaning to its phenomena are thus often more telling of that society than they are of the portrayed non-human or natural context. As such, in Spirn’s words, nature is “both given and constructed”⁶ and serves as “a mirror of and for culture.”⁷

The age of the Anthropocene, and the ensuing notions of relationality and non-duality, affects not only the construction of the term nature, but also the time frame in which its manifestations are perceived to operate. Cultural theorist Timothy Morton examines phenomena that are so extensively spread out across time and space that they surpass traditional spatiotemporal understandings. Examples include global warming (its

1 — Martin Prominski, “Acknowledging the Anthropocene,” in *On the Move: Landscape Architecture Europe #4*, ed. Lisa Diedrich (Wageningen: Blauwdruk, 2015), 173–77.

2 — *Ibid.*, 173.

3 — Wassily Kandinsky, “und” (1927), in *Essays über Kunst und Künstler*, ed. Max Bill (Bern: Benteli, 1963), 97–108.

4 — Prominski, “Acknowledging,” 176.

5 — Anne Spirn, “The Authority of Nature: Conflict and Confusion in Landscape Architecture,” in *Nature and Ideology: Natural Garden Design in the Twentieth Century*, ed. Joachim Wolschke-Bulmann (Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1997), 249–61.

6 — *Ibid.*, 251.

7 — *Ibid.*, 251–52.

Julius von Bismarck

Landscape Painting (Jungle), 2015,
capture vidéo | video still.

Photo : permission de | courtesy of the artist,
Marlborough Contemporary & Alexander Levy

symptoms and consequences) and released radioactive substances, such as plutonium. He proposes a new category of objects, which he terms “hyperobjects,” to encapsulate these radically extensive and entangled phenomena that are both the logical outcome and incubators of the Anthropocene.⁸

The Anthropocene is thus less about the vanishing of nature as such and more about the emergence of a new condition for interpretation and for reconsideration of our very capacity to understand and represent our relationship with what we call nature. In this line of thought, concepts such as the andscape and the hyperobject are useful yet raise questions regarding their own postulated “sameness” with the material that they designate. As such, they potentially demarcate a seductive mélange in which distinguishing features blend together in an undefined hodgepodge, which could become the canvas for new abstractions and projections. They thus run the risk of becoming abstractions as seductive as the concept of nature itself. Nevertheless, we must bear in mind several conceptual consequences. One of these involves our sense of the spatial and temporal implications of human activity and their consequences for the surrounding environment or landscape when confronted by the reconfigurations of traditionally perceived fault lines between human and non-human that are captured by terms such as the Anthropocene. The following discussion about *Landscape Painting* provides introductory pointers for investigating how art can stimulate reflection on our own changed and changing relationship with nature and landscape as constructs, taking seriously the challenges currently confronting established temporal and spatial categories.

EMBODIED LANDSCAPE

Landscape Painting can be read as an attempt to come to terms with the idea of human-made nature and the suspension of time in its assessment. Von Bismarck probes the construct of nature, particularly through an examination of its surface in two stereotypically natural settings: desert and jungle. The large photograph, *Landscape Painting (Desert)*, depicts a sunny, upward-tilted view of a rocky outcropping, with various types of cactus and dry brush scattered among the vertically oriented rocks and rubble. The accompanying “making-of” video documents six local agricultural workers spray-painting the scenery white, until no trace of colour remains. Then, using acrylic paint, rollers, and brushes, the workers reintroduce the original colours in two steps. First, based on their personal memories of the original colours of the familiar vegetation and geology, they mix the appropriate hues of green and brown pigments into the white paint. Second, they cover the entire white surface in these “original” colours. The same process was used for *Landscape Painting (Jungle)*, a close-up photograph of a tropical forest, with many leaves and branches within the proverbial arm’s reach. The artwork

can best be described as literally painting “on” the landscape. The depicted scene remains unchanged except for its surface: a synthetic (plastic) illustration of the painters’ memories of the appearance of the original, found scenery. *Landscape Painting* merges the represented and the representation, placing them on the same perceptual plane, as it overlays the workers’ ideas of the landscape on the landscape itself. From that moment on, the later photographed frame of landscape will be perceived as these workers perceive the land—not “as it was” but as an apparently perfect (re-)construction.

The locus of the *Landscape Painting* performance is tightly controlled. It is restricted to the area in view from the position of the camera, through a particular lens, at a specific focal length. The precise outline defined by von Bismarck relates to a number of decisions: practical considerations regarding access and costs, spatial effect (Romantic distance versus real immersion), and formal aspects (for example, the composition of *Desert* is reminiscent of Romantic nature paintings). Yet the experience of the art pieces is defined by the moment of discovery of the human manipulation of seemingly authentic nature. Jungle and desert are two realms that we generally perceive as relatively wild and unaltered by humans though, as we have seen, the very idea of original, untouched nature is a product of human cultural imagination. The observer usually notices the coat of paint stretching across the entire depicted frame only after having seen the making-of films. In retrospect, the matte, uniform surface of the leaves should have been noted as an indicator of the acrylic treatment, but this tends to be ignored, perhaps because of the observer’s familiarity with contemporary forms of image manipulation. As such, the physical act of painting on the photo-to-be constitutes a manual pre-production of the image, pre-empting digital post-production.

Morton writes that the “recognition of being caught in hyperobjects is precisely a feeling of strange familiarity and familiar strangeness.”⁹ His description of the process of becoming aware of the unfathomable dimensions of hyperobjects is curiously reminiscent of the experience of looking at von Bismarck’s painted landscapes. If the landscape is embodied, it is embodied due to the workings of numerous actors and image-building processes, including work done by the perceiver, who thus plays an intrinsic role in the process. This suggests that there are accretions of interpretive and functional hierarchies, cutting across established binaries such as image and place, observer and observed, and the artist as creator and interlocutor.

NEGATED TIME

The process of re-enacting image production provides foundations for a conflicting sense of temporality, which in fact halts or negates linear temporality. *Landscape Painting* encompasses a concrete, familiar place that is richly infused with memories of physical engagement

Julius von Bismarck

→ *Landscape Painting (Desert)*, 2015, détail | detail.

(page 26) *Landscape Painting (Jungle)*, 2015, making of.

(page 27) *Landscape Painting (Jungle)*, 2015.

Photos : permission de | courtesy of the artist, Marlborough Contemporary & Alexander Levy



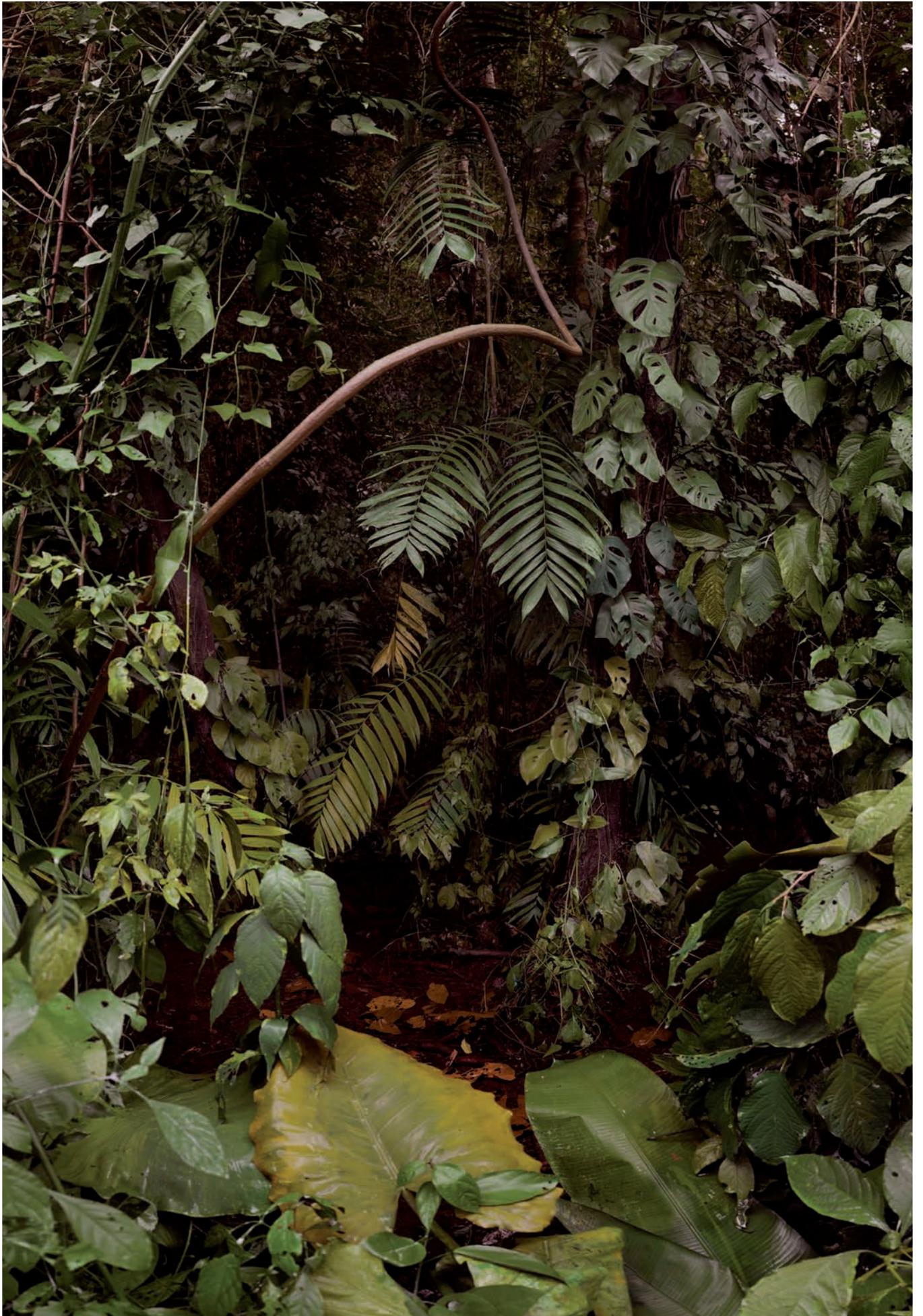
(agricultural labour in the desert; hunting, gathering, and habitation in the jungle) even prior to this intense and physical task of painting. The dense motif of re-establishing a place's visual identity from personal memory engages past and future, uniting both in the collective act of painting. The activity of restoring colour can be read as a denial of the older, white coat and thus a cancelling out of the time spent painting everything white. In a way, the workers are hired to undo the visible effect of the first part of their employment—by adding, rather than removing, a layer of acrylic paint. This additive process pushes the workers to use their knowledge of the place and their memories to reconstitute the original appearance of the coated or framed site: from memory, the workers actively fill in the missing information until the discoloured scenery returns to its “known,”

visually complete, seemingly natural state. The interaction between the workers and the place of this artwork is thus retrospective as much as it is prospective, as they are working toward the reconstitution of the original coloured state. In the final art object (the photograph of the painted landscape), uninitiated observers will not recognize what they are seeing as a painted landscape, partly because it is too unexpected and partly because any indications will likely be interpreted as image manipulation rather than

8 — Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013).

9 — *Ibid.*, 55.







nature manipulation. If *Landscape Painting* denies the time spent painting, it negates time for the Western non-jungle-dwelling or non-desert-dwelling art observer. Crucially, however, this negation of time is possible only because the depicted landscape was so concrete and so embodied by those painting it, and so abstract and clichéd for those observing it. If this process had been reversed, if the exhibited piece had been produced for people unfamiliar with an idea of an abstract and fragmented mediated nature, the framed scenery would not have the power to cancel out time.

The suspension of time in von Bismarck's piece highlights a surprising understanding of time in relation to the effect of human activity on the world. Whether this effect is visible in altering landscapes and possibly reversing change, or whether it culminates in concepts such as Morton's hyperobjects (which, in their full extent, exceed our spatiotemporal imagination, so that we can grasp only their symptoms), it changes the prevailing definition of nature. The Anthropocene, with its more culpable awareness of natural disasters, associated with the speed and consequences of climate change, has its own implied temporality. Landscape (in art) can serve as a projection plane for the changing understanding of time. Thus, whereas in the Romantic experience of the sublime, stylized natural elements provoke an emotive effect on the onlooker from a certain (artistic) distance, the basic premise of the Anthropocene is that such a division or distance is presently unthinkable. The effect of humans on the natural elements is as physically and temporally

prevalent as the effect of natural elements on humans. Unlike landscape paintings of the Romantic period, which are sublimely beautiful yet static and inextricably bound to the limits of our mental faculties, von Bismarck's piece produces a sense of temporal suspension that works through the processual engagement of intrinsically linked human and non-human actors, thereby alluding to the incomprehensibility of hyperobjects, the immensity and historicity of which run parallel to and far beyond their beholders' existence. ●

Julius von Bismarck

Landscape Painting (Desert), 2015,
capture vidéo | video still.

Photo : permission de | courtesy of the artist,
Marlborough Contemporary & Alexander Levy

Nature, temps et anthropocène : Julius von Bismarck et la peinture du paysage

Natalie Koerner et Henriette Steiner

En engageant le dialogue avec une idée de « la nature » comprise simultanément comme une image, un lieu et une rencontre, la série ouverte de paysages intitulée *Landscape Painting* (2015), de l'artiste allemand Julius von Bismarck, nous fait réfléchir aux rapports qui unissent notre compréhension du paysage et les catégories temporelles et spatiales rattachées à celui-ci. *Landscape Painting* est un exemple saisissant de la façon dont on peut repenser les dualismes convenus opposant la nature à la culture depuis les failles mêmes de notre interaction avec le monde qui nous entoure – notamment quand il s'agit de circonscrire la rencontre avec ce que nous appelons « la nature ». L'œuvre rejoint ainsi les discussions théoriques et culturelles actuelles portant sur des concepts comme « l'anthropocène ».

Bien au fait que l'activité humaine a des répercussions sur la planète tout entière, l'architecte paysagiste Martin Prominski, dans son article intitulé « Acknowledging the Anthropocene¹ », prône l'usage du terme *anthropocène* pour désigner l'ère géologique actuelle. S'il est vrai qu'aucun endroit sur terre n'est vierge de contact avec l'humain ou, du moins, de substances issues de l'activité humaine, comme les particules de carbone ou d'azote, pour Prominski, reconnaître le caractère inéluctable de la présence de l'humanité est inconciliable avec « le concept occidental de "nature" en tant qu'entité existant hors de toute influence humaine² » ; une telle reconnaissance implique, par conséquent, de remettre en cause l'approche dualiste de la nature qui prévaut dans la culture occidentale. Pour ce faire, Prominski s'inspire de Wassily Kandinsky, peintre et théoricien de l'art, qui, dans un texte de 1927 intitulé « und » [et], encourage la dissolution des dichotomies et prône une réflexion et une pratique artistique plus synthétiques, ancrées dans les relations fondamentalement inextricables plutôt que dans des séparations objectivées³. Prominski propose ainsi de remplacer l'idée de paysage, *landscape*, par celle d'*andscape*, qui, en mettant l'accent sur la conjonction, *and*, souligne l'inclusion de l'humain dans le paysage. Il invite les architectes paysagistes à adopter cette notion de paysage inclusif pour conceptualiser et vulgariser le caractère synthétique ou intégrateur de l'architecture du paysage, et « transcender les dualismes périmés⁴ ».

Pour sa part, l'architecte paysagiste Anne Spirn précise que le caractère trompeur de la dichotomie sous-entendue par le mot « nature », en particulier lorsqu'on lui oppose ce qui est fabriqué par l'homme, n'a rien de neuf⁵. Elle nous rappelle que la nature est une idée dominante – un fourretout, il est vrai – de la culture occidentale, une abstraction simpliste qui, dans d'autres cultures, n'existe pas et n'a jamais existé. La façon dont une société décrit la nature et donne un sens aux phénomènes naturels s'avère ainsi, souvent, plus révélatrice de cette société que des milieux non humains ou naturels qu'elle dépeint. De ce point de vue, pour reprendre les mots de Spirn, la nature est « en même temps donnée et construite⁶ », et elle reflète la culture autant qu'elle la révèle⁷.

L'ère de l'anthropocène et les notions connexes de relationnalité et de non-dualité n'influencent pas seulement la construction du concept de nature, mais aussi la durée perçue du déploiement des phénomènes naturels. Le théoricien de la culture Timothy Morton s'intéresse aux phénomènes si étalés dans le temps et l'espace qu'ils outrepassent nos conceptions spatiotemporelles classiques – le réchauffement climatique (ses symptômes et ses conséquences) et les émissions de substances radioactives (le plutonium) en sont des exemples. Il propose de définir une nouvelle catégorie d'objets, les « hyperobjets », pour appréhender ces phénomènes à l'étendue et à l'entremêlement extrêmes, qui sont à la fois l'issue logique et les incubateurs de l'anthropocène⁸.

Cette ère nouvelle consiste donc moins en la disparition de la nature en tant que telle qu'en l'émergence d'une nouvelle condition qui modifie notre capacité à comprendre et à représenter notre relation avec ce que nous appelons « nature ». Dans cette perspective, des concepts tels que *andscape* et hyperobjet ont leur utilité, bien que leur « identité » postulée avec l'élément matériel

1 — Martin Prominski, « Acknowledging the Anthropocene », dans Lisa Diedrich (dir.), *On the Move: Landscape Architecture Europe n°4*, Wageningen, Blauwdruk, 2015, p. 173-177.

2 — Ibid., p. 173.

3 — Wassily Kandinsky, « und » (1927), *Essays über Kunst und Künstler*, Berne, Benteli, 1963, p. 97-108.

4 — Prominski, op. cit., p. 176. [Trad. libre]

5 — Anne Spirn, « The Authority of Nature: Conflict and Confusion in Landscape Architecture », dans Joachim Wolschke-Bulmahn (dir.), *Nature and Ideology: Natural Garden Design in the Twentieth Century*, Washington, DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1997, p. 249-261.

6 — Ibid., p. 251.

7 — Ibid., p. 251-252.

8 — Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

Alors que dans l'expérience romantique du sublime, les éléments naturels stylisés provoquent un effet émotif chez l'observateur à partir d'une certaine distance (artistique), l'anthropocène pose plutôt qu'une telle distance, une telle division, est actuellement impensable.

qu'ils désignent soulève certaines questions. Ils pourraient bien, en effet, délimiter un séduisant amalgame où les traits distinctifs se fondraient les uns dans les autres, en un mélémé indistinct qui deviendrait la toile de fond de nouvelles abstractions, de nouvelles projections. Ils courent ainsi le risque de devenir des abstractions aussi séductrices que le concept de nature lui-même. Quoiqu'il en soit, nous devons garder à l'esprit un certain nombre de [leurs] conséquences conceptuelles. L'une d'entre elles concerne notre façon d'appréhender les implications spatiotemporelles de l'activité humaine et leurs effets sur le milieu ou le paysage environnant, dans le contexte d'une reconfiguration, en des termes comme « anthropocène », de ce que nous percevons habituellement comme des lignes de faille entre l'humain et le non-humain. Dans notre analyse de *Landscape Painting*, nous suggérons quelques pistes d'étude pour aborder la question suivante : comment l'art peut-il, tout en considérant les transformations qui bousculent, à l'heure actuelle, les catégories spatiales et temporelles établies, stimuler la réflexion sur notre relation changée et changeante avec la nature et le paysage en tant que constructions mentales ?

LE PAYSAGE ABSORBÉ

Landscape Painting se lit comme une tentative d'assumer, jusqu'au bout, l'idée d'une nature fabriquée par l'humain et la suspension du temps dans l'appréciation de celle-ci. Von Bismarck met à l'épreuve la nature en tant que construction mentale, notamment en examinant sa surface dans deux milieux naturels stéréotypés : le désert et la jungle. La photographie grand format *Landscape Painting (Desert)* illustre une vue ensoleillée, en contreplongée, d'un affleurement rocheux vertical parsemé de cactus et de broussailles de différentes espèces. La vidéo qui l'accompagne est un *making of*, dans lequel on peut voir six travailleurs agricoles peindre la scène en blanc, au vaporisateur, jusqu'à ce que toute trace de couleur soit effacée. Ensuite, avec de la peinture acrylique, des rouleaux et des pinceaux, les travailleurs réintroduisent les couleurs originales, en deux étapes. D'abord, ils mélangent des pigments verts et bruns à de la peinture blanche pour obtenir les couleurs de cette végétation et de cette géologie familières, en se fiant à leur souvenir. Ensuite, ils recouvrent toute la surface blanche de ces couleurs « originales ». Le même procédé a servi à peindre *Landscape Painting (Jungle)*, photo en gros plan d'une forêt tropicale dont les feuilles et les branches paraissent, comme le veut l'expression courante, « à portée de la main ». La meilleure façon de décrire l'œuvre est de dire qu'elle est, littéralement, une peinture *sur* paysage. La scène montrée demeure inchangée, si ce n'est de sa surface, illustration synthétique (plastique) des souvenirs que gardent les peintres de l'apparence originale, naturelle, du décor. En superposant au paysage l'idée que les travailleurs se font de celui-ci, *Landscape Painting* fusionne le représenté et la représentation et les situe sur le même plan perceptuel. Dès lors, la photographie

encadrée du paysage sera perçue tout comme ces travailleurs perçoivent le bout de terre, non pas « telle qu'elle est », mais comme une (re-) construction apparemment parfaite.

Le point focal de *Landscape Painting* en tant que performance est étroitement contrôlé. Il est restreint à la zone visible depuis l'appareil photo, à travers une lentille particulière, à une distance focale précise. Le cadre exact déterminé par von Bismarck est le résultat de certaines décisions concernant des aspects pratiques (accès et cout), des effets spatiaux (la distance romantique versus l'immersion réelle) et des aspects formels (par exemple, la composition de *Desert* évoque les œuvres des paysagistes romantiques). Pourtant, l'expérience que procurent ses œuvres est définie par le moment où l'on découvre, derrière une nature apparemment authentique, la manipulation par l'humain. La jungle et le désert sont deux milieux que nous considérons généralement comme des mondes sauvages et intacts (bien que l'idée même d'une nature originelle, vierge, soit – on l'a vu – le produit d'une imagination culturelle). Et en effet, le plus souvent, le visiteur remarque la peinture qui recouvre le plan représenté seulement après avoir visionné les vidéos. La surface mate et uniforme des feuilles, qui, nous semble-t-il rétrospectivement, aurait dû être perçue comme l'indice d'une intervention à l'acrylique, tend à être ignorée, peut-être parce que l'observateur contemporain est habitué aux diverses formes de manipulation de l'image : de ce point de vue, le geste physique consistant à peindre sur la photo en devenant un traitement manuel de préproduction de l'image qui devance la postproduction numérique.

Morton écrit que « la conscience d'être pris dans les hyperobjets est précisément un sentiment de familiarité étrange et d'étrangeté familière⁹ ». Sa description du processus qui mène à prendre conscience des dimensions incommensurables des hyperobjets rappelle curieusement l'expérience vécue devant les paysages peints de von Bismarck. Quand le paysage est absorbé, il l'est grâce au mouvement imbriqué de nombreux acteurs et de nombreux procédés de construction de l'image, y compris le travail de perception du spectateur, qui joue donc un rôle intrinsèque dans le processus. Il existerait ainsi des concrétions de hiérarchies interprétatives et fonctionnelles traversant des binômes bien établis comme l'image et le lieu, l'observateur et l'observé, ou l'artiste à la fois créateur et interlocuteur.

LE TEMPS NIÉ

Le processus de reconstitution de la production de l'image est à la base d'un sentiment conflictuel de la temporalité, qui se trouve à interrompre ou à nier la temporalité linéaire. *Landscape Painting* embrasse un lieu concret et familier, riche du souvenir d'une interaction physique antérieure – antérieure, même, à la tâche ardue de peindre (travail agricole dans le désert ; chasse, cueillette et habitation dans la jungle). Le motif complexe qui consiste à rétablir l'identité visuelle d'un lieu à partir de souvenirs

Julius von Bismarck*Landscape Painting (Desert)*, 2015.

Photo : permission de | courtesy of the artist, Marlborough Contemporary & Alexander Levy

personnels engage le passé comme l'avenir, en les unissant dans un geste de peinture collective. La restauration de la couleur se lit également comme un déni de la couche blanche antérieure, et donc comme un effacement du temps consacré à blanchir la surface. En un sens, les travailleurs sont embauchés pour défaire l'effet visible de la première partie de leur tâche, en ajoutant plutôt qu'en enlevant une couche de peinture acrylique. Ce procédé d'addition pousse les travailleurs à employer leur connaissance du lieu et leurs souvenirs pour reconstituer l'apparence originale du site recouvert ou encadré : de mémoire, ils ajoutent activement l'information manquante, jusqu'à ce que le paysage décoloré revienne à son état « connu », visuellement complet et, en apparence, naturel. L'interaction entre les travailleurs et le lieu de l'œuvre est donc rétrospective autant que prospective, puisque le travail qui avance vise la reconstitution de la couleur d'origine. Dans l'ultime objet d'art (la photo du paysage peint), les observateurs non initiés ne s'apercevront pas que ce qu'ils regardent est un paysage peint, d'une part parce que cette idée est par trop inattendue, d'autre part parce que le moindre indice est susceptible d'être interprété comme une manipulation de l'image plutôt que de la nature. Si la série *Landscape Painting* nie le temps consacré à peindre, elle efface tout autant le temps pour l'Occidental amateur d'art qui ne vit ni dans la jungle ni dans le désert. Toutefois – et c'est crucial –, cette négation du temps est possible seulement parce que le paysage représenté est extrêmement concret et absorbé, pour ceux qui le peignent, et extrêmement abstrait et stéréotypé, pour ceux qui le regardent. Si le procédé avait été renversé, si l'œuvre présentée avait été produite pour des personnes peu habituées à l'idée d'une nature médiatisée, abstraite et fragmentée, le paysage cerné par le cadre n'aurait pas le pouvoir d'annuler le temps.

La suspension du temps dans l'œuvre de von Bismarck fait ressortir une étonnante relation entre le temps et l'effet de l'activité humaine sur le monde. Que cet effet soit visible dans la modification de paysages et, peut-être,

le renversement de tendances fortes, ou qu'il culmine dans des concepts comme celui d'hyperobjet proposé par Morton (concepts qui, pleinement déployés, excèdent les capacités de notre imagination spatiotemporelle, de sorte que nous ne pouvons en saisir que les symptômes), il modifie la définition de la nature qui prévaut à l'heure actuelle. L'anthropocène, marqué par la conscience coupable des catastrophes naturelles, associé à la rapidité et aux conséquences des changements climatiques, possède sa propre temporalité implicite. Or, le paysage (dans l'art) offre un plan sur lequel projeter notre compréhension changeante du temps. Alors que dans l'expérience romantique du sublime, les éléments naturels stylisés provoquent un effet émotif chez l'observateur à partir d'une certaine distance (artistique), l'anthropocène pose plutôt qu'une telle distance, une telle division, est actuellement impensable. Les humains ont sur les éléments naturels autant d'effets physiques et temporels que les éléments naturels en ont sur les humains. Contrairement aux peintures de paysage de l'époque romantique qui, malgré leur sublime beauté, demeurent statiques et inextricablement liées aux limites de nos facultés, l'œuvre de von Bismarck produit un sentiment de suspension temporelle qui tire toutes les conséquences de l'engagement processuel entre les acteurs humains et non humains, intrinsèquement interreliés. Ce faisant, elle évoque l'intelligibilité des hyperobjets, dont l'immensité et l'historicité, parallèles à l'existence de l'observateur, la dépassent vertigineusement.

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

9 — Ibid., p. 55.

