

Kendra Wallace: The Field of Appearances Kendra Wallace : le champ des apparences

Anja Bock

Number 88, Fall 2016

Paysage
Landscape

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/82974ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bock, A. (2016). Kendra Wallace: The Field of Appearances / Kendra Wallace : le champ des apparences. *esse arts + opinions*, (88), 32–39.



Anja Bock

Kendra Wallace: Field of Appearances

The

Despite all the mechanical artifacts that now surround us, the world in which we find ourselves before we set out to calculate and measure it is not an inert or mechanical object but a living field, an open and dynamic landscape subject to its own moods and metamorphoses.

—David Abram¹

Kendra Wallace

Calendula / Souci, 2015.

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

There's something about the genre of "landscape" in the history of Western art that makes it continue to operate as if it were neutral—or, worse, pastoral or picturesque—even though we know better. That something, it seems to me, is the way in which the eyes of the West continue to consume and appropriate nature for sentimental—and let's face it, profitable—ends. If we think back to the hierarchy of genres in the European academies during the Enlightenment, landscape conveyed ownership, a timeless Classical past, or, later, a Romantic yearning to experience the forces of nature that engulf us, without ever actually being engulfed. No one feared, for example, that Caspar David Friedrich's lone wanderer might actually fall off of that precipice and disappear into the murk, just as no one feared (back then) that the Tahitian women bathing in brilliant fields of fuchsia in Paul Gauguin's primitivist reveries might one day jump out of the canvas and say, "Hey, ça suffit!" But with a little push from feminist and postcolonial theory, they did, and in their defiance they revealed the conceptual framework for what it is: the power of the West to cloak its biases in the prettiest of languages in order to facilitate the acceptance of the conventions (and political policies) operating under their cover.

Neither the sublime-picturesque, nor sexism, nor the aggressive colonization practices of European nations in the late nineteenth century, have anything to do with Kendra Wallace's intervention in the landscape genre. So why this false start? Because, in these examples, the security of the identity of the "seer" is assured by overpowering its subject matter: the tumultuous clouds of mist are framed in a way that keeps them separate and under control; the "primitive" women are equally kept under control by being

objectified as such—that is, "othered." Herein lies a problematic that is far more compelling than the rehearsed art-historical critique. In her photographic practice, Wallace strives to go beyond critique and ask, how can one surrender the control that an artist has over her object of study; how can one sink into the inseparability of subject and object and depict their co-implication; how can Westerners bypass the ingrained ways of seeing of the West in order to experience the visual field as something to actively partake of rather than "take"?

Wallace's recent series of large-scale photographs titled *The Field of Appearances*² is an astute—and also profoundly meditative—response to this set of questions. And with a camera in hand, the dilemma is further exasperated: the device's speedy and greedy mono-oculus "capture" allows for little flow between subject and object, and the space of the land in front of its lens almost instantly turns into a flat and sharply delineated picture. It is seized. Or we could extend Louis Althusser's term "hailed": the land, pulsating and alive and in excess of signification, is interpellated by the camera as "landscape."³ Wallace's photographs actively work against both this technological foreclosure of meaning and the more general lens of Western appropriation by interfering in the operation of the camera, by concentrating on colour rather than image, and by emphasizing materiality and full sensory perception.

I will elaborate on each of these points in turn, but first a brief description of the exhibition: fifteen large sheets of colour—ranging from soft coral and amethyst to a vibrant, almost pure magenta, and from pale lime to the deep, rich hue of a goldfinch—hang slightly off of the wall, revealing the gentle undulation of the photographic paper. Interspersed between

these "colour fields" are photographs of golden barley fields of the same scale and material (Juniper Baryta paper), which gives the work a sensuous, slightly glossy quality, like skin. It is surprising to learn that these various intensities of colour are actually photographs, not paintings, and it is equally surprising to learn that they are photographs of flowers. A flower is perhaps the most difficult life force in nature to experience without sentimental overtones and without the desire to literally appropriate it by bringing it home, where it—this life force—effectively becomes a still life. Photographs of flowers typically function similarly, arresting the flow of time in order to capture the pregnant moment of full bloom, when nature's potential has been obtained and its demise is not yet in sight, and then carefully preserving it behind glass as a keepsake of whatever occasion the flowers were intended to celebrate. Yet in Wallace's exhibition, their life force is uncontainable, spilling out over the edge of the frame like the colour waves that radiated from the flowers themselves, hovering, palpable, and pulsating.

In this work Wallace deftly bypasses the (egocentric) assumption that flowers are inherently "for me" by compromising the authority of the photographic oculus and the strictures of

¹ — David Abram, *The Spell of the Sensuous* (New York and Toronto: Vintage Books, 1997), 32.

² — Trianon Gallery, Lethbridge, Alberta, November 7, 2015–January 24, 2016.

³ — Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses," in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 2001 [1970]).

modern vision. Rather than using her camera for its capacity to capture every minute detail, Wallace removes the lens entirely, thereby redefining photography's "macro" function as one of opening-out rather than closing-in. This radical opening allows both time and light to enter in a far less controllable way; it allows them to bounce around and refract inside the body of the camera, filling it with unpredictable play. Gone are the straight lines of single point perspective that cut up Euclidean space like so many parcels of land to be conquered in time (and by time). Without its "eye," the camera can no longer measure space and keep it at a safe distance: its open body is continuous with its surroundings, sensing and absorbing all the waves that come its way—in this case, waves of colour. As such, both technically and conceptually, Wallace's working process makes objectification impossible.

What is most compelling about Wallace's work, however, is that it goes beyond interrupting the naming and seizing of its object—flowers—and thereby goes beyond simply critiquing objectification. It goes beyond by trying to push through to the other side and see what flowers would look like in the light of intersubjectivity rather than objectivity. It is on this point that I'm hooked, because to experience Wallace's photographs is to experience a release of the conceptual strongholds that keep all binaries fixed in their established hierarchies and, by extension, the status quo. Mind over body, ideality over materiality, subject over object, the list goes on and on. Vision, for example, continues to be prized over all the other senses due to its alleged proximity to objective knowledge, even though visuality has long been defined as a field that is fraught through and through with cultural conventions and signifying practices.⁴ Wallace inserts herself into the visual field (a garden full of flowers) in order to subvert the privilege and power allocated to her as the seeing subject, the power to designate an object (a flower). Wallace levels the playing field, so to speak, by removing the lens and allowing the flowers to *look back*. The resulting colour intensities are not "of" the flowers at all; that is, they are not an abstraction. Rather, they are "of" the encounter. And rather than presenting this encounter as a breakdown in language, Wallace celebrates its "asignificance" as a source of potential in the sense of the word that we learn from Deleuze and Guattari: the perpetual potential of becoming-other.⁵

If we accept this proposition, the world starts to spin, as it did for Jean-Paul Sartre's protagonist Antoine Roquentin in *Nausea* when he could no longer distinguish between his own body and the old gnarly roots of the chestnut tree he was sitting beside in the park.⁶ The line between subject and object became indiscernible to Roquentin and, likewise, it is difficult to discern the line between "me" and "not-me" in Wallace's photographs. This brings us back to a discussion of landscape, the picturesque-sublime, and primitivism, because each took hold in a context of fear and fascination—fear that the modern Western subject might lose his

power to own and control the world around him and cease to function as its centre, and fascination with the more obscure moments when his mastery seems to falter. Wallace embraces such "obscurity" for the philosophical challenges that it implies, rather than turning it into an image and thereby calming the waters. In brief, she opens her full sensory apparatus (much like she opens her camera's body by removing its lens) in order to allow for a material flow between herself and the world she finds herself embedded in. This emphasis on the *materiality* of her own body, of the camera's body, of the flowers and fields that she photographs, and of the resulting photographs that hang in the gallery, is equally an emphasis on *affect*. Wallace's series of radiating colours provides an antidote to the kitschy sentimentality of flower photography (or melancholy, if we consider Roland Barthes's lamentation) in favour of a radical inter-"being" devoid of personal emotion.

To conclude, consider the four photographs of barley fields, windswept and golden, like silky flaxen tresses, with all the cultural connotations that the simile implies. They seem to call for viewers to wander into them, close their eyes, and curl up to sleep in the breeze, warm and safe as though in the bed of a private dream. The horizon is so far in the distance that it is somewhere out of the frame altogether, imperceptible except in one case, in which there is a small glimpse of sky along the top edge. This is the only ground line that Wallace offers in the entire exhibition, the only space where time can be measured, the only photograph that can be classified as "landscape." It is also the only photograph that invites viewers to penetrate, providing a line of sight for their eyes to follow and a trampled-down dell for their bodies to occupy. As such it may seem contradictory to her entire project, but I see it more positively: it is the tipping point where a critique of the landscape genre falls by the wayside and a sincere investigation into a (post-)human's elemental connection with the land begins. The other eleven photographs in the exhibition embody this connection in a way that opens onto delight rather than enlightenment, rapture rather than capture. Thereby they liberate potentialities that can edge Western eyes into seeing "other-"wise. ●

4 — Hal Foster, ed., *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture 2 (Seattle: Bay Press, 1988).

5 — Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

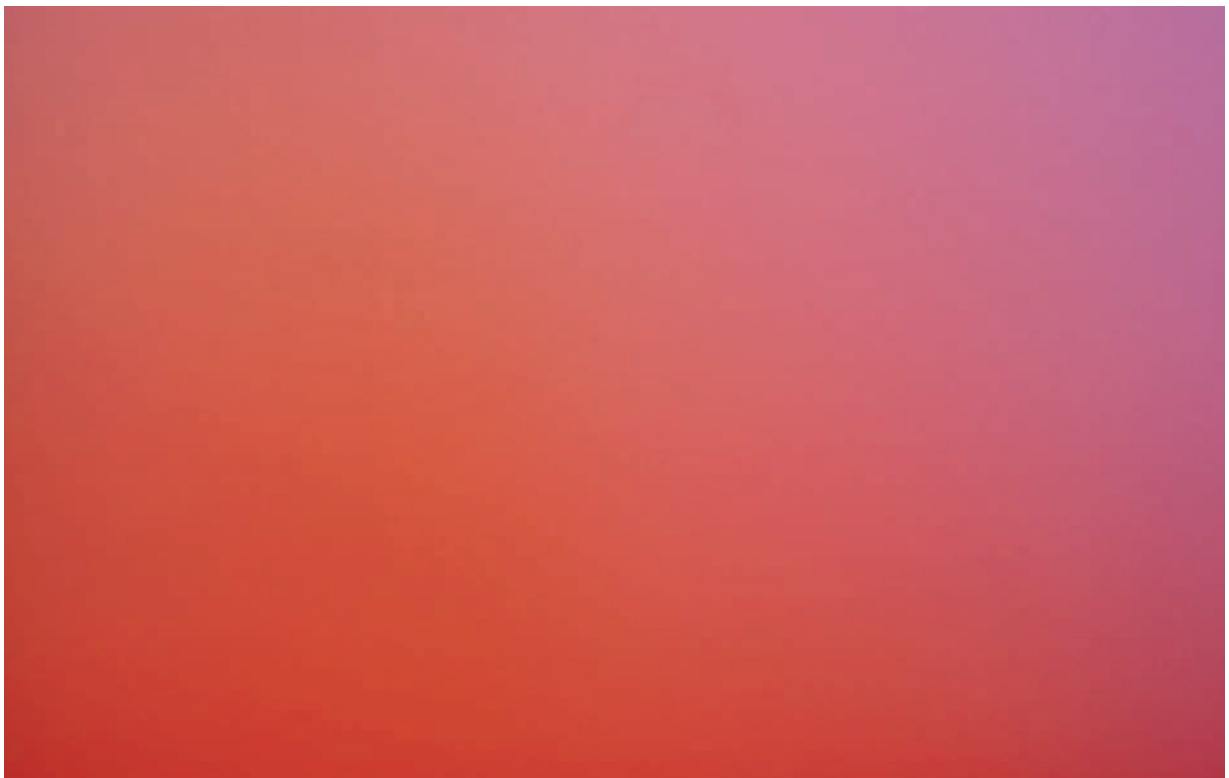
6 — Jean-Paul Sartre, *Nausea*, trans. Lloyd Alexander (New York: New Directions, 2007 [1938]).

Kendra Wallace

→ *Souci / Calendula*, 2015.

↘ *Coquelicot / Cosmos*, 2015.

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



Kendra Wallace : le champ des apparences

Anja Bock

En dépit de tous nos artéfacts mécaniques, le monde où nous nous trouvons avant de commencer à calculer et à mesurer n'est pas un objet mécanique inerte mais un milieu vivant, un paysage dynamique et ouvert, sujet à ses propres humeurs et métamorphoses.

— David Abram¹

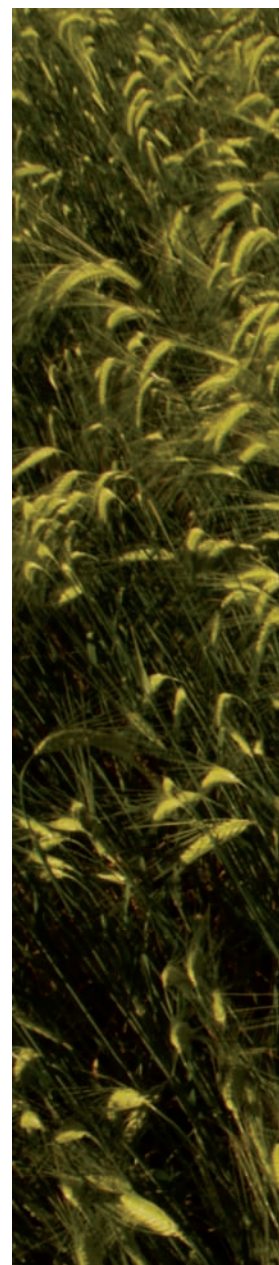
Le genre du « paysage » occupe dans l'histoire de l'art occidental une position qui lui permet, semble-t-il, de continuer à opérer comme s'il était neutre – ou, pire, pastoral ou pittoresque –, même à nos yeux avertis. Ce phénomène est sans doute lié au fait que l'Occident appréhende encore la nature dans une logique de consommation et d'appropriation, pour des raisons sentimentales et (avouons-le) lucratives. Selon la hiérarchie des genres privilégiée par les académies européennes à l'époque des Lumières, le paysage symbolisait la propriété, un passé classique et intemporel, ou, plus tard, un désir romantique d'éprouver les forces de la nature qui nous dépassent, sans se laisser submerger. Personne ne craignait vraiment que le promeneur solitaire de Caspar David Friedrich ne tombe de son promontoire et disparaisse dans la brume, de même que personne ne s'attendait (à l'époque) à ce que les femmes tahitiennes alanguies dans un champ rose fuchsia nées des rêveries primitivistes de Paul Gauguin ne bondissent un jour hors de la toile en s'écriant : « Hé, ça suffit ! » Elles l'ont pourtant fait, encouragées par la pensée féministe et postcoloniale, dénonçant par leur rébellion la véritable nature de ce cadre conceptuel : l'Occident excelle à camoufler ses préjugés sous des langages séduisants, pour mieux faire accepter les conventions (et les stratégies politiques) que ces représentations véhiculent.

Le panorama pittoresque ou sublime, le sexisme ou les pratiques colonialistes agressives des nations européennes à la fin du 19^e siècle n'ont rien à voir avec l'intervention de Kendra Wallace dans le champ du paysage. Alors pourquoi ce faux départ ? Parce que dans ces exemples, l'identité du regardeur est soigneusement préservée par sa domination implicite du sujet : le tumulte des nuages est placé à distance et sous surveillance ; les femmes « primitives », donc identifiées comme telles, sont également assujetties par notre regard, leur altérité les désignant comme objets. Or l'artiste élabore ici une approche beaucoup plus captivante qu'une banale critique de l'histoire de l'art. La pratique

photographique de Wallace se place en effet au-delà d'une démarche critique, en explorant plutôt les questions suivantes : comment renoncer au contrôle que l'artiste exerce sur son sujet d'étude ? Comment s'abandonner à l'inséparabilité entre sujet et objet, et décrire leur implication réciproque ? Comment contourner les modes de vision inculqués par la civilisation occidentale, afin d'expérimenter le champ visuel dans le registre de la communion plutôt que dans celui de la consommation ?

Avec sa récente série de photographies grand format, intitulée *The Field of Appearances*², Wallace répond à ces questions de manière ingénieuse – et profondément méditative. Or, le dilemme est exacerbé par l'appareil photo lui-même dont l'objectif vorace tend, de son œil unique, à effectuer une « capture » instantanée qui laisse peu de jeu entre le sujet et l'objet ; le territoire qui se trouve devant la lentille se transforme presque aussitôt en une image plane aux démarcations nettes. Il est saisi. Ou, pour reprendre le terme de Louis Althusser, il est « interpellé » : le lieu vivant, palpant et débordant de sens est interpellé par l'appareil en tant que « paysage³ ». Les photographies de Wallace s'efforcent de déjouer à la fois cette saisie technologique du sens et (plus généralement) la démarche occidentale d'appropriation : l'artiste interfère dans le fonctionnement de l'appareil en priorisant la couleur plutôt que l'image ainsi qu'en privilégiant la matérialité et la pleine perception sensorielle.

Nous aborderons chacun de ces aspects en détail, mais commençons par une brève description de l'exposition : quinze grandes plages de couleur – dont les nuances vont du corail doux et de l'améthyste à un magenta vibrant, presque pur, et d'un citron vert pâle au jaune riche et profond d'un chardonneret – sont suspendues à légère distance du mur, afin de révéler la subtile ondulation du papier photographique. Des champs d'orge blonds s'intercalent entre ces « champs colorés », tirés dans le même format et sur le même papier (Juniper Baryta),



Kendra Wallace

Orge d'hiver / Winter Barley, 2015.

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



qui confère aux œuvres une qualité sensuelle, légèrement satinée, évoquant celle de la peau. Il est surprenant d'apprendre que ces diverses nuances de couleur sont des photographies, non des tableaux, et tout aussi surprenant d'apprendre qu'il s'agit de photographies de fleurs. Une fleur est peut-être l'une des forces vitales de la nature les plus difficiles à expérimenter sans connotations sentimentales, et sans éprouver le désir de se l'approprier, littéralement, en la rapportant chez soi – où cette force de la nature se transforme de facto en nature morte. Les photographies de fleurs fonctionnent généralement de la même façon, en interrompant le flux du temps pour capturer la plénitude éphémère de leur épanouissement (leur potentiel est réalisé, leur déclin ne s'annonce pas encore), avant de le protéger soigneusement sous verre, en souvenir de l'occasion que ces fleurs étaient censées célébrer. À contrario, Wallace nous donne à voir leur énergie vitale irrésistible, débordant du

cadre comme les ondes de couleur qui émanaient des fleurs elles-mêmes : elle flotte dans la pièce, palpable et palpitante.

Wallace contourne adroitement le présupposé (égocentrique) que les fleurs sont là « pour moi », en fragilisant l'autorité du dispositif oculaire photographique et les restrictions de la vision moderne. Alors que son appareil lui permet de capturer les plus infimes détails, Wallace choisit de retirer complètement l'objectif : elle

1 — David Abram, *Comment la terre s'est tue : pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, 2013, p. 56.

2 — Trianon Gallery, Lethbridge, Alberta, du 7 novembre 2015 au 24 janvier 2016.

3 — Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *Positions (1964-1975)*, p. 67-125, Paris, Les Éditions sociales, 1976.



Kendra Wallace

↖ *The Field of Appearances*,
vue d'exposition | exhibition view,
Trianon Gallery, Lethbridge, 2015.

Photo : © Rod Leland, permission de l'artiste |
courtesy of the artist

← *Coquelicot / Poppy*, 2015.

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

redéfinit ainsi la fonction « macro » de la photographie en ouvrant le champ de vision, plutôt qu'en le rétrécissant. Cette ouverture radicale permet au temps et à la lumière d'entrer d'une façon beaucoup moins contrôlée ; elle leur permet de rebondir et de se réfracter à l'intérieur de l'appareil, dans un jeu imprévisible. Les lignes droites de la perspective conique, qui découpent l'espace euclidien en parcelles appelées à être conquises avec le temps (et par le temps), ont disparu. Sans son « œil », le dispositif photographique ne peut plus mesurer l'espace et le maintenir prudemment à distance : le corps ouvert de l'appareil, formant désormais un tout avec son environnement, perçoit et absorbe la totalité des ondes qui lui parviennent, en l'occurrence des ondes de couleur. Sur le plan technique comme sur le plan conceptuel, le procédé artistique de Wallace rend ainsi l'objectification impossible.

L'attrait majeur de cette œuvre, cependant, est qu'elle ne se contente pas de déjouer l'identification et l'appropriation de son objet – la fleur. Elle va au-delà d'une simple critique du processus d'objectification en tentant une traversée du miroir pour examiner les fleurs à la lumière de l'intersubjectivité, par opposition à l'objectivité. C'est en cela que l'œuvre m'enchant particulièrement, car regarder les photographies de Wallace, c'est sentir diminuer l'emprise des structures conceptuelles qui maintiennent toutes les binarités dans leurs hiérarchies établies, et perpétuent donc le statu quo. La domination de l'esprit sur le corps, de l'idée sur la matérialité, du sujet sur l'objet : la liste est longue. La vue, notamment, est toujours considérée comme supérieure aux autres sens, car elle demeure théoriquement plus proche du savoir objectif, alors que le domaine visuel est connu depuis longtemps pour être un véritable repaire de conventions culturelles et de pratiques significatives⁴. Wallace s'inscrit dans le champ visuel (un jardin rempli de fleurs) pour subvertir le privilège et l'autorité qui lui sont accordés en tant que sujet qui voit : le pouvoir de désigner un objet (une fleur). L'artiste rééquilibre les forces en présence, puisqu'en retirant l'objectif elle permet aux fleurs de *lui rendre son regard*. Les ondes colorées qu'elle recueille ne sont pas une

trace *des fleurs* : elles n'ont rien d'abstrait. Elles constituent plutôt une trace *de la rencontre*. Et, au lieu de présenter cette rencontre comme une perte de langage, Wallace souligne les potentialités de son « a-signifiante » au sens que Deleuze et Guattari donnent à ce terme : l'inépuisable potentiel du « devenir-autre⁵ ».

Si nous acceptons cette proposition, le vertige s'empare de nous, comme il s'empare du protagoniste de Jean-Paul Sartre dans *La nausée*, Antoine Roquentin, qui, alors qu'il se trouve dans un parc, ne parvient plus faire à la différence entre son propre corps et les vieilles racines noueuses du châtaigner à côté duquel il est assis⁶. De même que la frontière entre le sujet et l'objet est devenue indiscernable à Roquentin, la démarcation entre le « moi » et le « non-moi » s'estompe dans les photographies de Wallace. Ceci nous ramène à la question du paysage pittoresque (ou sublime) et du primitivisme, car chacune de ces approches a vu le jour dans un contexte de peur et de fascination – la peur que le sujet occidental moderne puisse perdre son pouvoir et son contrôle sur le monde et qu'il n'en soit plus le centre ; la fascination pour les moments plus obscurs où ce sentiment de maîtrise vacille. Wallace explore cette « obscurité » pour le défi philosophique qu'elle implique, plutôt que d'en faire une image qui en désamorcerait la charge. En bref, elle ouvre l'ensemble de son appareil sensoriel (tout comme elle ouvre le corps de son appareil photographique en retirant l'objectif) afin de permettre une libre circulation de la matière, entre elle-même et le monde dont elle fait partie. Cette emphase mise sur la matérialité – celle de son propre corps, celle de l'appareil, celle des fleurs et des champs qu'elle photographie, et enfin celle des photographies suspendues dans la galerie – est également une emphase mise sur l'affect. Ses lumineuses plages de couleur proposent un antidote au sentimentalisme kitch de la photographie florale (ou à la mélancolie, si l'on pense à celle de Roland Barthes) en proposant un mode radical d'être, dépourvu d'émotion personnelle.

Considérons enfin les quatre photographies où se déploient des champs d'orge dorés, dont les tiges s'inclinent sous le vent comme

des tresses blondes et soyeuses, avec toutes les connotations culturelles que cette comparaison implique. Ils semblent nous inviter à avancer au milieu du champ, à fermer les yeux pour nous endormir sous la brise, au chaud et en sécurité dans nos rêveries. L'horizon est si lointain qu'il se trouve quelque part en dehors du cadre, imperceptible, sauf dans une image où une portion de ciel apparaît le long du bord supérieur de la photographie. C'est la seule ligne d'horizon que Wallace nous accorde dans cette exposition, le seul espace où le temps puisse être mesuré, la seule photographie que l'on puisse qualifier de « paysage ». C'est également la seule qui nous invite à pénétrer dans l'image, en nous offrant une ligne de perspective que nos yeux puissent suivre, et un espace ménagé pour notre corps au creux des tiges. À cet égard, l'image peut sembler en contradiction avec l'ensemble du projet, mais elle possède son intérêt : c'est le point de bascule où la critique du « paysage » laisse la place à une investigation sincère de la connexion (post)humaine primordiale avec la Terre. Les onze autres photographies de l'exposition incarnent cette connexion d'une manière qui s'ouvre au délice plutôt qu'au discernement, au ravissement plutôt qu'à l'appropriation. Ce faisant, elles libèrent des potentialités capables de faire basculer le regard occidental dans une « perception-autre ».

Traduit de l'anglais par **Emmanuelle Bouet**

⁴ — Hal Foster (dir.), *Vision and Visuality, Discussions in Contemporary Culture* vol. 2, Dia Art Foundation, Seattle, Bay Press, 1988.

⁵ — Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et Schizophrénie* vol. 2, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

⁶ — Jean-Paul Sartre, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938.