

Seeing "the Frame that Blinds Us" Voir « le cadre qui nous aveugle »

Amish Morrell

Number 85, Summer 2010

Conflit
Conflict

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63721ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Morrell, A. (2010). Seeing "the Frame that Blinds Us" / Voir « le cadre qui nous aveugle ». *Ciel variable*, (85), 37–41.

Seeing “the Frame that Blinds Us”¹

BY AMISH MORRELL

In *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag describes Spanish painter and printmaker Francisco Goya’s series of eighty-three etchings, *The Disasters of War*, made between 1810 and 1820, as offering the first comprehensive and graphic portrayal of war. Consisting of scenes of executions, physical combat, soldiers’ assaults upon civilians, injury, and starvation, the prints present a disturbing and shocking account of the 1808–14 war among Spain, France, Britain, and Portugal. Sontag wrote that with this work “a new standard of responsiveness for suffering enter[ed] art.”² She notes that the images, captioned with titles that highlight the horrors of war, are intended to elicit a moral response. Their subject matter makes their meaning seem incontrovertible, and they are part of what has since become a long practice of using images of war to achieve particular ends: to evoke horror, to command action, and to elicit support. In *War at a Distance*, Blake Fitzpatrick, Karyn Sandlos, and Roger Simon purposely avoid showing such graphic subject matter. Juxtaposing works made by journalists, artists, illustrators, and soldiers, they instead provoke another kind of thought, turning their contemplation away from their subject matter to the devices of their framing.

(...) some experiences are simply unrepresentable: trauma, suffering, and death.

In Suzanne Opton’s photographs from her *Citizen + Soldier* series, Iraqi citizens and American soldiers are shown absorbed in thought, avoiding the photographer’s gaze. Enlarged so that they accentuate details such as the pores and creases in the subjects’ skin and the texture and body of their hair, Opton’s photographs create a sense of physical proximity and intimacy. Without further context – the images are cropped to avoid signifiers of identity and suggestions of their surroundings – they appear politically neutral, and yet affecting. They take on other meaning, however, when placed next to the subjects’ testimonial accounts of the war in Iraq. This pairing sheds valuable insight into the image’s ability to provide access to another person’s experience of these events. The photographs index an experience of the war that they are also incapable of revealing. Juxtaposed with the subjects’ testimonies, they reveal the very structures of mediation through which war is encountered.

The critique of representation in shaping viewers’ understanding of war has fallen into several broad categories, in all of which the image enacts a particular kind of relationship between the viewer and the photographed subject. First, images have often been part of the very apparatus of war itself. Harun Farocki’s 2003 film, also titled *War at a Distance*, describes the role of imaging technologies in

enabling war to be fought remotely, such as video cameras installed in cruise missiles so that they can be accurately guided to their targets. This is not dissimilar from the infamous situation at the Abu Ghraib prison, where guards made and circulated photographs of prisoners being forced to perform sexual acts and threatened to send them to the prisoners’ families as a way of further extending their humiliation. Here, the production and circulation of images functioned as a mechanism of state torture. A second critique is that some experiences are simply unrepresentable: trauma, suffering, and death. This is a problem central to photography itself, in that it makes it seem that the unknowable can be known. The effect is that the repetition of images of disaster and suffering dulls viewers’ capacity for empathic identification and elevates their ability to behold atrocity. While seeming to bring the war closer, these representations instead distance the viewer from the events that they depict.

Among the images chosen for *War at a Distance*, there are no photographs of the dead. Few of the works depict war using traditional documentary media or techniques. The best of example of this is Allyson Mitchell’s video work *Afghanimation*, in which she overlays domestic textiles, including macramé blankets, with Afghan war rugs and newspapers covering the war, in a montage that also includes expressions such as “carpet bombing.” In describing the war, Mitchell’s work also references a domestic realm. While *Afghanimation* draws attention to language and its simultaneous purchase within the military and household spheres, Graeme Smith’s *Talking to the Taliban* incorporates a voice that is rarely heard and that provides a perspective from both inside and outside of conventional journalistic coverage. As part of a project for the *Globe and Mail*, interviewers asked members of the Taliban a series of twenty questions, ranging from “How long will you fight against non-Muslims?” to “Do you know Bush?” and “Who is Stephen Harper?” The responses to Smith’s questions are unusual, and often unexpected. Both the questions and the answers offer important reflections on the role of propaganda – on how language and ideology structure how we know these events – but they also offer a space to reflect on what is *not known* and, in some, on what is *not seen*.

The works that describe war in the most conventional manner include Louie Palu’s photojournalistic images depicting everyday events in the lives of soldiers stationed in Afghanistan, which have been paired with audio recordings of sounds from the battlefield, and Richard Johnson’s drawings, *Postings from Afghanistan*, which were published in *The National Post*. The audio track that accompanies Palu’s images has the effect of extending the viewer’s engagement with the images, creating a space for an encounter with their subjects that is not simply visual and momentary, but aural and reflective. Johnson’s sketches, which include journal notes and observations, facilitate a similarly reflective engagement. His drawings resemble some of the earliest war photographs – those made by the British photographer Roger Fenton in 1855 during the Crimean war – in that they show what is peripheral to events of battle: soldiers standing around, portraits of officers, mili-

tary machinery, and buildings. Like Fenton’s photographs, with their long exposure times dictated by early photographic technology, Johnson’s drawings function, the curators note, to “slow time down.” But they also “reveal pauses in the conduct of war – moments of encounter shared between Canadian soldiers, and with the Afghani environment and citizens.”³ These important non-photographic works – drawings and soundtrack – penetrate the senses in a different manner, and require a different quality of attention. A similar examination is enacted by the inclusion of a second sound installation that played episodes of the radio play *Afghanada*, which aired on the CBC in 2006 and 2007.⁴ Dramatizing the lives of several Canadian soldiers stationed in Afghanistan, it presents a fictional counterpoint to the journalistic authority of Palu’s images. Here, the Canadian characters speak with various regional accents, and their stories become a palimpsest of Canada and Afghanistan, conjuring a space in which the listener imagines and identifies with the characters. Its inclusion foregrounds how fiction operates as a framing device.

The inclusion of multiple kinds of media is crucial to the questions explored within this project. Several video monitors show YouTube videos made by soldiers recorded with helmet-mounted cameras. Jerky low-resolution images show soldiers running down a road in the rain and sleet, shots being fired, and a herd of sheep scattering. Paralleling Farocki’s images of camera-guided cruise missiles directed by soldiers sitting at a control station, here the soldiers carry the cameras, and YouTube viewers follow them as they encounter their enemies. Videos such as these, distributed in this manner, have a mass potential audience, and the footage can be replayed again and again. This repetition is mirrored in the background of Francesco Simeti’s *Watching the War*, an installation that consists of wallpaper made up of images of bomb blasts from the war in Iraq. In Simeti’s installation, war becomes pretty and banal, devoid of its impact.

The aestheticization of war is further and, perhaps, more explicitly addressed in Stephen Andrews’s *The Quick and the Dead*. Andrews made a series of images by rubbing cyan, magenta, yellow, and black crayons on parchment paper, re-creating video footage of the bombing of an American convoy in Iraq. These are exhibited both as a series of prints and as a video animation. The response that these images elicit is not horror, but a sense of beauty. Through the repetitive process of making crayon rubbings, Andrews reduces the image to its most formal elements and then reconstructs it with realistic effect. While these works raise questions about how the mass media shape people’s collective understanding of disaster, what is unsettling about them is their very aestheticism – one cannot help but find them beautiful – and how this so disturbingly juxtaposes the horror that they describe. In *Frames of War*, Judith Butler writes, “The indefinite circulability of the image allows the event to continue to happen.”⁵ For Butler, the event keeps repeating itself through the photograph. The beautiful repetition of Andrews’s images stages a betrayal of the senses, a betrayal that, in turn, is exposed by the animation.

While the event may keep repeating, as it does for the subjects of Opton's images, who are caught in acts of remembering the Iraq war, it remains corporally inaccessible to those who encounter it only through photographs. One of the curatorial intentions of this project was to help us think about how we understand war from a distance, as we do through audio and visual texts. But it is neither the war nor death that we seek to understand. Rather, it is how things become known, how they are described and framed, and how they are complicit in what they depict. Butler observes, "To learn to see the frame that blinds us to what we see is no easy matter."⁶ Through its juxtaposition of works, this project attempts to help us understand how we understand that which we cannot see.

1 Judith Butler, *The Frames of War* (London: Verso, 2009), p. 100. *War at a Distance*, presented by Gallery TPW, included works by Stephen Andrews, Richard Johnson, Allyson Mitchell, Suzanne Opton, Louie Palu, Francesco Simeati, and Graeme Smith.

2 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Picador, 2003), p. 45. 3 Blake Fitzpatrick, Karyn Sandlos, and Roger I. Simon, curators' essay, *War at a Distance: Visual Culture and the Framing of Public Conversations about Canadian Forces in Afghanistan* (Toronto: Gallery TPW, 2009), p. 4. 4 For more information on this project, go to : <http://www.cbc.ca/afghanada/>

5 Butler, *Frames of War*, p. 86. 6 *Ibid.*, p. 100.

Amish Morrell is the editor of *C Magazine*, a quarterly publication on contemporary international art. He has a Ph.D. in cultural studies and education from the University of Toronto and has written for publications including *Art Book*, *Canadian Art*, *Ciel variable*, and *Prefix Photo*. He teaches visual culture, the history of photography, art and activism, and cultural memory studies at the University of Toronto and the Ontario College of Art and Design.

Suzanne Opton, *Soldier: Wright - 366 Days in Iraq; Citizen: Yada Barazanji - Writer, Mother of Three*, 2009, de la série / from the series *Citizen + Soldier*, épreuve chromogénique / chromogenic prints, 81 x 101 cm



Suzanne Opton, *Soldier: Kubalewski - 366 Days in Iraq*; *Citizen: Bassim Sulaiman - Antiques Dealer, Father of Two*, 2009, de la série / from the series *Citizen + Soldier*, épreuves chromogéniques, 81 x 101 cm

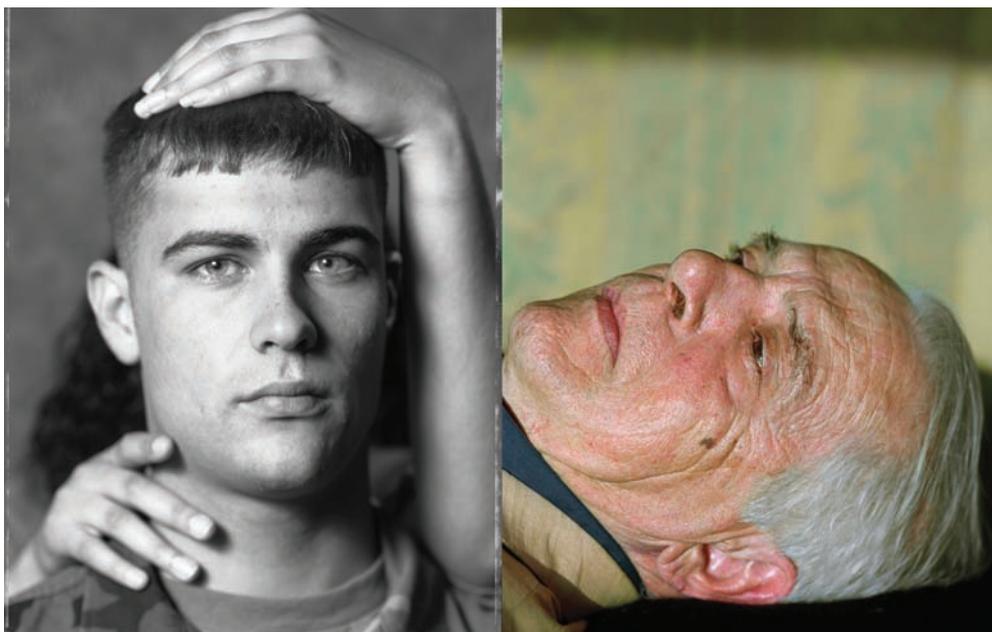
Voir « le cadre qui nous aveugle »¹

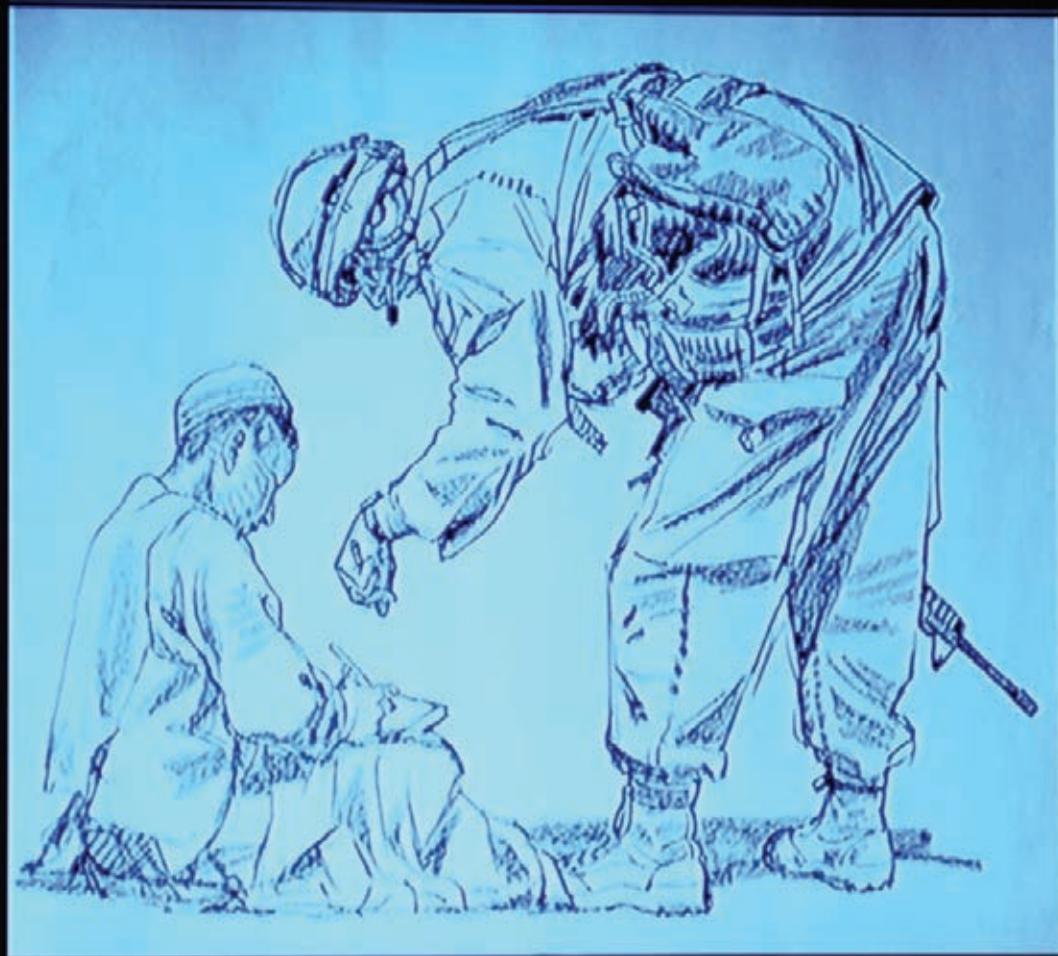
PAR AMISH MORRELL

Dans son essai *Devant la douleur des autres*, Susan Sontag dépeint comme étant la première représentation détaillée et crue de la guerre une série de quatre-vingt-trois gravures à l'eau-forte, intitulée *Les désastres de la guerre* et exécutée par le peintre et graveur espagnol Francisco Goya entre 1810 et 1820. Comprenant des scènes d'exécution, de combats de civils assaillis par des soldats, montrant des blessures, de famines, les planches rendent compte de façon troublante et choquante de la guerre de 1808-1814 entre l'Espagne, la France, l'Angleterre et le Portugal. Sontag écrit qu'avec cette œuvre « un nouveau modèle de sensibilité à la douleur fait son entrée dans l'art »². Accompagnées de titres soulignant les atrocités de la guerre, les images, note-t-elle, sont destinées à susciter une réaction morale. Les sujets représentés rendent leur sens apparemment irréfutable, et ces gravures font partie de ce qui est devenu une longue pratique dans l'utilisation des images de guerre à des fins particulières : évoquer l'horreur, pousser à l'action, chercher un soutien. Dans *War at a Distance*, Blake Fitzpatrick, Karyn Sandlos et Roger Simon évitent délibérément de présenter la brutalité de tels sujets. Juxtaposant des œuvres réalisées par des journalistes, des artistes, des illustrateurs et des soldats, ils provoquent plutôt une autre forme de réflexion en détournant la contemplation de leurs sujets vers les dispositifs d'encadrement.

Dans la série photographique *Citizen + Soldier*, de Suzanne Opton, on voit des citoyens irakiens et des soldats américains absorbés dans leurs pensées, fuyant le regard de la photographe. Agrandies afin d'accentuer les détails tels que les pores ou les plis de la peau et la texture de la chevelure des sujets, les photographies d'Opton créent une sensation physique de proximité et d'intimité. Sans autre contexte – les images sont cadrées afin d'éviter les signifiants identitaires et les indices suggérant l'environnement – elles apparaissent politiquement neutres, et néanmoins chargées d'affects. Elles prennent un autre sens, toutefois, lorsque juxtaposées aux témoignages des sujets concernant la guerre en Irak. Ce couplage offre des aperçus de grande valeur en ce qui concerne la capacité de l'image à rendre accessible l'expérience d'autrui face à ces événements. Les photographies représentent une expérience de la guerre tout en étant également incapables de la révéler. Assemblées avec ces témoignages, elles manifestent les structures mêmes de la médiation dans laquelle la guerre s'éprouve.

La critique de la représentation qui cherche à déterminer, chez le regardeur, une compréhension de la guerre tombe dans plusieurs vastes catégories, l'image jouant dans chacune d'elles un rôle particulier entre celui-ci et le sujet photographié. Premièrement, les images font souvent partie du dispositif même de la guerre. Un film de Harun Farocki, également titré *War at a Distance* (2003), décrit le rôle des technologies d'imagerie permettant de combattre à distance,





telles que les caméras vidéo placées dans les missiles de croisière qui peuvent ainsi atteindre précisément leurs cibles. Cela n'est pas différent de la situation dégradante observée à la prison d'Abou Ghraib où des gardes ont pris et fait circuler des photographies de prisonniers, forcés d'accomplir des actes sexuels, en les menaçant d'envoyer ces images à leurs familles afin de prolonger davantage leur humiliation. Ici, la production et la circulation de ces images fonctionnent comme un mécanisme de torture étatique. Une seconde critique réside dans le fait qu'il est tout simplement impossible de représenter certaines expériences : un trauma, la souffrance et la mort. Il s'agit d'un problème inhérent à la photographie elle-même, en ce qu'elle semble montrer que l'inconnaissable peut être connu. Avec l'effet que la vision répétée d'images de désastre et de souffrance atténue l'empathie du regardeur et accentue sa tolérance à voir des atrocités. Bien qu'elles semblent nous rapprocher de la guerre, ces représentations nous éloignent en fait des événements représentés.

Parmi les images de l'exposition *War at a Distance*, on ne trouve pas de photographies de morts. Peu d'œuvres représentent la guerre en utilisant les médias ou les techniques traditionnels du documentaire. Le meilleur exemple est *Afghanimation*, un vidéo de Allyson Mitchell dans laquelle l'artiste superpose des objets domestiques tissés, comme des couvertures en macramé, avec des tapis de guerre afghans et des quotidiens couvrant le conflit, dans un montage qui intègre également des expressions comme « tapis de bombes³ ». Tout en décrivant la guerre, l'œuvre de Mitchell fait aussi référence au monde domestique. Tandis que *Afghanimation* attire l'attention sur le langage et les mots que l'on trouve simultanément dans les domaines militaire et domestique, l'œuvre de Graeme Smith, *Talking to the Taliban*, intègre une voix rarement entendue et qui offre un point de vue tant de l'intérieur que de l'extérieur du reportage journalistique traditionnel. Dans cette section d'un projet pour le *Globe and Mail*, des intervieweurs ont posé une série de vingt questions à des talibans, allant de « Combien de temps allez-vous combattre les non-musulmans? » à « Connaissez-vous Bush? » en passant par « Qui est Stephen Harper? » Les réponses aux questions de Smith sont étranges, et souvent imprévues. Les questions comme les réponses soulèvent d'importantes critiques sur le rôle de la propagande – comment le langage et l'idéologie structurent notre connaissance de ces événements – mais ils offrent également un espace pour réfléchir à ce qui n'est pas connu et, dans quelques-unes, à ce qui n'est pas vu.

Parmi les œuvres qui décrivent la guerre de la façon la plus traditionnelle, on trouve les images photojournalistiques de Louie Palu représentant des événements quotidiens de la vie des soldats en garnison en Afghanistan, couplées avec des enregistrements sonores provenant des champs de bataille; et les dessins de Richard Johnson, *Postings from Afghanistan*, publiés dans *The National Post*. La bande sonore qui accompagne les photographies de Palu prolonge le lien du regardeur avec ces images en créant un lieu de rencontre avec leurs sujets qui n'est pas simplement visuel ou passager, mais auditif et réflexif. Les croquis de Johnson, sous forme de notes de journal et d'observations, invitent de façon similaire à l'introspection. Ses des-

sins ressemblent à certaines photographies des guerres d'antan – celles réalisées par le photographe britannique Roger Fenton en 1855 pendant la guerre de Crimée – en ce qu'elles montrent ce qui est périphérique aux événements de la bataille : soldats qui font le pied de grue, portraits d'officiers, machinerie militaire, édifices. À l'instar des photographies de Fenton, dont le temps prolongé d'exposition est dicté par la technologie de l'époque, les dessins de Johnson servent, comme le notent les commissaires, « à ralentir le temps ». Mais aussi ils « laissent voir des pauses dans la conduite de la guerre – des moments de rencontre entre les soldats canadiens, avec l'environnement et les citoyens afghans »⁴. Ces œuvres non photographiques majeures – dessins et bande sonore – envahissent les sens autrement, et exigent une autre qualité d'attention. Une considération similaire est de mise pour une seconde installation sonore qui diffuse des épisodes de l'émission radio *Afghanada*, en ondes sur la chaîne CBC en 2006 et 2007⁵. Dramatisation de la vie de plusieurs soldats canadiens postés en Afghanistan, ces épisodes présentent un contrepoint fictionnel à l'autorité journalistique des images de Palu. On y entend des personnages canadiens parler avec divers accents régionaux et leurs histoires deviennent un palimpseste du Canada et de l'Afghanistan, évoquant ainsi un espace faisant appel à l'imaginaire de l'écouteur qui s'identifie aux protagonistes. L'inclusion de cette installation dans l'exposition met à l'avant-plan le rôle de la fiction comme dispositif d'encadrement.

L'utilisation de plusieurs types de médias apparaît cruciale quant aux questions explorées par ce projet. Plusieurs moniteurs présentent, diffusées par YouTube, des vidéos réalisées par des soldats qui avaient fixé des caméras sur leurs casques. Des images saccadées de basse résolution les montrent dévalant le long d'une route dans la pluie et la neige fondue, des coups de feu se font entendre et un troupeau de moutons se dispersent. En comparaison avec les images de Farocki issues de caméras guidées par des missiles de croisière et dirigées par des soldats assis dans une salle de contrôle, les combattants, ici, transportent les caméras et les spectateurs de YouTube les suivent lorsqu'ils affrontent leurs ennemis. De telles vidéos, distribuées de telle façon, s'offrent à un public de masse, et la bande peut être rejouée à l'infini. Cette répétition se réfléchit dans l'arrière-fond de l'installation *Watching the War*, de Francesco Simeti, qui consiste en papier peint composé d'images de bombardements pendant la guerre en Irak. Dans cette installation, la guerre devient jolie et banale, sans impact.

La question de l'esthétisation de la guerre se pose davantage et, peut-être, de manière d'autant plus explicite dans *The Quick and the Dead*, de Stephen Andrews. L'artiste a réalisé une série d'images en frottant des crayons cyan, magenta, jaune et noir sur du papier parchemin, recréant ainsi des séquences vidéo du bombardement d'un convoi américain en Irak. Elles sont présentées à la fois comme une série d'estampes et comme une animation vidéo. Ces images ne suscitent pas l'horreur, mais une impression de beauté. Par la répétition du frottement des crayons, Andrews réduit l'image à ses éléments les plus formels pour après la reconstruire avec des effets réalistes. Bien que ces œuvres interrogent la façon dont les médias façonnent la compréhension collective

d'un désastre, ce qui apparaît déconcertant à leur propos, c'est leur esthétisme même – on ne peut s'empêcher de les trouver belles – et comment cette beauté devient troublante par juxtaposition avec les horreurs qu'elles décrivent. Dans *Frames of War*, Judith Butler écrit « La circulation illimitée de l'image permet à l'événement de se poursuivre »⁶. Selon elle, l'événement continue de se répéter à travers la photographie. La magnifique répétition en jeu dans les images d'Andrews met en scène une trahison des sens, trahison qui, par la suite, s'expose par l'animation.

(...) ces œuvres interrogent la façon dont les médias façonnent la compréhension collective d'un désastre (...)

Quoique l'événement puisse se répéter, comme pour les sujets des images d'Opton, pris dans la remémoration de la guerre en Irak, il reste physiquement inaccessible si l'on en prend connaissance uniquement par des photographies. Une des intentions des commissaires de ce projet consiste à favoriser une réflexion sur notre compréhension de la guerre vue à distance, soit par l'intermédiaire de textes visuels et de bandes sonores. Mais ce n'est ni la guerre ni la mort que nous cherchons à comprendre. Il s'agit plutôt de comprendre comment les choses deviennent connues, comment celles-ci sont décrites et structurées, et comment elles sont complices de ce qu'elles décrivent. Butler remarque que « d'apprendre à voir cette structure qui nous cache ce que l'on voit n'est pas chose facile »⁷. Grâce à cette juxtaposition d'œuvres, l'exposition tente de nous faire comprendre comment nous comprenons ce que nous ne pouvons voir.

Traduit par Jacques Perron

1 Judith Butler, *The Frames of War*, Londres, Verso, 2009, p. 100. *War at a Distance*, exposition à la Gallery TPW, présente des œuvres de Stephen Andrews, Richard Johnson, Allyson Mitchell, Suzanne Opton, Louie Palu, Francesco Simeti et Graeme Smith. 2 Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 53. 3 Les bombes à sous-munitions sont des armes à fragmentations regroupées dans un conteneur et qui, larguées des airs ou lancées à même le sol, sont censées se déployer et exploser à l'impact tel un « tapis de bombes », dans le but de maîtriser une zone de combat. http://www.regardcritique.ulaval.ca/numeros.anterieurs/octobre.2008/Linterdiction_des_bombes_a_sousmunitions.un.processus.explosif.parseme.d.embuches/ (référence du 6 mars 2010) (N.d.T.). 4 Blake Fitzpatrick, Karyn Sandlos et Roger I. Simon, *essai des commissaires, War at a Distance: Visual Culture and the Framing of Public Conversations about Canadian Forces in Afghanistan*, Toronto, Gallery TPW, 2009, p. 4. 5 Pour plus d'informations sur ce projet, voir: <http://www.cbc.ca/afghanada/> 6 Judith Butler, *op. cit.*, p. 86. 7 *Ibid.*, p. 100.

Amish Morrell est directeur de la publication C Magazine, une revue trimestrielle consacrée à l'art contemporain international. Il possède un doctorat en études culturelles et en éducation de l'université de Toronto et il écrit pour des revues telles Art Book, Canadian Art, Ciel variable et Prefix Photo. Il enseigne la culture visuelle, l'histoire de la photographie, l'art et l'activisme, les études en mémoire culturelle à l'université de Toronto et à l'Ontario College of Art and Design.