

ATT SE BORTOM SEENDETS GRÄNSER

Jag lade tre små näverbitar på ett pappersark. Jag såg. Jag såg och tänkte att seendet kanske skulle hjälpa mig att läsa någonting som aldrig skrevs. Jag såg de tre små näverbitarna som tre bokstäver från en skrift som föregår alla alfabet.

(Didi-Huberman, Näver 9)

Filosofin frågar: Vad är en människa? Jag frågar: Vad är en bild? I vår kultur kommer inte bilder till sin rätt. Bilder värvas. Bilder förhör, för att utvinna information, och bara den sortens information som kan uttryckas i ord eller nummer.

(Farocki 45)

När Georges Didi-Huberman besöker koncentrationslägret Auschwitz-Birkenau i början av 2000-talet letar han efter spår av det som skett. Han bär med sig björknäver därifrån och kontemplerar näverns och trädens relation till den historia som utspelat sig i deras skugga. För Didi-Huberman bär dessa saker ett spår, ett spår som kan möjliggöra ett närmande – eller snarare, i hans eget språkbruk: spår som kan möjliggöra ett seende. För att se är inte bara att med blicken registrera något, det är ett aktivt betraktande där den som ser också måste vara medveten om sitt eget seendes gränser. Nävern rivs av från trädets stam, slits loss ur sin kontext, bort från björkängen, en *Birkenau*, och det är då, när den är utlagd på ett pappersark,

som seendet sker. Didi-Hubermans reflektion kring seendet kan förstås som ett försök att formulera en idé om ett seende som sträcker sig bortom det faktiska, representationen eller nävern, för att se något mer.¹ Jag tar avstamp i denna tanke om ett seende bortom representation och diskuterar i denna artikel strategier för att läsa bilder när lite egentligen är synligt. Jag argumenterar för möjligheten av en alternativ syn på bildlig förmedling av krig och lidande, där motivet inte är tillräckligt i sig eftersom bilder är oändligt mer komplicerade än vad en ytlig dechiffring gör gällande.

Detta kan ses både som en kritik av en tematisk förståelse av krigsbilder, det vill säga att krigsbilder är likställt med bilder av lidande, och den kritiska diskussion om syftet sådana bilder; vad de gör och varför såsom det analyserats av Virginia Woolf, Susan Sontag, Sharon Sliwinski, Susie Linfield, Leshu Torchin m.fl.² Den typ av bilder jag vill diskutera här är av en annan typ: de representerar krig, i någon mening, men inte genom att visa lidande i sig. Samtidigt menar jag inte att krig eller lidande är omöjligt att representera såsom Claude Lanzmann hävdade i relation till Förintelsen. Bilder som vid första anblick visar lite kan egentligen berätta mycket mer om de tolkas noggrant, det är en fråga om seende och ett slags aktiv läsning.

I öppningsscenen i Harun Farockis debutfilm från 1968/69, *Inextinguishable Fire*, sitter han vid ett bord och en voice over läser en text som frågar hur bilder av skadorna av napalm kan representeras. Om vi visar dem så kommer du stänga din ögon, argumenterar rösten: "Först kommer du stänga din ögon för bilden, sedan kommer du stänga dina ögon för minnet, sedan kommer du stänga dina ögon för fakta – sedan kommer du stänga dina ögon för hela kontexten" (Farocki). Farocki adresserar det som bland annat både Woolf och Sontag analyserat, svårighet att verkligen se och ta in andras lidande, men han förutspår också något som kanske är än mer

-
- 1 Denna diskussion formuleras främst i Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, men han återvänder till ett undersökande av tanken på bilder som en direkt läsbar representation även i Didi-Huberman 2005 och 2018.
 - 2 Deras respektive diskussioner lyfter fram representation i relation till krigsbrott och mänskliga rättigheter, där fotografier används som bevis i rättegångar och som en viktig konstruktionsgrund för förståelsen av mänskliga rättigheter.

pressande idag: en ovilja att faktiskt ta in vad sådana bilder visar. Vad han visar är att han fimpar en glödande cigarett på sin arm, i närbild syns det hur den bränner hans arm. Den brännskada han åsamkar sig själv blir en liknelse för napalmens verkan, men det han gör är att visa på en inneboende konflikt mellan vad som är synligt och vad som är föreställningsbart. Med andra ord, genom att inte visa en brännskada från napalm och i stället visa en från en cigarett uppmärksammar han betraktaren på det som inte syns och får oss då att föreställa oss det. Denna spänning mellan vad betraktaren kan se, vad som kan föreställas och vad aktiva läsningar, ett seende bortom seendets gränser, är vad jag ämnar utreda. Jag kommer att diskutera ett urval av de läsarter eller tolkningsstrategier formulerats inom samtida fotografiteori om hur bilder kan betraktas, hur vi kan lyssna på dem, tolka omständigheterna kring fotografiets tillblivelse, och dess montage, för att besvara frågan om vad ett sådant seende kan vara.

Det som ofta beskrivs som en av de första krigsbilderna, *Valley of the Shadow of Death*, tagen av Roger Fenton 1865 under Krimkriget, saknar lidandets troper.³ Det är ett fotografi av en väg i ett kargt landskap. Vägen slingrar sig fram och skapar ett djup i bilden. Jag ser det som att fotografen Roger Fenton står på den – vägen sträcker sig lika långt bakom honom som framför. Samma scen åt båda håll: den tomma vägen med en ensam fotograf i mitten. Situationen bortom fotografiets ögonblick var troligtvis en annan, fordon och fler människor var troligtvis där, men den ödesmättade tomheten som fyller bildens representation skapar en föreställning om ödelagdhet och fotografen som dess enda vittne. Det som skiljer bilden av denna väg från andra bilder av vägar och som ger den dess namn *Valley of the Shadow of Death* är de otaliga kanonkulor som ligger utsprida på körbanan och i drösar

3 Fentons bilder är stillastående motiv, oftast gruppbilder på soldater poserande i lägren, vilket måste förstås genom den fotografiska teknikens begränsningar. Samtidigt är bildernas representation tätt förbunden med fotografens uppdrag. Fenton var utsänd och avlönad av publicisten Thomas Agnew och stod under kungligt beskydd, med uppdraget att mildra den brittiska befolkningens aversion mot kriget. Krigsfotografi var i den meningen från början ett propagandaverktyg och dess funktion i det avseendet går inte att överskatta.



Fig. 1. The valley of the shadow of death (1855) Fotograf: Roger Fenton. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. <https://www.loc.gov/pictures/item/2001698869/>

i vägreten (Sontag, *Looking at War* 14)⁴ Kanonkulorna kan ses som spår av en strid, spår av krig och lidande, men bilden är tyst. Krig är högljutt och lidande åtminstone kvidande, de är händelser som påkallar uppmärksamhet och som vill vittna. Susan Sontag beskriver Fentons bild som ett "porträtt av frånvaro, av död utan de döda" (Sontag, *Looking at War* 14). Det är därför för henne ett "minnesfotografi", en beskrivning som tillskriver bilden en annan funktion

4 Sontag beskriver hur Roger Fenton tog två olika bilder från samma position: en där kanonkulorna ligger samlade till vänster om vägen och en andra där han placerat ut kanonkulorna över vägen. Det är den andra exponeringen som reproduceras.

och möjlighet än att faktiskt visa något.⁵ I det reducerar hon bildens potential genom att se den som hågkomst och inte som en krigsrepresentation, ett dokument eller vittnesmål. I hennes diskussion av bilden redogör hon noggrant för dess tillblivelse och fotografens uppdrag, men samtidigt avfärdar hon dess representation för att den inte visar mycket (Sontag, *Looking at War*).⁶ Det finns en motsättning mellan hennes engagemang i bilden och hennes oförmåga att se möjligheterna i den läsning hon själv presenterar. Fentons fotografi bär på en tystnad – här finns inga konkreta spår av kroppars närvaro och ingen röst som kan höjas i protest. Inga lik, inga välta vagnar eller andra spår. Bara de runda kanonkulorna och sten. Ett sätt att förstå detta är tänka det som kopplat till tid. Tiden innan bilden togs, fotografiets ögonblick och allt det som kommer efter fram till den stund bilden möter den specifika betraktaren. Fentons bild av dalen bär spår av något som skett tidigare: det som hänt hände innan bilden togs är det centrala i bilden. Konkret handlar det om den strid då kanonerna avfyrades, det är krigshandlingen som bilden förmedlar, trots att det som kan ses i bilden bara är dess efterspel. Detta gör dock inte att bilden är en fotografisk hågkomst, utan lyfter fram att både krigets nu och fotografiets ögonblick kan vara efter en händelse likaväl som medan den pågår. Det vill säga, att bilden är en representation av krig i lika hög utsträckning som om den hade visat en pågående strid för krigets temporalitet inbegriper även det som händer innan och efter de enskilda striderna.

Att denna bild blivit ikonisk kan förstås i relation till den tradition som den föregriper. I detta fotografi är lidandet och kriget frånvarande i representationen, vilket är i direkt motsats till en senare konvention av krigsfotografi. I stället kan vi följa en linje till den debatt som uppkom efter Förintelsen om dess orepresentbarhet (se bland annat Albano, Didi-Huberman *Näver & Images in Spite of All*, Felman & Laub, Hilberg, Koch, Keenan, Saxton *Haunted Images*). Tanken om det orepresentbara formulerades som en bildstrategi av Claude Lanzmann i filmen *Shoah* från 1986. *Shoah* har fått en emblematisk status, den är nio timmar lång och består av intervjuer och

5 Termen hon använder är "memorial photograph".

6 Sontag skriver: "for all it shows is a wide rutted road, studded with rocks and cannonballs, that curves onward across a barren rolling plain to the distant void".

vittnesmål av överlevande, förövare och åskådare. *Shoah* revolutionerade vittnandet som sådant, då den i historikern Annette Wieviorkas ord "förvandlande det [Förintelsen] till något mer än en historia för historiker, till ett konstverk" (Wieviorka 82–3).⁷ Han producerade en typ av bilder som inte visade lidande: det finns inga bilder från krigstiden och inga arkivkällor – något mycket ovanligt när det kommer till Förintelserepresentationer.

Hans val att inte visa några läger, lidande fångar eller lik var en uttalad reaktion mot det konventionella sättet att representera Förintelsen. Han pekar på så sätt ut linjen mellan vad som är estetiskt och mänskligt föreställbart och den dimension av brottet som vi inte kan föreställa oss. Genom detta skapar filmen i sig en dialektisk konstellation: i avfärdandet av bilden (arkivbilden) erbjuder den också en bild av det oföreställbara – det som är omöjligt att tänka sig/berätta och visa. Lanzmann ansåg att bilder som de allierade tog under befrielsen inte erbjuder mycket mer än ett missledande spektakel. Han förespråkar i stället en hågkomst genom film som tar avstånd från arkivbilder och då implicit av bilder av kroppsligt lidande (Saxton 364).⁸ Han vill skapa, vad han kallar "en tredje väg" en ny genre som varken förlitar sig på arkivbilder eller ett fiktivt sammanhållet narrativ om en specifik upplevelse av Förintelsen (Bernard-Donals & Glejzer 111-112). Sontag skriver fram en liknande position, i slutet av den essä för *The New Yorker* som låg till grund för boken *Att se andras lidande*, när hon hävdar att "vi" inte kan förstå och inte kan föreställa oss krigets fasor och att detta är något alla som varit i krigets närhet känner (Sontag, *Looking at War*, 24). Sontag ändrade ofta åsikt och prövade olika tankar, medan Lanzmann stod bergfast vid sin övertygelse. Lanzmanns position är extrem eftersom han inte bara valde en strategi för sitt eget bildskapande utan också kritiserade de som valde en annan väg (Lanzmann, *Site and Speech* 40,42 & 129).⁹ Det

7 I original: "[...] transformed it into something beyond the history of historians, into a work of art". (Wieviorka 82–3).

8 Jean Luc Godard hävdade infamöst att *Shoah*, i sin brist på montage inte visade någonting och gjorde hans film därmed lika missvisande som det filmade material som kom från nazisterna själva.

9 Han hävdade också att de inte fanns några arkivbilder från Förintelsen eftersom det inte finns några fotografier av avrättningarna i gaskamrarna.

handlar således inte bara om en tysthet eller en frånvaro av lidande utan om en fundamental och fullkomlig omöjlighet. Detta finns inte i Fentons bild, där är tiden det centrala – tystnaden när striden lagt sig. Samtidigt går det att hävda en samstämmighet i det visuella uttrycket i scener från Lanzmanns film där panoreringar över landskap förmedlar en liknande stillhet som Fentons fotografi.

En diskrepans framträder också mellan vad bilden i sig är, gör och hur den läses. Lanzmanns position verkar lämna lite utrymme för betraktaren att tolka bilderna – hans intresse är auteurens. I fotografier som visar lite eller är abstrakta krävs en aktiv läsning men det är inte del av Lanzmanns diskurs. Varför han dock är en viktig referens är för att i läsningen av krigsbilders utan lidandets troper så är konflikten kring det (o)representerbara en ofrånkomlig grund.

Cirka 15 år efter Lanzmanns film gör Georges Didi-Huberman en utställning med bilder från andra världskriget och skriver boken *Images in Spite of All* om de så kallade "Sonderkommando bilderna". Dessa fyra bilder är de enda som togs av fångar i Auschwitz under kriget. Kameran smugglades in i botten av hink, i augusti 1944, och bilderna togs av en medlem i den polska motståndsrörelsen, som i lägret var en del av ett "Sonderkommando", det vill säga, de fångar vars arbete det var att sköta gaskammarna. Didi-Huberman rekonstruerar fotografens rörelser och argumenterar för hur detta är centralt för en förståelse av bilderna (Didi-Huberman, *Images in Spite of All* 36). Hans huvudsakliga poänger är att bilderna bör läsas som ett montage och en sekvens och att det är bara i dess obesurna version som bildernas innebörd framträder. Ovan syns den rekonstruktion av bilderna som Didi-Huberman menar är nödvändig för att förstå dem, där det svarta i de två högra bilderna visar hur fotografen gömt sig i gaskammarens mörker. Fotografen rör sig sedan ut ur byggnaden och runt ett hörn, lyckas dokumentera nakna kvinnliga fångar (kanske i väntan på gasning) för att sedan vinkla kameran upp mot trädtopparna. De två första bilderna, som är tagna inifrån gaskammaren, reproduceras ofta, alltid beskurna och in-zoomade på de brinnande liken utanför. Didi-Huberman menar att bilderna från Auschwitz är den "sannaste" representationen som kan tillgås från Förintelsen. Inte för att de avbildar lägren mer korrekt, eller

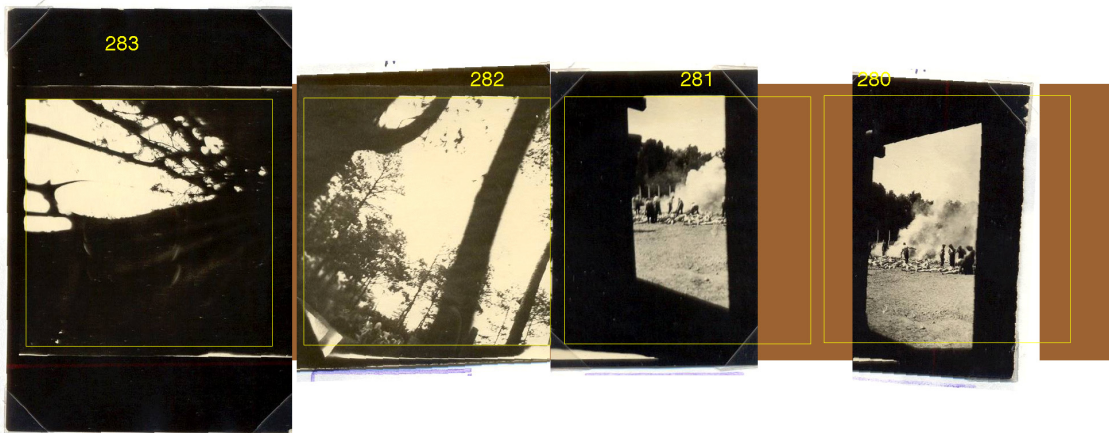


Fig. 2. Reconstruction of the negatives of the Sonderkommando photographs taken in KL Auschwitz II-Birkenau, Summer 1944, Photographer: "Alex" Sonderkommando member, often identified as Alberto Errera. Wikimedia Commons/ Archive of the Auschwitz-Birkenau State Museum https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auschwitz_Resistance_reconstruction.png

förståeligt, utan för att deras produktionsvillkor avgör vad och hur de representerar. Förintelsen är således inskriven i själva bilden vilket tydliggörs genom montage som rekonstruerar bildernas tillblivelse. Det fanns alltså ingen annan plats för fotografen att ta skydd, avstånd och smygande var absolut nödvändigt för bildens tillblivelse. Bilderna blir en iscensättning av de villkor som gör Förintelsen möjlig och visar en strukturellt omöjlig representation. Didi-Huberman ser bilderna som sådana som något som bryter med idén om det orepresenterbara eller oföreställbara eftersom de vidgar själva förståelsen om vad som är föreställningsbart (Didi-Huberman, *Images in Spite of All* 77-78).

Frågan är då vad vi ser i dessa bilder? Vad som ses beror delvis på vem det är som tittar. Beträktarens blick, förkunskap och förståelse av kontexten

påverkar vad som är synligt. För frånvaron av en tydlig representation visar också på vad som inte är närvarande, men det krävs ett engagemang av den som tittar på bilden för att tolka detta. Det är en fråga om det estetiska men framför allt om bildens mångfasetterade fakultet. Seendet befästs som en samtidigt förkroppsligad kunskap och en aktivitet. Ariella Azoulay förordar engelskans "watching" över ordet "seeing" just i viljan att fånga detta aktiva seende. Ett seende som är en handling och ett aktivt val (Azoulay, *Civil Contract of Photography* 14). En språklig och faktisk åtskillnad formuleras som att skillnaden mellan att betrakta (aktivt) och att se (passivt). Att betrakta är då inte enbart att med blicken registrera utan att avkoda, likt diskrepansen mellan att höra (passivt) och att lyssna (aktivt). Tina Campt lägger fram något hon formulerar som både en metod och en beskrivning: att lyssna på bilder, som en ytterligare dimension till att se dem (Campt 5). Samtidigt som hennes resonemang är en utveckling av Azoulays diskrepans mellan att betrakta och se, bygger hon på Fred Motens fråga om "ljudet som föregår bilden?" som hon förstår som en fråga om frekvens och att lokalisera ett motstånd. Att lyssna på bilder är då en "praktik att titta bortom det vi ser och att anpassa våra sinnen till andra affektiva frekvenser genom vilka bilder registreras" (Campt 9). Campts läsning inbegriper också en rekonstruktion av fotografiets tillblivelse, lik en Georges Didi-Huberman gör kring Sonderkommando bilderna, vilket också är grunder för Azoulays bildteori. Kontexten i vilken bilden tas är det som Azoulay kallar den "fotografiska situationen", hon menar att det i sig är en händelse och att dess ontologi är politisk (Azoulay, *What is a photograph? What is photography* 12). Fotografiet är både ett möte mellan olika aktörer, fotografen och de som avbildas, och en situation i sig. Situationen innebär en förhandling mellan den som avbildar och den som avbildas som per definition är kopplad till en kontext som sträcker sig bortom fotografiets ögonblick. Ett konkret exempel hon använder är en bild av en israelisk soldat med en kamera och framför honom står hans två kollegor som leende poserar bakom en död palestinsk man. Situationen, eller händelsen, här är dubbel – en bild tas av en bild som tas. Troligen så avbildar bilden som soldaten tar i fotografiet faktiskt inte soldaterna och kroppen, hans kamera är riktad bortom dem, men de står där redo för att fotograferas. Azoulay utvecklar ett resonemang

om hur medborgarskap förhandlas i och genom bilder som denna, vilka rättigheter som tillskrivs den som avbildas beroende av dess status som medborgare, i relation till de olika villkor som palestinier med israeliskt medborgarskap och judiska israeler lever under (Azoulay, *Civil Contract of Photography* 138-142). Frågan om statligt medborgarskap är specifik i Israel och Palestina i en symbolisk, konkret och praktisk mening, men bör här förstås som en förhandling och ett engagemang av aktörerna kring fotografiets tillblivelse. Detta är å ena sidan en grundläggande mellanmännisklig förhandling om respekt inför alla livs lika värde och å andra sidan en fråga om de maktrelationer som ofrånkomligen sätts i rörelse i konflikter mellan förövare och offer och alla däremellan. I den mening är det också en poäng om fotografiets implicita och möjliga våld – inte i vad det representerar utan i själva skapandet av bilden.

Detta formuleras konkret av Judith Butler i hennes diskussion av de fotografier som spreds av tortyren i Abu Ghraib, där amerikanska soldater poserar med fångar i förnedrade positioner. Hon förstår också kameran som en aktiv agent, det vill säga, kameran avbildar inte bara utan är en central del av bildproduktionen även konceptuellt. Vad Butler lyfter fram är att dessa bilder inte kan sägas avbilda tortyren, utan att bilden i sig är en central del av den (Butler 85). Fångarna ställs upp och förnedras för kameran och den är ett tortyrredskap framför allt. Denna bildförståelse, eller läsart, kan vidare relateras till filmaren Harun Farockis syn på bilder som producerande snarare än avbildande. Farockis alternativ till en förståelse av bilden som främst en representation är att producera en annan sorts bilder "Vorbilder" (för-bilder) istället för "Abbilder" (av-bilder) vilket för honom innebär att producera en slags modeller snarare än att reproducera bilder (Siebel 44). Hur detta kan förstås i relation till en redan tagen bild, bortom själva bildproduktionen, är kanske en fråga om att inbegripa ett vidgat begrepp av fotografi och tänka på det han kallade "operational images", som till exempel drönarbilder som medel i krigsföring som designerar missilers mål, eller med andra ord: bilder som producerar en situation snarare än att i efterhand dokumentera den (Farocki, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*). Det är en fråga om en slags tidslighet – ett före och ett efter. Fotografiet är i allmänhet ett nu och seendet då en slags

rekonstruktion, men kanske kan vi förställa oss ett seende, en blick på fotografiet, som samtidigt producerande och rekonstruerande där det både finns en vilja att förstå representationen och synliggöra själva läsningen i den individuella tolkande blicken. Som en möjlig läsart, eller metod för att förstå fotografiets politiska dimension, så innebär detta att fotografiets ögonblick måste beaktas, samtidig som betraktaren aktivt tolkar bilden för att se dess politiska implikationer.

Didi-Huberman vandrar runt i lägret, platsen där hans farföräldrar förlorade sina liv, med blicken sänkt. I Birkenau finns få väggar kvar, lägret liknar mer en arkeologisk plats, det vill säga en plats för utgrävning. Eller med andra ord, en plats där seendet kräver ett seende bortom dess egna gränser. För Didi-Huberman är det golven som träder fram. "Dessa trasiga, såriga, översållade, kluvna golv. Dessa hackade, ärriga, öppna golv. De spruckna golven, krossade av historien, golven som får en att skrika" (Didi-Huberman, *Näver* 25). Golven som nazisterna lämnade kvar, när de annars ansträngde sig för att eliminera alla spår. Som om golven inte har en historia att berätta.

Vad jag i denna artikel föreslår är just en läsart som utgår från att det alltid finns mer att se, bortom det givna seendets gränser. För det är genom sådana aktiva läsningar som konflikter, både tematiska och estetiska, kan förstås och frågor kring krigsrepresentation kan expanderas. Det handlar således inte om en fylligare bildtext eller bara en konkret situering, utan om att i varje möte med en bild, i varje blick, måste vi utgå från att det som syns inte är allt som går att se. Att varje björk kan liknas vid ett stängsel och på så sätt påminna oss om platsens historia. Att varje kanonkula i Fentons fotografi har haft ett mål. Att Förintelsen finns på bild. Att bilder kan visa flera saker på flera olika sätt, samtidigt – för det som vi kan se begränsas främst av vårt eget seendes gränser.

REBECCA KATZ THOR, Fil Dr Estetik, Södertörns högskola (gästforskare på Department of English & Comparative Literature, Columbia University våren 2022). Hennes forskning fokuserar på en hågkomstens estetik, bildproduktioner och samtida konsts relation till historiska, politiska och etiska frågor.

LOOKING BEYOND THE LIMITS OF VISION

This article begins and ends in the question of seeing beyond a mere representation. Drawing on the history of image representations of war, I ask what we can see in images that show very little. The question of seeing stems from Georges Didi-Huberman's contemplation on the bark from Birkenau and I suggest that his view on seeing could be employed in a wider context. I argue that an alternative view of representations of war and suffering is possible when the motif does not show much since images are far more complex than a superficial deciphering reveals.

KEYWORDS

SE: Seende, bild, representation, krigsfotografi, fotografisk situation.

EN: Seeing, image, representation, war photography, photographic situation.

LITTERATUR

Albano, Caterina. *Memory, Forgetting and the Moving Image*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Azoulay, Ariella. *Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books, 2008.

Azoulay, Ariella. "What is a photograph? What is photography?" *Philosophy of Photography* 11 (2010): 9-13.

Bernard-Donals, Michael and Richard Glejzer. *Between the Witness and Testimony: The Holocaust and the Limits of Representation*. New York: State University of New York Press, 2001.

Butler, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London: Verso, 2009.

Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2005.

Didi-Huberman, Georges. *Images in Spite of All*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

Didi-Huberman, Georges. *Näver*. Stockholm: Faethon, 2017.

Farocki, Harun. *Nicht löschesbares Feuer (Inextinguishable Fire)*. 16 mm. Instruktion Harun Farocki. Köln: Harun Farocki, 1968/69.

Farocki, Harun. *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Images of the World and the Inscription of War)*. 16mm. Instruktion Harun Farocki. Berlin: Harun Farocki Filmproduktion, 1988.

Felman, Shohana and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, 1991.

- Hilberg, Raul. *Sources of Holocaust Research*. Chicago: Ivan R. Dee Publishers, 2001.
- Keenan, Thomas. "Light Weapons." *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*, Red. Thomas Elsaesser, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. 203–10.
- Keenan, Thomas and Eyal Weizman. *Mengele's Skull*. Berlin: Sternberg Press, 2012.
- Koch, Gertrud. "The Aesthetic Transformations of the Image of the Unimaginable." *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*. Red. Stuart Liebman. Oxford and New York: Oxford University Press, 2007. 125-134.
- Lanzmann, Claude. *Shoah*. 35 mm film. Instruktion Claude Lanzmann. Paris: Les Films Aleph, Historia Films, WNET, 1985.
- Lanzmann, Claude. "Site and Speech: An interview with Claude Lanzmann about *Shoah*." *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*. Red. Stuart Liebman. Oxford and New York: Oxford University Press, 2007. 37-51.
- Linfield, Susie. *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Saxton, Libby. "Anamnesis and Bearing Witness: Godard/Lanzmann." *For Ever Godard*. Red. Michel Temple, James S. Williams, and Michael Witt. London: Black Dog Publishing, 2007. 364–79.
- Saxton, Libby. *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*. New York: Wallflower Press, 2008.
- Siebel, Volker. "Painting Pavements." *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*. Red. Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. 43–54.
- Sliwinski, Sharon. *Human Rights in Camera*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Sontag, Susan. *On Photography*. London: Penguin, 1979.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2004.
- Sontag, Susan. "Looking at War – Photography's view of devastation and death". *The New Yorker*, 1 December 2002.
<https://www.newyorker.com/magazine/2002/12/09/looking-at-war>
- Torchin, Leshu. *Creating the Witness. Documenting Genocide on Film, Video, and the Internet*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2012.
- Wolf, Virginia. *Three Guineas*. Oxford: Published for the Shakespeare Head Press by Blackwell Publishers, 2001.
- Wieviorka, Annette. *The Era of the Witness*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.

