

Kia Lindroos

YTT, yliopistonlehtori, Valtio-oppi, Jyväskylän yliopisto

Miksi patsaat itkevät? Chris Marker: aika, muisti ja elokuva

Susan Sontag on korostanut, että kamera on välineen alkuajoista lähtien liittynyt ajalliseen todistamiseen ja tallentamiseen (Sontag 2003, 24). Sontag lainaa Virginia Woolfin ajatusta liittyen erityisesti valokuviiin: valokuvat eivät ole argumentteja vaan silmiemme eteen tuotuja raakoja tosiasioita (ibid, 26).

Kuva kaappaa hetkiä ajallisesta virrasta (Sontag 2003, 24). Nämä kuvalliset hetket jäävät osaksi muistikuvia samalla, kun ”tallentamatta” tai todentamatta jääneet historialliset tapahtumat jäävät unohduksiin, ajan pimentoihin. Sieltä niitä ei voi nostaa esille kenties mikään muu kuin yksittäisen ihmisen muisti. Tallennetut muistikuvat voivat liittyä laajemmin kollektiiviseen muistamiseen, kuolemaan, traumaan tai väkivaltaisten tapahtumien ketjuun. Yhtä mahdollista on, että visuaalinen todistus liittyy kohtaamiseen, tapahtumien jakamiseen, onnellisiin hetkiin tai mielikuviiin. Todistaminen liittyy yksilön, niin katsojan kuin elokuvan tekijänkin, osaksi laajempaa visuaalisten tallenteiden verkostoa, ja tätä kautta osaksi laajaa virtuaalista verkostoa.

Käsittelen katsausartikkelissani ajallisen todistamisen, poliittisen todentamisen, poliittisen kokemuksen ja elokuvan välistä suhdetta. Pohdin erityisesti tapaa, jolla elokuvan tekijä, katsojan visuaalinen kokemus, kokemuksen mahdollistava visuaalinen kohtaaminen ja teknologia todentavat ajallisia hetkiä.¹ Olen laajemminkin tutkinut sitä, miten erityisesti dokumenttielokuva tulee esteettisen ilmaisun välityksellä osaksi poliittista kritiikkiä, mutta tässä katsauksessa on mahdollista avata kysymystä vain muutamien esimerkkien kautta.² Dokumenttielokuva voi toimia silminnäkijänä ja historiallisen muistin kuvaajana, kuten esimerkiksi Alain Resnais’n tunnettu *Nuit et Bruillard (Yö ja usva, Ranska 1955)*, jonka käsikirjoittamiseen myös Marker osallistui.

Chris Markerin, Alain Resnais’n ja Ghislain Cloquet’n dokumenttielokuva *Les statues meurent aussi (Patsaatkin kuolevat, Ranska 1953)* on sitä vastoin suhteellisen vähän tunnettu teos, vaikka sitä voidaan pitää yhtenä postkoloniaalin kritiikin avainteoksena.³ Elokuva voitti vuonna 1954 Prix Jean Vigo -palkinnon, joka jaetaan lupaavalle nuorelle ohjaajalle (Cooper 2008, 12). Sen pääosassa ovat rytmisesti leikatut lähikuvat afrikkalaisista patsaista, jotka rinnastetaan elokuvan alussa länsimaisten museokävijöiden kasvoihin; poeettinen kertojanääni, joka reflektoi afrikkalaisen

¹ Tuon tässä katsauksessa esiin kysymyksen elokuvasta poliittisena todistajana. Olen käsitellyt kysymystä laajemmin sekä käsitteellisesti että elokuvien yhteydessä teoksessa Lindroos & Möller 2016.

² Lindroos 2016. Katso myös Lindroos 2000; Lindroos 2003.

³ Elokuva on katsottavissa Youtubessa (englanninkielisin tekstein): <<https://www.youtube.com/watch?v=d5Pb9nykQA>>.

taiteen lähtökohtia ja köyhdyttämistä länsimaisessa kontekstissa; sekä Markerin teoksille tunnusomainen dramaattinen musiikki. Elokuvasa on myös kohtauksia afrikkalaisesta arjesta, siirtomaaisännistä ja rotusorrosta.

Les Statues meurent aussi oli afrikkalaista taidetta koskeva tilaustyö Ranskan hallitukselta. Mitä ilmeisimmin sen esittämä kritiikki ranskalaista kolonialismia vastaan johti teoksen sensurointiin 20 vuodeksi. Sensurointipäätös ilmentää ajalleen tyypillistä pyrkimystä irrottaa taide kulttuuripoliittisesta kritiikistä. Vaikka dokumentti onkin poliittinen kannanotto, on vaikea löytää suoraa syytä sensurointipäätökselle. Marker ja Resnais kyseenalaistavat oletuksen, jonka mukaan afrikkalainen taide ja



Les Statues meurent aussi kyseenalaistaa oletuksen, jonka mukaan afrikkalainen taide ja kulttuuri olisi luotu ensisijaisesti valkoihoisten iloksi. Kuva: kuvakaappaus elokuvasta.



Taide on elämänvirrassa se tekijä, joka ei erottele rotuja tai kulttuureja. Kuva: kuvakaappaus elokuvasta.

kulttuuri olisivat ensisijaisesti luotuja valkoihoisten iloksi ja nautinnoksi. Dokumentti arvostelea taiteen alkuperän unohtamista ja taiteen kaupallistumista, kulttuurista kolonialismia ja taiteen rodullistamista. Elokuvasa seurataan patsaiden ”elämää” niiden luomisesta lähtien sekä kulttuuristen ja uskonnollisten arvojen muuttumista ja irrottamista omista merkityssiteistään.

Chris Markerin töiden lähtökohta liittyy toisen maailmansodan jättämien traumojen, keskitysleirien ja joukkotuhon muistojen läpikäymiseen. Dokumenttielokuvat *Le fond de l'air est rouge (Ilman väri on punainen, Ranska 1977)* sekä *Loin de Vietnam (Kaukana Vietnamista, Ranska 1967)* tuovat esiin myös eurooppalaisen vasemmiston ja vaihtoehtoliikkeiden kokemuksia ja pettymyksiä. Markerin elokuvissa historia kulminoituu usein yksittäisiin ”jäänteisiin”, kuten katseisiin, fragmentaarisiin kuviin ja näennäisesti toisistaan irrallaan oleviin tapahtumiin tai esineisiin, joiden merkitys kuitenkin avautuu dokumenttielokuvan laajemmassa kokonaisuudessa. Väläyksiä historiasta paljastuu esimerkiksi hylätyissä raunioissa, piirustuksissa, patsaissa ja taidetoksissa.

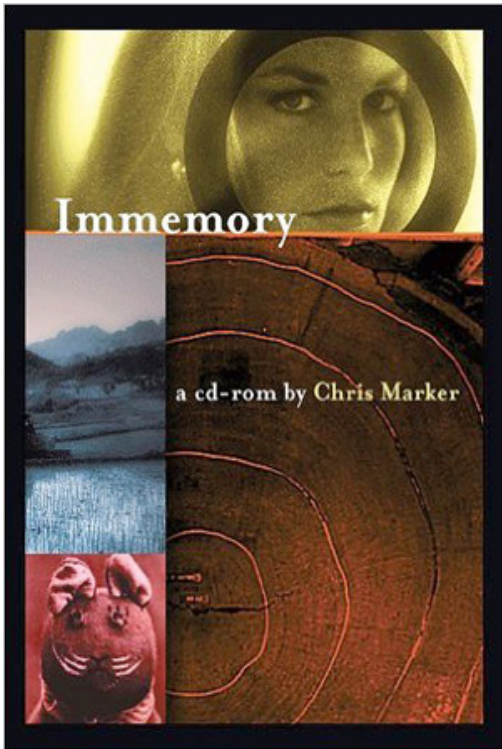
Markerin kuvaama maailma on poliittisten päätösten seurauksista kärsivien pakolaisten, sodasta selvinneiden, naisten, lasten ja erilaisten vähemmistöjen maailma. Sodan jättämät jäljet esittävätkin Markerin näkökulman historian poliittisuuteen miltei tarkemmin kuin sodan tapahtumien kuvaaminen. Viitteet marginaalissa elävien tai unohdettujen ihmisten historiaan ilmaistaan Markerin kirjoittamassa tekstissä selkeämmin kuin elokuvan visuaalisessa kerronnassa, joka on useimmiten epäjatkuva ja montaasimainen. Elokuvat ovatkin lähinnä montaseja, joiden palaset koostuvat sekä kollektiivisesta historiankertomuksesta että yksittäisten ihmisten kokemuksista.⁴

Marker tallettaa henkilökohtaisia muistikuviaan ja otoksia kuvaamistaan elokuvista myös Centre Pompidoulla toteutettuun multimediateokseensa *Immémoire* (Ranska 1997). Teos koostuu Markerin ottamista valokuvista, elokuvien *still*-kuvista ja postikorteista, kollaaseista ja ajatuksista. Marker luonnehtii *Immémoiren* merkitsevän vastakohtaisuuksista koostettua muistin ”maaperää” (*Mémoire, terre de contrasts*). Tästä syystä muisti ei tarkoita vain materialisoitua muistia, vaan se viittaa myös satunnaisuuteen ja katkoksiin tai mahdollisiin ristiriitoihin (*contrasts*) ”yhden” muistin kertomuksessa. Ristiriita tapahtuu järjestyksen ja epäjärjestyksen osuessa samaan ”maaperään” lineaarisen historiankertomuksen kanssa. *Immémoire* käsitteenä viittaa kuitenkin myös historian tai muistin ongelman ulkopuolelle: muistiin, jossa sekoittuu sekä inhimillinen muisti että digitaalinen teknologia.

Immémoire sisältää dialogia muistiin kirjoitettujen historioiden reuna-alueiden, dokumentoinnin, dokumenttien editoinnin mahdollisuuksien ja henkilökohtaisen muistin ja unohtamisen välillä. Ajatus muistikuvista on sisällytetty yksinkertaiseen oivallukseen: “[M]ikään ei erota muistoja tavanomaisista hetkistä. Vasta myöhemmin, silloin kun ne näyttävät arpensa, ne vaativat muistikuvia”.⁵ Marker tekee eron arkisen, empiirisen ajan, joka kulkee ohi samaa rytmiä toistaen, ja toisaalta äkillisesti esiin tulevien hetkien, jotka jäävät muistiimme empiirisestä ajasta irtautuneina kokemuksina, välille. Tähän rikkoutumaan sisältyy nähdäkseni mahdollisuus taiteelliseen todistamiseen ja hetken tallentamiseen erityisenä, kokemuksellisenä aikana. Tällöin niin taiteilija kuin teoksen välityksellä esiin nostettu ja kiteytetty hetken kokemus irrottautuvat empiirisestä ajan jatkumosta. Ilman näitä interventioita hetkillä ei ole todistajia.

⁴ Ks. tarkemmin Lindroos 2000.

⁵ Marker *ciné*-romaanissa *La Jetée* (1996). Käännös KL.



Markerin multimediateos *Immémmoire* koostuu valokuvista, elokuvien *still*-kuvista ja postikorteista, kollaaseista ja ajatuksista. Kuva: DVD:n kansi.

Ei ole olemassa yksittäistä tekijää, joka yksiselitteisesti erottelisi merkittävät hetket vähemmän merkittävistä. Samoin ei ole hetkiä tai aikaa, joka olisi sellaisenaan tärkeämpi kuin joku toinen. Yksilöiden kokemuksiin pohjautuva tulkinta ja merkityksellisyys määrittää, mitkä hetket ajasta säilyvät muistissa ja mitkä hetket jäävät unohduksiin. Marker pyrkii kyseenalaistamaan sitä tapaa, jolla poliittisen historian ”suuret” ja kollektiivisesti merkittävät tapahtumat erotellaan vähemmän merkittävistä tapahtumista historian poliittisen tulkinnan kautta. Muistin kestosta ja narratiivista tapahtaneita, yleensä yksilön omaan kokemukseen liittyviä tapahtumia ei ole ikuisiksi ajoiksi menetetty: todennettuina ja tallennettuina ne voivat ilmaantua uudelleen esiin kuvien, esineiden, taideteosten, tekstien tai tunteiden muodossa, jolloin ne kuuluvat myös uutta luovaan historiantulkintaan.

Patsaiden kuolema

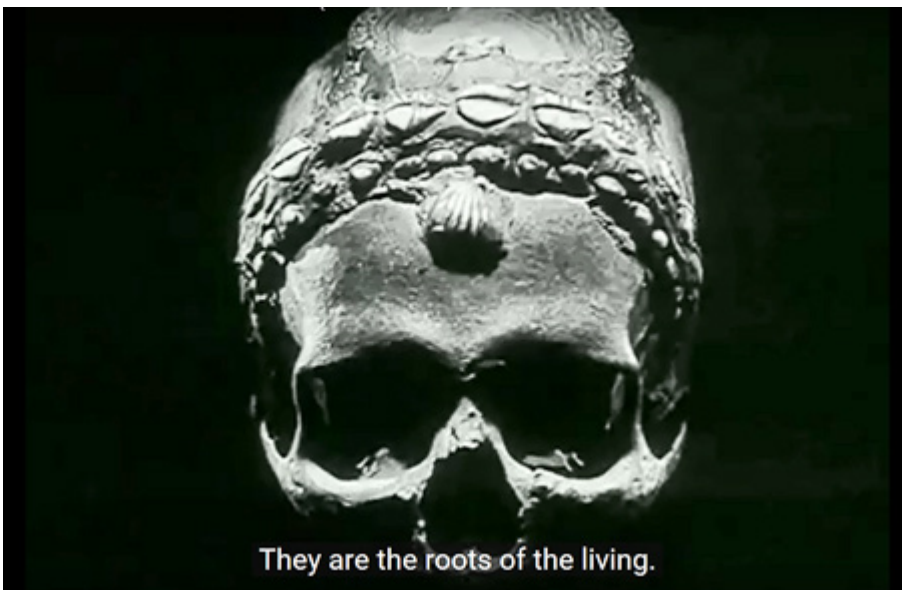
Elokuva tuo esiin ”toiseuden” näkökulman ja pyrkii samalla kumoamaan myytin, jonka mukaan valkoihoisten ja tummaihoisten välillä olisi erottamaton kuilu. Marker kritisoi elokuvan ääniraidalla tapaa, jossa afrikkalainen taide on yhä useammin representoitu ”valkoisten demonien” (Markerin oma ilmaus) projisoitumana: alkuperäiset kulttuuriesineet, kuten afrikkalaiset naamiot, on muutettu kaupallisiksi sisustustavaroiksi, jolloin niiden yhteys alkuperään on katkaistu.

Les statues meurent aussi avaa sellaista kulttuurin ymmärrystä, jossa ”eroja” ei ensisijaisesti nosteta esiin eikä rodullistettua taidetta ja kulttuuria rajata omaksi irralliseksi saarekkeekseen. Päinvastoin filmin narratiivi ilmentää ihmisten välistä *samanlaisuutta*. Kuoleman edessä kaikki ovat samanarvoisia. Tässä merkityksessä kuolema kuuluu jokaiselle eikä erottele tai rodullista ketään. Kuolema viittaa tässä kontekstissa enemmän muistin menettämiseen kuin ajalliseen loppuun. Se on menetetty paratiisi, jossa kuolema pikemminkin annetaan kuin elämä ”otetaan”.

Kuolema on Markerin viitoittaman aikakäsityksen mukaisesti osa luomisprosessia ja myös taiteellista luomista; se ei tarkoita ajan loppua vaan liittyy osaksi sen virtaa. Niin aika, luominen kuin myös erilaiset alkuperäiset afrikkalaiset kulttuuriesineetkin, matoista seinävaatteisiin, yhdistyvät luomisprosessissa. Saviruukku, puun kuori tai ihon tekstuuri kuvastavat saman prosessin eri puolia. Kaikki nämä osa-alueet on mahdollista nähdä tai tulkita yhden taideteoksen kautta. Teos itsessään jää todistamaan sitä aikaa, johon ovat kuuluneet eri tekijät ja työvaiheet: saviruukku valmistaneet tai mattoa kutoneet kädet sekä elokuvaohjaajan tallettama hetki ja siihen liittyvä muisti, joka jää näin elämään irralleen omasta ajasta mutta kohtaa sellaisenaan elokuvan katsojan kokemuksen.

Kuolema viittaa myös irtiottoon, joka tapahtuu patsaiden ”kuollessa” (vrt. elokuvan nimi) ja konkreettisen esineen muuntuessa osaksi taidetta ja länsimaista käsitystä taiteen ja kulttuurin roolista. Patsaat, kuten mitkä tahansa kulttuuri- ja taide-esineet, ”kuolevat” siinä hetkessä, kun ne erotetaan alkuperäisestä merkityksestään ja muutetaan kaupallisiksi markkinaesineiksi tai matkamuistoiksi. Elokuvasa taidetta käsitellään kuitenkin myös elämästä erottamattomana osana. Tällöin kuolevaisuus on osa elämän syvällisyyttä, ei sen ajallinen loppupiste. Taide on elämänvirrassa se tekijä, joka ei erottele rotuja tai kulttuureja, vaan on olemassa itsessään: kuvina, patsaina ja muistoina, jotka ikään kuin liittävätkin eri ajallisuudet yhteen. Kulttuurin poliittisuus on alisteinen itse taideteokselle.

Markerille kuolema merkitsee myös *yksilöllisen muistin muuntumista*, joka piilottaa mutta ei kadota. Kulttuurierot eivät näyttäydy vedenjakajina länsimaisen tai afrikkalaisen elämän välillä. Markerin skriptin mukaan ”taide on vain väliaikaista, sen päämääränä ei ole kestää vaan todistaa”. Taide sijoittuu osaksi inhimillistä todistamista ja sitä prosessia, jossa kulttuurinen kolonialismi on redusoinut taide-esineet staattisiksi, ajallisiksi, paikallisiksi ja kaupallistetuiksi esineiksi. Mikäli patsaita tarkastellaan irti kontekstistaan, ne eivät pysty kertomaan tarinaansa. Samassa prosessissa, jossa patsaat redusoidaan elokuvassa museoesineiksi, afrikkalainen ihminen erotetaan omasta kulttuuristaan.



Les statues meurent -elokuvassa kuolema on osa luomisprosessia. Kuva: kuvakaappaus elokuvasta.



Elokuvassa kulttuurinen kolonialismi on redusoinut taide-esineet kaupallisiksi esineiksi. Kuva: kuvakaappaus elokuvasta.

Dokumenttielokuvan patsaat itkevät hiljaa sisäänpäin menettäessään kulttuurisen merkityksensä ja yhteyden kulttuuriin, jossa ne ovat olleet osa dynaamista luomisprosessia. Patsaat, samoin kuin kulttuuriset konstruktiojumalista ja jumalien palvonta, tuovat esiin vahvan dikotomian: eron oikeiden ja väärin jumalien, oikean ja väärän arvomaailman välillä. Tässä vedenjakajana toimii useimmiten valkoinen ihminen (mies). Marker pyrkii kuitenkin rikkomaan ennakko-oletusta kulttuurista valkoisen ihmisen (miehen) ominaisuutena.

Elokuvallinen "todistaja"

Käsitys (ja käsite) *todentajasta/tallentajasta (witness)* on erittäin monimuotoinen, kun puhutaan taiteellisen todentamisen eri muodoista. Olen yllä pohtinut Markerin, Resnais'n ja Cloquet'n elokuvaa *Les statues meurent aussi* poliittisen ajanjaksonsa taiteellisena todistajana. "Todistajana" elokuvantekijä on läsnä sekä katsojana että tapahtumien tallentajana/dokumentaristina mutta myös tapahtumien ja todistamansa aineiston tulkkina. Esteettinen todistaja kuuluu dokumentoimaansa tapahtumien virtaan samalla, kun hän pysäyttää hetkiä; Sontagia lainaten "kaappaa niitä ajan virrasta". Mikäli henkilö on ainoa, joka voi todentaa tapahtumia omalla läsnäolollaan (kuten valokuvaaja, kuvaaja tai digitaalisen median käyttäjä), todentaminen voi muuttua todistamiseksi. Tällöin todentamisen hetki on ainutlaatuinen. Kukaan tai mikään muu ei tallenna juuri tätä tiettyä hetkeä ajan virrassa.

Todistaminen tapahtumana muuttuu myös laajemmin merkittäväksi, mikäli siinä tuodaan esiin materiaalia, joista emme ole aikaisemmin olleet tietoisia, esimerkiksi julkisen tai virallisen historiankirjoituksen kautta. Näitä ovat esimerkiksi henkilökohtaiset valokuvat tai vastikään löydetty arkistolähteet. Samalla tämän kaltainen todentaminen tai todistaminen nostaa esiin kysymyksen todistamisen totuudellisuudesta ja siitä, onko tapahtuma yksilöllinen tulkinta ajasta vai onko sillä laajempaa poliittista merkitystä.

Sanakirjamerkityksen mukaan todistaja on henkilö, joka on tai oli läsnä tietyllä hetkellä ja todistaa henkilökohtaisen huomionsa kautta.⁶ Rikosoikeudellisessa todistamisessa, samoin kuin laajemmin yhteiskuntatieteissä tai humanistisissa tieteissä, tämän kaltaista todistajaa kutsutaan usein *silminnäkijäksi* (*eye-witness*). Traagisten, väkivaltaisten, rasististen, terrorististen tai rikollisten tapahtumien todistajan asemasta on tullut merkittävä digitaalisten medioiden kehittymisen myötä. Todistaja on osa tapahtumia ja sitä kautta sidoksissa niihin.

Markerin kertova silmä/minä (samaan tapaan kuin hänen kamerasilmänsä, vertovilainen *eye/I*) tallentaa laajassa teosvalikoimassaan kulttuurista ja poliittista muistia, joka on samaan aikaan monimutkainen, poliittisesti merkittävä ja toisaalta myös leikittelee tapahtumilla erilaisten montaasirakennelmien kautta. Tapahtumien todistamisen kautta ne on mahdollista ymmärtää toisella tavalla, montaasi esittää yksittäiset hetket yllättävissä yhteyksissä. Vaikka poliittisen vasemmiston toiveiden murskautuminen on johtanut tiettyyn kulttuuripessimismiin, Markerin elokuvien kerronta ei tematisoi ainoastaan poliittista muistoa, vaan niiden esittämistapa liittyy myös unohtamisen, murtuman ja muuntumisen teemoihin. Todistavan silmänsä kautta Marker muotoilee visuaalista poliittista ja esteettistä diskurssia, joka itsessään muokkaa poliittisia teorioita esimerkiksi monikansallisuudesta, poliittisesta ajasta, paikasta, muistosta ja historiasta. Marker tekee myös näkyväksi, miten voimme kuvata eroja ja yksilöllistä diversiteettiä – samalla kun hän itse tuo esiin inhimillisen kokemuksen samankaltaisuuden eroista huolimatta.

Annette Wieviorka (2006, 96) on käsitellyt todistajien aikakautta tavalla, jossa todistaminen tulkitaan ”systemaattiseksi audiovisuaalisten todistusten” kokoelmaksi. Wieviorka tutkii erityisesti joukkosurman kokemuksia sekä näihin kokemuksiin liittyviä muistoja. Eichmannin oikeudenkäynnin ja sen visuaalisen tallentamisen kautta ”todistamisen aika” tuli myös filosofisen reflektion aiheeksi. Todistajilla oli tällöin mahdollisuus tulla myös kuulluksi (Wieviorka 2006, 84 sekä esim. Arendt 1963). Oikeudenkäynnin kautta todistajista tuli selviytyjiä ja lopulta myös merkityksellisiä poliittisia toimijoita (Wieviorka 2006, 88).

Tämän kaltainen todistajan määritelmä jää kuitenkin suhteellisen kapeaksi, kun tullaan lähemmäksi 2000-lukua. Digitaalisen teknologian leviämiseen liittyy jatkuva esteettisen todentamisen mahdollisuus. Digitaalinen kuvaaminen ja kuvien jakaminen samanaikaisesti eri medioissa tarkoittaa, että miltei jokainen läsnäolon hetki on mahdollista todentaa ja myöhemmin toistaa, mikäli näin halutaan. Kuvankäsittelyn myötä nousee esiin myös kysymys siitä, onko todistus oikea: onko esimerkiksi konfliktien, pakolaisvirtojen, mielenosoitusten tai luonnonkatastrofien kuvaaja todella ollut osa tapahtumaa vai onko hän mahdollisesti editoinut eri osaset yhteen. Konfliktteja, väkivaltaisia tilanteita ja jopa ruumiita kuvataan yhä useammin, mutta samaan aikaan osa konflikteista ei tule koskaan suoraan kuvatuksi. Tästä on esimerkkinä Tšetšenian invaasio, josta on useita kertomuksia mutta vähemmän visuaalista aineistoa. Tapahtumien todentaminen on tehty pääosin jälkikäteen pohjautuen uhrien tai muiden väkivaltaisuuksiin osallistujien muistoihin ja kertomuksiin.

Jacques Rancière (2009, 96) on kohdistanut huomionsa myös valinnan kysymyksiin: osa poliittisista ja sosiaalisista konflikteista ja väkivaltaisuuksista saa laajan yleisön ja kiinnostuksen, kun taas osa jää suhteellisen vähäiselle huomiolle, jopa näkymättömiin. Tämä huomio liittyy myös Sontagin näkemykseen (2003, 89) siitä, että ihmiset muistavat tapahtumista vain valokuvat. Ylitsevuotavassa kuvatolvassa osa konflikteista jää pimentoon. Mikä tai kuka kuvien valintaprosessin tekee, on poliittisesti merkityksellinen kysymys, vaikka valinta liittyisikin ”vain” henkilökohtaisiin mieltymyksiin.

⁶ *The Shorter Oxford English Dictionary* vol. II 2002, 2562.

Kuten kertoja *Les statues meurent aussi* -elokuvassa toteaa: “Kun ihmiset kuolevat, he tulevat osaksi historiaa. Kun patsaat kuolevat, ne muuttuvat taiteeksi.” Ajan kuluessa haalistuneet elokuvatalenteet, samoin kuin valokuvat, herättävät yhä henkiin osan siitä katseesta ja ajatusmaailmoista, jotka kamera on ajassaan kohdannut ja sensuuri ajallaan piilottanut. *Les statues meurent aussi* herätti itseni pohtimaan, mitä taide ja sen esittäminen, mutta myös taiteen säilyttäminen ja kohtaaminen, tarkoittavat. Visuaalinen todistaminen sisältää useita narratiiveja, joiden kautta niin kulttuuriperintö, kulttuuriset kohteet, katsomisen tavat kuin aikakin kohtaavat.



Les statues meurent aussi herättää pohtimaan, mitä taiteen säilyttäminen ja kohtaaminen tarkoittavat. Kuva: kuvakaappaus elokuvasta.

Lähteet

- Arendt, Hannah (1968) *Eichmann in Jerusalem*. New York: Viking.
- Cooper, Sarah (2008) *Chris Marker*. Manchester University Press.
- Lindroos, Kia (2000) “Chris Marker ja ajan kuvat. Historian dokumentointi esteettisenä ja poliittisena toimintana”. *Kulttuurintutkimus* 3, 15–29.
- Lindroos, Kia (2003) “Aesthetic Political Thought. Marker and Benjamin Revisited”. *Alternatives* 28, 233–252.
- Lindroos, Kia (2016) “Chris Marker as Cinematic Witness”. Teoksessa Kia Lindroos & Frank Möller (toim.) *Art as Political Witness*. Obladen, Berliini & Toronto: Barbara Budrich.
- Lindroos, Kia & Möller, Frank (2016) “Witnessing in Contemporary Art and Politics”. Teoksessa Kia Lindroos & Frank Möller (toim.) *Art as Political Witness*. Obladen, Berliini & Toronto: Barbara Budrich.
- Marker, Chris (1996) *La Jetée ciné-roman. The Book Version of the Science Fiction Film*. Cambridge, Massachusetts & Lontoo: MIT Press.
- Rancière, Jacques (2009) *The Emancipated Spectator*. Lontoo & New York: Verso.
- Sontag, Susan (2003) *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Wieviorka, Annette (2006) *The Era of the Witness*. Ithaca & Lontoo: Cornell University Press.