

After Us There'll Be a Horizon

Framing und Leaking als subversive Bildstrategien am Beispiel von ZouZou Group

Lisa Deml

Abb. 1: ZouZou Group, Videostill aus – door open –, 2014–2019.

Courtesy of the artists.



Auf dem linken von drei nebeneinander platzierten Bildschirmen zeigt ein enger Bildausschnitt ein paar nackter Füße, die rastlos Kreise ziehen. Der Boden ist weiß gefliest und beschattet von einem Baum, der diese Schritte in einer Gegenaufnahme gelegentlich überblendet. Die Kamera ist entweder stur nach unten oder nach oben gerichtet, aber nie gen Horizont, sodass sie keine Rückschlüsse auf die räumliche Umgebung zulässt. Die Szene evoziert ein Gefühl von desorientierender Beengtheit, deren Grenzen unermüdlich abgeschritten werden. In starkem Kontrast dazu zeigt der mittlere Bildschirm einen stillen Ausblick durch ein Fenster auf grüne Baumwipfel und Hausdächer

unter blauem Himmel. Beide Bilder werden unterbrochen, als eine weibliche Stimme mit arabischem Akzent nüchtern bemerkt: »It is really very hard to see.«

Die Herausforderungen und Hindernisse, die Un/Sichtbarkeiten bedingen und begrenzen, bestimmen Inhalt und Form von *– door open –* (2014–2019),¹ eine 3-Kanal-Videoinstallation der ZouZou Group. Das Kollektiv besteht aus zwei anonymen Künstlerinnen, die in England beziehungsweise Syrien leben und nur unter ihren gewählten Pseudonymen Claire und Amal auftreten. Zwischen 2014 und 2019 haben sie Foto- und Videomaterial miteinander über verschiedene digitale Netzwerke und Onlineplattformen ausgetauscht. Während auf dem linken Bildschirm Handyaufnahmen aus Damaskus zu sehen sind, versammelt der mittlere Bildschirm Videoclips, die in Russland, England, Schweden, Portugal, China, Griechenland und Deutschland gedreht wurden – Länder, die den Verlauf der syrischen Aufstände und des Bürgerkriegs sowie der damit einhergehenden Migrationsbewegungen seit 2011 geprägt haben. Diese beiden Bildkanäle sprechen mit- und zueinander in einer Art Call and Response zwischen zwei weiblichen Stimmen, die für die syrische und die britische Künstlerin stehen. Ihr audiovisueller Dialog wird durch Zwischentitel strukturiert, die auf dem rechten Bildschirm über einer geloopten Aufnahme aus einem Flugzeugfenster eingeblendet werden, die ein weißes Boot auf dem Ozean zeigt. Das Gespräch greift ihre fortlaufenden Online-Nachrichten und Videoanrufe auf und kontextualisiert und kommentiert so die Bildaufnahmen, die sie miteinander als Freundinnen und Kollaborateurinnen geteilt haben. Gemeinsam listen sie elf »impediments« auf, also Herausforderungen oder Hindernisse, denen sie in ihrer Zusammenarbeit begegnet sind, darunter »Virtual & Physical Obstacles«, »Mobility/Immobility«, »Bitesize Communication«, »Fear of the Other« und »Fear of the Self«. Anstatt jedoch zu versuchen, diese zu überwinden oder zu umgehen, integriert ZouZou Group sie in einer Weise, dass sie die visuelle Sprache, Struktur und Substanz ihres Kunstwerks bestimmen. Dies bedeutet keinesfalls, dass sich die Künstlerinnen den Zwängen beugen würden, mit denen sie in ihrer Zusammenarbeit konfrontiert sind; vielmehr betrachten sie ihre kollaborative Bildproduktion als einen Akt des Widerstands, der sich sowohl gegen den gewaltsamen Ausnahmezustand in Syri-

1 ZouZou Group, *– door open –*, 2014–2019, 25-minütige Videoinstallation, erstmalig gezeigt in der Ikon Gallery, Birmingham, UK, 04.12.2019–23.02.2020, produziert mit der Unterstützung von Art Fund, Arts Council England, British Council und Ikon Gallery.

en als auch gegen dessen Darstellung in der westlichen Medienberichterstattung richtet. Der subversive Impuls von *–door open–* spiegelt sich auch in der Diskussion um den Titel der Videoinstallation wider, wie Claire im Gespräch mit mir erläutert:

I remembered that right at the beginning of our working together, Amal said that what she really wanted to do is to show the ways in which people are still being creative and positive despite the conditions they were living under in Syria. I realised that, for her, the fact that Google Translate would turn ›impediments‹ into ›problems‹ meant that the structure of the film was not about the impediments to making the film, but actually that it was positioning Syrians as having problems and, thus, as victims. And that was exactly the opposite of what she had wanted to do. [...] So, although from my perspective, I still think that ›Eleven Impediments‹ needs to be the title, actually, from a Syrian perspective, it doesn't.²

Cruel Images

Die Produktion und Distribution von Bildern in Syrien wird strikt kontrolliert und ist politisch aufgeladen. Fotografieren und Filmen wurde bereits von Hafez al-Assad streng reguliert und unter dem Regime seines Sohnes Bashar al-Assad noch verschärft und kann bis heute mit Inhaftierung, Folter und Tod bestraft werden. Bei den Aufständen und den zunehmend militarisierten Auseinandersetzungen seit 2011 haben jedoch sowohl staatliche als auch nicht-staatliche Akteure den Kampf mit und durch das Bild geführt, sodass ein Format der Konfliktkommunikation entstanden ist, in dem Sichtbarkeit und Gewalt eng miteinander verflochten sind. Wie Donatella della Ratta feststellt, sei »the act of filming [...] so inherently connected to Syria's post-2011 everyday life that the camera has been turned into a device to perform violence, and the quintessential tool to resist it.«³ Diese Wechselbeziehungen zwischen der Repräsentation und der Reproduktion von Gewalt betont auch Ariella Aïsha Azoulay, wenn sie schreibt, »picturing atrocity is an integral part of the activity

2 Aus einem Gespräch der Autorin mit Claire, Februar 2022.

3 Della Ratta, Donatella: *Shooting a Revolution: Visual Media and Warfare in Syria*, London: Pluto Press 2018, S. 2.

that produces atrocity [...] and of the conditions that enable its appearance, its very being.«⁴

Bilder von Leid und Zerstörung prägen die überwältigende Mehrheit der Aufnahmen, die im Kontext der Aufstände und des Bürgerkriegs in Syrien seit 2011 produziert und zirkuliert wurden. Unscharfe, hektische, niedrig aufgelöste und eng fokussierte Fotos und Videos wurden von globalen Mediennetzwerken mit Unmittelbarkeit und Authentizität assoziiert, woraus eine Ästhetik der »cruel images«⁵ hervorging, die einen endlosen Nachschub an gewaltvollen Bildern produzierte und Prozesse der Anonymisierung und Banalisierung von Gewalt vorantrieb. »Cruel images«, so Oraib Toukan, »represent a degraded subject, become materially degraded with time and travel, and degrade a subject further by virtue of being seen.«⁶ Dies erinnert an Hito Steyerls Begriff der »poor images«, die ebenso von geringer Bildqualität sind und deren Materialität von niedriger Auflösung, Formatänderungen und Glitches charakterisiert ist.⁷ Im Gegensatz zu Steyerls »poor images« berücksichtigen Toulans »cruel images« jedoch die Wechselbeziehungen zwischen der Repräsentation und der Reproduktion von Gewalt durch die zunehmende Zirkulation und Distribution von gewaltvollen Bildern in digitalen Netzwerken und Onlineplattformen. So mag mittlerweile jedes neue Bild aus Syrien als »something-like«, though not quite, but rather »similar-to« the last addition to an inventory« erscheinen, wie Toukan bemerkt.⁸ Mehr als ein Jahrzehnt nach dem Ausbruch des Konflikts sind wir mit der paradoxen Situation konfrontiert, dass mit der scheinbaren Überrepräsentation des syrischen Subjekts auch dessen Unsichtbarmachung einhergeht.

Um dieses Paradoxon zu erklären, ließe sich Susan Sontags These anführen, dass zu viele Bilder des Leids und der Zerstörung zu einer Lähmung und Betäubung der Betrachter:innen führen.⁹ Sontag befürchtet, dass die

4 Azoulay, Ariella Aïsha: »The Execution Portrait«, in: Geoffrey Batchen (Hg.), *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, London: Reaktion Books 2014, S. 249–260, hier S. 249.

5 Toukan, Oraib: »Cruel Images«, *e-flux Journal* 96 (2019), <https://www.e-flux.com/journal/96/245037/cruel-images/>

6 Ebd.

7 Steyerl, Hito: »In Defense of the Poor Image«, *e-flux Journal* 10 (2009), <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

8 Toukan, Oraib: »Toward a More Navigable Field«, in: *e-flux Journal* 101 (2019), <https://www.e-flux.com/journal/101/272916/toward-a-more-navigable-field/>

9 Vgl. Sontag, Susan: *On Photography*, London: Penguin Books 2008, S. 20.

schmerzhaft Konfrontation mit Bildern von Gewalt und Konflikt zur Verdrängung eben dieser führt und sich die meisten Betrachter:innen daraufhin abwenden: »We can't imagine how dreadful, how terrifying war is; and how normal it becomes. Can't understand, can't imagine.«¹⁰ Die Betrachtung scheint dem affektiven Gehalt gewaltvoller Bilder ausgeliefert zu sein, wie sie feststellt: »The account of war's cruelties is fashioned as an assault on the sensibility of the viewer.«¹¹ Dies mündet unweigerlich in Apathie oder Gleichgültigkeit, so argumentiert sie, denn fotografische Bilder könnten ihre Betrachter:innen zwar zeitweilig berühren und erschüttern, aber würden keine erkenntnisbringende Interpretation zulassen. Für Sontag besteht somit eine unüberbrückbare Kluft zwischen Affekt und Erkenntnis, die letztendlich in eine theoretische Sackgasse und in ein weiteres unausweichliches Paradoxon führt: die Fortführung von und Beteiligung an Gewalt durch den Blick einerseits, und der Ausdruck von Solidarität und Sorge durch eben diesen andererseits.

Abb. 2: ZouZou Group, Videostill aus – door open –, 2014–2019.
Courtesy of the artists.



10 Sontag, Susan: Regarding the Pain of Others, London: Penguin Books 2019, S. 111.

11 Ebd., S. 38.

Tatsächlich ist der affektive Gehalt von Bildern von Leid und Zerstörung ein integraler Bestandteil der Interpretation derselben; dabei sind aber nicht nur die Affekte der Betrachter:innen von Bedeutung, sondern ebenso die der Bildproduzent:innen. Die bildliche Dokumentation von Gewalt und Konflikt ist motiviert von Hoffnung, Sehnsucht, Wut, Angst und Schmerz sowie geprägt vom Mut und der Anstrengung, die damit einhergehenden Herausforderungen und teilweise lebensbedrohlichen Hindernisse zu überwinden. Körperliche Verwundbarkeit, prekäre Lebensverhältnisse und subjektive Erfahrungen von Gewalt schreiben sich in die Bildproduktion ein, werden aber meist außer Acht gelassen, wenn sich der medialisierte Blick auf geopolitische Akteure und digitale Schauplätze des Konflikts fokussiert. Vor diesem Hintergrund wirft Judith Butler die Frage auf, »what allows a life to become visible in its precariousness and its need for shelter, and what is it that keeps us from seeing or understanding certain lives in this way?«¹² Für Butler beginnt eine Kritik der Gewalt mit der Frage der Darstellbarkeit von Leben »an sich«, die keine allgemeingültige menschliche Qualität heraufbeschwört, sondern eine sorgfältige Betrachtung differenter und differenzieller Wahrnehmungsmuster und Repräsentationsregime verlangt – und ihrer Auswirkungen auf Körperpolitik und Lebenswelten. Wahrnehmung und Repräsentation sind in diesem Sinne nicht nur symbolische, sondern auch normative Akte, die ein Blickfeld konstituieren, Zugehörigkeitsgefüge konfigurieren und strukturelle Un/Sichtbarkeiten produzieren.

Inwiefern die transnationale und kollaborative Bildproduktion von Zou-Zou Group eben dieses Blickfeld durchdringt, Zugehörigkeitsgefüge rekonfiguriert und damit strukturelle Un/Sichtbarkeiten verschiebt, und, im weiteren Sinne, meine Forschungsarbeit darin involviert ist, werde ich im Folgenden untersuchen. So möchte ich auch die Fehlbarkeit und Beschränkung meiner eigenen Untersuchungen transparent machen und für eine Reflexion über die Politiken der Zusammenarbeit öffnen.

Framing

Entgrenzte Gewalt, für die der syrische Bürgerkrieg ein besonders anschauliches Beispiel ist, verschiebt die Parameter von Un/Sichtbarkeit. Sie erfordert eine Bildsprache, die über das binäre Opfer-Täter-Narrativ hinausgeht und

12 Butler, Judith: *Frames of War: When is Life Grievable?*, London: Verso 2016, S. 51.

Formen alltäglicher, struktureller und vernetzter Gewalt vermittelt – ohne diese zu reproduzieren. Butler weist darauf hin, dass Kameras und ihre Bilder Bestandteil einer erweiterten Materialität der Kriegsführung seien, die die gesamte soziale Sphäre umfasse, in der ein Bild gezeigt, gesehen, zirkuliert, publiziert, zensiert und diskutiert werde. In ihrer Analyse der Wahrnehmungsmuster und Deutungsrahmen von Krieg und Konflikt in der Medienberichterstattung befasst sie sich mit der Funktion des Rasters, beziehungsweise von Frames,¹³ »that will bring the human into view in its frailty and precariousness, that will allow us to react with outrage when lives are degraded or eviscerated without regard for their value as lives.« Darüber hinaus gebe es aber auch solche Frames »that foreclose responsiveness, where this activity of foreclosure is effectively and repeatedly performed by the frame itself«.¹⁴ So geht den im Bild dargestellten Ereignissen und Handlungen eine aktive, wenn auch unbemerkte Einschränkung des Blickfelds voraus, der Hintergrund dessen, was dargestellt wird oder werden kann. In unserer gegenwärtigen globalen Medienökonomie, so ließe sich Butlers Analyse erweitern, operieren digitale Netzwerke und Onlineplattformen als weitere Instanzen im Prozess des Framings, innerhalb derer Bilder zirkuliert und rezipiert werden, unterschiedliche Öffentlichkeiten angesprochen werden, verschiedene Formen des politischen Handelns ermöglicht und andere wiederum verwehrt werden.

Das Framing richtet sich dabei nicht nur nach innen, indem Bildinhalte selektiv un/sichtbar gemacht werden, sondern auch nach außen, um mittels der Narrative und Netzwerke, in denen Bilder verbreitet werden, spezifische Bildinterpretationen zu befördern. Der Frame fungiert somit nicht nur als Begrenzung eines Bildes, sondern bedingt und strukturiert das Bild und damit auch den Blick selbst. Butler konstatiert deshalb, dass »the way that [images] are shown, the way they are framed, and the words used to describe what is shown, work together to produce an interpretative matrix for what is seen.«¹⁵ Kurzum, so folgert sie, die Darstellung und Wahrnehmung von Krieg eröffnen eine Möglichkeit, der Ausübung von Gewalt implizit zuzustimmen oder sie abzulehnen; zu hinterfragen, wie und welche Gewalt dargestellt wird, und welche Un/Sichtbarkeiten dieses Blickfeld strukturieren.

13 Im Folgenden werde ich den Begriff ›Frame‹ in Anlehnung an die englische Originalversion verwenden statt ›Raster‹ aus der deutschen Übersetzung.

14 J. Butler, *Frames of War*, S. 77.

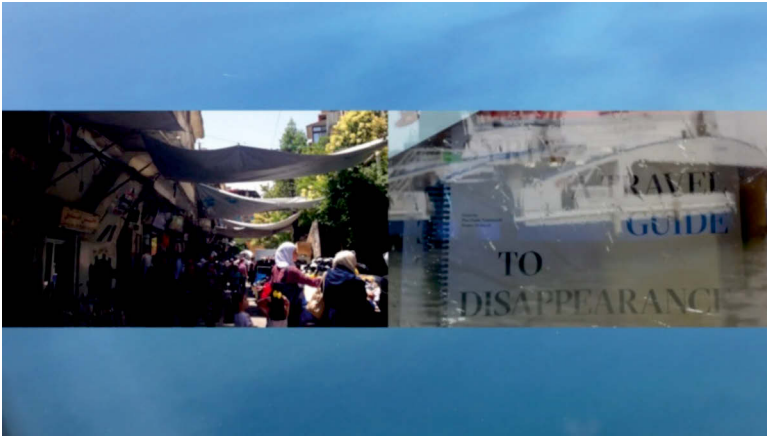
15 Ebd., S. 79.

Wenn wir, die wir die Kriege, die unsere Regierungen führen, durch ihre mediale Verbreitung aus der Ferne beobachten und ihnen so implizit zustimmen sollen, unter welchen Bedingungen können wir uns dieser Rekrutierung verweigern? Um sich der Tendenz zu entziehen, dass ihre Bilder durch stereotype Analogien und einen neokolonialen Blick rezipiert werden, verzichtet ZouZou Group auf direkte Abbildungen von Gewalt und Zerstörung in ihrem Kunstwerk. Stattdessen legt – *door open* – die grausamen Bedingungen seiner Entstehung offen, indem es die Auswirkungen des Krieges auf die formalen Prozesse seiner Produktion manifestiert. Die Videoinstallation funktioniert wie »a seismograph, a register of a particular moment in time that, by the very form it takes (or does not take), discloses a state of historical, social, political, cultural, and individual crisis.«¹⁶ So dokumentiert Amal alltägliche Umgebungen und marginale Gesten statt dramatischer Szenen und singulärer Ereignisse, um aufzuzeichnen, wie sich das Lebensumfeld einer syrischen Bürgerin an Gewalt und Konflikt und ihre vielschichtigen Dimensionen der Entbehrung anpasst. Da sie nur filmen kann, während sie vorgibt, auf ihrem Handy zu lesen, oder durch Fenster von sicher abgeschirmten Räumen wie Privatwohnungen oder Autos, wirken die Aufnahmen aus Damaskus verstohlen und zeigen kaum mehr als flüchtige Straßenzüge und Figuren, die an ihrer Kamera vorbeiziehen. Diese engen Bildausschnitte und extremen Nahaufnahmen sowie der Verzicht auf Panoramaansichten und Tiefenschärfe evozieren ein beunruhigendes Gefühl von »neverendingness«. Aufgrund der Abwesenheit des Horizonts in den Bildern aus Damaskus stellt die britische Künstlerin fest: »If you cannot represent the horizon, then you cannot depict the future.«¹⁷

16 Downey, Anthony: »The End of the Sky: When Conflict becomes Collaborative Form«, in: – *door open* –, Ausstellungsbroschüre, Birmingham: Ikon Gallery 2020, S. 2.

17 ZouZou Group, – *door open* –, 02:15–02:45.

Abb. 3: ZouZou Group, Videostill aus – door open –, 2014–2019.
 Courtesy of the artists.



Bildsprachen, die über das binäre Opfer-Täter-Narrativ hinausgehen und Formen von alltäglicher, struktureller und vernetzter Gewalt vermitteln, erfordern nicht nur alternative Inhalte, sondern setzen auch voraus, etablierte Darstellungen genauer zu betrachten und erprobte Wahrnehmungsmuster zu sensibilisieren. Im Gegensatz zu »cruel images« versucht – *door open* – nicht, Gewalt und Zerstörung darzustellen, sondern deren Auswirkungen auf Körperpolitik und Lebenswelten sichtbar zu machen, die in den Frame eingeschrieben sind. Dies geschieht, so meine Argumentation, indem ZouZou Group die dem Bild zugrundeliegenden Produktionsbedingungen und narrativen Strategien fokussieren und die Spuren der Gewalt im Akt des Sehens offenlegen. Was Trinh T. Minh-ha als »framing the frame« bezeichnet, beschreibt eine reflexive Überlagerung des Blickfelds, »to interpret the interpretation that has been imposed on us, developing our analysis into a social critique of regulatory and censorious power.«¹⁸ So zeugt – *door open* – nicht nur davon, wie Frames von Gewalt und Konflikt die Bildproduktion bedingen und begrenzen, sondern auch wie eine radikale Praxis des Framings als subversive Bildstrategie inmitten von Gewalt und Konflikt eingesetzt werden kann. In diesem Sinn integriert und appropriiert ZouZou Group die Operationen des Frames – und eröffnet so verschiedene Leaks, wie ich im Folgenden erläutere,

18 Trinh T. Minh-ha zitiert in J. Butler: *Frames of War*, S. 72.

die nicht nur im technopolitischen Sinn, sondern auch durch affektive und materielle Querverbindungen das Blickfeld durchdringen und strukturelle Un/Sichtbarkeiten verschieben.

Leaking

Die Bilder von ZouZou Group sind in der Tat »Bilder trotz allem«,¹⁹ »images that have been shot and uploaded in spite of the danger and against all the odds.«²⁰ Technologien ermöglichten die Entstehung von – *door open* –, beschränkten aber auch die endgültige Form, die die Videoinstallation annehmen konnte. Amal muss über einen Proxy auf das Internet zugreifen, um mit Claire zu kommunizieren und Bilder auszutauschen. Anonymität ist eine Grundbedingung für die Zusammenarbeit der beiden Künstlerinnen, die nicht nur die Geheimhaltung ihrer Namen betrifft, sondern auch ihre Bildmaterialien, eine sorgfältig zusammengestellte Auswahl von Fotos und Videos, die keine Rückschlüsse auf das persönliche Umfeld der Protagonistinnen zulässt. So schaffen sich ZouZou Group Schlupflöcher in den streng kontrollierten und zunehmend kommerzialisierten digitalen Netzwerken, auf die sie dennoch angewiesen sind, um Daten zu übertragen und miteinander zu teilen. In dieser Hinsicht entspricht ihre radikale Praxis des Leakings zunächst dem technopolitischen Verständnis des Begriffs, der die nicht autorisierte und daher meist anonymisierte Veröffentlichung von sensiblen Informationen bezeichnet, um politische Vorgänge und soziale Missstände zu enthüllen. Als subversive Strategie wird Leaking dazu eingesetzt, autoritäre Machtstrukturen zu unterwandern und ihren Missbrauch öffentlich anzuprangern – im Fall von ZouZou Group betrifft dies nicht nur die entgrenzte Gewalt des syrischen Bürgerkriegs und die Überwachung und Kommerzialisierung von Onlineplattformen, sondern auch die neokolonialen Wahrnehmungsmuster und hegemonialen Repräsentationsregime der globalen Medienökonomie. Doch wie Claire im Gespräch mit mir schildert, hat ihre radikale Praxis des Leakings mehr als nur den Transfer von Daten zum Ziel; ZouZou Group nutzt diese digitalen Schlupflöcher, um Einblicke in ihre jeweiligen Lebensalltage zu gewähren und ihre subjektiven Erfahrungen von gelebter beziehungsweise medialisierter Gewalt zu teilen, die sich der Kontrolle des Regimes von Bashar

19 Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, München 2007.

20 D. Della Ratta: Shooting a Revolution, S. 132.

al-Assad entziehen und den Logiken der westlichen Medienberichterstattung widersetzen.

And this is what – door open – is based on, how digital images can be transferred, how data is being stored and used on social media and elsewhere. How we can try and have, as it were, real life human voices going across the difficulty of these digital platforms. [...] We need to be very aware of the frictions of data and the frictions between one image and another. And, in this work, the frictions of data are a good metaphor for the frictions of understanding one another.²¹

Die »impediments«, mit denen ZouZou Group in ihrer kollaborativen Bildproduktion konfrontiert ist, sind demnach nicht nur auf die Regulierung digitaler Infrastrukturen und den gewaltsamen Ausnahmezustand in Syrien zurückzuführen, sondern auch auf zwischenmenschliche Spannungen, künstlerische Unstimmigkeiten und die unweigerlich asymmetrische Machtkonstellation, die ihrer Zusammenarbeit unterliegt. Doch auch wenn ihre Lebenswelten nicht nur in geografischer, sondern auch in körperlicher, politischer, gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Hinsicht weit voneinander entfernt sind, so demonstriert ZouZou Group in ihrer Zusammenarbeit eine affektive und imaginative Nähe. Während eine dunkle Rauchwolke über Damaskus herangezoomt wird, greift die Erzählerin mit britischem Akzent das eingangs erwähnte Statement auf: »It is hard to see the fire. It is hard to imagine the destruction.«²² Dem Panorama der Rauchwolke über Damaskus stellt sie eine 360-Grad-Aufnahme eines Parks außerhalb von St. Petersburg gegenüber; Ansichten von Straßenpassagen durch enge Fensterrahmen der Wohnung der Großmutter der syrischen Künstlerin setzt sie Fensterausblicke auf grüne Bäume in Südengland entgegen; und die Restriktion des Bewegungsraums in Syrien wird im Kontrast zu Aufnahmen von Reisen in Zügen und Flugzeugen umso deutlicher. Es erscheint einfach, diese Bildstrategien als mangelnde Sensibilität und Selbstreflexion abzustrafen; doch bei genauerem Hinsehen sind sie Ausdruck einer feministischen Solidarität und Selbstentlarvung. ZouZou Groups kollaborative Praxis zeugt von dem Mut zu schweigen, um anderen Stimmen Raum zu geben; von der Rigorosität, mit der mediale Stereotype und eigene Vorurteile aufgedeckt werden; von der Geduld, die erforderlich ist, um eine vertrauensvolle und einfühlsame Beziehung aufzubauen und

21 Aus einem Gespräch der Autorin mit Claire, Februar 2022.

22 ZouZou Group, – door open –, 06:40-07:15.

über digitale Netzwerke hinweg und einen gewaltsamen Ausnahmezustand hindurch aufrechtzuerhalten. So manifestiert sich die affektive Dimension ihrer radikalen Praxis des Leakings, mittels derer sie eine Querverbindung zwischen einer Subjektposition, die durch ihr westliches Privileg in den Frame rekrutiert wurde, mit einer Subjektposition, die vom syrischen Regime kriminalisiert und von der globalen Medienökonomie marginalisiert wurde, schafft und so das Blickfeld durchdringt.

Entsprechend ihrer verschiedenen Subjektpositionen setzen ZouZou Group nie eine gemeinsame Gesprächsgrundlage oder gegenseitiges Verständnis als gegeben voraus, sondern verhandeln in ihrer Videoinstallation offen die Fehlbarkeit und Beschränkung ihrer Lebens- und Vorstellungswelten, die differenten und differenziellen Wahrnehmungsmuster und Repräsentationsregime, innerhalb derer ihre Bilder – und damit auch sie selbst als Künstlerinnen – operieren. Um der asymmetrischen Machtkonstellation ihrer Kollaboration entgegenzuwirken, entwerfen sie ein gemeinsames Blickfeld, in dem ihre individuellen Stimmen und Subjektivitäten, ihre unterschiedlichen Perspektiven und Intentionen nebeneinander existieren können, ohne untereinander subsumiert zu werden. So treten beide Künstlerinnen in Erscheinung als, wie sich mit Vivian Sobchack sagen ließe, »unique lived-bodies, each engaged in prospecting the world according to their particular materiality and their particular intentional projects.«²³ Diese Pluralität ist für Sobchack das Grundprinzip für eine »address of the eye«, dessen Akteure niemals kongruent, aber dennoch substanziell miteinander verbunden sind. Durch diese affektive Dimension des Leakings öffnet ZouZou Group das Blickfeld für eine Pluralität von Perspektiven ausgehend von differenten, differenziellen und oft divergierenden Subjektpositionen.

*Amal was uploading photos and videos to Facebook, and I asked her to explain them to me so that I could understand better. But it was difficult to make each other understand what we meant and wanted. She constantly changed focus and I wasn't giving her enough feedback. I just couldn't do it because I only speak English and the power relations were just crazy. What was I going to do if I upset her? How could I deal with that?*²⁴

23 Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1991, S. 260–261.

24 Aus einem Gespräch der Autorin mit Claire, Februar 2022.

Wie Claire im Gespräch mit mir beschreibt, hadert sie mit ihrer privilegierten Stellung und hinterfragt kontinuierlich die Position ihrer eigenen Bildproduktion und das Potenzial ihrer visuellen Reaktion. Zu diesem Zweck dokumentiert die britische Künstlerin den Prozess ihrer eigenen Bildbetrachtung: Sie filmt die Videos ihrer syrischen Partnerin, die auf ihrem Laptop spielen oder sich in Zugfenstern spiegeln, und nimmt sich selbst dabei auf, wie sie diese Bilder betrachtet oder in Kohlezeichnungen übersetzt. Immer wieder berichtet sie von einem Schamgefühl, das sie beim Anblick der Bilder aus Syrien überkommt. Zum einen entspringt diese Scham einer Demut gegenüber der Bedeutungsschwere und Dringlichkeit der Aufnahmen aus Damaskus und wiederum der Banalität und Wahllosigkeit ihrer eigenen. Als sich Claire dem Narzissmus dieses Geltungsbedürfnisses bewusst wird, entschließt sie sich dazu, zurückhaltende Bilder zu machen, um das Privileg ihres Lebensalltags offenzulegen und die Aufmerksamkeit auf Amals Bilderzählung zu richten. Zum anderen rührt das Schamgefühl von der Angst her, die tatsächlichen Auswirkungen des Krieges, die in den Bildern aus Syrien aufgezeichnet sind, falsch zu interpretieren oder gar zu übersehen. So gibt Claire beispielsweise zu, nicht bemerkt zu haben, dass die Vordächer über dem Markt aus Zelten gefertigt wurden, die für Geflüchtetenunterkünfte bestimmt waren. So entgeht ihr auch, dass Amal auf diese Weise ein Symptom struktureller Gewalt dokumentierte, die sich nicht in singulären Ereignissen, sondern in alltäglichen Umgebungen und marginalen Gesten manifestiert. Was die britische Künstlerin vor privilegierter Indifferenz und Ignoranz bewahrt (oder sie daran hindert), sind ihre anhaltenden Bemühungen (und auch ihr Scheitern), zuzuhören, zuzusehen, um zu verstehen und sich etwas von dem vorzustellen, was ihre syrische Kollaborateurin angesichts der Desintegration ihrer Lebenswelt empfinden mag; ein Zerfall nicht nur von Gebäuden und Städten, sondern von Werten, Vertrauen und Würde.

Abb. 4: ZouZou Group, Videostill aus – door open –, 2014–2019.
Courtesy of the artists.



Indem ZouZou Group die Operationen des Frames integriert und appropriiert, heben sie die durch das Framing vorgenommene Einschränkung des Blickfelds auf und weichen die Grenzen dessen auf, was dargestellt wird oder werden kann. Judith Butler beschreibt diesen Vorgang folgendermaßen:

[T]o call the frame into question is to show that the frame never quite contained the scene it was meant to limn, that something was already outside, which made the very sense of the inside possible, recognizable. [...] Something exceeds the frame that troubles our sense of reality; in other words, something occurs that does not conform to our established understanding of things.²⁵

So führt – *door open* – eine Metaebene der Selbstreflexion ein, die den Blick dafür zu schärft, welche Formen von Gewalt in den Frame eingeschrieben oder davon ausgeschlossen sind, welche Subjektpositionen sichtbar in Erscheinung treten oder scheinbar unsichtbar unter dem geframten Blickfeld verharren.

Der Frame diskreditiert und exkludiert abweichende Darstellungen von Gewalt, verwirft und verweigert alternative Versionen des offiziellen Narrativs; »[a]nd so, when the frame jettisons certain versions of war, it is busily

25 J. Butler: *Frames of War*, S. 9.

making a rubbish heap whose animated debris provides the potential resources for resistance.«²⁶ Aus diesem »rubbish heap«, also Trümmerhaufen, schöpfen ZouZou Group das Ausgangsmaterial ihrer Videoinstallation – *door open* – und schlagen eine Querverbindung zwischen den durch den Frame etablierten Bildinhalten und -interpretationen und den Trümmern, die davon ausgeschlossen sind. So legen die Künstlerinnen die Porosität des Frames offen, der durch jeden Akt des Ausschlusses ein weiteres Leck generiert, durch das das vom Blickfeld Ausgeschlossene reflexartig wieder eindringen kann. Was Trinh als »framing the frame«²⁷ zusammenfasst führt also nicht nur zu einer reflexiven Überlagerung, sondern vielmehr zu einer materiellen Ausdehnung des Blickfelds, die auch den Trümmerhaufen und dessen potenzielle Ressourcen für Dissens und Widerstand miteinbezieht. Diesen Exzess abweichender Perspektiven, alternativer Narrative und marginalisierter Subjektpositionen bezeichne ich als die materielle Dimension des Leakings.

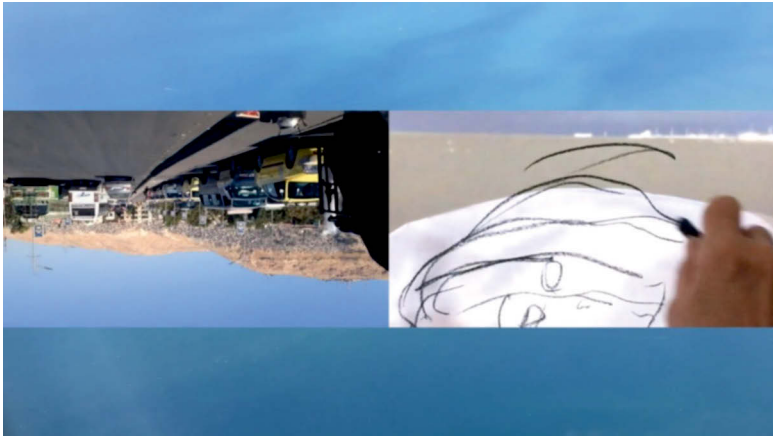
Indem ZouZou Group die Operationen des Frames integriert und appropriiert, eröffnet sie verschiedene Leaks, die durch technopolitische, affektive und materielle Querverbindungen das Blickfeld durchdringen, Zugehörigkeitsgefüge rekonfigurieren und strukturelle Un/Sichtbarkeiten verschieben. So bringt ZouZou Groups radikale Praxis des Framings und Leakings eine Form der Bildbetrachtung hervor, in Anlehnung an Christina Sharpe, »toward seeing and reading otherwise; towards reading and seeing something in excess of what is caught in the frame.«²⁸

26 Ebd., S. xiii.

27 Ebd., S. 72.

28 Sharpe, Christina: *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham, NC: Duke University Press 2016, S. 117.

Abb. 5: ZouZou Group, *Videostill aus – door open –, 2014–2019.*
Courtesy of the artists.



Cruel Intimacies

Die Produktion und Zirkulation von Bildern der Gewalt und des Konflikts verbinden uns über den gesamten Globus hinweg durch alltägliche digitale Interaktionen und schaffen so unsichtbare infrastrukturelle Beziehungen. »Cruel images« sind unserer gegenwärtigen Medienlandschaft immanent: Sie erscheinen auf unseren Smartphones, poppen in der Google-Bildersuche auf, streamen in unseren Feeds. Daniela Agostinho stellt deshalb fest: »The circulation of cruel images has become the very materiality of our digital sensorium, in such a way that we are always embedded in these images and sensorially implicated in the precarity they convey.«²⁹ Agostinho bezeichnet diese digitalen, affektiven und materiellen Beziehungen mit Gewalt und Konflikt als »cruel intimacies«, die wiederum die Infrastruktur bilden, »through which global spectators see, feel, and respond to the suffering of others.«³⁰ Hier hallt Sonjatas Aufruf nach, dem ich mich in diesem Fall anschließe, »[t]o set aside the

29 Agostinho, Daniela: »Cruel Intimacies«, in: Dies./Solveig Gade/Nanna Bonde Thylstrup/Kristin Veel (Hg.), (W)archives: Archival Imaginaries, War, and Contemporary Art, Berlin: Sternberg Press 2021, S. 207–226, hier S. 209.

30 Ebd., S. 211.

sympathy we extend to others beset by war and murderous politics for a reflection on how our privileges are located on the same map as their suffering, and may – in ways we might prefer not to imagine – be linked to their suffering.«³¹ Das gemeinsame Blickfeld, das ZouZou Group durch ihre Politik der Zusammenarbeit entwirft, legt einerseits unsere Verstrickung in das digitale Sensorium von Gewalt und Konflikt offen und demonstriert andererseits das Potenzial eben dieser transnationalen Verbundenheit in all ihrer Verletzlichkeit und Prekarität. Vor diesem Hintergrund richtet sich – *door open* – an ein explizit westliches Publikum, das nicht nur einen Anknüpfungspunkt außerhalb des gewaltsamen Ausnahmezustands in Syrien darstellt, sondern auch einen Schutzraum für ihre risikobehaftete Zusammenarbeit bietet:

Amal said that this work was for a Western audience, not for a Middle Eastern audience. At the time, I wasn't sure why she was saying that. Now, I think she genuinely was saying that the work will make better sense to people who are part of the Western art world and it won't make the same sense for Middle Eastern people. But she may have also been saying that she didn't want it to be shown in the Middle East because she didn't want to be endangered by it. I think it was actually that she was worried, and understandably so. So, I think it's actually safer to think of the work as for a European or North American audience.³²

Als Mitglied dieser westlichen Zuschauer:innenschaft kann ich nicht behaupten, eine Position außerhalb des digitalen Sensoriums einzunehmen, das diesen neokolonialen Wahrnehmungsmustern und hegemonialen Repräsentationsregimen zugrunde liegt. Dementsprechend sind meine Recherchen zur Arbeit der ZouZou Group von vielen eben jener »impediments« geprägt, die – *door open* – zugrunde liegen und die es Amal verbieten, im Austausch mit mir in Erscheinung zu treten. Um strikte Anonymität zu wahren, kenne und nenne ich die beiden Künstlerinnen in diesem Artikel nur unter ihren gewählten Pseudonymen. Da jede Verbindung zu mir oder meiner Forschung sie gefährden könnte, konnte ich bisher keinen direkten Kontakt zu Amal aufnehmen. Versuche von Claire, als Vermittlerin zu agieren, meine Fragen an sie weiterzuleiten oder mir ihre Antworten und Reaktionen zu übermitteln, sind bisher erfolglos geblieben. Daher muss ich mich auf Aussagen und Ansichten verlassen, die Claire in einem Gespräch mit mir geäußert hat und aus denen

31 S. Sontag: Regarding the Pain of Others, S. 89–90.

32 Aus einem Gespräch der Autorin mit Claire, Februar 2022.

ich in diesem Beitrag zitiere. Diese Hintergründe verstetigen unweigerlich ein Ungleichgewicht der Sichtbarkeit, der Aufmerksamkeit und damit auch der Autor:innenschaft. Während die Künstlerinnen Strategien der Zusammenarbeit entwickelt haben, die Wahrnehmungsmuster und Repräsentationsregime aufbrechen, ringe ich noch um wissenschaftliche Methoden, die den Frame meiner Forschung durchdringen und Leaks generieren könnten.

Eingebettet in ein digitales Sensorium, das uns über globale Mediennetzwerke und Onlineplattformen mit Konflikten und weit entfernter Gewalt verbindet, sind wir nicht mehr auf jene Form der voyeuristischen Bildbetrachtung festgelegt, die Sontag einst anprangerte. Um die Bedeutung von Bildern und ihrer Verbreitung heute zu verstehen, fordert Paolo Favero, »to pay attention to the context surrounding them and thus to questions of materiality, social relations, community-making, networks, movement and space.«³³ Roger Silverstone spricht angesichts dieser globalen medialen Vernetzung von einer »mediapolis« und präge den Begriff der »proper distance«, um den mehr oder weniger präzisen Grad an Distanz zu markieren, der in unseren medialen Beziehungen erforderlich ist, um ein Gefühl nicht nur für Reziprozität, sondern auch für Fürsorge und Verantwortung zu schaffen.³⁴ Ich möchte allerdings keineswegs behaupten, dass digitale Vernetzung an sich auch eine Relation zwischen der gelebten Erfahrung von Gewalt und Konflikt und dem Privileg ihrer distanzierten Beobachtung herstellt – das wäre nur eine weitere Mystifizierung von Machtverhältnissen. Vielmehr argumentiere ich, dass Distanz und Nähe nicht nur physische oder geografische Kategorien darstellen, sondern auch ethische. Den präzisen Grad von »proper distance« auszuhandeln erfordert mehr als digitale Vernetzung; es erfordert die Bereitschaft und Intention, sich in der Nähe eines anderen zu situieren. Trinh beschreibt diese Position als »speaking nearby«: »a speaking that does not objectify, that does not point to an object as if it is distant from the speaking subject or absent from the speaking place. It is a speaking that reflects on itself and can come very close to a subject without seizing or claiming it.«³⁵ ZouZou Groups radikale Praxis des Framings

33 Favero, Paolo: »Learning to look beyond the frame: reflections on the changing meaning of images in the age of digital media practices«, in: *Visual Studies* 29/2 (2014), S. 166–179, hier: S. 167.

34 Silverstone, Roger: *Media and Morality: On the Rise of the Mediapolis*, Cambridge: Polity 2008, S. 47.

35 Chen, Nancy: »Speaking Nearby: A Conversation with Trinh T. Minh-ha«, in: *Visual Anthropology Review* 8/1 (1992), S. 82–91, hier S. 87.

und Leakings eröffnet den Künstlerinnen Subjektpositionen, die sich einander kontinuierlich annähern ohne sich unterzuordnen oder anzueignen. Für Claire ist diese Subjektposition eine bewusste und eindeutige Entscheidung:

*But if you tell me that I can't speak for my friend, then who is ever going to hear her voice? She can't get her voice out. I have to work as a kind of platform through which she can speak, which has to be an honest platform where my own subjectivity and machinations are part of it. It just seems really straightforward to me. [...] The numbers of issues that would prevent us from knowing that Amal even existed are massive. That's how I see it.*³⁶

Das Blickfeld kann so als eine ausgedehnte soziale Beziehungsstruktur verstanden werden, die eher wie ein Prozess der affektiven Annäherung denn eine Logik der normativen Ausschlüsse funktioniert. Diese Affektbeziehungen bringen differente und differenzielle Subjektpositionen hervor, situieren sie innerhalb und außerhalb des Blickfelds und produzieren so Un/Sichtbarkeiten. Solchen affektbasierten Bildern schreibt Wendy Kozol das Potenzial zu, den hegemonialen Blick der Medienberichterstattung auf Gewalt und Konflikt zu destabilisieren:

These images are politically significant, and sometimes quite powerful, not because they speak a better truth or reach out past orientalist narratives, but because affective elements within the images refuse a stable or monolithic reading.³⁷

Diese affektiven Instabilitäten werfen den Blick auf die Betrachter:innen zurück und entlarven so die neokolonialen Wahrnehmungsmuster und hegemonialen Repräsentationsregime, in denen Überrepräsentation und Unsichtbarmachung Hand in Hand gehen. Vielleicht ist es das, worauf Sontag verweist, wenn sie schreibt, dass wir als entfernte Betrachter:innen uns in Bildern von Gewalt und Konflikt selbst wiedererkennen, »that we are those photographers to the extent that we share the norms that provide the frames in which those

36 Aus einem Gespräch der Autorin mit Claire, Februar 2022.

37 Kozol, Wendy: »Witnessing Precarity: Photojournalism, Women's/Human/Rights and the War in Afghanistan«, in: Liam Kennedy/Caitlin Patrick (Hg.), *The Violence of the Image: Photography and International Conflict*, London: Routledge 2014, S. 193–210, hier S. 207.

lives are rendered destitute and abject.«³⁸ Wenn unsere Wahrnehmungsmuster und Repräsentationsregime die Operationen des Frames anleiten und so die Einschränkung des Blickfelds vorgeben, so haben diese auch das Potenzial, solche Operationen zu unterwandern und den Blick für abweichende Perspektiven, alternative Narrative und marginalisierte Subjektpositionen zu öffnen. Dazu kann eine radikale Praxis des Framings und Leakings eingesetzt werden, wie das Beispiel von ZouZou Group zeigt, um das Blickfeld zu durchdringen, Zugehörigkeitsgefüge zu rekonfigurieren und strukturelle Un/Sichtbarkeiten zu verschieben.

For the New Birds³⁹

Das Blickfeld bedingt und definiert den ethischen Rahmen, in dem uns andere begegnen. Die Wahrnehmung einer anderen Person in diesem Blickfeld ruft ein Bewusstsein für den intentionalen Standpunkt der anderen hervor, das heißt für ihre Fähigkeit, mich zu sehen, mich anzusprechen und uns auszutauschen. ZouZou Groups kollaborative Bildproduktion zeugt von diesem Bewusstsein für den intentionalen Standpunkt der jeweils anderen und dokumentiert ihre anhaltenden Bemühungen und ihr Scheitern, einander zuzuhören und zuzusehen, um ihre differenten und differenziellen Wahrnehmungsmuster und Repräsentationsregime zu verstehen und sich etwas von dem vorzustellen, welche Konsequenzen diese auf Körperpolitik und Lebenswelten haben. So kommt Claire zu dem Schluss: »I felt like I pivoted my centre to that place and I started looking around, seeing the world, from there as well as from here.«⁴⁰

Anhand von – *door open* – lässt sich eine kritische Sensibilität für die Operationen des Frames sowie für die durch Leaks generierten Querverbindungen aufzeigen, die uns als Betrachter:innen nicht nur vor Augen führen, was wir sehen, sondern auch, wie wir sehen, was wir sehen. Dies ermöglicht eine ethische Reflexion über Gewalt, indem nicht nur Taten und ihre Auswirkungen dargestellt werden, sondern indem wir uns in denselben Framings situieren,

38 S. Sontag: Regarding the Pain of Others, S. 63.

39 Der Titel dieses Beitrags und dieser Untertitel sind einem Gedicht von Mahmoud Darwish entnommen: »Here the Birds' Journey Ends«, in: New Yorker, 25. August 2008, <https://www.newyorker.com/magazine/2008/08/25/here-the-birds-journey-ends>.

40 Aus einem Gespräch der Autorin mit Claire, Februar 2022.

die diese Gewalt überhaupt erst ermöglichen. Meine Recherchen für diesen Beitrag und meine Zusammenarbeit mit ZouZou Group haben mich mit meinem eigenen narzisstischen Wunsch konfrontiert, zu sehen, zu wissen und zu verstehen – und mich auf ein instabiles Terrain geführt, das mich auf die Fehlbarkeit meiner Untersuchungen und Beschränkung meines Blickfelds zurückwirft. Wie ich gezeigt habe, erweist sich dieses Blickfeld aber als permeabel und porös, und jeder Versuch des Framings birgt gleichzeitig das Potenzial des Leakings in sich. Der Frame und seine Leaks sind ko-konstitutiv.

Literaturverzeichnis

- Aaron, Michele: *Spectatorship: The Power of Looking On*, London: Wallflower 2007.
- Abbas, Asma: *Liberalism and Human Suffering: Materialist Reflections on Politics, Ethics, and Aesthetics*, Basingstoke/New York, NY: Palgrave Macmillan 2010.
- Agostinho, Daniela: »Cruel Intimacies«, in: Dies./Solveig Gade/Nanna Bonde Thylstrup/Kristin Veel (Hg.), (W)archives: Archival Imaginaries, War, and Contemporary Art, Berlin: Sternberg Press 2021, S. 207–226.
- Al-Ghazzi, Omar: »Forced to Report: Affective Proximity and the Perils of Local Reporting on Syria«, in: *Journalism* 24/2 (2023), S. 280–294.
- Azoulay, Ariella Aïsha: »Regime-Made Disaster: On the Possibility of Non-Governmental Viewing«, in: Meg McLagan/Yates McKee (Hg.), *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Activism*, New York, NY: Zone Books 2012, S. 29–42.
- Azoulay, Ariella Aïsha: »The Execution Portrait«, in: Geoffrey Batchen (Hg.), *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, London: Reaktion Books 2014, S. 249–260.
- Boltanski, Luc: *Distant Suffering: Morality, Media and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press 1999.
- Butler, Judith: *Frames of War: When is Life Grievable?*, London: Verso 2016.
- Campbell, David: »The Myth of Compassion Fatigue«, in: Liam Kennedy/Caitlin Patrick (Hg.), *The Violence of the Image: Photography and International Conflict*, London/New York, NY: I. B. Tauris 2014, S. 97–124.
- Campt, Tina M.: »Black Visuality and the Practice of Refusal«, in: *Women & Performance: a journal of feminist theory* 29/1 (2019), S. 79–87.

- Chaudhuri, Shohini: »The Alterity of the Image: The Distant Spectator and Films about the Syrian Revolution and War«, in: *Transnational Cinemas* 9 (2018), S. 31–46.
- Chen, Nancy: »Speaking Nearby: A Conversation with Trinh T. Minh-ha«, in: *Visual Anthropology Review* 8/1 (1992), S. 82–91.
- Chouliaraki, Lilie: *The Spectatorship of Suffering*, Los Angeles, CA: Sage Publications 2006.
- Darwish, Mahmoud: »Here the Birds' Journey Ends«, in: *New Yorker*, 25. August 2008, <https://www.newyorker.com/magazine/2008/08/25/here-the-birds-journey-ends>
- Della Ratta, Donatella: *Shooting a Revolution: Visual Media and Warfare in Syria*, London: Pluto Press 2018.
- Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, München 2007.
- Downey, Anthony: »The End of the Sky: When Conflict becomes Collaborative Form«, in: – *dooropen* –, Ausstellungsbroschüre, Birmingham: Ikon Gallery 2020.
- El-Hibri, Hatim: »The Cultural Logic of Visibility in the Arab Uprisings«, in: *International Journal of Communication* 8 (2014), S. 835–852.
- Favero, Paolo: »Learning to look beyond the frame: reflections on the changing meaning of images in the age of digital media practices«, in: *Visual Studies* 29/2 (2014), S. 166–179.
- Ibrahim, Yasmin: *Politics of Gaze: The Image Economy Online*, London/New York, NY: Routledge 2019.
- Khatib, Lina: *Image Politics in the Middle East: The Role of the Visual in Political Struggle*, London/New York, NY: I. B. Tauris 2013.
- Kozol, Wendy: »Witnessing Precarity: Photojournalism, Women's/Human/Rights and the War in Afghanistan«, in: Liam Kennedy/Caitlin Patrick (Hg.), *The Violence of the Image: Photography and International Conflict*, London: Routledge 2014, S. 193–210.
- Massumi, Brian: *Politics of Affect*, Cambridge: Polity Press 2015.
- Rancière, Jacques: *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, London: Bloomsbury Academic 2013.
- Ritchin, Fred: *Bending the Frame: Photojournalism, Documentary and Citizen*, New York, NY: Aperture 2013.
- Sharpe, Christina: *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham, NC: Duke University Press 2016.
- Silverstone, Roger: *Media and Morality: On the Rise of the Mediapolis*, Cambridge: Polity 2008.

- Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1991.
- Sontag, Susan: *On Photography*, London: Penguin Books 2008.
- Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*, London: Penguin Books 2019.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: »Can the Subaltern Speak«: Revised Edition, from the »History« chapter of »Critique of Postcolonial Reason«, in: Rosalind Morris (Hg.), *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, New York, NY: Columbia University Press 2010.
- Steyerl, Hito: »In Defense of the Poor Image«, in: *e-flux Journal* 10 (2009), <http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>
- Toukan, Oraib: »Cruel Images«, *e-flux Journal* 96 (2019), <https://www.e-flux.com/journal/96/245037/cruel-images/>
- Toukan, Oraib: »Toward a More Navigable Field«, in: *e-flux Journal* 101 (2019), <https://www.e-flux.com/journal/101/272916/toward-a-more-navigable-field/>
- Trinh, T. Minh-ha: *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, IND: Indiana University Press 1989.

