



Cornici di tortura Lo scandalo di Abu Ghraib come rituale mediatizzato tra fotogiornalismo e arte contemporanea

di Marco Solaroli

INTRODUZIONE

Nonostante l'iconografia dei conflitti del ventesimo secolo sia tristemente ricca di esempi,¹ non è semplice trovare fotografie che negli ultimi anni siano state definite così scioccanti e influenti come gli scatti amatoriali effettuati da alcuni membri dell'esercito statunitense in Iraq nell'autunno del 2003, autocelebratisi in atti di tortura perpetrati su prigionieri iracheni all'interno del carcere di Abu Ghraib, circa venti chilometri a ovest di Baghdad. Diffuse dai principali media internazionali a partire da fine aprile 2004, e rievocate con insistenza negli anni successivi, le fotografie di Abu Ghraib hanno innescato un ampio scandalo pubblico e un intenso conflitto interpretativo sulle responsabilità degli atti e, per estensione, sulla legittimità politica e morale della missione statunitense in Iraq all'interno della cosiddetta guerra al terrorismo globale post-11 settembre.

¹ Alcuni poi divenuti celebri casi di analisi visuale, dal torturato di Pechino fotografato al momento della cosiddetto supplizio dei cento pezzi, e descritto come irresistibile fonte di "infinito sconvolgimento" da Georges Bataille (1961) al termine di *Les larmes d'Eros*, al condannato a morte di cui la foto ci annuncia la futura dipartita, evocato da Roland Barthes (1980) in *La chambre claire*.



In queste pagine ricostruiremo lo scandalo di Abu Ghraib come forma peculiare di *rituale mediatizzato*² in cui le fotografie hanno, innanzitutto, cristallizzato nella memoria pubblica il tempo sospeso della tortura come fase liminale tra la vita e la morte; assunto un *potere performativo*, stimolando una sorprendente varietà di pratiche di consumo visuale produttivo,³ di appropriazione creativa e ri-contestualizzazione simbolica all'interno di diverse sfere d'azione, in particolare nel campo dell'arte contemporanea; e, infine, acquisito uno *statuto iconico*, come immagini moralmente rappresentative del significato culturale e politico del conflitto in Iraq agli occhi di un pubblico globale.

LO SCANDALO DI ABU GHRAIB TRA FOTOGIORNALISMO E ARTE CONTEMPORANEA

La sera del 28 aprile 2004 il programma d'informazione televisivo *60 Minutes II* del canale americano CBS News trasmette un servizio di approfondimento intitolato "Court Martial in Iraq" in cui rende pubbliche, per la prima volta, sei fotografie provenienti dal carcere di Abu Ghraib. Sono immagini estremamente forti, nelle quali compaiono prigionieri nudi, legati e incappucciati, feriti e sanguinanti, costretti in posizioni innaturali, ammicchiati uno sull'altro, trascinati per terra e forzati a compiere e subire violenze sessuali. Nelle stesse immagini sono presenti membri dell'esercito statunitense con posizioni e sguardi non solo esplicitamente consapevoli ma partecipi, "divertiti", in posa con sorrisi e pollici alzati, perfino nel momento di chiudere in un

² Nella definizione di Cottle (2006: 415), il concetto di "rituali mediatizzati" indica: "quei fenomeni mediali eccezionali e performativi che servono a sostenere e/o mobilitare solidarietà e sentimenti collettivi sulla base della simbolizzazione e di un orientamento congiuntivo verso ciò che dovrebbe o potrebbe essere". I concetti di "rituali mediali" e di "potere performativo" dei media sono ormai oggetto di un'ampia letteratura, sviluppata a partire da Durkheim (1912; cfr. Turner 1969). In particolare, sono stati articolati in una prospettiva di sociologia culturale dei media, con connotazioni sia positive (di coesione sociale) che negative (di frammentazione del significato), nel concetto di *media events* da Dayan e Kayz (1992) e in quello di *mediatized public crises* da Alexander e Jacobs (1998; cfr. Liebes 1998; Liebes e Curran 1998; Cottle 2009; e soprattutto Katz e Liebes 2007). Per un'utile rassegna critica cfr. Cottle 2006.

³ Secondo la prospettiva d'analisi contemporanea della cultura visuale, l'immagine risulta sempre all'incrocio di molteplici discorsi, e l'osservazione diventa una pratica culturale che presuppone sia un posizionamento del ruolo sociale dell'osservatore-consumatore, sia l'interazione più o meno creativa e trasformativa di ciò che si osserva sulla base delle proprie competenze culturali e dei propri desideri (per un'utile e autorevole rassegna cfr. Mirzoeff 2009). Questa prospettiva teorica presta particolare attenzione ai processi di *consumo visuale produttivo*, con le loro diverse relazioni sociali e dimensioni di potere, in questo parzialmente interagendo con la tradizione di studi sui consumi culturali e dei media come pratiche produttive di valore e creatività simbolica (almeno a partire da Hall 1974; De Certeau 1980; Willis 1990; per una sistematizzazione critica cfr. Sassatelli 2008).



sacco nero un cadavere mal ridotto. Nelle due settimane successive, il *New Yorker* pubblica una serie di articoli investigativi, firmati da Seymour Hersh (già premio Pulitzer per aver svelato il massacro di My Lai in Vietnam trentacinque anni prima) e accompagnati da altre fotografie e un numero crescente di dettagli, mentre le redazioni di testate giornalistiche e televisive in tutto il mondo vengono inondate da centinaia di fotografie e decine di brevi video delle torture, tutti realizzati dagli stessi soldati. Nelle settimane successive, le fotografie di Abu Ghraib occupano la prima linea del dibattito pubblico statunitense e internazionale.

Come un'ampia letteratura ha ormai dimostrato (cfr. in partic. Entman 2004; 2006; Bennett, Lawrence e Livingston 2006; 2007; Hersh 2004; Danner 2004; Demaria 2006; Andén-Papadopoulos 2008), il programma televisivo della CBS che per primo diffuse le immagini di Abu Ghraib e, dall'altro lato, gli articoli investigativi di Seymour Hersh sul *New Yorker* hanno innescato un conflitto simbolico tra due frame mediali che, nel dibattito pubblico internazionale poi scaturito, hanno generato due macronarrazioni interpretative sul significato, le responsabilità e le implicazioni dello scandalo di Abu Ghraib e – si potrebbe retrospettivamente sostenere, per estensione – della guerra in Iraq. Il conflitto simbolico vedeva opporsi su un fronte le spiegazioni ufficiali, aggressivamente ed efficacemente sostenute dall'amministrazione Bush, che incorniciavano Abu Ghraib come un isolato caso di *abuso* da parte di pochi soldati di basso rango (le "mele marce"), e sull'altro fronte la contro-visione critica, diffusa primariamente da Seymour Hersh, che suggeriva l'esistenza di una "catena di comando" responsabile dell'attuazione di una sistematica politica della *tortura* strategicamente pianificata dal governo degli Stati Uniti nella "lotta al terrorismo".

Ciò che ci interessa particolarmente, in questa sede, sono le strategie di rappresentazione visuale impiegate inizialmente dai media *mainstream* e, parallelamente, le forme di ri-rappresentazione artistica sviluppate a partire già dalle prime settimane dello scandalo. Per il primo caso, un esempio particolarmente eclatante è offerto dalla copertina del settimanale *Time* del 17 maggio 2004, che presentava un tributo fotografico alla figura di un prigioniero iracheno presente in diverse immagini scattate ad Abu Ghraib realizzato dal controverso artista statunitense Matt Mahurin (già noto al grande pubblico per aver realizzato un'altra copertina di *Time*, nel giugno del 1994, con il volto di O.J. Simpson inscurito).



Prigioniero iracheno all'interno del carcere di Abu Ghraib.
Autore sconosciuto, foto non datata (circa novembre 2003).



Time, 17 maggio 2004.

Dall'altro lato, nel corso degli ultimi sei anni, dopo la loro diffusione nel maggio 2004, le fotografie di Abu Ghraib hanno costituito un privilegiato regno d'intervento, attraverso un ampio ed eterogeneo spettro di pratiche di appropriazione creativa e ri-articolazione simbolica, da parte di diversi attori (pittori, scultori, fotografi) sia consacrati che emergenti all'interno del campo culturale internazionale dell'arte contemporanea. A fronte della considerevole quantità e varietà di opere artistiche realizzate, in questa sede ne presenteremo una selezione ragionata sulla base di tre principali dimensioni analitiche.

In primo luogo, infatti, è possibile tracciare una distinzione tra opere artistiche create attraverso un esplicito riutilizzo delle fotografie originali, e opere in cui invece queste ultime hanno rappresentato solo una iniziale, seppur fondamentale, fonte d'ispirazione, senza però essere concretamente incorporate (o palesemente ri-rappresentate) nel processo creativo. Per approfondire questo ambito, è utile riprendere la categoria semiotica di *inter-iconicità testuale* (cfr. Peirce 1958), al fine di focalizzare l'attenzione sulle citazioni inter-icone presenti nelle produzioni artistiche – non tanto, quindi, sulla mera riproducibilità tecnica dell'opera, ma sulle sue pratiche di traduzione, intesa essenzialmente come cambiamento nella somiglianza.

In secondo luogo, affronteremo la questione dell'*intenzionalità autoriale* e della specifica relazione ricercata con il potenziale spettatore. Nel complesso, infatti, le opere di *re-framing* artistico delle immagini di Abu Ghraib possono essere posizionate all'interno di un ipotetico continuum teorico tra i due poli dell'esplicita denuncia



politica e della mera estetizzazione della violenza, della tortura e della morte. In merito alla correlata e cruciale questione della relazione con il potenziale spettatore delle opere d'arte, riprenderemo in particolare alcuni concetti sviluppati, nella sua fondamentale opera *La souffrance à distance*, da Luc Boltanski (1993), dove il sociologo francese ha delineato tre fondamentali registri che definiscono il posizionamento dello sguardo morale dello spettatore "davanti al dolore degli altri" (Sontag 2003), nei confronti cioè di immagini globali di sofferenza mediatizzata. È utile ripresentarli brevemente. Il primo caso (topica della denuncia) consiste nel trasformare la reazione di indignazione generata dall'esposizione mediata alle sofferenze altrui in azione di accusa, focalizzando lo sguardo sui responsabili, attraverso un "riorientamento dell'attenzione, che si sposta dalla considerazione deprimente dell'infelice e delle sue sofferenze per cercare un persecutore e concentrarsi su di lui" (Boltanski 1993: 92). Il secondo caso (topica del sentimento) consiste nel non prestare attenzione al persecutore per focalizzare invece la tensione empatica, "nel momento in cui la pietà si specifica in *intenerimento*" (ivi: 121) nei confronti delle vittime sofferenti e, soprattutto, dei loro difensori o benefattori. Nel terzo caso (topica estetica), infine, la tensione morale che si instaura con lo spettatore non è orientata a "considerare la sofferenza dell'infelice come *ingiusta* (per indignarsene), né come *commovente* (per intenerirsi), bensì come *sublime*" (ivi: 180). In questo senso il processo di produzione artistica è consciamente orientato a (di)mostrare la generalità, la potenziale universalità, della sofferenza, incorporandola concretamente in una forma materiale, in un oggetto estetico. Di conseguenza, l'artista è definibile come:

un *mostratore* dotato della capacità di far vedere la sofferenza per ciò che essa ha di sublime ... dipingendo le sofferenze dell'infelice, svelandone l'orrore e quindi rivelandone la verità, egli conferisce loro la sola forma di dignità alla quale possano pretendere, la stessa che viene loro procurata dal fatto di venire ricollegate al mondo del già dipinto, del già rivelato in un registro estetico ... è la sola cosa che renda possibile la comunicazione di questo impresentabile dal quale lo spettatore è sopraffatto (ivi: 182).

Come le opere qui presentate evidenziano, per indagare il complesso e sfuggibile statuto morale sia delle fotografie di Abu Ghraib che delle loro varie forme di appropriazione e riarticolazione artistica, piuttosto che considerare le tre topiche boltanskiane distintamente riteniamo più fertile impiegarle in modo dialettico e potenzialmente complementare. Come d'altronde ha dichiarato lo stesso Boltanski in un'intervista rilasciata nel dicembre 2003, quindi a distanza di un decennio dalla pubblicazione della sua fondamentale opera (e – è interessante notarlo – di soli pochi mesi dallo scoppio del conflitto in Iraq):

Molte delle posizioni adottate nei confronti dei media, così come gli scontri politici a cui conducono, derivano dal fatto che *le tre topiche di cui ho parlato sono oggi ... in crisi*, per cui l'atto di adozione di una posizione morale accettabile nei



confronti della sofferenza a distanza e la stessa identificazione delle vittime diventano causa di conflitti insolubili (Blondeau e Sevin 2004, corsivo aggiunto).

In terzo luogo, anche per esaminare i conflitti politici e morali scaturiti dalla produzione e diffusione di diverse opere artistiche su Abu Ghraib, distingueremo i casi qui analizzati in base al loro *grado di istituzionalizzazione*. Le opere presentano infatti un'ampia varietà in termini di riconoscimento istituzionale all'interno del campo artistico (ad esempio, sono state prodotte da artisti affermati così come da artisti emergenti o addirittura anonimi, sono state accolte con favore dalla critica e esposte all'interno di musei e istituzioni consacranti, così come hanno scatenato aspre polemiche pubbliche che ne hanno ridotto o impedito la circolazione). Spesso, e significativamente, tale varietà è indice di tensioni conflittuali relative, da un lato, allo statuto politico della rappresentazione (soprattutto nel caso delle prime opere diffuse nel 2004, mentre sui media *mainstream* statunitensi era ancora in corso la "guerra di frame" su Abu Ghraib), e dall'altro lato, ai processi di mercificazione della rappresentazione spettacolarizzata della violenza e della sofferenza altrui di cui alcune opere si fanno, contraddittoriamente, portatrici. In questo contesto, le dinamiche di istituzionalizzazione risultano interessanti, in particolare, per ciò che possono rivelare riguardo alla costruzione del valore artistico e del potenziale statuto iconico di fotografie originariamente diffuse all'interno del campo giornalistico. Condividendo le preoccupazioni espresse da Barbie Zelizer (2006: 17), cercheremo quindi di problematizzare l'idea di "licenza di viaggio" delle fotografie di Abu Ghraib – e delle loro rappresentazioni artistiche:

Cosa significa quando le fotografie di Abu Ghraib finiscono in una galleria d'arte di New York? ... il fatto che le fotografie viaggino è problematico ... suggerisce forse che come pubblico non siamo più in grado di appropriarci delle fotografie giornalistiche così come ci vengono fornite? ... il fatto che le fotografie giornalistiche ... costituiscano il fondamento della maggior parte delle trasposizioni visuali attraverso diverse dimensioni popolari dell'esperienza collettiva ... potrebbe suggerire che l'appeal delle fotografie giornalistiche vada oltre il giornalismo e che il loro potere risieda in fondo nella facilità con cui possono essere riprese in altri contesti.

Dal punto di vista metodologico, infine, la presentazione dei processi di *re-framing* artistico delle fotografie di Abu Ghraib è basata sull'analisi del contenuto delle opere, integrata dall'analisi di dichiarazioni ufficiali rilasciate dagli artisti (attraverso interviste, siti web, cataloghi delle mostre d'arte), di commenti della critica specializzata e di più ampi dibattiti generati dalla loro diffusione.



Photographs of prisoner torture in Abu Ghraib prison become street murals in Tehran (Behrouz Mehri / AFP-Getty Images, May 2004
<<http://www.information.dk/244508>> (25/09/2010)



Salaheddin Sallat, *That freedom for Bush*, Baghdad, May 2004. (AP)
<<http://www.middle-east-online.com/english/?id=10129>> (25/09/2010)



Richard Serra, *Stop Bush* (2004)

<http://whitney.org/www/2006biennial/artists.php?artist=Serra_Richard#>
(25/09/2010)



Joan Fontcuberta, *Googlegram: Abu Ghraib* (2005)
<<http://www.zabriskiegallery.com/exhibition.php?ex=13&ea=84>>
(25/09/2010)

Le quattro opere qui presentate, tra le prime ad essere state prodotte dopo la pubblicazione delle fotografie, nonostante le evidenti divergenze stilistiche (e, come vedremo, istituzionali), sono tuttavia accumulate in termini di intenzioni autoriali. Da un lato, i due graffiti comparsi sui muri di Teheran e Baghdad già nel maggio 2004, pochi giorni dopo lo scoppio dello scandalo, sono stati immediatamente fotografati, riprodotti e discussi sui principali quotidiani statunitensi. Nel primo, le fotografie di Abu Ghraib vengono ri-rappresentate pedissequamente, con l'aggiunta della frase (in farsi) "l'Iraq di oggi"; nel secondo, significativamente, i cavi elettrici a cui è collegato il prigioniero iracheno sono controllati da una figura della statua della libertà, anch'essa dal viso incappucciato (ma con un cappuccio bianco, apparentemente evocativo dell'immaginario iconografico del Ku Klux Klan), che impugna, al posto della torcia, i comandi per l'elettrocuzione, accompagnata dalla scritta "that freedom for Bush". In questo caso, quindi, il torturato e la statua della libertà sono collegati su tre piani concettuali: letteralmente (all'interno dell'opera), per similitudine formale (tra le due figure) e per metonimia (tra i due concetti), in una molteplicità particolarmente efficace di associazioni possibili. Ritroviamo lo stesso riferimento politico al (ex-) presidente statunitense, in forma ancor più diretta, nella grande installazione visiva realizzata dall'artista statunitense Richard Serra e, in modo meno manifesto, nell'opera fotografica dell'artista spagnolo Joan Fontcuberta. Quest'ultima è stata realizzata ricostruendo l'immagine della soldatessa Lynndie England (mentre umilia un prigioniero iracheno trascinandolo a terra con un guinzaglio al collo) attraverso un programma freeware di foto-mosaico connesso online al motore di ricerca Google (da qui il titolo dell'opera).



Il risultato finale si compone infatti di circa diecimila immagini raccolte su internet utilizzando come criterio di ricerca i nomi delle persone (e delle loro formali cariche politiche e militari), dai soldati semplici ai "top officials" come George W. Bush e Donald Rumsfeld, citate nel "Final Report" del cosiddetto "Schlesinger Panel", il primo organo istituzionale indipendente incaricato dal Congresso statunitense di svolgere un'indagine sugli eventi di Abu Ghraib. È interessante rilevare che nel catalogo della mostra *Googlegrams*, a cui appartiene quest'opera, Fontcuberta ha scritto: "l'idea di base consiste nel selezionare *immagini che sono diventate icone del nostro tempo*". L'opera artistica di *re-framing* visuale realizzata da Fontcuberta attraverso l'elaborazione digitale delle immagini è particolarmente significativa per il suo posizionamento al crocevia di diverse istanze di appropriazione artistica – attraverso un originale impiego di nuove tecnologie, quasi in risposta alla modalità originaria di produzione delle fotografie delle torture – e denuncia politica. Come hanno osservato, al termine di un'accurata analisi di diverse forme di produzione, circolazione e riappropriazione artistica di icone fotogiornalistiche del ventesimo secolo, Hariman e Lucaites (2007), sottolineando le nuove possibilità espressive offerte dalle tecnologie digitali:

L'eloquenza visuale dell'icona combinata alla sua ampia circolazione offre una risorsa figurativa per successive azioni comunicative ... facilmente richiamabile alla memoria e, grazie alla proliferazione delle tecnologie digitali, facilmente riproducibile e alterabile, l'immagine iconica offre un mezzo per inserirsi con effetti retorici nel potere circolatorio e nel ricco intertesto di allusività iconica ... Poiché le tecnologie digitali continuano a ridurre drasticamente i costi della comunicazione per immagini, l'appropriazione iconica diventa uno dei principali mezzi attraverso i quali una cultura pubblica può essere forgiata da forme vernacolari di arte visuale (ivi: 12).

La mostra *Googlegrams* di Fontcuberta è stata esposta in diversi musei internazionali a partire dal 2005, circa un anno dopo lo scoppio dello scandalo di Abu Ghraib (giungendo anche in Italia, all'Istituto Cervantes di Napoli, nel 2008). Analogamente, l'installazione *Stop Bush* di Serra è stata ospitata per un breve periodo, nel 2004, presso la Gagosian Gallery di New York e poi, a partire dal 2006, in diverse manifestazioni artistiche internazionali, tra cui la prestigiosa Whitney Biennial del Whitney Museum of American Art di New York nel 2006, i cui organizzatori tra l'altro riutilizzarono proprio la stessa opera come poster e cartolina pubblicitaria.

Contemporaneamente, già a partire dalle prime settimane successive allo scoppio dello scandalo sulla stampa internazionale, diversi artisti iracheni hanno realizzato una serie di opere raccolte in un'esposizione che ha immediatamente (e prevedibilmente) ricevuto il benvenuto delle istituzioni locali. Qassim al-Sabti, artista iracheno e proprietario della Hewan Gallery nel quartiere di Wazerieh, nel centro di Baghdad, già nel maggio 2004 ha mobilitato venti colleghi e organizzato una mostra nella propria galleria in cui esporre opere direttamente ispirate allo scandalo di Abu Ghraib.



Lo scultore iracheno Abdel-Karim Khalil ha prodotto appositamente per la mostra alcune opere tra cui una statua di marmo bianco del prigioniero incappucciato. Come è stato acutamente notato,

combinando la scelta del marmo bianco, tipicamente associato con la scultura greca classica e la civilizzazione razionale, con il simbolo di un barbaro oppressore, Khalil si appropria di una forma tradizionalmente impiegata per rappresentare la *whiteness* allo scopo di universalizzare la figura [del prigioniero torturato] (Apel 2005: 99).

Lo stesso artista, in un'intervista rilasciata all'inaugurazione della mostra, ha sottolineato la connotazione fortemente politica della propria produzione, e l'influsso creativo che la diffusione delle fotografie avrebbe prevedibilmente avuto su artisti di paesi mediorientali negli anni a seguire:

Alcuni artisti [iracheni] restavano neutrali, ma ora [dopo Abu Ghraib] ci sono artisti, poeti e scrittori che sono tutti giunti alla conclusione che gli americani [in Iraq] portano distruzione. Ciò ha dato a loro e alla loro arte un nuovo obiettivo (*ibidem*).



Abdel-Karim Khalil, Hewan Gallery, Baghdad (2004)
<<http://www.art-for-a-change.com/Newsletters/july2004.htm>>
(25/09/2010)



A1one (Iranian street artist), *Imperial* (2008)

Dalla mostra *Visual Slang: The Modern Urban Imagination from Tehran to Tel Aviv*,
The Abrons Arts Center, New York, 2008

<<http://www.flickr.com/photos/loisstavsky/2590442855>>
(25/09/2010)

L'analisi dei casi finora presentata potrebbe suscitare l'impressione che il processo di istituzionalizzazione di opere artistiche prodotte in riferimento alle torture di Abu Ghraib sia stato relativamente rapido e armonioso. In realtà, soprattutto all'interno dei confini statunitensi, tra il 2004 e il 2005 l'esposizione di opere artistiche apertamente critiche nei confronti dello scandalo del carcere iracheno e, per estensione, delle scelte di politica estera in Iraq dell'amministrazione Bush è stata spesso oggetto di tensioni conflittuali e, in alcuni casi, esplicitamente ostacolata. Prendiamo in esame tre casi particolarmente significativi.

Nel maggio 2004 un quadro intitolato *Abuse*, dell'artista e fumettista californiano Guy Colwell, è stato esposto, a pochi giorni di distanza dall'iniziale pubblicazione delle fotografie di Abu Ghraib sulla stampa, all'interno della Capobianco Gallery di San Francisco. Il quadro (significativamente in bianco e nero, con la sola bandiera americana, sulla divisa di un militare, a colori) mirava a costruire una sorta di immagine omnicomprensiva delle torture, rielaborando insieme riferimenti tratti da diverse fotografie. Tre prigionieri nudi, sanguinanti, incappucciati e in piedi su piedistalli sono collegati a cavi tenuti in mano da una soldatessa (con la sigaretta in bocca, come nella foto di Lynndie England) mentre una donna bendata e ammanettata viene fatta entrare da un porta posteriore. Il noto regista statunitense Errol Morris, già vincitore dell'Oscar per il docufilm *The Fog of War* nel 2004, e autore tra l'altro di un approfondito documentario sullo scandalo di Abu Ghraib (*S.O.S. Standard Operating Procedures*, 2008), da cui è stato anche realizzato il libro best-seller *La ballata di Abu Ghraib* (Gourevitch e Morris 2008), osservando il quadro di Colwell dichiarò provocatoriamente che le immagini dei prigionieri evocavano ai suoi occhi quelle delle statuette degli oscar cinematografici (Mitchell 2008b).



All'inaugurazione della mostra, tuttavia, la proprietaria della galleria, che aveva esposto all'ingresso una riproduzione dell'opera a scopo promozionale, fu immediatamente assalita, ricevette diverse minacce telefoniche di morte, fu costretta a interrompere l'esposizione e a chiudere la galleria. Paradossalmente, queste minacce, che rievocavano tristemente la violenza rappresentata nella stessa opera, hanno avuto l'effetto di amplificare enormemente, a livello mediatico, la visibilità del quadro.

Un secondo caso riguarda la mostra intitolata "Inconvenient Experience: Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib", in cui diciassette foto tra quelle scattate nel carcere irachene sono state esposte, nell'autunno del 2004, presso il prestigioso International Center of Photography di New York e l'Andy Warhol Museum di Pittsburgh. Nelle ambizioni del curatore, Brian Walls, l'esposizione doveva offrire un contesto educativo, che invitasse gli spettatori all'auto-riflessione, in cui quindi questi potessero:

vedere le immagini per ciò che sono, in sé stesse, separate dalla politica e dalle emozioni ... vederci tutti noi come pubblico americano in questo ruolo, opposto a quello di liberatori (citato in Andén-Papadopoulos 2008: 19).

Esplicitamente allineata agli iniziali tentativi di *counter-framing* giornalistico dello scandalo, la mostra non venne ostacolata, tuttavia non riscosse successo di pubblico, né riuscì a scatenare particolari discussioni a livello politico e mediatico.

Un ultimo caso molto più dibattuto, invece, riguarda la controversia sorta nell'estate del 2005 in merito alla progettazione del memoriale newyorkese del World Trade Center a Ground Zero. Nei piani iniziali era infatti prevista anche l'inclusione del Drawing Center, una galleria di Soho, che tuttavia scatenò forti polemiche da parte dei famigliari delle vittime dell'11 settembre. Le proteste furono alimentate da un articolo giornalistico sulle mostre precedentemente ospitate al Drawing Center, che secondo quanto si sosteneva, avevano incluso:

opere artistiche che le famiglie dei famigliari dei caduti dell'11 settembre denunciano come offensive a anti-americane – uno schiaffo in faccia ai quasi 3000 innocenti morti (*Daily News*, 24 giugno 2004).

L'attenzione si focalizzò in particolare su un disegno dell'artista Amy Wilson, intitolato provocatoriamente *A Glimpse of What Life in a Free Country Could Be Like* – che portò all'esclusione del Drawing Center dal progetto (Andén-Papadopoulos 2008). L'opera presentava la figura iconica del prigioniero incappucciato di Abu Ghraib collegato a cavi elettrici che formavano la parola *Liberty* (in questo associandosi ai tentativi di ri-articolazione del significato dei principali simboli dell'identità statunitense, in particolare della Statua della Libertà, evidenti anche nel caso del graffito a Baghdad).



Tra tutte le opere d'arte esplicitamente ispirate ad Abu Ghraib un caso particolarmente interessante è rappresentato dalla serie di cinquanta quadri a grandezza d'uomo realizzata dall'artista colombiano Fernando Botero all'inizio del 2005. Come risulta da diverse interviste pubblicate sulla stampa internazionale tra maggio e giugno 2005 (quindi a distanza di circa un anno dallo scoppio dello scandalo), la pubblicazione delle fotografie del carcere iracheno ha provocato nell'artista una forte indignazione creativa, che ha portato alla realizzazione di un gruppo di opere che costituissero un esplicito atto di denuncia e di accusa.⁴ La serie di opere di Botero (intitolata semplicemente *Abu Ghraib*) è stata inaugurata a Roma nel giugno 2005, per poi essere trasferita in Germania, e atterrare su territorio statunitense solo nell'autunno del 2006 (per essere esposta prima presso la Marlborough Gallery di New York poi, nel corso del 2007, anche all'Università di Berkeley, in California, e all'American University Museum di Washington). In questo contesto è interessante sottolineare in particolare due elementi. In primo luogo, l'artista ha da subito dichiarato che non avrebbe mai messo in vendita tali opere, ma che sarebbe stato lieto di ospitarle in qualunque museo ne avesse fatto richiesta. In secondo luogo, mentre in Europa sono state subito ben accolte e a lungo esposte in diverse occasioni (in Italia, dopo l'inaugurazione romana, sono tornate a Palazzo Ducale in piazza Duomo a Milano nel 2008), negli Stati Uniti sono state accolte solo con un evidente scarto temporale, e hanno ricevuto una circoscritta esposizione. Ciò sembra in parte dovuto alla riluttanza del sistema museale americano ad ospitare una mostra così potenzialmente foriera di polemiche pubbliche. Dall'altro lato, le motivazioni addotte hanno talvolta riguardato il clima di paura post-11 settembre e il pericolo di attentati terroristici, come si evince ad esempio dalle parole di Arthur Danto, giornalista di *The Nation*, che in una recensione alla prima esposizione della mostra di Botero a New York, nell'ottobre 2006, ha sottolineato: "quando ho visitato la mostra, all'ingresso c'erano addetti della galleria che controllavano borse e zaini – una visione non abituale, nelle gallerie commerciali".⁵

Un secondo caso particolarmente interessante riguarda il noto e controverso *pop artist* britannico Gerald Laing, che dopo aver lavorato negli anni Sessanta con figure come Warhol, Lichtenstein e Indiana, si era ritirato a vita privata in Scozia da oltre trent'anni. Dal momento dello scoppio del conflitto in Iraq e, soprattutto, dello scandalo di Abu Ghraib ha ripreso l'attività artistica creando una serie di opere di *pop*

⁴ Come appare evidente dalle immagini, la fonte diretta di riferimento non sono state esclusivamente e meramente le fotografie pubblicate. Ai fini della creazione delle opere l'artista ha precedentemente realizzato uno studio sia iconografico sia iconologico degli eventi rappresentati, come dimostra, ad esempio, la larga presenza di manganelli e scene di sodomia, che appaiono solo molto raramente nelle fotografie pubblicate dai media *mainstream*, mentre sono stati oggetto di dettagliata analisi da parte dei panel investigativi, come risulta in particolare dal rapporto Taguba (2004).

⁵ Cfr. Arthur Danto, "The Body in Pain", in *The Nation*, 27 novembre 2006.



art che hanno riscosso notevole successo e alimentato forti polemiche nel campo dell'arte contemporanea.

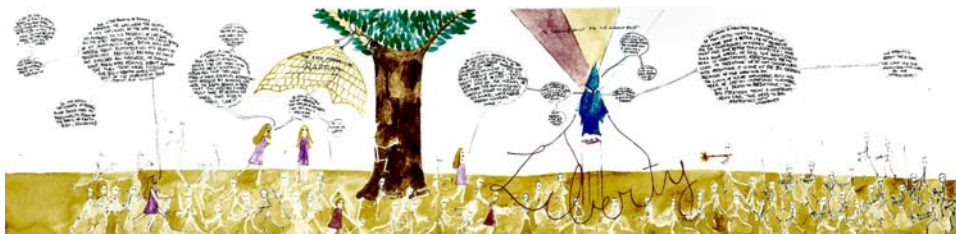
Nella serie intitolata *The Iraq's Paintings* (inaugurata nel 2005 presso il King's College di Cambridge), in particolare, ha riprodotto in modo creativo alcune delle più note fotografie di Abu Ghraib, a partire dal prigioniero con il cappuccio nero in piedi con le mani collegate ai cavi elettrici, compiendo con spietata e amara ironia un complesso atto in cui dialogano contemporaneamente e contraddittoriamente tra loro istanze di ri-appropriazione artistica, denuncia politica e mercificazione della violenza spettacolarizzata. La fotografia del prigioniero incappucciato di Abu Ghraib viene qui ri-articolata attraverso l'adozione di colori forti e, soprattutto, la sostituzione della scatola-piedistallo utilizzata all'interno del carcere con la famosa confezione del detersivo "Brillo" di warholiana memoria; quella della soldatessa Lynndie England che tiene al guinzaglio un prigioniero iracheno strisciante a terra acquisisce la forma parodica del celebre quadro di Litchtenstein *Look Mickey, I've Hooked a Big One!*; e, infine, quella dell'ormai tristemente noto sorriso della soldatessa statunitense a fianco del cadavere di un prigioniero iracheno viene associata e ibridata in una sorta di pubblicità, macabramente sgargiante, del dentifricio "Colgate", con il riferimento, implicitamente ricercato, alla "società dei consumi delle periferie residenziali americane di cui Abu Ghraib sembra di colpo una lontana e sinistra proiezione" (Lowy 2005: 125; cfr. Mirzoeff 2004). In termini formali, è interessante notare la commistione di diversi generi visuali (tipica del registro espressivo della pop art) attraverso cui le opere di Laing combinano colori sgargianti da poster pubblicitario, rielaborazioni di pixel digitali, e – nel solo caso di parti di corpi dei prigionieri torturati – ritagli di fotografie in bianco e nero da pagine di quotidiani – come per amplificarne, nel dettaglio specifico, il drammatico effetto di realtà.

Le polemiche scaturite dalla diffusione delle opere di Laing su Abu Ghraib e il conflitto in Iraq hanno tuttavia riguardato prevalentemente la dimensione commerciale. Contrariamente alla scelta, tra gli altri, di Botero, l'artista inglese ha infatti messo in vendita le proprie opere a prezzi non irrisori, come tra l'altro ha esplicitamente rivendicato nel proprio sito web, segnalando allo stesso tempo la connotazione fortemente politica della propria produzione. Nelle parole di Laing:

È per me fonte di tristezza vedere che le figlie e le nipoti di alcuni dei miei compagni soldati premiati con medaglie d'onore sono entrate nell'esercito statunitense ed erano presenti ad Abu Ghraib, che i discendenti dei miei piloti d'aviazione bombardano da 35000 piedi d'altezza città senza alcuna difesa, che il mito del Sogno Americano viene imposto con la forza di un nuovo imperialismo, e che le storiche esplorazioni dello spazio sono ora ridotte ai numerosi satelliti di sorveglianza, come in regime di guerra. Ho dipinto questi nuovi ruoli. Esibisco le mie opere ovunque sia possibile. E ovunque sono accolte con entusiasmo, in particolare a New York, perché danno voce (se è questa la parola più appropriata) ai pensieri di tutti quelli che non hanno modo di farsi sentire.



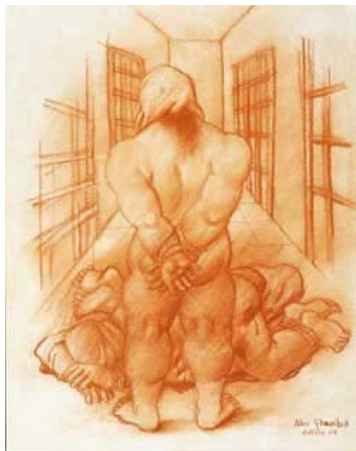
Guy Colwell, *Abuse* (2004)
<<http://www.nobeliefs.com/abuse.htm>>
(25/09/2010)



Amy Wilson, *A Glimpse of What Life in a Free Country Could Be Like* (2005)
<<http://www.amy-wilson.com/images/older-drawings>>
(25/09/2010)



Fernando Botero, *Abu Ghraib* (2005)
<http://www.artknowledgenews.com/Fernando_Botero-Abu_Ghraib.html>
(25/09/2010)



Fernando Botero, *Abu Ghraib* (2005)

<http://www.artknowledgenews.com/Fernando_Botero-Abu_Ghraib.html>
(25/09/2010)



Gerard Laing, *The Iraq's Paintings* (2005)
<<http://www.geraldlaing.com/index.php/work/warpaintings>>
(25/09/2010)



Gianluigi Colin, *I disastri della guerra* (2005)
<<http://www.colin.it>> (25/09/2010)



Susan Crile, *Hooded and Electrically Wired*,
dalla serie *Abu Ghraib: Abuse of Power* (2005)
<<http://www.susancrile.com/abu.html>> (25/09/2010)



Marc Quinn, *Mirage* (2009) (foto Georgios Kefalas/EPA)
<<http://www.marcquinn.com/work/view/type/sculpture/#/2174>> (25/09/2010)

Con una tecnica simile a quella adottata da Laing, ma con un differente intento autoriale, Gianluigi Colin ha scelto di lavorare direttamente con le fotografie di Abu Ghraib, riproducendole a partire dalle pagine del *Corriere della Sera* dove erano state originariamente pubblicate – confermando, in questo, una recente tendenza in atto all'interno del campo dell'arte contemporanea. Come è stato infatti osservato,

L'immagine fotografica, grazie alla sua base tecnica, è venuta dal di qua o dall'al di là dell'estetica e costituisce per questo una rivoluzione considerevole nel nostro modo di rappresentare. La sua irruzione ha chiamato in causa la stessa arte nel suo monopolio estetico dell'immagine. Ora, ai giorni nostri, il movimento si è invertito: è *l'arte che divora la foto* piuttosto che il contrario (Baudrillard 2003, 112).

È utile soffermarci brevemente su questo particolare caso. In primo luogo, infatti, Colin ricopre il ruolo professionale di *art director* all'interno della redazione di Via Solferino del *Corriere della Sera*, è cioè il principale responsabile della sezione grafica e fotografica, vede una grande quantità di fotografie ogni giorno e opera come nesso cruciale tra i redattori iconografici (o gli addetti alla ricerca e selezione delle immagini) e la direzione, per contribuire significativamente a creare e gestire la componente visuale dell'identità editoriale del quotidiano milanese. In secondo luogo, tuttavia, è anche artista visuale poliedrico, che dalla fine degli anni Novanta ha affiancato alla sua attività professionale primaria un percorso di ricerca e esposizione artistica sviluppato a partire dalle fotografie della cronaca quotidiana. In questo specifico caso, ha



materialmente associato le immagini dello scandalo di Abu Ghraib con alcuni quadri della raccolta *I disastri della Guerra* realizzata da Francisco Goya nei primi due decenni dell'Ottocento. Ciò che è particolarmente degno di nota, in questo contesto, al di là della ricercata somiglianza estetica della composizione formale delle immagini, e in assenza di un'esplicita connotazione politica da parte dell'artista, è l'implicito valore storico attribuito alle fotografie di Abu Ghraib. La loro rappresentazione artistica, di conseguenza, costituisce un atto di testimonianza atto a contribuire a cristallizzarne il ricordo nella memoria pubblica.

Analogamente, il quadro di Susan Crile, così come la statua di Marc Quinn, evidenziano l'intenzione artistica di "solidificare" lo statuto morale della rappresentazione dello scandalo del carcere iracheno. Nel caso del disegno di Crile, parte di una più ampia opera esplicitamente dedicata ad Abu Ghraib, la tecnica adottata crea una rappresentazione estetica al contempo dura e lieve che, come sottolinea l'autrice nel catalogo della mostra (presentata in Italia nel novembre 2007 presso i Musei Civici di Venezia), ribaltando le intenzioni degli originari autori delle fotografie ambisce a ricercare una consapevole partecipazione emotiva dello sguardo per restituire un senso di umanità al dolore dei corpi torturati delle vittime. Nel caso della statua dell'artista britannico Marc Quinn, intitolata *Mirage* ed esposta per la prima volta presso la Fiera dell'Arte di Basilea nel gennaio 2009, l'opera esprime un'intenzione autoriale molto simile attraverso un percorso stilistico opposto, in cui l'astrazione dei lievi colori dei gessi del disegno di Crile lascia il posto alla dura materialità del nero (inferno) del ferro fuso.

Le ultime due opere che prendiamo in esame appaiono particolarmente problematiche. Nel primo caso, l'artista brasiliano-canadese Never Lopez ha ricostruito un ambiente esplicitamente ispirato all'estetica del Rockefeller Center, all'interno del quale ha poi inserito statue e manichini che, attraverso la messa in scena del feticismo erotico delle fotografie scattate nel carcere iracheno, associano provocatoriamente il valore simbolico di uno dei monumenti del modernismo americano con, nelle parole dell'autore pubblicate sul proprio sito web, "il monumentale fallimento dell'amministrazione statunitense nella gestione delle questioni etiche all'interno del contesto bellico contemporaneo". Nel secondo caso, analogamente, l'installazione di Philip Toledano provocatoriamente intitolata *America – The Gift Shop*, che tra il 2008 e il 2009 è stata esposta in diversi musei americani e festival internazionali d'arte contemporanea, mette in scena la risposta dell'autore alla domanda "se la politica estera americana avesse un negozio di souvenir, cosa venderebbe?". Sul proprio sito web l'artista afferma che gli oggetti rappresentati:

Sono parte della nostra esperienza quotidiana. Hanno un'intimità familiare. Sono veicoli perfetti per scioccare, disturbare, ricordare. Quando la patina di zucchero si scioglie, rimane la dura verità riguardo alla politica estera della nostra nazione negli ultimi otto anni. Alla fine del viaggio, compriamo un souvenir per ricordarci di tale esperienza. Cosa abbiamo per ricordarci delle nostre trasgressioni morali? E chi sarà ritenuto responsabile? Come possiamo guardare al futuro, quando il



mondo ci vede solo nel contesto di questo nostro recente passato? È necessario puntare gli indici. Solo allora ... l'onore dell'America sarà ristabilito.

Questi due ultimi casi, in conclusione, sono contraddistinti da simili intenzioni autoriali, che da un lato avanzano un'istanza di denuncia politica delle responsabilità degli atti rappresentati, e dall'altro ambiscono ad universalizzare la sofferenza delle vittime delle torture, allineandosi così ai tentativi di *re-framing* giornalistici della narrazione dominante imposta sui media *mainstream* nel maggio 2004. Allo stesso tempo, tuttavia, la forma artistica adottata, giocando provocatoriamente e consapevolmente sul confine tra estetizzazione della violenza e feticismo della rappresentazione, nonostante le intenzioni corre pericolosamente il rischio di banalizzare lo statuto morale dell'evento, come è particolarmente evidente dall'ultima opera di Toledano, che ripropone la scena della soldatessa che mira ai testicoli della vittima nuda, in cui però ora i volti (e i ruoli) di prigioniero e torturatrice vengono occupati dallo spettatore, da un'individualità qualunque, quasi a sottolineare la "banalità del male" rappresentato.



Never Lopez, *Operational* (2009)

<<http://www.neverlopez.com/operatsv/operational.html>> (25/09/2010)



Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities

Università degli Studi di Milano - Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Letterature Straniere Comparate - Sezione di Studi Culturali



Philip Toledano, *America – The Gift Shop* (2008)
<<http://www.americathegiftshop.com>> (25/09/2010)



Philip Toledano, *America – The Gift Shop* (2008)
<<http://www.americathegiftshop.com>> (25/09/2010)

CONCLUSIONI

La politica della memoria, come è noto, ha i suoi vincoli, e solo alcuni frammenti esperienziali possono assurgere a simbolici oggetti di contemplazione per intere collettività. In questo senso, le fotografie di Abu Ghraib si sono rivelate visualmente fertili, in grado di prestarsi ad alimentare con forza il ricordo, dimostrandosi suscettibili di essere riproposte, plasmate e sospinte all'interno di una "spirale di significazione" (Thompson 1998), intesa qui come un vasto ed eterogeneo insieme di pratiche sociali di appropriazione e *re-framing* creativo.

Come la nostra analisi ha dimostrato, le fotografie di Abu Ghraib sono *diventate* una risorsa estetica per la mediatizzazione performativa del conflitto in Iraq: interrompendo il tempo sociale ordinario, fondendo sensibilità pubbliche e private e



aumentando l'intensità emozionale hanno offerto un'apertura verso possibilità alternative di riconfigurazione del proprio sguardo politico e morale sul mondo. Attraverso la loro eloquenza visuale, i molteplici usi riappropriativi che hanno generato, e la densa fusione di significati precedentemente frammentati e deboli, la diffusione delle fotografie ha trasformato lo scandalo di Abu Ghraib in un *rituale mediatizzato*, e ha offerto al pubblico globale una mediatizzazione performativa ed emozionalmente complessa delle fondamentali contraddizioni politiche e morali del conflitto in Iraq, dell'ordine globale post-11 settembre e della cosiddetta "cultura del terrore" (Taussig 2005; Mitchell 2008).

Nel momento in cui diversi soggetti attingono in modo creativo a caratteristiche chiave dell'immagine originale, infatti, le pratiche di appropriazione e ricontestualizzazione rendono conto non solo dei forti modelli d'identificazione inscritti all'interno di essa ma anche del modo in cui la cultura pubblica viene estesa e negoziata attraverso la circolazione stessa dell'immagine. Come è noto, condizioni necessarie ma non sufficienti del processo di costruzione dello statuto iconico di un'immagine sono l'ampia circolazione, la riproduzione e l'appropriazione. La copia, l'imitazione, la parodia e altre forme di appropriazione sono un cruciale segno di iconicità. Il potenziale iconico, quindi, non risiede esclusivamente nell'aura dell'immagine, come risultato di sue peculiari e intrinseche qualità, ma, prevalentemente, nel suo processo di appropriazione. Parafrasando Benjamin (1936), sulla base dell'analisi dei processi di *re-framing* artistico delle fotografie di Abu Ghraib qui presentata, potremmo affermare che la stessa riproduzione tecnica che distrugge l'aura dell'opera d'arte può – eventualmente, e paradossalmente – contribuire a donare l'aura ad un'opera fotografica o fotogiornalistica il cui statuto primario non era stato originariamente concepito all'interno del mondo dell'arte.

Secondo la logica boltanskiana della topica estetica, tuttavia, il processo di appropriazione e rappresentazione artistica può attivare forme di tensione empatica e *identificazione psicologico-emotiva* nello spettatore morale solo nel momento in cui l'artista riesce a mostrare la potenziale *universalità* della sofferenza delle vittime attraverso *l'estensione simbolica* dei confini e delle responsabilità dell'evento rappresentato (Boltanski 1993; Alexander 2006). Secondo questa visione, nel caso di Abu Ghraib solo l'interpretazione artistica consente di stringere un patto di rappresentazione e offre allo spettatore la possibilità di "contemplare facendo proprio" (Didi-Huberman 2003: 11), di riconfigurare criticamente il proprio sguardo (e la propria coscienza) per affrontare la discesa agli inferi data dall'atto di confrontarsi con il degrado morale dell'umanità rivelata nelle – e dalle – fotografie originali.

La ri-rappresentazione estetica degli atti di tortura, quindi, "è il solo mezzo di dominare la loro triplice violenza: la tortura iniziale, la violenza supplementare della ripresa fotografica, la violenza fatta allo spettatore" (Lowy 2005: 126).

Dall'analisi delle opere presentate, in effetti, emerge come la maggior parte di esse esprimano prevalentemente – e spesso esplicitamente, nelle dichiarazioni autoriali – l'ambizione di condensare simbolicamente e cristallizzare nella memoria pubblica la rilevanza storico-morale dello scandalo di Abu Ghraib – ambizione che in



molti casi risulta funzionale alla correlata istanza di denuncia politica. Allo stesso tempo, tuttavia, la topica della *denuncia* (dei responsabili) e la topica *estetica* (di rappresentazione artistica delle torture) appaiono assolutamente prevalenti nei confronti di tentativi atti a sviluppare un sentimento di *compassione* nei confronti delle vittime. Lo statuto di anonimità dei prigionieri torturati viene infatti complessivamente amplificato, e non affrontato o problematizzato, anzi talvolta – come nell'ultimo caso analizzato – ridotto a banale provocazione, rendendo quindi meno immediata e significativa la potenziale attivazione di un processo di identificazione empatica da parte dello spettatore morale.

BIBLIOGRAFIA

Alexander J.C., 2006, *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*, Il Mulino, Bologna.

Alexander J.C. e R.N. Jacobs, 1998, "Mass Communication, Ritual and Civil Society", in Liebes e Curran (1998), pp. 23-41.

Andén-Papadopoulos K., 2008, "The Abu Ghraib Torture Photographs: News Frames, Visual Culture, and the Power of Images", *Journalism* 9, 5: 5-30.

Apel D., 2005, "Torture Culture: Lynching Photographs and the Images of Abu Ghraib", *Artforum*, estate.

Barthes R., 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Paris; traduzione italiana *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003.

Bataille G., 1961, *Les larmes d'Eros*, 10-18, Paris; traduzione italiana *Le lacrime di Eros*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001.

Baudrillard J., 2003, "Perché l'illusione non si oppone alla realtà", *C: Cube* 2: 106-120.

Benjamin W., 1936, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, Frankfurt; traduzione italiana *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa*, Einaudi, Torino, 2008.

Bennett W.L., L.G. Lawrence e S. Livingston, 2006, "None Dare Call It Torture: Indexing and the Limits of Press Independence in the Abu Ghraib Scandal", *Journal of Communication* 56: 467-485.

Bennett W.L., L.G. Lawrence e S. Livingston, 2007, *When the Press Fails. Political Power and the News Media from Iraq to Katrina*, University of Chicago Press, Chicago.

Blondeau C. e J-C. Sevin, 2004, "Entretien avec Luc Boltanski, une sociologie toujours mise à l'épreuve", *Ethnographiques.org* 5, aprile.

Boltanski L., 1993, *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Métailié, Paris; traduzione italiana *Lo spettacolo del dolore: morale umanitaria, media e politica*, Cortina, Milano, 2000.



Cottle S., 2006, "Mediatized Rituals: Beyond Manufacturing Consent", *Media, Culture & Society* 28, 3: 411-432.

Cottle S., 2009, *Global Crisis Reporting. Journalism in the Global Age*, Open University Press, New York.

Danner M., 2004, *Torture and Truth. America, Abu Ghraib and the War on Terror*, Granta, London.

Dayan, D. e E. Katz, 1992, *Media Events. The Live Broadcasting of History*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.; traduzione italiana *Le grandi cerimonie dei media*, Baskerville, Bologna, 2002.

De Certeau M., 1980, *L'invention du quotidien. 1. Arts du faire*, Paris, Union Générale d'Éditions, Paris; traduzione italiana *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001.

Dei, F. (a cura di), 2005, *Antropologia della violenza*, Meltemi, Roma.

Demaria C., 2006, *Forme di diniego: la tortura, l'informazione e le donne*, in Id., *Semiotica e memoria. Analisi del post-conflitto*, Roma, Carocci, pp. 163-183.

Didi-Huberman G., 2003, *Images malgré tout*, Editions de Minuit, Paris; traduzione italiana *Immagini malgrado tutto*, Cortina, Milano, 2005.

Durkheim E., 1912, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Alcan, Paris; traduzione italiana *Le forme elementari della vita religiosa*, Meltemi, Roma, 2005.

Entman R.M., 2004, *Projections of Power. Framing News, Public Opinion, and US Foreign Policy*, University of Chicago Press, Chicago.

Entman R.M., 2006, "Punctuating the Homogeneity of Institutionalized News: Abusing Prisoners at Abu Ghraib versus Killing Civilians at Fallujah", *Political Communication* 23, 2: 215-224.

Fiorentino, G., 2004, *L'occhio che uccide. La fotografia e la guerra: immaginario, torture, orrori*, Meltemi, Roma.

Gourevitch P. e E. Morris, 2008, *Standard Operating Procedures*, London, Penguin, London; traduzione italiana *La ballata di Abu Ghraib*, Einaudi, Torino, 2009.

Hall S., 1974, "Le message télévisuel: codage et décodage", in *Éducation et Culture* 5; traduzione italiana "Codificazione/decodificazione", in Id., *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, il Saggiatore, Milano, 2006, pp. 43-56.

Hariman R. e J.L. Lucaites, 2007, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, University of Chicago Press, Chicago.

Hersh S., 2004, *Chain of Command: The Road from 9/11 to Abu Ghraib*, HarperCollins, New York; traduzione italiana *Catena di comando. Dall'11 settembre allo scandalo di Abu Ghraib*, Rizzoli, Milano, 2004.

Katz E. e T. Liebes, 2007, "'No More Peace!': How Disasters, Terror and War Have Upstaged Media Events", *International Journal of Communication* 1: 157-166.

Liebes T., 1998, "Television's Disaster Marathons: A Danger for Democratic Processes?", in Liebes e Curran (1998), pp. 71-84.

Liebes T. e J. Curran (a cura di), 1998, *Media, Ritual, and Identity*, London, Routledge.



Lowy V., 2005, "Sguardi sulle fotografie d'Abu Ghraib", *Memoria e Ricerca. Rivista di storia contemporanea* 20, pp. 111- 127.

Mirzoeff N., 2004, *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Visual Culture*, Routledge, London; traduzione italiana *Guardare la guerra. Immagine del potere globale*, Meltemi, Roma, 2004.

Mirzoeff N., 2009, *Introduction to Visual Culture*, II ed., Routledge, London.

Mitchell W.J. T., 2008a, "Cloning Terror. The War of Images, 2001-04", in D. Costello e D. Willsdon (a cura di), *The Life and Death of Images*, Cornell University Press, Ithaca, New York, pp. 179-207.

Mitchell W.J. T., 2008b, "State of the Union, or: Jesus comes to Abu Ghraib", relazione presentata al "Colloquium on Violence and Religion", Riverside, California, giugno.

Peirce C., "The Icon, Index, and Symbol", in Id., *Collected Works*, 8 vol., Harvard University Press, Cambridge, Mass.

Sassatelli R., 2008, "Consumo. Appropriazione creativa, mercificazione e circuito culturale delle merci", in C. Demaria e S. Nergaard (a cura di), *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, McGraw-Hill, Milano, pp. 223-254.

Sontag S., 2003, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus & Giroux, New York; traduzione italiana *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, 2003.

Taguba A., 2004, "AR 15-6 Investigation of the 800th military police brigade", <http://www.dod.mil/pubs/foi/detainees/taguba/TAGUBA_REPORT_CERTIFICATIONS.pdf> (25/09/2010)

Taussig M., 2005, "Cultura del terrore, spazio della morte", in Dei (2005), pp. 77-123.

Thompson K., 1998, *Moral Panics*, Routledge, London.

Turner V., 1969, *The Ritual Process. Structure and Anti-structure*, London, Routledge - Kegan Paul, London; traduzione italiana *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Morcelliana, Brescia, 2001.

Willis P., 1990, *Common Culture*, Open University Press, Milton Keynes.

Zelizer B., 2006, "What's Untransportable about the Transport of Photographic Images?", *Popular Communication: The International Journal of Media and Culture* 4, 1, pp. 3-20.

Marco Solaroli ha conseguito il dottorato in sociologia presso l'Università di Milano. I suoi interessi di ricerca vertono su fotogiornalismo e cultura visuale dei conflitti globali post-11 settembre. È membro di redazione delle riviste *Sociologica. Italian journal of sociology online* e *Studi Culturali*.

marco.solaroli@unimi.it