

---

*Kari Andén-Papadopoulos*

---

## Medievetenskapens döda vinkel: Från pantextualism till visuell mediekultur

---

FÖRSÖKEN ATT BREDDA mediebegreppet och bryta fixeringen vid mediespecifika perspektiv har samma relevans när det gäller att utveckla analysen av samtida såväl som historiska medielandskap. Lika givande som det är att historiskt fokusera en bredare mediekultur och undersöka utbytet mellan olika medieformer och mediepraktiker, lika viktigt är det att vidga perspektiven när det gäller studiet av samtida medielandskap. Därmed inte sagt att kritiken mot medievetenskapens tendens till historielöshet är grundlös. Tvärtom, ett centralt argument i den här artikeln är att de kortsiktiga perspektiven i traditionella studier av samtida medieutbud missar att ta med i beräkningen mediernas långsiktiga återverkningar när det gäller formandet av vårt politiska och historiska medvetande.

Syftet med detta bidrag är att visa hur visuella kulturstudier – som delvis överlappar den kulturhistoriska medieforskningen – kan bidra till att utveckla analysen av samtidens globaliserade medielandskap.<sup>1</sup> Mitt intresse är framför allt orienterat mot nyhetsjournalistik. Trots diskussionerna om en ”bildmässig vändning” i vår samtid och en allt starkare dominans av bildflöden och visuella teknologier så har paradoxalt nog teorier och forskning om visuell kultur inte fått något märkbart genomslag inom journalistikforskningen. Om medievetenskapen historiskt sett har varit utpräglad logocentrisk, och huvudsak-

ligen behandlat mediernas visuella aspekter som underordnade eller sekundära i förhållande till verbala narrativ, kan man konstatera att en disciplinär uppgörelse med detta intellektuella arv ännu återstår. Frågor om det visuella – om visualitet, seendepraktiker och det intrikata samspelet mellan visuella och verbala diskurser – befinner sig fortfarande till stor del i medievetenskapens döda vinkel.

Jag kommer inledningsvis att diskutera några centrala begrepp och teorier inom forskningsområdet visuella kulturstudier samt argumentera för att journalistikens och journalistikforskningens ambivalens visavi bilder kan härledas och relateras till en djupt liggande ikonoklasm i den västerländska kulturen. Därefter resonerar jag mer i detalj kring hur medieforskningen traditionellt hanterat mediernas visuella aspekter och hur de teorier och metoder som utvecklats inom forskningsområdet visuell kultur kan bidra till att utveckla analysen av samtida mediekulturer. Avslutningsvis visar jag hur visuell kulturanalys i praktiken kan tillämpas inom medieforskningen; detta genom en fallstudie kring hur de amerikanska soldaternas tortyrbilder från Abu Ghraib-fängelset utanför Bagdad remedierats i samtidens medielandskap.<sup>2</sup> Artikelns principiella argument – som jag försöker motivera både teoretiskt och empiriskt – är att perspektiven från visuella kulturstudier kan ge nya svar på de mest grundläggande frågorna för medievetenskapen: hur ska vi förstå mediernas roll i den sociala och kulturella (re)produktionen av mening, makt och minne?

## Visuella kulturstudier

Framväxten av ett särskilt forskningsfält kring visuell kultur kan ses som en reaktion mot den långvariga dominansen av textbaserade förklaringsmodeller inom human- och samhällsvetenskaperna. I samband med denna omorientering myntade W. J. T. Mitchell begreppet ”the pictorial turn” som en beteckning på det han identifierade som humanvetenskapernas förnyade intresse för visualitet, samt en insikt om att visuella representationer kanske inte fullt ut kunde förstås med lingvistiska modeller.<sup>3</sup> En central förutsättning för formeringen av detta forskningsfält var också upplevelsen av en genomgripande historisk förändring av den (sen)moderna kulturen vilken i allt högre grad kommit att domineras av bilder. Via nya medieteknologier kan dessa bilder skapas och spridas i en omfattning och hastighet som aldrig förr. Vi har också, menar vissa av

fältets förespråkare, i allt större utsträckning kommit att lita till visuella representationer för att skapa mening i snart sagt alla delar av våra liv.<sup>4</sup>

Idén om att den samtida kulturen skulle vara unik i sin besatthet av det visuella är visserligen omdiskuterad, både inom och utom fältet. Inte minst har den ifrågasatts av Mitchell själv, som i en senare artikel framhåller att hans avsikt inte alls varit att argumentera för en bildmässig vändning som specifik eller särskiljande för vår tid. Istället betonar han att det handlar om ”en *trop*, ett talesätt som har upprepats många gånger sedan antiken”. Han påpekar här misstaget i att konstruera ”en storslagen binär modell av historien” där man fokuserar på en enda ”vändpunkt” och ser denna som (i det här fallet) en radikal övergång från textualitetens till visualitetens tidevarv.<sup>5</sup> Det är förvisso lätt att skriva under på Mitchells efterlysning av en mer kritisk och genuint historisk tillämpning av begreppet visuell vändning. Som han påpekar använder man det bäst som ett analytiskt redskap för att studera olika historiska situationer då nya sätt att skapa bilder på tycks markera en kritisk kulturell vändpunkt. Med detta i åtanke kan man ändå konstatera att den samtida kulturen tycks genomgå just en sådan avgörande transformation där nya informations- och kommunikationsteknologier i grunden förändrar människors världsuppfattning och sociala relationer. Vidare kan man instämma i att en av kulturanalysens mer angelägna uppgifter är att försöka förstå och utvärdera hur denna pågående omvandling griper in i människors existens och föreställningsvärld.

Visuella kulturstudier kännetecknas framför allt av en grundläggande omorientering när det gäller studiet av bilder: från en fokus på själva bilden, den materiella artefakten, till att undersöka de visuella praktiker och kognitiva och perceptuella strukturer som formar vår erfarenhet av bilder. Studiet av visuell kultur tar således sin utgångspunkt i och undersöker hela det visuella fält som konstituerar seendet: betraktaren, det betraktade, seendets konventioner och dess fysiska ritualer och historiska kontexter.<sup>6</sup> En central utgångspunkt är som synes idén om att vårt seende är socialt konstruerat. Lika viktig är dock insikten om att det sociala är visuellt konstruerat.<sup>7</sup> Vad och hur vi ser betingas inte bara av den visuella kulturen utan också av den visuella *naturen*. Vårt sociala liv har de former och strukturer det har därför att vi faktiskt i viss utsträckning är ”seende djur”, med en genetiskt programmerad preferens för, och kapacitet att tolka, visuella stimuli.<sup>8</sup> Denna förståelse öppnar för ett studium av seendet och visuell erfarenhet som en fundamen-

tal mänsklig aktivitet, vilken inte nödvändigtvis låter sig reduceras till språk eller text. Bilder kommunicerar betydelse på sina egna, visuella villkor. Snarare än att enbart förlita oss på förutbestämda teorier, metoder eller ”diskurser” för att förklara visuella representationer ligger utmaningen i att också, som Mitchell framhåller, ”låta dem tala för sig själva”.<sup>9</sup> Eller som han elegant summerar saken: ”Bilder vill ha samma rättigheter som språket, inte bli förvandlade till språk”.<sup>10</sup>

Vill vi förstå vad bilder är, hur de betyder och vad de gör, måste vi väga in det faktum att de inte bara är instrument – för maktutövning, förförelse, övertalning och svindleri – utan också oberoende agenter med egna anspråk och betydelser. Mitchell definierar träffande bilder som ”vitala tecken”, vilket betyder att de inte bara är ”tecken *för* levande saker, utan tecken *som* levande saker”.<sup>11</sup> Poängen med Mitchells argument om att vi måste fråga oss vad bilder *vill*, och inte bara vad de betyder och gör, är att det kastar nytt ljus över frågan om visuella representationers makt och betydelse. Det är ett tankeexperiment som hjälper oss att ompröva förhållandet mellan bild och betraktare, och se det som ett kraftfält av *ömsesidiga* viljor och lustar.<sup>12</sup> Framför allt utmanar det oss att gå bortom beprövade tolkningsmodeller som förutsätter att bilder får liv endast i vår perceptuella/verbala/konceptuella tydning av dem. Snarare än att slentrianmässigt se bilden som bara ett objekt för beskrivning, måste vi ta med i beräkningen att den också är ett ting som alltid redan tilltalar oss som ett subjekt.

## Ikonoklasmens retorik

En rad teoretiker som kan räknas till visuella kulturstudier har visat i hur hög grad den västerländska kulturen genomsyras av ett förakt för det visuella och visuella representationer. Denna tradition kan spåras tillbaka till Platon och den låga moraliska och kognitiva status som han tillskrev bilden.<sup>13</sup> Typiskt för denna ikonoklastiska kritik är att man stigmatiserar bilder som ytliga, bedrägliga, irrationella och ointellektuella samt att man förknippar dem med enkla sensationer och tom voyeurism. Inte minst har detta intellektuella arv präglat såväl journalistiken som journalistikforskningen, vilka båda i hög grad kännetecknas av ett logocentriskt tänkande som förutsätter att verbala diskurser föregår, dominerar och motstår visuella representationer.

Den journalistiska institutionen rymmer i själva verket ett ambi-

valent förhållande till bilden.<sup>14</sup> Å ena sidan har fotografiska bilder – i kraft av deras sociala status som ”transparenta” fönster mot världen – fungerat som en garant för nyhetsförmedlingens objektivitet och sanningsvärde. Å andra sidan – eftersom bilden i egenskap av visuellt medium antas kringgå intellektet – har den utgjort ett hot mot den journalistiska nyhetsinstitutionen med dess rötter i den rationalistiska upplysningen. Nyhetsbilder har följaktligen tenderat att ses som textens ”andra”. De har fränkänts kapaciteten att förmedla substantiell information eller artikulera komplexa idéer, annat än genom ett parasitärt beroende av den verbala rapporteringen.

Som Mitchell påvisar är det starka föraktet för bilden förbundet med en lika stark rädsla för bildens speciella makt att direkt kunna påverka våra känslor och tankar.<sup>15</sup> En sådan rädsla har inte minst kommit till uttryck i samtida reaktioner på det ökade flödet av nyhetsbilder från krig och katastrofer runt om i världen. Allt fler och allt mer brutala bilder av våld och död har lett till en offentlig debatt, ofta med inslag av moralpanik, om bildens förmodade makt över vårt medvetande. Man kan här urskilja två, och i grunden motsägelsefulla, föreställningar om nyhetsbildernas verkningskraft. Å ena sidan finns antagandet om en ”CNN-effekt”, som gör gällande att nyhetsbilder har så starka effekter att de kan utlösa en känslomässig reaktion hos världsoptionen och därmed tvinga makthavare till handling och politisk omorientering.<sup>16</sup> Å andra sidan figurerar tesen om ”compassion fatigue”, som argumenterar för att det ökade bildutbudet har trubbat av våra sinnen och skapat ett nytt syndrom av ”medlidande-leda”, av kollektiv passivitet inför andras lidande.<sup>17</sup>

Som kontrast till de populära föreställningarna om bildens makt att antingen uppväcka eller döva vårt kollektiva samvete är majoriteten medieforskare skeptiska till alla teser om att nyhetsbilder skulle ha egna, oberoende starka effekter.<sup>18</sup> De hävdar istället att kontexten och den narrativa inramningen av journalistiska bilder har större betydelse och inflytande än bilderna själva. De räknar således inte med bildens potential att förmedla betydelse på sina egna, visuella villkor och att kunna ”störa” – eller faktiskt styra – betydelsen av verbala narrativ. Ytterst kan man se både den populära diskursen om bilders omnipotens och den medievetenskapliga diskursen om deras impotens som manifestationer av vad Mitchell kallar ”ikonoklasmens retorik” – ett sätt att tala (och tänka) som avspeglar och befäster en kulturellt konstruerad hierarki mellan det intellektuella ordet och den primitiva bilden.<sup>19</sup>

## Journalistikforskningens döda vinkel

Trots den historiska framväxten av och diskussionerna om en samtida globaliserad mediekultur som i någon mening tagit en ”bildmässig vändning” så har teorier och forskning om visuell kultur fortfarande en marginell ställning inom medievetenskapen. Karin Becker konstaterar att bilden fortsätter att vara en problematisk och underteoretiserad del i flertalet medieforskares arbeten, och att lösningen på detta dilemma oftast är att man i sina analyser bortser från mediernas (audio)visuella aspekter.<sup>20</sup> Samtidigt betraktas de forskare som faktiskt fokuserar sådana aspekter som ”smala” och deras forskning som ”perifer” i förhållande till fältets kärna.

I den mån medieforskare valt att fokusera mediernas visuella dimensioner är det traditionella greppet att ”komplettera” studiet av verbala diskurser med bildanalys.<sup>21</sup> Detta sker dock ofta utan att ha någon teori om hur det komplexa samspelet mellan visuella och verbala representationer ska förstås. På så vis bidrar man ytterst till att befästa förlegade föreställningar om ”visuell essentialism”, vilka förutsätter att det ”rent” visuella kan isoleras från och står i direkt motsats till det textuella.<sup>22</sup> Idén om att bilder illustrerar texten, eller att orden ”förklarar” bilderna, missar helt samtidigheten mellan bilder och texter och – som Mieke Bal skriver – att ”deras tilltal till betraktarens hela kropp opererar *i kraft av* de gåtfulla diskrepanserna mellan dessa två huvudregister”.<sup>23</sup> Benägenheten att separera, polarisera och hierarkisera visuella och verbala diskurser gäller inte bara analyser av pressen utan även av televisionen. Studier av tevenyheter har traditionellt fokuserat på verbala narrativ, och hur dessa ger mening och sammanhang åt bilderna.<sup>24</sup> Tendensen har varit att man betraktar tevenyheterens audio-visuella formationer som triviala illustrationer underordnade budskapet i de verbala kommentarerna.

Även de pressforskare som specifikt har intresserat sig för relationen mellan nyhetsbilder och journalistikens narrativa diskurser argumenterar för att pressfotografier typiskt är utformade som enkla symboler vilka tjänar till att stödja de dominerande nyhetsnarrativen. Michael Griffin vidhåller exempelvis att bilder i pressen framför allt fungerar som ”enkla, tematiska signaler”, och ”okomplicerade symboliska markörer” som ”höjer effekten av och förstärker förhärskande nyhetsnarrativ”.<sup>25</sup> Däremot bidrar de sällan med ”specifika detaljer eller substan-

tiell information”.<sup>26</sup> På liknande sätt argumenterar Barbie Zelizer när hon framhåller att krigsrapporteringens nyhetsbilder tenderar att vara ”mer schematiska än detaljerade”, samt ”konventionella och förenklade”. Enligt Zelizer används inte bilder så mycket för att dokumentera specifika händelser som för att illustrera och legitimera förhärskande myter om kriget som ett heroiskt, patriotiskt och humanitärt företag.<sup>27</sup> David D. Perlmutter gör vidare upp med den populära föreställningen om att ikoniska nyhetsbilder – exempelvis den ensamma mannen som stoppar en kolonn av pansarvagnar invid Himmelska fridens torg eller polischefen i Saigon som skjuter ner en misstänkt FNL-soldat på öppen gata under Vietnamkriget – kan uppröra och mobilisera världsoptionen och tvinga fram förändringar i staters utrikespolitik. Han hävdar att sådana bilder är helt absorberade i dominerande elit- och nyhetsdiskurser, och att de vanligtvis misslyckas med att skapa någon nämnvärd upprördhet hos den breda allmänheten.<sup>28</sup>

## Kulturteoretiska perspektiv på nyhetsbilder

Det finns uppenbarligen fog för slutsatsen att merparten nyhetsbilder faktiskt är utpräglat konventionella och många gånger fungerar som ett slags allmängiltiga illustrationer till journalistikens verbala diskurser. Men samtidigt är det otillfredsställande att hejda analysen av nyhetsbilders betydelser och effekter vid att i stort sett avfärda dem som obetydliga markörer utan egen betydelse och verkningskraft. Det är just på denna punkt som jag tror att vissa av de perspektiv och teorier som har utvecklats inom visuella kulturstudier kan ge oss nya, mer adekvata insikter i hur vi ska tolka förhållandet mellan journalistikens bilder och berättelser. Inte minst kan de bidra till att förstå vad som händer med dessa bilders betydelse och funktion när de börjar cirkulera och återanvändas i en globaliserad mediekultur. För att sammanfatta min kritik av den traditionella journalistikforskningen, och specificera på vilket sätt visuella kulturstudier kan utveckla studiet av nyhetsbilder och deras verkningar, vill jag lyfta fram följande tre punkter.

För det första: en aspekt som den kritiska analysen av nyhetsdiskurser måste väga in är att bilder är representationer i egen rätt och som sådana aldrig så okomplicerade och kontrollerade av verbala diskurser som man kan frestas att tro.<sup>29</sup> Om vi vill få en mer nyanserad förståelse av hur nyhetsbilder fungerar, är det helt avgörande att utgå

från att de i en viss utsträckning ”talar” ett eget språk och att de faktiskt har potentialen att motsäga texten. Nyhetsforskningen har till stor del dominerats av vad som kallas *framing analysis*. Det innebär att man studerar hur en viss händelse eller fråga ”ramas in” av journalistiken, hur rapporteringen väljer ut och betonar vissa aspekter framför andra och därmed premierar en viss tolkning.<sup>30</sup> Med begreppet *framing* har man främst undersökt textkontexten och utgått från att det är den som i första hand styr hur vi uppfattar en viss nyhet.<sup>31</sup> En mer adekvat modell för hur betydelse skapas i nyhetsdiskurser måste dock ta med i beräkningen att bilder inte bara passivt ramas in av utan också själva aktivt kan invadera och rama in, eller *re-frame*, det dominerande nyhetsnarrativet. Relationen mellan verbala och visuella nyhetsdiskurser bör i detta perspektiv definieras och studeras som ett dialektiskt kraftfält av ömsesidigt utbyte och motstånd.

För det andra: en teori eller modell för hur nyhetsbilder fungerar måste också väga in potentialen hos vissa, särskilt anslående bilder att ”överrösta” den kanske mer slätstrukna majoriteten av nyhetsbilder. Journalistikforskningens traditionella förkärlek för kvantitativ innehållsanalys har per definition inneburit att man konstruerar bilder som abstrakta och fattiga på information. Detta har blivit fallet eftersom man analyserar och klassificerar dem på grundval av deras ”manifesta” innehåll. Därmed bortser man från att större delen av den information som fotografier bär på inte ligger så mycket i vad som hur de föreställer.<sup>32</sup> Kvantifierande metoder är ”okänsliga för visuella konventioner som kan ge en specifik bild avsevärd makt”.<sup>33</sup> Istället förutsätter de ett samband mellan *antalet* bilder som publiceras och deras effekter på publiken. Mot detta antagande kan man alltså framhålla det faktum att en unik bild kan ha en extraordinär laddning och få ett avgörande politiskt och kulturellt inflytande. Likaså kan man peka på att de vanligaste och mest frekventa typerna av bilder kan passera relativt obemärkta förbi. Fenomenet med bilder som snabbt skiftar från en mer marginell position i nyhetsmedierna till att bli centrala kulturella symboler och hyljade ikoner behöver kort sagt beaktas vidare av medieforskningen.

För det tredje: om vi är intresserade av att studera nyhetsbilders makt och politiska verkningar måste vi också analysera dem både ur ett bredare kulturellt och mer långsiktigt historiskt perspektiv. Det räcker inte med näranalys av hur de ramas in och fungerar på tidningssidan, eller i en nyhetssändning, utan vi måste studera vad som

händer med dem när de börjar cirkulera i andra kulturella sammanhang, både högkulturella och mer populära-kommersiella. Ikoniska nyhetsbilder plockas ofta omedelbart upp och remedieras i och mellan olika specifika kulturer. Än så länge vet vi förhållandevis lite om vad som händer med bildernas betydelse och funktion när delar av allmänheten beslagtar (*reclaim*) dem från nyhetsflödet – och från de inramningar som den journalistiska och politiska makteliten gett dem – och börjar använda dem i nya, subkulturella kontexter. I det avseendet kan man påpeka att David D. Perlmutters argument om ikoniska nyhetsbilders ringa eller inga politiska effekter är begränsat, i den meningen att han huvudsakligen studerar hur dessa bilder fungerar inom ett snävt kretslopp av politiska och journalistiska eliter. Vidare ställer han den kategoriska frågan om huruvida bilderna har några direkta och absoluta effekter på medborgarnas attityder, i det här fallet deras inställning till krig. Därmed sällar han sig till den traditionella forskningen om medier och opinionsbildning, vilken i stort sett avfärdar varje teori om nyheter som antar att de har starka effekter på publiken.<sup>34</sup> Daniel C. Hallin framhåller dock att detta kan vara en missledande slutsats, eftersom survey-undersökningar av den allmänna opinionen ”säger förhållandevis lite om vad kriget *betyder* för delar av publiken”.<sup>35</sup> Hallin och Todd Gitlin argumenterar vidare för att vi från ett kulturanalytiskt perspektiv har förklarat väldigt lite vad gäller opinionsbildande processer om vi inte tar reda på hur publikerna faktiskt tolkar och använder nyhetsinnehållet i sina vardagliga liv. Deras slutsats är att ”de viktigaste effekterna av mediernas mytskapande är förmodligen de långsiktiga, inte kortsiktiga, återverkningarna – dess inflytande på vår allmänna kulturella förståelse av krig”.<sup>36</sup> Även om det alltså är svårt att påvisa att sådana här bilder har några mätbara effekter när det gäller opinionsbildning och politiska beslut, utesluter inte det att de kan ha mer långsiktiga återverkningar när det gäller formandet av vårt historiska medvetande och kulturella minne.<sup>37</sup>

För att ge ett konkret exempel på hur perspektiven från visuella kulturstudier kan ge oss nya insikter i förhållandet mellan bilder, nyhetsnarrativ och politiska verkningar presenterar jag i det följande en fallstudie av den uppmärksammade skandalen med tortyrbilderna från Abu Ghraib-fängelset i Irak. I ett traditionellt medievetenskapligt perspektiv har betydelsen och effekterna av dessa bilder beskrivits som ringa eller inga. Ledande medieforskare har sett Abu Ghraib-fallet som

ytterligare ett belägg för tesen om dominerande nyhetsdiskursers makt att ”tämja” bilders potentiellt subversiva betydelser.<sup>38</sup> Vad händer då om vi istället applicerar ett bredare kulturteoretiskt perspektiv på skandalen och väger in bilders potential att motsäga officiella nyhetsnarrativ och i någon mening etablera sina egna autonoma referensramar? Och framför allt: vad blir slutsatsen om vi i analysen väger in det faktum att ikoniska nyhetsbilder har ett varaktigt kulturellt ”efterliv”, utanför nyhetsmedierna och den politiska elitens kretslopp?

## Tortyrskandalen i Abu Ghraib

Få bilder i modern tid har väckt så stor politisk uppståndelse som de digitala amatörbilderna av amerikanska soldater som förnedrar och torterar irakiska fångar i Abu Ghraib-fängelset strax utanför Bagdad. De fick snabbt status som världsberömda ikoner efter det att det amerikanska nyhetsprogrammet *CBS 60 minutes II* först offentliggjorde dem i slutet av april 2004. Fallet har också gett upphov till många spekulativa uttalanden om betydelsen och effekterna av fotografierna som stått i centrum för skandalen. Många debattörer uttryckte en stark tro på deras status som dokumentära bevis och unika förmåga att sätta dagordningen för både nyhetsmedierna och de politiska makthavarna.<sup>39</sup> I deras ögon underminerade den oväntade publiceringen av tortyrbilderna en gång för alla Bush-administrationens försök att framställa invasionen av Irak som en berättelse om befrielse och demokrati. Däremot har ledande medieforskare intagit den sedvanligt skeptiska inställningen till föreställningen om bilders autonoma makt att förmedla betydelse och skapa opinion. De argumenterar för att Abu Ghraib-bilderna snarare än att ge en ny, kritisk inramning åt Bush-administrationens utrikespolitik *själva* blev föremål för en aggressiv kampanj av ”news management” från Vita Huset.<sup>40</sup> I nationella amerikanska nyhetsmedier ramades bilderna följaktligen in av dominerande nyhetsnarrativ, vilka i allt väsentligt inskräppte Bush-administrationens perspektiv på skandalen som en isolerad företeelse utan länkar till makteliten i Washington.

Tortyrbildernas betydelse och verkan var dock långt ifrån given eller självklar när Abu Ghraib-storyn lanserades. Även om de spektakulära fotografierna snabbt blev världsberömda ikoner, bröt det i USA ut en bitter politisk kamp, ett ”framing contest”<sup>41</sup>, om hur man skulle förstå fotografierna och om hur omfattande fängelseskandalen egentligen var

(eller skulle tillåtas bli). Rörde det sig om några få sjuka individer eller var bilderna ett symptom på ett systemfel som innebar att ansvaret kunde härledas till högsta politiska och militära nivå? Jag har till att börja med undersökt vilka specifika betydelser dessa fotografier tillskrevs när de först blev offentliga, det vill säga när de ursprungligen filtrerades in i nyhetsflödet och därmed i det kollektiva eller ”populära” amerikanska medvetandet. Analysen syftar till att klargöra vilken inramning bilderna gavs när de ursprungligen publicerades av de två etablerade och prestigefyllda journalistiska institutioner som lanserade Abu Ghraib-storyn, nämligen teveprogrammet *CBS 60 minutes II* och tidskriften *The New Yorker*, där den grävande journalisten Seymour Hersh publicerade en serie uppmärksammade artiklar om fängelseskandalen.<sup>42</sup> Vidare har jag undersökt hur dessa två konkurrerande nyhetsrapporter fångades upp och spelades ut i den offentliga politiska debatt som följde. Slutligen har jag studerat ett antal konkreta exempel på den vidare kulturella receptionen av Abu Ghraib-bilderna, med fokus på hur olika individer och grupper kritiskt har rekontextualiserat dem.

Min analys visar att det populära CBS-programmet å ena sidan, och Seymour Hershs kontroversiella reportage å den andra sidan, förberedde scenen för vad som i efterhand har utkristalliserat sig som de två konkurrerande *master narratives* i den efterföljande debatten om hur man skulle förstå tortyrbilderna och i förlängningen det ”globala kriget mot terrorismen”. När *CBS 60 minutes II* lanserade Abu Ghraib-storyn den 28 april 2004, gav programmet företräde åt en högt uppsatt talesman för den amerikanska armén, som oemotsagd fick inpränta samma budskap som president Bush och försvarsminister Donald Rumsfeld framförde när skandalen började rullas upp: att detta var ett undantag, ett medvetet brott mot militär lag av några få samvetslösa individer. Det övergripande budskap som CBS förde fram var att övergreppen på irakiska fångar kunde förklaras av brister i lokalt ledarskap och disciplin. Händelserna i Abu Ghraib-fängelset rubricerades som isolerade fall av ”misshandel” och ”övergrepp”, vilket innebar att man aldrig ställde den kritiska frågan om huruvida fotografierna betecknade en nyorientering i USA:s utrikespolitik: överlagd tortyr av misstänkta terrorister. Programmet undvek alltså helt klart att rikta något kritiskt sökljus mot själva den politiska och militära toppen av USA:s etablissemang.

Seymour Hersh däremot försökte i sina artiklar i *The New Yorker* ställa den mäktiga Bush-administrationen till svars för fångövergreppen.

Han argumenterade för att det var ett beslut fattat på högsta politiska nivå att använda brutala och förnedrande förhörstekniker på irakiska fångar. Därmed riktade Hersh det kritiska sökljuset bortom själva fotografierna och bortom de individer som poserar i dem. Han fokuserade i stället på de vidare anklagelserna om – och bevisen på – systematiska övergrepp på fångar av amerikanska soldater i direkt strid mot Genèvekonventionerna.<sup>43</sup>

## Fotografier och tolkningsramar

Idén om att Abu Ghraib-bilderna över en natt skiftade allmänhetens fokus och förändrade det politiska klimatet i USA är förstås överdriven och förenklad. Det är mer relevant att fråga sig vilka specifika politiska krafter och förändringar i detta klimat som bidrog till att föra fram tortyrbilderna och göra att de hamnade i centrum av den politiska debatten. I den meningen kan man säga att bilderna fick den uppmärksamhet de fick därför att de spelade på, och bidrog till att utkristallisera, en politisk opinion – kritisk till USA:s utrikespolitik – som faktiskt redan existerade.<sup>44</sup> Men även om fotografierna hjälpte till att rikta allmänhetens uppmärksamhet mot vidare frågor om hur Bush-administrationen hanterade fångar i ”kriget mot terrorismen”, så har framstående kritiker pekat på att bilderna också har tjänat syftet att *avleda* uppmärksamheten från dessa frågor.

Den amerikanska författaren och kritikern i *New York Times*, Mark Danner, framhåller att Bush-regeringen har varit väldigt effektiv i sina strävanden att begränsa de politiska effekterna av Abu Ghraib-skandalen. Framför allt pekar han på att man har använt själva fotografierna för att marknadsföra skandalen som om den endast handlar om en serie sjuka övergrepp som initierades och utfördes av de individer som syns i bilderna. Vad som hittills har ställts inför rätta är de handlingar som avbildas i fotografierna, och dessa handlingar har man definierat som militära frilansaktioner och noggrant isolerat dem så att de inte kan sättas i samband med beslut och ansvar hos politiska makt-havare. I det perspektivet kan man inte säga att bilderna har fungerat som självklara bevis för Bush-regeringens misslyckade utrikespolitik utan snarare att de har bidragit till att peka ut de unga amerikanska soldaterna som smilar mot kameran som syndabockar. Paradoxalt nog tycks alltså fotografierna haft funktionen att både hjälpa till att rikta

offentlighetens uppmärksamhet mot anklagelserna om övergrepp på fångar och samtidigt avleda denna uppmärksamhet från frågor om det vidare politiska ansvaret för dessa övergrepp. En viktig slutsats är därför att detta ser ut att vara ett fall där makthavare strategiskt har utnyttjat den populära tron på nyhetsfotografiers transparens och dokumentära objektivitet till att bokstavligen sätta dit – *frame* – de fångelsevakter av lägsta rang som poserar i fotografierna, i syfte att undvika kritik av makthavare högre upp i beslutskedjan.

Men även om det är svårt hitta bevis för att Abu Ghraib-bilderna har haft några direkta eller avgörande effekter på administrationens policy eller på den allmänna opinionen i USA, betyder inte detta att de inte kan ha mer långsiktiga och indirekta politiska återverkningar. Jag tror att Mark Danner missar att ta med i beräkningen de sätt på vilka bilderna faktiskt har hjälpt till att bevara frågan om fångövergrepp i det allmänna medvetandet. Fotografier som dessa utgör en brännande form av bildbevis som är mycket svårare att förneka eller förklara bort än händelser där det inte finns några materiella vittnesbörd.<sup>45</sup> Och det är fullt möjligt att vända på Mark Danners argument och hävda att de här fotografierna, tack vare den inneboende groteska kraften, tvingar oss att ställa frågor som går bortom själva bilderna. Det som framför allt tycks ha upprört omvärlden är det faktum att de amerikanska soldaterna kunde lyfta kameran och ta bilder av de brutala övergreppen, utan minsta tecken på skam eller skuld, och till och med se ut att njuta av det. Soldaternas smil och självbelåtna gester intill sina offer vittnar om en känsla av berättigande som starkt pekar mot att dessa övergrepp faktiskt var sanktionerade av deras överordnade och även av en bredare militär kultur. Därmed kan man säga att bilderna oundvikligen väcker frågor om bredare ansvar, kännedom och skuld.

Hershs försök att utmana Bush-administrationens tolkning av Abu Ghraib-bilderna och lansera en kritisk ”motinramning” av skandalen fick visserligen inte något direkt genomslag i den officiella politiska diskursen. Hans tyngsta argument – att USA antagit en ny policy vad gäller tortyr av fångar i kriget mot terrorismen – plockades inte upp på något framträdande eller konsekvent sätt av de nationella amerikanska nyhetsmedierna.<sup>46</sup> Dessa föll i stället snabbt in i mönstret från CBS:s lansering av Abu Ghraib-storyn och presenterade de avbildade övergreppen som isolerade fall av ”misshandel”. I ett kortsiktigt perspektiv tycks alltså Bush-administrationen ha vunnit den politiska kampen om

hur fängelseskandalen skulle förstås – som enskilda övergrepp, inte politiskt sanktionerad tortyr.<sup>47</sup> Det finns med andra ord fog för argumentet att amerikanska nationella nyhetsmedier presenterade Abu Ghraib-fotografierna som ett ”voyeuristiskt spektakel”<sup>48</sup> och sålde ut dem som blott ännu en sensationell distraktion. I ett bredare och mer långsiktigt perspektiv blir dock helhetsbilden mer komplicerad. Kända bilder som dessa har självklart ett liv bortom *the breaking news*, bortom själva skandalen och den politiska elitens *spin* av den.

För det första kan man konstatera att de kontroversiella bilderna från Abu Ghraib – trots Bush-administrations aggressiva PR-kampanj för att ”tysta” dem – har fortsatt att dyka upp i och påverka den politiska debatten i USA.<sup>49</sup> Fotografierna har envist påmint om de frågor som förblivit obesvarade om övergreppen i Abu Ghraib, framför allt den om hur högt upp i beslutskedjan ansvaret för dessa övergrepp ytterst sträckte sig. För det andra kan man också konstatera att dessa bilder snabbt spreds och har fortsatt att cirkulera i vidare (sub)kulturella kontexter. I kraft av sin sinnliga konkretion har de etablerat bilden av amerikansk militär i rollen som sadistiska torterare som en central referenspunkt i den populära förståelsen av Bush-administrationens ”krig mot terrorismen”. De ofta kritiska betydelser som Abu Ghraib-bilderna fått i den bredare kulturella receptionen av dem vittnar om deras inneboende subversiva kraft – men också om den kreativa roll som olika publiker spelar i uttolkningen av kontroversiella bilders innehåll.

## Abu Ghraib i den visuella mediekulturen

Tortyrbilderna från Abu Ghraib fick ett omedelbart genomslag i den samtida visuella mediekulturen, och de har fortsatt att remedieras och spridas i form av affischer, muralmålningar, annonser, tecknade serier, konst och *tableaux vivants* på populära webbsajter. I många fall har de omvandlats till utpräglade budskap mot krig och mot USA, där bilderna ”tillåts fungera som rum för motstånd mot själva de handlingar de representerar”.<sup>50</sup> Fotografiet av den irakiske fången som står på en låda utmärker sig som den mest emblematiske bilden av fångskandalen. Den har återanvänts i en mängd olika konstverk och bilder som på olika sätt protesterar mot Irakkriget. Fången slår ut med armarna i en gest som påminner om Kristus på korset och som refererar till en lång historia av bilder för tillbedjan – avbildningar av torterade helgon och

andra heliga figurer som behåller sin värdighet trots att de blir förödmjukade och misshandlade.<sup>51</sup> Den irakiske fångens fridfullhet, med sin gest av ödmjuk uppoffring, vädjar till vår sympati och insikt. Fotografiet är, som en amerikansk kritiker formulerar saken, ”en annons för martyrskap, made in America”.<sup>52</sup>

Den maskerade fången har blivit reproducerad som en väggmålning på ett hus i en förort till Bagdad.<sup>53</sup> De elektriska kablarna som är fästa på fångens kropp leder här till en strömbrytare som slås på av den amerikanska Frihetsgudinnan, försedd med en vit huva. Orden som är klotttrade intill, ”That Freedom for Bush”, fullbordar denna kritiska framställning av det som man uppfattar som USA:s dubbelmoral och hycklande motiv till invasionen av Irak. Frihetens symbol bär Ku Klux Klans vita huva – det är inte demokrati och frihet hon bringar till Irak utan dödligt förtryck. Konstnären bakom denna målning, Salaheddin Sallat, har uttalat sin övertygelse om att själva handlingen att reproducera tortyrbilderna i offentligheten kan bidra till deras egen dekonstruktion.<sup>54</sup>

Ett annat exempel kan hämtas från Iran, där fotografierna av fången på lådan samt av den kvinnliga soldaten Lynndie England med en irakisk fånge i koppel har reproducerats sida vid sida som en muralmålning på en offentlig vägg i Teheran.<sup>55</sup> Placeringen av de två bilderna intill varandra ställer den kvinnliga fångvaktarens ovärdiga behandling av den irakiske internen i skarp kontrast till den upphöjde ”man of sorrows” och hans nobla offer. Återigen tycks idén här vara att den offentliga exponeringen transformerar fotografierna från privata troféer som hyllar amerikansk överhöghet till anti-ockupationsbilder som opponeerar mot själva den världsbild de var avsedda att bekräfta.

Den grafiska designgruppen Forkscrew Graphics har också approprierat bilden av den maskerade fången på lådan. Under våren 2004 konverterade de iPod-reklamens dansande silhuetter till protestaffischer mot ”iRak-kriget” och tapetserade tunnelbanan och gator i New York och Los Angeles med dem. De smarta affischerna i bjärta popkonstfärger var en ironisk kommentar till krigets kommersialisering och till att tortyr förvandlats till en säljande vara – i samband med Abu Ghraib-skandalen avslöjades att den amerikanska militären hade ”outsourcat” uppgiften att förhöra fångar till kontrakterade privatfirmor.<sup>56</sup>

Fången på lådan blev också huvudperson i en politiskt laddad debatt som rasade i staden New York under sommaren 2005.<sup>57</sup> Den handlade om förslaget till ett minnesmärke över offren för attacken

den elfte september vid World Trade Center. Man planerade att flytta ett konstgalleri i Soho, the Drawing Center, till Ground Zero och inkludera det i monumentet. Förslaget orsakade dock ett ramaskri från anhöriga till offren för den elfte september och från debattörer på högerkanten. Man menade att galleriet visade konst som var ”kränkande” och ”antiamerikansk” och att det skulle vara ett ”slag i ansiktet på 3 000 oskyldiga döda” att låta galleriet flytta in vid World Trade Center.<sup>58</sup> Som exempel på galleriets depraverade konst anförde man en teckning av Amy Wilson, med titeln ”A glimpse of what life in a free country can be like”. Wilson har inkorporerat den irakiske fången på boxen i sin teckning och låter honom hålla en taggtråd som formar ordet ”Frihet”. Denna teckning blev snabbt ett slagträ i debatten och fungerade i mycket som en projektduk för den konservativa reaktionen på Abu Ghraib-skandalen.<sup>59</sup> Bland annat gjorde New Yorks dåvarande borgmästare Georg Pataki ett uttalande som vittnar om den reaktionära rädslan för tortyrbildernas kraft att underminera den officiella diskursen om kriget mot terrorismen: ”Vi kommer inte att tolerera någonting som vanhelgar Amerika, vanhelgar New York eller friheten, eller vanhelgar det offer och det mod som hjältarna visade den elfte september”.<sup>60</sup> I slutändan lyckades man också avstyra planerna på att inkludera the Drawing Center i det planerade monumentet vid World Trade Center. Det är talande att en annan institution, the International Freedom Center, som också var projekterad att ingå, undvek ett liknande öde genom att offentligt försäkra att man avsåg att följa guvernör Patakis riktlinjer. Centret framhöll att man skulle bedriva en programverksamhet som ”på ett lämpligt sätt hyllar vår nation och dess ledande roll i den globala kampen för frihet”.<sup>61</sup>

Det finns ytterligare exempel på hur olika publikationer har rekontextualiserat Abu Ghraib-bilderna på radikala sätt för att framhäva USA:s anspråk på att dominera Irak – politiskt, kulturellt och rasmässigt.<sup>62</sup> Men jag vill avslutningsvis ta upp ett mycket mer tvetydigt och störande exempel på hur populärkulturen har anammat de famösa fångbilderna. Detta avser jag att göra genom att diskutera hur de har återanvänts i en subkulturell *community* på den populära webbsajten *Doing a Lynndie*. Denna specifika sajt uppmuntrar människor att skicka in sina egna fotografiska versioner av den kvinnliga fångvaktaren Lynndie England som pekar mot de utpixlade könsorganet på en naken irakisk fånge: fotografiet av ”den fula pojkflickan [...] har satt igång fantasin

hos unga män och kvinnor över hela världen som inte bryr sig ett skit om någonting. Resultatet är en ny fluga kallad 'att göra en Lynndie'. Om du inte är på gång att 'göra en Lynndie' nu, kommer du snart att vara det". Ett stort antal internetanvändare runt om i världen har hört sammat denna inbjudan att delta i ett kollaborativt onlineforum om Abu Ghraib-bilderna. Fotogalleriet som presenteras på webbsajten visar ett brett spektrum av offer – vänner, föräldrar, husdjur, celebriteter, hemlösa etcetera – som blir "Lynndied" av mestadels unga människor. Idén med denna lek är att man ska imitera eller härma den kvinnliga soldatens karaktäristiska gest. Den bildar både ett vapen och tummen upp – det senare en signal om samförstånd med fotografen/betraktaren. Det är en gest som kommunicerar självbemyndigande – makt. Det är också en åtbörd av förvekligande, eller avmaskulinisering, som hotar att kastrera den förblindade irakiske fången. Han kan inte se oss – och inte heller vår blick på honom.<sup>63</sup>

Lynndie Englands gest har approprierats och återinskrivits på sajten i en anda av dolda kameran och practical jokes. Att "göra en Lynndie" på någon är att försätta honom eller henne i en förödmjukande situation utan att vederbörande är medveten om det och i hemlighet fånga detta med kamerans hjälp. Detta görs med det uttryckliga syftet att publicera och cirkulera fotografierna på webbsajten, ett slags subkulturellt offentligt forum. Den avgörande frågan är hur vi ska förstå denna härmlek. Varför agerar dessa unga människor som de gör? Det finns ingenting som tyder på att de vill distansera sig från eller kritisera de amerikanska soldaternas beteende i Abu Ghraib. Snarare verkar det huvudsakligen handla om att ha kul. I den meningen kan man säga att de tar fasta på och förstärker det underhållningsvärde som (åtminstone delvis) var avsikten med de ursprungliga fotografierna som de amerikanska vakterna tog. De unga män och kvinnor som "förgriper" sig på sina aningslösa offer och sedan publicerar bildbevisen online vill uppenbarligen framstå som roliga, smarta, kreativa, gränsöverskridande och "syndiga".

Sajten väcker likväl frågan om inte den här typen av lekar riskerar att distansera människor från innehållet i Abu Ghraib-fotografierna. Det är i alla fall värt att fråga sig i vad mån dessa upptåg tjänar till att släta över, fiktionalisera och göra ren underhållning av de faktiska övergreppen på irakiska fångar. Bilderna på denna webbsajt har också andra, mer kritiska betydelser. Det är trots allt en gest av auktoritär makt som utö-

vas av dessa människor som ”gör en Lynndie” – en åtbörd som tjänar till att upphöja dem själva och nedsänka det ovetande föremålet för deras skämt. Det är en handling som kan förstås som ett bekräftande av, eller faktiskt som ett deltagande i, övergreppen på de irakiska fångarna. I den meningen tjänar den till att befästa dominerande maktrelationer med påtagliga rasistiska och sexistiska övertoner. Ytterst aktualiserar denna webbsajt den inflammerade fråga som har hemsökt generationer av forskare och kritiker som har försökt förstå uppkomsten av det fascistiska Tyskland: var ska gränsen dras mellan de som aktivt deltog, passiva kringstående och de som gjorde motstånd? Mot bakgrund av de kusliga insikter som är kondenserade i begrepp som vardagsfascism och ondskans banalitet, är det viktigt att åtminstone ställa frågan om i vilken utsträckning att ”göra en Lynndie” kan förstås som en akt av deltagande i, eller som en akt av motstånd mot förtryck, och vad det säger oss om den populära receptionen av Abu Ghraib-bilderna.

## Från pantextualism till visuell mediekultur

De viktigaste slutsatserna av min studie är att Abu Ghraib-bildernas betydelse inte på något enkelt sätt kontrollerades eller ”tämjdes” av de officiella nyhetsberättelserna, tvärtom. I kraft av deras levande *pain-and-pleasure*-tablåer och chockerande informella stil – typisk för privata familjesnapshots och partybilder – har fotografierna själva kommit att fungera som ett kritiskt prisma genom vilket såväl den elitistiska som populära synen på USA:s utrikespolitik idag självklart bryts. Även om de i ett kortiktigt perspektiv inte hade några direkta eller mätbara politiska effekter, har bilderna över tid tveklöst bidragit till att underminera den officiella versionen av invasionen av Irak och ”kriget mot terrorismen” som en demokratins kamp mot barbari och förtryck. De lade i öppen dager, på ett grafiskt tydligt sätt, den uppenbara motsägelsen mellan supermaktens förskönande självbild, en fiktion som Bush-administrationen har odlat hårt, och realiteten i den amerikanska militärmaktens förakt för en befolkning som man på pappret hade befriat. Inte minst åskådliggjorde bilderna – i sina hyllningar till de hierarkiska maktrelationerna mellan segrare och de besegrade – de imperialistiska tendenserna hos administrationen och militären. Fotografierna speglar, och bidrar till att inskräpa, en narcissistisk tro på amerikansk överhöghet – inkarnerad i bilden av en amerikansk soldat grenslande en naken irakisk man som ligger framstu-

pa på det hårda fängelsegolvet. Irakierna positioneras här som den amerikanska militärmaktens andra: smutsiga (täckta av avföring), svaga (feminiserade) och degenererade (homosexuella).

De spektakulära fotografierna var inte bara predestinerade att alienera irakierna och stora delar av arabvärlden, men också – i ett långsiktigt perspektiv – att sjunka in i medvetandet även hos den amerikanska befolkningen. Fotografierna har skapat sin egen referensram, i den meningen att den hittills nästan otänkbara – eller i alla fall bannlysta – synen av amerikanska soldater i rollen som sadistiska bödlar idag har blivit en bärande del i förståelsen av USA:s krig mot terrorismen. Den starka resonansen för dessa bilder blir tydlig inte minst om man ser till hur snabbt de spred sig och vilken återklang de fick i bredare kulturella sammanhang. Här har inte sällan fotografiernas kraft vänts mot dem själva, i så måtto att de har gjorts om till protestbudskap mot krig och tortyr. Däremot ger oss webbsajten *Doing a Lynndie* en mer oroande inblick i hur populärkulturen har tagit till sig fotografierna. Här ligger deras underhållningsvärde på ytan, men därunder lurar mer obehagliga frågor om passiv medverkan i eller förstärkande av de dominerande maktrelationer som hyllas i bilderna.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att perspektiven från visuella kulturstudier berikar och nyanserar vår förståelse av hur nyhetsmediernas visuella representationer betyder och verkar. Om den traditionella medieforskningen tenderar att förutsätta att bildens betydelser bestäms och kontrolleras av verbala narrativ, framhåller företrädare för visuella kulturstudier istället bildens potential att förmedla betydelse på sina egna visuella villkor, och att kunna störa – eller rent av styra – de verbala narrativens budskap. Framför allt aktualiserar de teorier och metoder som utvecklats inom visuella kulturstudier behovet av att studera visuella representationer som överskrider specifika mediers – och medieforskningens – ramar och av att undersöka vilka betydelser de får när de remedieras i och mellan olika konkreta kulturella kontexter. Ett sådant studium förutsätter också ett mer långsiktigt, historiskt perspektiv. Sammantaget leder oss dessa perspektiv till att omvärdera den medievetenskapliga tesen om bilders politiska impotens. Mer än något annat pekar min analys av den kulturella receptionen av Abu Ghraib-fotografierna på behovet av vidare undersökningar av hur olika publikar reagerar på ikoniska nyhetsbilder och av hur sådana bilder *över tid* filtreras in i vårt politiska medvetande – och

vårt politiska samvete. Det handlar visserligen om effekter som är latent, indirekta och subtila, och därför oerhört svåra att undersöka eller mäta. Men inte desto mindre är det en av de största utmaningarna för medieforskningen att hitta sätt att studera de mer långsiktiga och kulturella återverkningarna av nyhetsbilder. Detta är inte minst viktigt om vi vill skaffa oss en mer underbyggd förståelse av hur bilder beslagtas och används i de maktkamper som nu utkämpas inom ”kriget mot terrorismen” – och förstås även i andra sammanhang där viktiga militära och politiska intressen står på spel.

---

#### NOTER

---

1. Jag väljer här beteckningen ”visuella kulturstudier” framför det vagare alternativet ”visuella studier”, vilket missar den historiska relativisering och kontextualisering av det visuella som ordet kultur markerar. Likaledes väljer jag bort beteckningen ”visuell kultur”, eftersom den snarare refererar till föremålet för studiet än till själva forskningsfältet. För vidare diskussion av olika beteckningar se W. J. T. Mitchell, ”Showing seeing: A critique of visual culture”, *Journal of Visual Culture*, vol. 1, nr 2, 2002, 173; samt Dan Karholm, ”Visuella kulturstudier: Betraktelse över ett expanderande forskningsfält”, *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 72, nr 3, 2003, 186–205.
2. Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding new media* (Cambridge Mass./London: MIT Press, 1999). Författarna argumenterar för att ”remediering” är ett definierande karaktistikum för nya digitala medier, vilka får sin kulturella betydelse genom att representera, omforma eller absorbera äldre medier såsom måleri, fotografi, film och television. En relevant fråga för denna artikel är uppenbarligen om, och i så fall hur, erfarenheten av att betrakta Abu Ghraib-bilderna förändras när de remedieras av andra medier såsom teve och internet. Jag skulle argumentera för att på den skala som Bolter & Grusin, 45ff, anger, där ett medium vid den ena extreman huvudsakligen är ”highlighted and represented” och vid den andra aggressivt omformat eller approprierat av ett annat medium, faller den journalistiska användningen av Abu Ghraib-bilderna i den förra kategorin. Frågan om hur televisionen och andra mediespecifika konventioner förändrar sättet på vilket dessa fotografier kommunicerar är en fråga som är värd att undersöka i egen rätt, men den faller utanför denna artikels ramar.

3. W. J. T. Mitchell, *Picture theory: Essays on verbal and visual representation* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994).
4. Se till exempel Marita Sturken & Lisa Cartwright, *Practices of looking: An introduction to visual culture* (New York: Oxford University Press, 2001); och Nicholas Mirzoeff, *An introduction to visual culture* (London/New York: Routledge, 1999).
5. Mitchell, "Showing seeing", 173. (Artikelns översättningar är författarens.)
6. För en bra introduktion till fältet, se David Morgan, *The sacred gaze: Religious visual culture in theory and practice* (Berkeley, London: University of California Press, 2005).
7. Mitchell, "Showing seeing", 171.
8. Se även Morgan, 4.
9. W. J. T. Mitchell, *What do pictures want?* (Chicago/London: University of Chicago Press, 2005), 6.
10. Ibid., 47.
11. Ibid., 6.
12. Ibid., xv.
13. Se till exempel Martin Jay, *Downcast eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought* (Berkeley, L.A./London: University of California Press, 1993); W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, text, ideology* (Chicago/London: University of Chicago Press, 1986), och Barbara Maria Stafford, *Good looking: Essays on the virtue of images* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996).
14. Karin Becker, "Photojournalism and the tabloid press", *Journalism and popular culture*, red. Peter Dahlgren & Colin Sparks (London: Sage, 1992) 151–183; D. Bickett & L. A. Packer, "An early 'denial of ekphrasis': Controversy over the breakout of the visual in the Jazz Age tabloids and the New York Times", *Visual Communication*, vol. 3, nr 3, 2004, 360–379, och Barbie Zelizer, *Remembering to forget: Holocaust memory through the camera's eye* (Chicago/London: Chicago University Press, 1998).
15. Mitchell, *Iconology*, 113. Se även Morgan, och David Freedberg, *The power of images: Studies in the history and theory of response* (Chicago/London: Chicago University Press, 1989).
16. För en skarpsinnig och väl underbyggd kritik av myten om en CNN-efekt, se Piers Robinson, *The CNN effect: The myth of news, foreign policy and intervention* (London/New York: Routledge, 2002). Författaren gör i synnerhet upp med föreställningen att nyhetsrapporteringen skulle ha något avgörande inflytande vad gäller intervention vid humanitära kriser.
17. Susan D. Moeller, *Compassion fatigue: How the media sell disease, famine, war*

- and death* (New York/London: Routledge, 1999); John Taylor, *Body horror: Photojournalism, catastrophe and war* (New York: New York University Press, 1998).
18. Michael Griffin, "Picturing America's 'War on terrorism' in Afghanistan and Iraq: Photographic motives as news frames", *Journalism*, vol. 5, nr 4, 2004, 381-402; David D. Perlmutter, *Photojournalism and foreign policy: Icons of outrage in international crisis* (Westport, Conn./London: Praeger, 1998); Zelizer, *Remembering to forget*.
  19. Mitchell, *Iconology*, 3.
  20. Karin Becker, "Where is visual culture in contemporary theories of media and communication?", *Nordicom Review*, vol. 25, nr 1-2, 2004.
  21. Ibid.
  22. Mieke Bal, "Visual essentialism", *Journal of Visual Culture*, vol. 2, nr 1, 2003, 5-32.
  23. Ibid., 10.
  24. Nitzan Ben-Shaul, *A violent world: TV news images of Middle Eastern terror and war* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2006).
  25. Griffin, "Picturing America's 'War on terrorism'", 384.
  26. Ibid., 399.
  27. Barbie Zelizer, "When war is reduced to a photograph", *Reporting war: Journalism in wartime*, red. Stuart Allan & Zelizer (London/New York: Routledge, 2004), 115.
  28. Perlmutter.
  29. Se framför allt Mitchell, *Picture theory*; dens., *What do pictures want?*; Morgan; samt Martin Lister & Liz Wells, "Seeing beyond belief: Cultural studies as an approach to analysing the visual", *Handbook of visual analysis*, red. Theo van Leeuwen & Carey Jewitt (London/Thousand Oaks/New Delhi: SAGE Publications, 2001), 61-91.
  30. Robert E. Entman, *Projections of power: Framing news, public opinion, and U.S. foreign policy* (Chicago/London: University of Chicago Press, 2004).
  31. Entman påpekar dock behovet av en "mer systematisk analys av visuell, inte bara verbal, information" (ibid., 12) och efterlyser studier av "hur bilder kan förstärka eller motsäga inramningen" (ibid., 56).
  32. Informationen ligger i de specifika sätt på vilka bilden förstärker och utmanar både fotografiska konventioner (*framing*, blick, ljussättning, kontext, kameraposition) och sociala konventioner (visuella klädkoder, stil, arkitektur, föremål, kroppsspråk etc) som används i den "levda" världen. Se vidare Lister & Wells.

33. Caroline Brothers, *War and photography: A cultural history* (London/New York: Routledge, 1997), 29.
34. Perlmutter.
35. Daniel C. Hallin, "The media and war", *International media research: A critical survey*, red. John Corner, Peter Schlesinger & Roger Silverstone (London/New York: Routledge, 1997), 215.
36. Daniel C. Hallin & Todd Gitlin, "The Gulf War as popular culture and television drama", *Taken by storm: The media, public opinion, and U.S. foreign policy in the Gulf War*, red. Lance W. Bennett & David L. Paletz (Chicago/London: University of Chicago Press, 1994), 161.
37. Se till exempel Michael Griffin, "The Great War photographs: Constructing myths of history and photojournalism", *Picturing the past: Media, history, photography*, red. Bonnie Brennen & Hanno Hardt (Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1999), 122–157; Marita Sturken, *Tangled memories: The Vietnam War, the aids epidemic, and the politics of remembering* (Berkeley, London: University of California Press, 1997), samt Zelizer, *Remembering to forget*.
38. Se till exempel Lance W. Bennett, Roger G. Lawrence & Stephen Livingstone, "None dare call it torture: Indexing and the limits of press independence in the Abu Ghraib scandal", *Journal of Communication*, vol. 56, nr 3, 2006, 467–485; Mark Danner, "Abu Ghraib: The hidden story", *The New York Review of Books*, vol. 51, nr 15, 2004; Mark Danner, "The logic of torture", *Abu Ghraib: The politics of torture* (Berkeley, CA.: North Atlantic Books, 2004), samt Michael Griffin, "Creating a context for pictorial impact: The Abu Ghraib photos", paper presented at the 55th Annual Conference of the International Communication Association, New York, 26–30/5 2005.
39. Se till exempel Luc Sante, "Tourists and torturers", *The New York Times* 11/5 2004; "The Horror of Abu Ghraib", ledare, *The Nation* 24/5 2004; P. Barrett, "BBC: 'negligible' reaction to torture images", *The Guardian* 30/4 2004; David Folkenflik, "Iraq prison story tough to hold off on, CBS says", *baltimoresun.com* 5/5 2004; Richard Goldstein, "Torturegate: The first press-generated scandal since that two-bit burglary at the Watergate", *The Village Voice* 11/5 2004; M. Arrieta-Walden, "Searing images: Paper weighs conflicting values in publishing photos of Iraqi prisoners", *The Oregonian* 23/5 2004.
40. Bennett, Lawrence & Livingstone; Danner, "Abu Ghraib: The hidden story".
41. Bennett, Lawrence & Livingstone, 467.

42. Seymour Hersh, "Torture at Abu Ghraib", *The New Yorker* 10/5 2004; dens., "Chain of command", *The New Yorker* 17/5 2004; dens., "The gray zone", *The New Yorker* 24/5 2004. CBS:s program sändes 28/4 2004.
43. I sin bok *Chain of command: The road from 9/11 to Abu Ghraib* (London: Allen Lane/Penguin Books, 2004), som bygger på dessa och andra artiklar i *The New Yorker*, ställer Hersh slutsatserna från reportagen på sin spets. Han skriver (ibid., 46): "Abu Ghraib-skandalens rötter ligger inte i de kriminella böjelserna hos några få reservister, men i att George Bush och Donald Rumsfeld förlitar sig på hemliga operationer och användande av tvång – en vedergällning öga-för-öga – i bekämpandet av terrorism."
44. Danner, "Abu Ghraib: The hidden story"; Griffin, "Creating a context for pictorial impact".
45. John B. Thompson, *Political scandal: Power and visibility in the media age* (Cambridge, Polity Press, 2000), 68f, argumenterar för att "fixerat symboliskt material", som brev, fotografier och inspelade konversationer, spelar en central roll i medierade skandaler såsom handfasta bevis för omtvistade påståenden.
46. Bennett, Lawrence & Livingstone.
47. En rapport författad av en högt uppsatt arméinspektör, utformad för att vara arméns bokslut vad gäller maktelitens ansvar för övergreppen vid Abu Ghraib-fängelset, publicerades i april 2005. Rapporten frikänner högre militära befälhavare från allt ansvar för övergreppen på fångar i Irak och i andra länder. För en vidare diskussion av detta, se Jane Wypijewskij, "Judgement days: Lessons from the Abu Ghraib courts-martial", *Harper's Magazine*, februari 2006.
48. Griffin, "Creating a context for pictorial impact".
49. I september 2005 hamnade Abu Ghraib-fotografierna återigen i centrum av den politiska debatten. En domare i New York dömde då till fördel för the American Civil Liberties Union och dess krav på att hittills censurerade fotografier av irakiska fångar som torteras av amerikansk militär borde offentliggöras. Denne domare hade i rättssalen tidigare framhållit att han ansåg att "fotografier presenterar en annan detaljnivå och är det bästa bevis allmänheten kan få av vad som har inträffat". Se L. Neumeister, "Judge: Public has right to see abuse photos", *The Washington Post* 26/5 2005.
- I februari 2006 offentliggjorde australiensiska nyhetsmedier och webbsajten *Salon.com* tidigare opublicerade fotografier och videor av amerikanska soldater som torterar fångar i Abu Ghraib. Detta tvingade Bush-administrationen att "försvara sitt handlande och försöka återta initiati-

- vet vad gäller public relations”. Se ”Bad publicity puts Pentagon on defensive”, *AP/The New York Times* 17/2 2006. BBC World betecknade händelsen som ”The return of Abu Ghraib”, och argumenterade för att bilderna var ”en påminnelse om att obesvarade frågor kvarstår om övergreppen i Abu Ghraib, varav den viktigaste är hur långt upp i beslutskedjan våldsbeteendet sträckte sig”; se P. Reynolds, ”The return of Abu Ghraib”, *BBC News website* 15/2 2006.
50. Dora Apel, ”Torture culture: Lynching photographs and the images of Abu Ghraib”, *Art Journal*, Summer 2005.
  51. W. J. T. Mitchell, ”Echoes of a Christian symbol”, *Chicago Tribune* 27/6 2005.
  52. Sara Boxer, ”Torture incarnate, and propped on a pedestal”, *The New York Times* 13/6 2004.
  53. Vincent Locussoi, ”US Prison abuse painted on wall”, *Middle East Online* 2/6 2004.
  54. Apel.
  55. Ibid.
  56. Se <http://www.forkscrew.com/main.html> (senast kontrollerad 30/5 2008).
  57. Se Douglas Feiden, ”Violated...again”, *New York Daily News* 23/6 2005; ”Get the Picture, Governor?”, ledare, *New York Daily News* 23/6 2005; Patrick D. Healy, ”Pataki warns cultural groups for museum at Ground Zero”, *The New York Times* 25/6 2005; Holland Cotter, ”Where drawing is what counts”, *The New York Times* 25/6 2005; Ronda Kaysen, ”Art groups back Drawing Center at the WTC site”, *Downtown Express*, vol. 18, nr 9, 2005; Howard Halle, ”Showdown at Ground Zero”, *TimeOut New York* 4-10/8 2005; Alisa Solomon, ”Memorial Chauvinism”, *The Nation* 26/9 2005.
  58. Feiden.
  59. Det var reportern Douglas Feiden på *Daily News* som grävde fram teckningen från en katalog ur the Drawing Centers arkiv, med argumentet att ”det är att begå ytterligare en kriminell handling mot våra döda att placera den [teckningen] vid Ground Zero”.
  60. Halle.
  61. Solomon.
  62. För fler exempel, se Kari Andén-Papadopoulos, ”The Abu Ghraib torture photographs: News frames, visual culture, and the power of images”, *Journalism*, vol. 9, nr 1, 2008.
  63. Se <http://badgas.co.uk/lynnie/> (senast kontrollerad 30/5 2008).