Thera Mjaaland

Saleni, fotografer meg! Om sammenhenger mellom fotografisk representasjon og forståelse av personen i Tigray, Etiopia

Abstract

Saleni, photograph me! On photographic representation and the person in Tigray, Etiopia

The article takes its point of departure in the discursive aspect of photographic representation and practice. This implies that photographs more than merely reproduce what was there at the time. Photographs also produce specific views of the world and the persons in it, and therefore reaffirm the person by constituting a particular self-image. This point forms the basis for investigating local applications of photographic practice concerning the person in Tigray. A general preference for the 'whole body' as a prerequisite for photographic self-representation has been compared with discourses concerned with aspects of personal integrity and bodily autonomy.

Photography as discursive practice | Self-identity | Self-(re)presentation | Visual biographic narratives | Tigray

> The images in circulation in a particular culture act to mould and set limits upon how each of us will 'see ourselves' and 'others'. Although we are never totally fixed by these images, they do shape our sense of reality (Martin & Spence 2003:403).

Innledning

Fotografier fra Etiopia har hatt, og har fortsatt, en urovekkende tendens til kun å representere folk som ofre for sult og krig. Denne påstanden er ikke fremsatt for å underslå et påtrengende aspekt av gjentagelse i en lang og ellers stolt etiopisk historie, men fordi det synes å være nærmest den *eneste* representasjonen av det etiopiske folk som blir gitt plass i vestlige massemedier. Samtidig er jeg uroet av et kanskje ikke like opplagt bilde, men ikke desto mindre en stereotypi, 'det eksotiske Afrika', slik det blir fremstilt i store billedbøker om afrikanske folk og deres tradisjoner. Monumentale fotografiske verk som for eksempel Leni Riefenstahls (1976) *The people of Kau* og Carol Beckwith & Angela Fishers (1999) *African ceremonies* har nemlig noe til felles med katastrofebildet som er blitt skapt, ikke bare av Etiopia, men av Afrika generelt gjennom det jeg forstår som et særlig objektifiserende blikk på kropp.[1] Disse forskjellige bildene av døende eller dansende, ekskluderer ikke bare, slik Terence

Norsk antropologisk tidsskrift
vol. 17 nr. 1, s. 33–47 © 2006 universitetsforlaget
issn 0802-7285

Wright (2000) bemerker, det historiske og politiske, men etter min mening noe like viktig, den enkelte persons selvidentitet.

Det var med denne uroen jeg reiste som frilansfotograf til Etiopia og Eritrea første gang i 1993 på leting etter andre bilder. Samtidig er jeg smertelig klar over at jeg som hvit og vestlig ikke unnslipper å forholde meg til det fotografiske mediets bruk som middel til legitimering av kolonialisme og imperialistisk undertrykkelse, ei heller *voyeurismen* som lurer i fascinasjonen for de som historisk sett har blitt kategorisert som 'de eksotiske Andre'. I sin kritikk av fotografier i magasinet *National Geographic* identifiserer Cathrine Lutz & Jane Collins (2004) hvordan forskjellige 'blikk' konstituerer ideologiske posisjoner som – etablert i bildet av fotografen, samt av konteksten bildet inngår i – kan medvirke til å reprodusere stereotypier om 'de Andre'. Dette betyr imidlertid ikke at enhver vestlig fotograf automatisk vil utøve makt gjennom et kolonialiserende blikk. Men det forutsetter en dialog med de fotograferte selv, generell kunnskap om fotografisk representasjon, samt selvrefleksivitet fra fotografens side.

Makt kan dessuten utfordres, og blikk i seg selv kan være utfordrende. I Etiopia har jeg opplevd at folk ofte har et svært årvåkent blikk som jeg velger å kalle «å være til stede i øynene sine». Dette innebærer et blikk som ikke viker, men møter ditt eget – og utfordrer deg – eller ser nysgjerrig, tillitsfullt og ertende. «*Saleni*, fotografer meg! *Salina*, fotografer oss!» Det kunne være nok å gå med kameraet over skulderen; de som ønsket å bli fotografert tok ofte kontakt selv.[2] Både det å fotografere og fotografiene i seg selv ble et sosialt møtepunkt, og utgjorde én del av et metodisk tilfang som inkluderte deltagende observasjon, uformelle samtaler og semistrukturerte intervjuer da jeg gjorde mitt antropologiske feltarbeid i vestlige Tigray i Nord-Etiopia i 2002 (Mjaaland 2004).

I denne artikkelen vil jeg diskutere hvordan fotografi anvendt metodisk kan være ett mulig inntak til forståelse av prosesser hvor selvidentitet konstitueres og bekreftes. Hva slags fotografisk representasjon som foretrekkes av de fotograferte selv i Tigray blir diskutert i forhold til en lokal forståelse av 'personen' hvor personlig integritet og kroppsliggjort autonomi inngår som viktige – om enn ikke tatt for gitte – aspekter. Siden fotografi som et modernitetens medium er dypt forankret i vestlige billedkonvensjoner og (skiftende) ideologiske føringer for representasjon av personen, blir det viktig å identifisere hvordan fotografiet inngår i sosial praksis i Tigray, og således mer spesifikt, hva fotografiet er med på å definere og produsere, i denne spesifikke kulturelle, politiske og sosioøkonomiske konteksten.

Fotografi som metode i sosialantropologisk forskning

Utgangspunktet for å bruke fotografi metodisk, var konkret begrunnet i mitt ønske om å lære mer spesifikt hvordan etiopiere selv ville bli fotografert, hvordan de ønsket å presentere seg selv, og hvilke bilder de verdsatte av seg selv. Mitt utgangspunkt er ikke fotografisk representasjon som et objektivt verdinøytralt medium for registrering av antropologiske data (noe jeg mener fotografiet umulig kan oppfylle ut fra dets fragmentariske karakter i relasjon til både tid og rom). Anvendt metodisk har fotografisk praksis derimot inngått i en interaktiv *prosess* for å oppnå kunnskap gjennom erfaring, og gi rom for det David MacDougall (1998) kaller 'affektiv kunnskap'. Ut fra en fenomenologisk forståelse er verden ikke noe som passivt persiperes som et atskilt objekt, men eksisterer som meningsbærende når jeg aktivt intensjonerer, eller retter, verden mot min egen bevissthet. Dermed vil kunnskap forutsette nettopp et (inter)aktivt subjekt. Med utgangspunkt i Bill Nichols (1991) mener jeg derfor at det er fruktbart å legge til grunn for fotografisk praksis anvendt metodisk «…a *politics* of phenomenology, a recognition of the priority of experience not as a structure to

bracket and describe but as the social ground or foundation for actual praxis» (Nichols 1991:232, original kursiv).

Det analytiske perspektivet for diskusjonen tar som utgangspunkt det diskursive[3] aspektet ved fotografisk representasjon og praksis. I følge John Tagg (1988) baserer 'fotografiets retorikk' seg nettopp på dette at fotografiet oftest blir *oppfattet* som realistisk dokumentasjon og følgelig autentisk. Det ligger således implisitt i mediet at det kan medvirke til å konstituere et spesifikt syn på verden og personene i den. Fotografisk diskurs innebærer derfor at fotografier ikke bare representerer, men ideologisk fundert også definerer og produserer. Dette aspektet muliggjør videre at fotografiet kan inngå i prosesser hvor ønsket nettopp er å definere og produsere, slik tilfelle er med håndtering av identitet. Fotografisk representasjon av personen, innebærer i følge Tagg, ikke bare en beskrivelse av personen, men også at identitet blir risset inn. Tagg mener videre at bruk av fotografier i offisielle sammenhenger for både identifikasjon og overvåking av personen i seg selv virker individualiserende, «…as a pinning down of each individual in his [or her] own particularity» (Tagg 1988:92).

Samtidig er det viktig å ha klart for seg at det ikke bare er fotografen som styrer meningsproduksjonen i et fotografi gjennom posisjonering[4] og utvelgelse. I den grad bilder skapes i forskjellige former for interaksjon vil den fotograferte, om enn i vekslende grad, også kunne innvirke på hvilke bilder som skapes. Men intendert mening kan ikke minst overstyres i bevisstheten til bildets betrakter som bringer sine egne personlige erfaringer samt subjektiv erindring til torgs. Likeledes kan mening påvirkes av andre kulturelle koder og ideologisk ståsted hos betrakteren. Dermed blir fotografisk mening, slik Stuart Hall foreslår ut fra et konstruktivistisk perspektiv, 'relasjonell' (Hall 1997:27). Fotografiet vil videre relatere seg til eksisterende bilder – både private og offentlige – som 'resonnerer' (MacDougall 1998:70). Forstått slik vil visuelle stereotypier som er etablert om Etiopia danne bakteppe for tolkningen av nyere fotografier fra samme sted.

Men i motsetning til Roland Barthes (1993) som gir rom for at selv om fotografiet er kodet inneholder det også ukodete elementer, det MacDougall definerer som, «the free-floating signifiers that escape from explanation» (MacDougall 1998:72), mener Tagg (1988) at fotografiet grunnleggende er uten mening, og at det er konteksten som gir mening til bildet.[5] Utfordringen ved å bruke fotografi som metode i sosialantropologisk forskning knytter seg derfor til «*kontroll* av mening» (MacDougall 1998:68, original kursiv, min oversettelse fra engelsk), eller mangelen på kontroll på grunn av den 'informasjonsoverflod' (Lien 1998) eller *excess* (MacDougall 1998) som eksisterer ikke bare innenfor, men også utenfor fotografiets ramme.

Dette viser videre at i diskusjonen rundt fotografisk representasjon og fotografiets relasjon til virkeligheten blir valg av analyseperspektiv avgjørende. C.S. Peirces (1958–60) semiotiske teori hvor han introduserer begrepene 'ikon', 'indeks' og 'symbol' har blitt anvendt for å tolke fotografiet som et meningsbærende tegn. I følge Peirce kjennetegnes et ikon ved sin likhet (*resemblance*) med objektet og kan således operere som et *substitutt* for dette. En indeks er kjennetegnet ved at den skaper en forbindelse (*connection*) til objektet, eller referenten, i betrakterens bevissthet gjennom at tegnet *indikerer*; det peker mot referenten. Hvordan et symbol tolkes er derimot basert på en regel eller konvensjon. Peirce selv mener at fotografiet – på grunn av dets særskilte forbindelse til referenten – må forstås som indeks, men med ikoniske kvaliteter. Men fotografiet har også kvaliteter som symbol, da vår tolkning er basert på at vi som regel oppfatter fotografisk representasjon som en *riktig* gjengivelse av verden. I følge Susan Sontag (1997), ble den 'fotografiske forvrengningen' – at kameraobjektivet og det menneskelige øyet gjengir og bedømmer perspektiv forskjellig –

ofte bemerket i fotografiets tidlige dager. Siden har vi blitt oppdratt til et 'fotografisk seende' som egentlig er et forvrengt syn.

Mette Sandbye mener at fotografisk realisme er bygget på *tro*, en 'mental realisme' basert i affekt, erindring og erkjennelse (Sandbye 2001:37), og at fotografiet som sådan har vært med på å forme vår forestilling om hva realisme er. Sandbyes etter min mening produktive forslag er å kombinere forskjellige analyseperspektiver for å fange opp fotografiets kompleksitet – den diskursanalytiske og kontekstbaserte forståelsen og en semiotisk lesning av fotografiet som tegn, kombinert med et fenomenologisk inntak til fotografisk mening. Foruten å bruke fotografiene som en narrativ strategi, er mitt metodiske utgangspunkt ikke at jeg *tror* jeg kan avdekke «sannhet» i enkeltbilder, men overbevisningen om at man ved å se på tendenser i et betydelig sammenlignbart billedmateriale[6] satt opp mot andre relevante data, kan bli satt på sporet av ting man ellers ikke ville tillagt (nok) betydning.

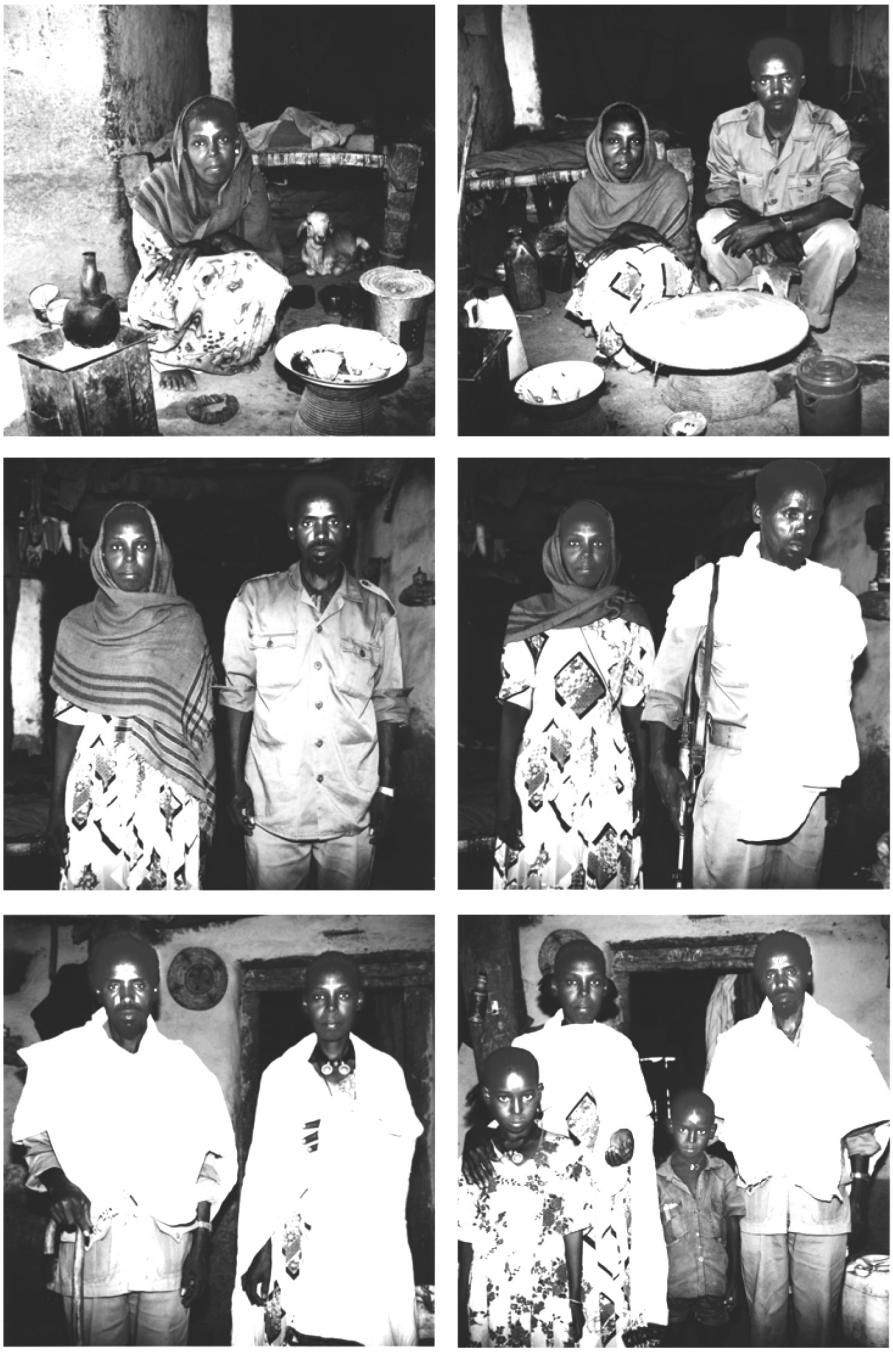
'Den fotografiske situasjonen'

Det kan ikke tas for gitt at fotografiet spiller en rolle i den sosiokulturelle konteksten i Tigray. Størsteparten av befolkningen i Tigray lever marginalt som bønder (83%), og prøver å overleve på ofte skrinn og utarmet jord med bruk av lavteknologiske hjelpemidler. Hele befolkningen i regionen, estimert til 3,8 millioner rundt siste tusenårsskifte, har på et eller flere tidspunkt vært berørt, direkte eller indirekte, av ekstreme livstruende situasjoner og tap av sine nærmeste gjennom krig og sult. Den generelle livssituasjonen i regionen kan karakteriseres som vedvarende presset både økologisk og økonomisk.

Det er likevel et faktum at fotografer er tilgjengelige, ikke bare i de større byene i Tigray, men også på mindre steder hvor det er markeder som bøndene trekker inn til fra de rurale områdene for å selge sine jordbruksprodukter. Det er likeledes vanlig, om enn ikke i vestlig målestokk, å samle på fotografier av familie, venner og av seg selv, gjerne i små albumer med plastlommer. Fotografiene viser personen alene eller med familie og venner ved spesielle høytider (for eksempel jul, påske eller nyttår) eller viktige livssyklusbegivenheter (som for eksempel dåp, bryllup, og nå også etter endt utdanning). Dette er situasjoner og begivenheter som forstås som «fotograferbare» (Bourdieu 1990:6, min oversettelse fra engelsk) og således statusgenererende og sosialt bekreftende i denne spesifikke kulturelle konteksten. Hvis venner eller slektninger man ikke har sett på en stund kommer på besøk tas fotografiene fram fra den tidligere ammunisjonskassa under senga eller fra en bærepose med personlige eiendeler på en spiker på veggen.

Det å bli fotografert i Tigray er videre en hendelse som aktørene deltar aktivt og selvbevisst i, så aktivt at jeg oppga den fotografiske dokumentargenrens (så vel som det antropologiske) imperativ om *non-intervention* (Nichols 1991). I det følgende vil jeg derfor ta for meg en situasjon som beskriver hvordan det å bli fotografert ble håndtert av de fotograferte selv (illustrasjon 1).

Jeg besøker en familie jeg hadde fotografert året før da de sådde sorghum. Jeg husker dem spesielt godt fordi deres eneste datter som da var rundt ti år, sådde hele åkerlappen selv om de hadde sønner som kunne ha gjort jobben. Hun lot seg ikke affisere av at jeg krøp rundt og fotograferte henne. De fleste ville ha sluttet å jobbe umiddelbart og stilt seg opp for fotografering, eller nektet å bli fotografert i arbeidstøy. Ved den samme anledningen hadde jeg fotografert hennes mor hjemme mens hun laget kaffe. Hennes kroppsholdning virket ydmyk, blikket hennes rommet ro, og en geit hadde funnet seg til rette under senga bak henne. Når jeg viser henne bildene fra året før, begynner kvinnen umiddelbart å kommentere detaljene i bildet; den gamle blikkboksen som fortsatt blir brukt til rent vann; de små kaffekoppene som da var seks, nå redusert til fire; fargen på sjalet hennes,



Illustrasjon 1: Serien viser Teberrih og hennes mann Kahsay samt to av de fem barna (som er hjemme på det tidspunktet), Zegwa og Shewit, i april 2002. Familien lever av subsistensjordbruk i rurale Tigray, og alle medlemmene av husholdet (basert på kjernefamilien) deltar i det daglige arbeidet. Det første fotografiet av Teberrih alene mens hun lager kaffe, ble tatt i juli 2001. Fotograf: Thera Mjaaland.

da blå, nå en mer udefinerbar grå; kjolen som sist var hvit, nå med en patina av brunt som jorden de lever av. Siden mannen hennes ikke var med på noen av bildene fra året før blir vi enige om å ta nye bilder. De begynner å arrangere kullovnen med kaffekannen, det lille bordet til kaffekoppene, det lave spisebordet og den grønne plastmugga med hjemmelaget hirseøl, *sewa*, foran seg, ting som alle har kulturell verdi i sosiale sammenhenger. Begge to skifter klær, kvinnen til sin nyeste kjole som hun bemerker ikke er helt ny lenger; han til en militærgrønn dress. De poserer frontalt og alvorlig side om side. Etter hvert finner han fram det halvautomatiske våpenet sitt, det han brukte mens han tjenestegjorde i Badme under den eritreisk-etiopiske krigen (1998–2000), ammunisjonsbeltet med granater og to ekstra magasiner. Senere bytter han til sivile klær og det tradisjonelle tykke, hvite bomullssjalet, *kuta*, som menn bruker, og fremstår som en respektert eldre mann med spaserstokk. Hun tar frem det tynne hvite sjalet, *netsela*, enhver kvinne som vil signalisere anstendighet bruker.

Gjenstandene og klærne som blir valgt indikerer hvilke materielle ting som kan bekrefte selvidentitet og sosial status i denne spesifikke kulturelle konteksten (rurale Tigray), og disse attributtene kan således i seg selv forstås som indekser. Kjønnsidentitet har også en innvirkning. Mannen i huset spiller i de forskjellige fotografiene både på sin identitet som soldat med *habbo* (mot, styrke og implisitt manndom) og autoritet og sosial status tilhørende den eldre generasjonen. Kvinnene utgjorde rundt 30% av frigjøringssoldatene i TPLF – Tigray People's Liberation Front (Hammond 1999, Young 1997) i kampen mot militærregimet Derg (1975–91), men jeg har til gode å oppleve at de tidligere fighterkvinnene ber om å bli fotografert med våpen, slik menn ofte gjør enten de har vært soldater eller ei. Dette utelukker ikke at kvinnene har tatt vare på fotografier fra felten hvor de poserer i uniform og med gevær side om side med menn. Men disse fotografiene kan ikke på samme måte som for menn brukes til å bekrefte selvidentitet i det sivile liv siden de kvinnelige frigjøringssoldatene nettopp utfordret kulturelt aksepterte normer for det å være kvinne. Normativ kjønnsidentitet i Tigray idealiserer moderskapet og en mer passiv rolle for kvinner selv om dette idealet ikke nødvendigvis samsvarer med det kvinner gjør i praksis (jfr. Mjaaland 2004). Følgelig tar kvinnene oftest frem finkjolen og (gull)smykkene når de vil bli fotografert, og spiller dermed på en ideell kvinnelighet hvor skjønnhet fremstår som symbolsk kapital, mens gull og klær indikerer sosial status. Å bli fotografert mens hun lager kaffe slik kvinnen ovenfor gjorde innebærer også en mulighet til å få bekreftet kulturelt akseptert kvinnelighet siden kaffeseremonien[7] er et eksplisitt kvinnedomene, og blir omtalt som *behaltina*, vår kultur, av kvinnene selv.

Det som etter min mening er interessant ved situasjonen beskrevet ovenfor, er først og fremst deres felles innsats for å regissere den. Gjennom sin aktive deltagelse medvirker de til å fremstille den representasjonen av seg selv *de* ønsker. Og videre, ikke bare ut fra en opplevelse av hvem de *er*, men minst like viktig, slik de vil bli *sett*. Hvordan de stiller seg opp, frontalt og tilsynelatende følelsesnøytralt, er ikke ulikt konvensjonelle studiobilder slik de ble etablert i Victoriatidens Europa da fotografiet ennå var en ny oppfinnelse. Men det er viktig å bringe på det rene om dette kun er uttrykk for en potensielt universell konvensjon, eller om den også kan ha en forankring i en lokal forståelse av personen. At mannen og kvinnens posisjonering i forhold til hverandre mangler synlige tegn på nærhet dem imellom, bekrefter blant annet den kulturelle normen for ektefeller i Etiopia når de viser seg offentlig sammen. Når to av de yngste barna blir inkludert i bildet, holder de armene sine rundt dem, han rundt sønnen, hun rundt datteren. Slik de fremstår i fotografiet fyller barna inn en (visuell) avstand mellom mann og kone.[8]

Jeg har valgt å etablere begrepet 'fotografisk situasjon' om situasjoner som den beskrevet ovenfor, og implisitt trekke på Max Gluckmans (1958) konsept 'sosiale situasjoner'. Min metodiske strategi har vært å delta aktivt i forskjellige fotografiske situasjoner (se forsiden) for å kunne lære gjennom erfaring hvordan disse situasjonene håndteres av aktørene selv, både alene og i relasjon til andre. Mitt inntrykk er at aktørene, slik det ovenfor nevnte eksemplet viser, bruker situasjonen til å fremstille – med utgangspunkt i for dem kjente fotografiske konvensjoner og kulturelle symboler – en selvrepresentasjon som potensielt kan bekrefte dem som personer. Når dette er sagt er det også viktig å ha klart for seg at den fotografiske situasjonen inkluderer flere aktører enn de som vises i bildet. Som et minimum er fotografen til stede, men i Tigray ofte også en hel forsamling som villig kommenterer og gir råd til de som skal fotograferes ut fra lokale konvensjoner.

Sarah Pink forstår «…the practice of photographing as a dynamic relationship between those who occupy the spaces on both sides of the viewfinder» (Pink 1999:83). Hvem som har den avgjørende definisjonsmakten i den fotografiske situasjonen er dermed ikke entydig gitt på forhånd, og underbygger derfor mitt valg om å forstå selve fotograferingen som en sosial situasjon.[9] Forhandlingene personen inngår i for å produsere en foretrukket selvrepresentasjon og likeledes for å bekrefte sosiale relasjoner (ut fra hvem som fotograferes med hvem) gjør at jeg har funnet det fruktbart å forstå den fotografiske situasjonen som en arena for diskursiv sosial praksis.

Men før jeg fortsetter diskusjonen om sammenhenger mellom fotografiet og personforståelse i Tigray, vil jeg begynne med å definere noen (vestlige) konvensjonelle forutsetninger for fotografisk representasjon av personen som basis for å kunne diskutere en lokal forståelse.

Den avbildede personen

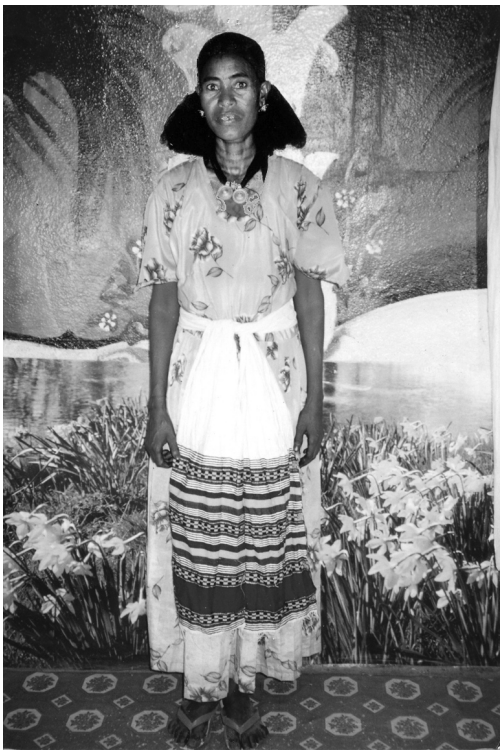
Sigrid Lien (1998) definerer tre idealtypiske portrettkategorier som skisserer forskjellige oppfatninger av hva den fotografiske representasjon av personen faktisk fremviser. Allerede på 1800-tallet var det «…en utbredt forestilling at det 'spor' fotografiet frambrakte, også direkte kunne avleses som et avtrykk av menneskets psyke» (Lien 1998:26). Der det psykologiske portrett, eller det moderne karakterportrett, i følge Lien, forventes å fange inn et 'autentisk jeg' – og likeledes at et *slikt* jeg faktisk eksisterer – vil portrettet som typologisk maske fokusere på individet som 'type', både som produkt av og «…emblematisk for samfunnet og samtiden» (Lien 1998:128). En (postmoderne) forståelse av portrettet som 'maskespill' derimot, preges av at den tilsynelatende nøytrale overflaten i disse portrettene «…konstant vil være truet av en slags underliggende subjektivitet» (Lien 1998:91). Denne siste kategorien danner utgangspunkt for min egen forståelse av portrettet, hvor jeg som fotograf ikke har intendert å avdekke et autentisk jeg, men snarere har akseptert maskespillet som uttrykk for en kontinuerlig forhandling mellom subjektiv selvforståelse og normative sosiale og kulturelle føringer. Å kategorisere portrettet slik kan, etter min erfaring, også være relevant i Tigray (selv om denne betegnelsen ikke blir brukt lokalt). Dette fordi folk implisitt forholder seg til det diskursive aspektet av fotografisk representasjon, og dermed fotografiets mulighet til å produsere et (ideelt) selvbilde.

Men spørsmålet blir hva slags data om personen som kan genereres fra den fotografiske situasjonen i Tigray? Det er nærliggende å si med Erving Goffman (1959, 1992) at den fotografiske situasjonen kan tolkes som en typisk scenefremstilling (*frontstage*). Etter min mening blir derimot Goffmans dikotomi mellom scenefremstilling og den selvfremstillingen man tillater seg i kulissene (*backstage*) altfor statisk, ikke minst fordi den impliserer at den sistnevnte er

mer genuin og autentisk enn den fremstillingen som blir iverksatt fra scenen. Richard Jenkins (1996) setter spørsmålstegn ved et klart skille mellom personlig og sosial identitet, og klarer etter min mening å fange opp ambivalensen i en selvpresentasjon – uansett arena – og således den kontinuerlige identitetshåndteringen som står på spill. Han mener identitet aldri kan tas for gitt, at den alltid må etableres, og dermed bare kan forståes som prosess. Den fotografiske situasjonen representerer nettopp en mulighet til å observere selvpresentasjon og følgelig aspekter av disse identitetsprosessene. Men ikke minst initierte disse situasjonene dialog, og innlemmet i sosiale relasjoners resiprositet muliggjorde fotografiene nye møter, kritikk av bildene og samtaler.

Den mest utbredte kritikken i Tigray fra de fotograferte selv har dreiet seg om at hudfargen har vært gjengitt altfor mørk – siden mørk hudfarge kvalifiserer til den nedsettende betegnelsen *baria*, slave – og at bildeutsnittet var «feil» siden fotografiet ikke alltid representerte personen i sin *helhet*. Siden jeg hadde satt meg fore å lære hvordan folk selv vil bli representert har jeg derfor etterkommet deres ønske om lysest mulig hudfarge ved alltid å bruke blits. Men begrunnet i at formidling av en persons nærvær forutsetter at den fysiske avstanden mellom fotograf og den fotograferte ikke er altfor stor, har jeg ikke alltid inkludert føttene deres.

Kritikken ovenfor impliserer en forståelse av fotografisk representasjon av personen som fraviker den jeg ut fra min vestlige kulturbakgrunn godtar. Med basis i det psykologiske portrettet blir ansiktet og spesielt øynene tillagt å kunne speile personligheten, uavhengig av kroppen som helhet. I Tigray ble mine fotografier derimot oftest oppfattet som ufullstendige hvis de ikke inkluderte hele personen i sin fysiske fremtoning, og ble klassifisert som *tebalashiwa*, ødelagt, hvis deler av ansiktet var gjemt i skygge.[10] Den lokale personforståelsen forutsetter således en fullstendighet eller helhet som i avbildet form vektlegger personens kroppslige *synlighet* – i motsetning til å forstå den fysiske kroppen som indeks for personens ikke-visuelle kvaliteter (jfr. Pinney 1997). Dette understrekes av at helheten bør fremkomme klart og tydelig gjennom frontal posering[11] – hendene langs siden, og med en nøytral mine – en konvensjon lokale fotografer i vesentlig grad jobber i forhold til (illustrasjon 2).



Illustrasjon 2: Et eksempel på lokalt studiofotografi som følger konvensjonen om «helhet» understøttet av frontalitet og følelsesmessig nøytralitet. Fotograf: Aster Dagnew, Foto Titi, Shire/Endaselassie, 2001. Trykket etter tillatelse.

Halvfigur, samt mer ekspressive positurer (gjerne asymmetriske, for eksempel med tyngden på det ene benet og en hånd i siden) blir også benyttet i fotostudioer influert av mer motepregete trender. Det sistnevnte blir ofte oppfattet som mer utfordrende, og kvinner spesielt vil kunne risikere sin respektabilitet. Personer av begge

kjønn risikerer også å bli klassifisert som *gurenya*, arrogant, en negativ karakteristikk som samtidig kan gjøre personen (for) synlig og utsatt, et poeng jeg vil komme tilbake til nedenfor.

'Hele kropper'

I følge Karl G. Heider (1976) representerer 'hele kropper' en norm for visuell etnografisk representasjon som gjør det mulig å representere kontekstualisert handling. Spørsmålet er hvor mye kontekst Heider mener ville være tilstrekkelig for å representere en situasjon «sannferdig»? En fotografisk representasjon vil uansett være et fragment i tid og rom avhengig av fotografens posisjonering. Til sammenligning vil jeg med Marilyn Strathern minne om at etnografisk tekst alltid har blitt komponert av «...cut-outs, bits extracted from context, brought together in analysis and narrative» (Strathern 1994:213). Dessuten, Heiders argument fokuserer først og fremst på personers emblematiske karakteristikker og hva de *gjør*, ikke deres selvidentitet. Jeg må likevel innrømme at da jeg begynte å inkludere hele kropper i bildene, la jeg merke til at de fleste mennene i rurale Tigray hadde sko, enten skåret til fra gamle bildekk eller støpte plastikksko, *kongo*, mens et betydelig antall kvinner ikke hadde sko i det hele tatt.

Mitt valg av utsnitt som tillater fragmentering av kroppen har altså tatt utgangspunkt i hva jeg mente best ville formidle en nærhetsrelasjon, og muliggjøre empati og 'resonans' (Wikan 1993), selv om det resulterte i at de fotograferte potensielt ville se seg selv som mindre hele. Mine vurderinger innbefatter således en (vestlig) betrakter av bildet. Å fotografere fra lang avstand øker sjansen for at personen blir gjort til et objekt, og at betrakter av bildet blir tvunget inn i en kikkerrolle. Et liknende poeng fremsatt av Wilton Marinez (referert i Udo Krautwurst 2002) er at etnografisk film, basert på de av Heiders ovenfor nevnte etnografiske normer, i utilstrekkelig grad klarer å skape identifikasjon hos betrakteren. Det etnografiske imperativ om hele kropper og non-intervention tenderer derfor mot å øke avstanden til, heller enn å øke forståelsen for de Andre. I Tigray sammenfaller derimot lokal forståelse av hva som skal til for å representere personen med dette etnografiske imperativet. Således blir mine egne fotografier stående i et spenningsforhold mellom den fotografertes forståelse av seg selv som person (i Tigray), og fotografens behov for formidling av en nærhetsrelasjon til et (vestlig) publikum. Samtidig tydeliggjorde dette uttalte misforholdet nettopp sider ved deres egen personforståelse og således viktigheten av et analytisk fokus på 'helhet'.

For å klargjøre noen relevante aspekter av hvordan personen forstås i Tigray mener jeg derfor det kan være fruktbart å se på hva som truer denne helheten forstått som personlig integritet og kroppsliggjort autonomi. Men å bruke begrepet autonomi i den kulturelle konteksten i Tigray innebærer i utgangspunktet en mer ambivalent forståelse enn den som tar for gitt ett individ i én kropp, og handlekraft basert i én autonom aktør. At personen kan risikere at forskjellige ukontrollerbare instanser tar ens kropp i besittelse er fortsatt en utbredt oppfatning.[12] Et eksempel er diskursen som omhandler *buda*, et tvetydig menneske som har evnen til å transformere seg selv til hyene om natten. Buda kan kaste 'det onde øyet' på et annet menneske og «spise» det innenifra. Dette impliserer at personlig integritet og kroppsliggjort autonomi kan bli truet gjennom det å bli *sett*. Sjalusi og misunnelse[13] er den emiske forklaringen på at buda (som kan være mann eller kvinne) kaster sitt onde øye på deg. Diskursen kan således knyttes til den oftest uforutsigbare fordelingen av og tilgangen til knappe ressurser i Tigray, forstått både materielt og symbolsk (jfr. Comaroff og Comaroff 1993, Geschiere 1997).

Det som er betydningsfullt for diskusjonen her er at denne diskursen får følger for en persons selvpresentasjon i det daglige liv, ikke på grunn av et direkte sammenfall mellom fotografens linse og det onde øyet[14], men fordi det blir

viktig for en person i Tigray å fremstå slik at man ikke stikker seg ut gjennom å ha mer enn andre. Og slik Jeremy Bentham i 1791 (jfr. Batchen 1999) la til grunn for sitt *panoptikon*: å vite at en med uberegnelig makt ser en, men ikke når man blir sett, resulterer i at personen må kontrollere seg selv helt og holdent. Jacques Mercier bemerker likeledes denne grunnleggende ambivalensen knyttet til det å bli sett: «In a general way in Ethiopian society, the eye represents beauty; it is also powerful, even death-dealing» (Mercier 1997:94). Personen i Tigray står således i en kontinuerlig forhandlingssituasjon knyttet til sin selvpresentasjon for å kunne bevare sin integritet som (hel) person.

En kvinne som uttrykte sin misbilligelse over sin datters, etter min mening, nydelige smil i fotografiet, sa i en nedlatende tone *senni* – tenner. Ved å smile gjorde hun seg altfor synlig (og sårbar) siden noen kunne få øye på hennes glede og implisitt forårsake sjalusi som ville slå tilbake på henne selv. Å kontrollere sin selvpresentasjon, innebærer også å kunne holde munn når dette forstås som påkrevd. Med andre ord, det å «holde tett» – verbalt, emosjonelt og kroppslig – blir regnet som en nødvendig kvalitet ved en person i Tigray.

Et visuelt biografisk narrativ

Det er forskjellige grunner til at det å utrykke for mye kan utgjøre en trussel for personen i Tigray. Historisk sett har politisk opposisjon vært forbundet med forskjellige former for forfølgelse. Selv om det er kameratene fra TPLF som nå danner basis for EPRDFs[15] regjeringsmakt i Etiopia blir opposisjon mot den sittende regjering opplevd som risikabelt også i Tigray (jfr. Aalen 2002, Tronvoll 2003). Følgelig er det formålstjenelig å ligge lavt i terrenget, gjøre gode miner til slett spill og tie om sine egentlige meninger. Hvis noe likevel sies er det mulig å uttrykke seg med basis i den kulturelle praksisen *qinné*, å gjøre informasjon tvetydig gjennom ord og utrykk med dobbel betydning (jfr. Levine 1967).

Likeledes er det viktig å ikke røpe biografisk informasjon om seg selv, så som døpenavn og fødselsdato[16]. Dette er knyttet til diskursen som omhandler *debtera*, en «trollmann» som kan bruke den etiopisk ortodokse kirkens hellige bøker – i tillegg til biografisk informasjon om personen – for å påvirke både onde og gode krefter, slik at personen blir syk og dør eller også helbredes. Disse ovenfor nevnte beveggrunnene for selvkontroll, som innbærer å kunne holde tett, impliserer således 'taushet' som ett aspekt av sosial praksis. Den tilsynelatende mer uproblematiske[17] bruken av den *tause* representasjonen av personen – fotografiet – gjorde at jeg valgte å se disse forskjellige aspektene av taus praksis i forhold til hverandre. Den følgende hendelsen ble avgjørende for at jeg skulle anse dette som en produktiv innfallsvinkel.

Jeg er på vei med buss til Aksum i Tigray for å fremkalle de siste ukers filmruller fra feltarbeidet. En mann i militæruniform, jeg antar han er i slutten av 40-årene, kommer på bussen samtidig med meg i Shire/Endaselassie. Han har en hel del bagasje; en bag, en sekk, enda en bag med et kokeapparat, en paraply, en spaserstokk (han har tydeligvis vært såret), og en gullramme med fotografier bak blankt glass. En kvinne sier farvel og går. Han setter seg ned ved siden av meg samtidig som han prøver å finne plass til bagasjen sin. Jeg blir betrodd å holde gullrammen, og siden jeg ikke har noe annet å foreta meg før bussen går, blir jeg sittende å studere fotografiene. Jeg spør ham om barna på et fargefotografi er hans barn. Han svarer ja, og forteller at han har fem. To eldre svarthvite fotografier viser to av de andre barna hans, forklarer han, hans kone og ham selv. Så forteller han at han har tre barn i Shire. Jeg spør om han har barn med to forskjellige kvinner. Han ler, tilsynelatende litt flau over mitt direkte spørsmål som jeg vet det ikke er god tone å spørre en du nettopp har møtt. Men, jeg vet også at dette høyst sannsynlig er eneste sjansen jeg har til faktisk å spørre ham. Han svarer bekreftende,

«men,» bedyrer han, «hjemmet mitt er i Aksum.» Han forteller at han tjenstegjorde fire år i Badme i forbindelse med den to år lange eritreisk-etiopiske krigen (1998–2000). «Det var ekstremt hardt,» sier han, «fire år er mer enn nok.» I billedrammen er også et svarthvitt fotografi av ham selv, en fetter og broren i uniform. Han forteller at broren var *tegadalay*, frigjøringssoldat i kampen mot militærregimet Derg. Hans brors legitimasjonskort er satt inn i rammen i tillegg til tre fargebilder av ham selv fra hans egen tid i hæren; i eksersis, hvor en stokk gjør nytte som våpen; poserende med en kamerat og kommunikasjonsutstyr; med tre kamerater, ham selv med en *kalashen* (et samlenavn for alle halvautomatiske våpen tilsvarende den russiske Kalashnikov) og med ammunisjon hengende rundt halsen. Jeg føler at jeg holder livet hans i hendene mine mens bussen suser av gårde på humpete veier. Etter en stund har han fått orden på bagasjen sin, og tar gullrammen med fotografiene tilbake. «Den må ikke knuse,» sier han og tar den varsomt (som om hans eget selv står på spill).

Soldaten jeg tilfeldigvis møtte på bussen, var ikke den eneste som reiste hjem fra krigen med fragmenter av livet sitt i en gullramme (oftest anskaffet rett før hjemreisen), inneholdende både de bildene som ble tatt med til felten (for å huske de der hjemme), sendt til soldaten hjemmefra, og fotografert mens han var i tjenesten. Den etiopisk-eritreiske krigen skapte en boom i fotografimarkedet i Tigray, den nordligste provinsen i Etiopia og grensende opp mot Eritrea der krigen utspant seg. Soldater på perm gikk til fotografen for å sende bilder hjem, for å forsikre dem der hjemme om at alt var vel (eller med andre ord at de var like «hele»). De gikk også til fotografen med nye bekjentskaper som venner eller kjærester, forhold som krigens potensielt dødelige effekt gjorde omskiftelige, eller som ville ta slutt den dagen krigen var over og soldaten vendte hjem. Fotografier blir tatt for å huske, men gullrammene med fotografier kan også tolkes som én mulig strategi etiopiske soldater brukte for å kunne redefinere seg selv etter krigens traumatiske hendelser.

Smertefulle minner blir i Tigray forutsatt båret av den enkelte i taushet, og har generelt ikke emosjonelle uttrykksarenaer utover de institusjonaliserte sorgritualene i forbindelse med død – selve begravelsen og sørgetiden, hazen, som varer i syv til tolv dager etter et dødsfall. I sin studie fra Tigray under den eritreisk-etiopiske krigen presiserer Kjetil Tronvoll (2003) at taushet ikke nødvendigvis betyr fravær av kommunikasjon, men kan innebære ikke-verbal kommunikasjon. Taushet forutsetter derfor ikke automatisk fortregning, men må forstås som en mestringsstrategi i en situasjon preget av politisk mistillit, og slik Dag Nordanger (2005) beskriver i sin studie av traumehåndtering i Tigray etter den samme krigen, sosioøkonomisk usikkerhet.[18] Likeledes ble jeg klar over at det å gi sterke emosjoner som sorg eller sjalusi utløp, ble forstått som å åpne opp for truende krefter. Når en person «sprekker opp» gis disse kreftene – enten iverksatt av en debtera, *Shetan*, djevelen selv eller andre demoner, *djinni* – muligheten til å innta ens kropp. Dette medfører at sorgen eller sjalusien forsterkes, og at det således forvoldes mer sykdom og død.

Å tie stille eller holde tett gjennom emosjonell selvkontroll, er det som skal til for å gjenopprette personens helhet. Dette blir i følge Nordanger, stående i et motsetningsforhold til vestlig-basert traumehåndtering som baserer seg på forløsning, og det å «få det ut». En slik strategi ville i Tigray innebære en fare for at personen mister seg selv, ikke bare gjennom at truende krefter kan få innpass i ens kropp, men fordi tårene, slik Nordanger påpeker, bevirker at personens kropp tappes og brytes ned. Fotografiene som en visuell strategi kan derfor representere én potensiell mulighet til å gjøre selvet helt igjen gjennom å bekrefte personen fotografisk. Dette fordi fotografiet nettopp har muligheten til å underkommunisere det «…usammen-

hengende og motsetningsfylte som nødvendigvis ligger til grunn for selvidentitet» (Hirsch 1997:101, min oversettelse fra engelsk). Siden noen av fotografiene i soldatenes gullrammer også inkluderer familie og venner, setter de i tillegg individet tilbake i en relasjonell ramme.

Slik kan fotografier inngå i diskursive prosesser som bekrefter personens selvidentitet så vel som sosiale tilknytning. Men like viktig, hvis fotografiet ikke stemmer med vår forestilling er det, slik Gillian Rose (2001) poengterer, mulig å motsette seg representasjonen og forkaste den. I Tigray ble jeg ofte anklaget for å ha feilet som fotograf hvis bildet ikke stemte med det personen mente ville være en riktig selvrepresentasjon. De fotografiene som personen aksepterer kan imidlertid brukes til å konstituere et *visuelt* biografisk narrativ[19] og derigjennom bekrefte selvidentitet når det kulturelle imperativet er å holde tett og tie om de personlige tingene som kan gjøre en sårbar i en sosial kontekst.

Konklusjon

Olu Oguibe kaller fotografiet 'selvets teknologi' som gir en mulighet for *ritual self-imaging* (Oguibe 2001:117). Sandbye poengterer nettopp dette at fotografiet stanser tiden og får oss til å tre tilbake foran bildet og se oss selv utenfra.[20] Fotografiet er således «…grunnleggende knyttet til det å bli til som et jeg i tid og rom (Sandbye 2001:15, min uthevelse). Det diskursive aspektet ved fotografisk representasjon impliserer videre at de bildene vi velger å holde fast ved ikke bare dokumenterer en persons livsløp – noe som impliserer både erindring og glemsel – men inngår i prosesser hvor selvidentitet defineres og bekrefter oss som personer i vårt eget bilde.

Min erfaring fra Tigray er videre at dette ikke er et fenomen begrenset til en vestlig kulturkontekst. Men uten kjennskap til den kulturelle konteksten hvor bildene oppstod og blir brukt i ville det være vanskelig å differensiere mellom en vestlig («gammeldags») studiokonvensjon og en kulturspesifikk bruk av den fotografiske representasjonen i Tigray siden disse ligner hverandre til forveksling. Det er likeledes viktig å merke seg at det ikke er et automatisk meningssammenfall mellom risikoen ved for stor synlighet i det daglige liv – implisitt i diskursen om det onde øyet – og det å bli gjort synlig gjennom fotografisk representasjon. Dette kan begrunnes ut fra den mangel på kontroll over egen kropp diskursen om det onde øyet representerer, i motsetning til den potensielle definisjonsmakten det er mulig å tilstrebe seg gjennom fotografisk selvrepresentasjon. Oguibe (2001) foreslår at fotografiet nettopp «lover» – i motsetning til diskursen om det onde øyet – en form for (fotografisk) udødelighet; noe som kan gi mening i en situasjon preget av overhengende eksistensiell utrygghet.

Bare gjennom en inngående forståelse av den kulturelle konteksten er det mulig å se hvordan fotografisk praksis finner sine lokale tilpasninger. En komparativ sammenstilling av et omfattende fotografisk materiale fra Tigray med en lokal forståelse av hvorfor det er viktig å ikke sprekke opp ga mening til det uttalte kravet om helhet i den fotografiske representasjonen av personen. Fotografiene ble dermed én innfallsvinkel til å forstå sosiokulturelle prosesser hvor det å kunne holde tett innenfor kroppens rammer er imperativt – ikke bare for en persons selvidentitet – men for at personen skal kunne lykkes som en sosial aktør.

Noter

1. I følge Donna Haraways blir de andre ofte fremstilt på en måte som gjør at de ikke blir tillatt å «…*ikke* ha en kropp» (Haraway 1988:575, original kursiv, min oversettelse fra engelsk).
2. Alula Pankhurst bemerker om sin fotografering under feltabeidet i Etiopia i en ny bosetting at «…settlers were very keen to have their pictures taken, and once I had given a few people prints the demand became so persistent that I stopped taking pictures altogether» (Pankhurst 1989: 20).
3. Utgangspunktet er en foucaultiansk forståelse av diskurs som konstituerende for vår forståelse av verden, likeledes at praksis innbefatter diskursive aspekter.

4. Carey Jewitt og Rumiko Oyama (2003) bruker begrepet semiotisk ressurs om blant annet fotografens posisjonering eller synsvinkel (point of view). Vinkelen som fotografen anvender i forhold til de som fotograferes blir forstått som å utgjøre et meningspotensial (i motsetning til begrepet kode som impliserer en mer regelbundet tolkning). Meningspotensialet i en vertikal akse forholder seg til hvordan relasjonen impliserer graden av symbolsk makt (eller mangel på sådan), mens meningspotensialet i forhold til en horisontal akse vil dreie seg om nærhet eller avstand i relasjonen. Men fordi vi som regel ikke reflekterer over den tolkningen vi faktisk gjør, fungerer semiotiske ressurser som en visuell habitus.
5. Susan Sontag (1977) mener Wittgensteins forståelse av språk hvor 'the use is its meaning' også kan overføres til fotografier.
6. Billedmaterialet fra Tigray (1993–2002) inkluderer både egne fotografier, lokale fotografers arbeider, barns fotografier, samt populære kommersielle plakater med reproduksjoner av malte religiøse personifiseringer knyttet til den etiopisk ortodokse kirken og fotografiske portretter av kjente (mest indiske og i noen grad amerikanske) skuespillere.
7. Kaffeseremonien er i tillegg etablert som et indeksikalt tegn på etiopisk gjestfrihet, og indikerer således også et aspekt av nasjonal identitet.
8. Kjærlighet mellom mann og kvinne uten avkom blir oppfattet som meningsløs i Tigray.
9. Problemet, ifølge Pink, er at man dermed hvisker ut den påståtte nødvendige avgrensningen mellom forsker og forskningsobjekt fordi situasjonen som dokumenteres er skapt av dette forholdet. Istedenfor å unngå en slik sammenblanding, har jeg som nevnt ovenfor, valgt å behandle dette som en interaktiv affektiv kunnskapsprosess.
10. Christopher Pinney (1997) har et lignende eksempel i sin bok *Camera Indica. The Social Life of Indian Photographs*. Det er videre interessant å merke seg at visuell kultur i Tigray har en forbindelse til India gjennom indiske filmer som ofte blir vist på video, og gjennom populære plakater av kjente indiske skuespillere. Plakatene dekorerer barer og restauranter så vel som mange hjem.
11. Mye kunne vært utredet om det Sigrid Lien kaller 'poseringens retorikk' (Lien 1998: 90). De momentene jeg behandler i denne artikkelen er først og fremst basert på de tilbakemeldingene jeg fikk fra de fotograferte selv.
12. Selv om TPLF i følge Jenny Hammond (1999) jobbet hardt med å utrydde tradisjonelle praktiser og det de forstod som overtro, lever diskursen om buda og andre ukontrollerbare spirituelle krefter fortsatt videre.
13. Harald Aspens forskning blant Amhara i Mafud i nordlige Shoa, Etiopia, bekrefter også den vesentlige plassen dette har i folks dagligliv: «the theme of jealousy and envy is a constant threat to peoples' peace and well-being, and very often it looms in the background of other cases of health problems, conflicts, etc» (Aspen 1994:301).
14. Donald N. Levine mener det skjedde en avgjørende holdningsendring til fotografiet fra 1950 til 60-årene i Etiopia. Fra at folk i rurale områder motsatte seg å bli fotografert nettopp på grunn av denne koblingen til det onde øyet ble besøkende med kamera «…deluged with requests for photographs. In the interim the peasants had been exposed to numerous photographs of the Emperor and high government officials and had observed their local authorities seizing every chance they could to be photographed» (Levine 1967:88).
15. Ethiopian People's Revolutionary Democratic Front.
16. Døpenavnet blir holdt hemmelig og er et annet enn en persons offisielle fornavn. Likeledes blir det sett på som altfor risikabelt å oppgi riktig alder (det trekkes vanligvis fra 2 til 5 år).
17. Jeg sikter her til den lokale bruken av fotografier i personlige og sosiale sammenhenger. Min tilstedeværelse som fotograf i Tigray har ikke blitt oppfattet som like uproblematisk av myndighetene.
18. Samtalene og diskusjonene med Dag Nordanger har vært et viktig bidrag til utviklingen av argumentet i denne artikkelen.
19. Antony Giddens (1991) hevder at det å produsere et spesifikt biografisk narrativ om seg selv er viktig for konstitueringen av selvidentitet. Slik jeg leser Giddens forutsetter han én fortelling og likeledes at biografisk informasjon faktisk blir delt i sosiale kontekster. Ingen av disse momentene kan tas for gitt i Tigray hvor det forutsettes at personen både kan manipulere og holde tilbake biografisk informasjon om seg selv. Jeg mener videre at en tolkning av det biografiske narrativ blir altfor snever hvis det utelukkende blir forstått som en verbal strategi.
20. I følge Jacques Lacan (1996) er det i speilstadiet (*mirror stage*) at barnet i 6–18 månedersalderen først ser seg selv som et (speil)bilde, om enn feilaktig forstått som en annen, og deretter begynner en identifikasjonsprosess knyttet til dette (ideal)bildet.

Referanser

ASPEN, HARALD
1994 *Spirits, mediums, and human worlds. The Amhara peasants of the North Ethiopian highlands and their traditions of knowledge*. Trondheim: NTNU.

BARTHES, ROLAND
1993 *Camera Lucida*. London: Vintage.

BATCHEN, GEOFFREY
1999 *Burning with desire. The conception of photography*. London: The MIT Press.

BECKWITT, CAROL OG ANGELA FISHER
1999 *African ceremonies, vol. 1 & 2*. New York: Harry N. Abrams, Inc.

BOURDIEU, PIERRE
1990 Introduction, i *Photography. A middle-brow art*, Pierre Bourdieu og Luc Boltanski (red.), 1–10. Cambridge: Polity Press.

COMAROFF, JEAN OG JOHN
1993 *Modernity and its malcontents*. Chicago: University of Chicago Press.

GESCHIERE, PETER
1997 *The modernity of witchcraft*. Charlottesville, VA og London: University of Virginia Press.

GIDDENS, ANTHONY
1991 *Modernity and self-identity. Self and society in the late Modern age*. Cambridge: Polity Press.

GLUCKMAN, MAX
1958 *Analysis of a social situation in modern Zululand*. Rhodes Livingstone Paper, vol. 28. Manchester: Manchester University Press.

GOFFMAN, ERVING
1959 *The presentation of self in everyday life*. New York: Anchor Books.
1992 *Vårt rollespill til daglig*. Oslo: Pax Forlag.

HALL, STUART
1997 *Representation. Cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications.

HAMMOND, JENNY
1999 *Fire from the ashes. A chronicle of the Revolution in Tigray, Ethiopia, 1975–1991*. Asmara: The Red Sea Press, Inc.

HARAWAY, DONNA
1988 Situated knowledges. The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist studies*, 14(4):575–599.

HEIDER, KARL G.
1976 *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press.

HIRSCH, MARIANNE
1997 *Family frames. Photography, narrative and postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

JENKINS, RICHARD
1996 *Social identity*. London: Routledge.

JEWITT, CAREY OG RUMIKO OYAMA
2003 Visual meaning. A social semiotic approach, i *Handbook of visual analysis*, Theo van Leeuwen og Carey Jewitt (red.), 134–156. London: Sage Publications Ltd.

KRAUTWURST, UDO
2002 The joy of looking. Early German anthropology, photography and audience formation. *Visual Anthropology Review*, 18(1–2):55–79.

LACAN, JACQUES
1996 Spegelstadiet som utformare av jagets funktion sådan den visar sig för oss i den psykologiska erfarenhet, i *Écrits. Spegelstadiet och andra skrifter i urval*, Irene Matthis (red.), 27–36. Stockholm: Natur och Kultur.

LEVINE, DONALD
1967 *Wax & Gold. Tradition and innovation in Ethiopian culture*. Chicago: University of Chicago Press.

LIEN, SIGRID
1998 *«Slap-dash» og sterke bilder. En studie i punk- og postpunkperiodens portrettestetikk*. Bergen: Universitetet i Bergen.

LUTZ, CATHRINE OG JANE COLLINS
2003 The photograph as an intersection of gazes. The example of National Geographic, i *The photography reader*, Liz Wells (red.), 354–374. London, New York: Routledge.

MACDOUGALL, DAVID
1998 Visual anthropology and the ways of knowing, i *Transcultural cinema*, Lucien Taylor (red.), 61–92. New York: Princeton University Press.

MARTIN, ROSE OG JO SPENCE
2003 Photo-therapy. Psychic realism as a healing art?, i *The photography reader*, Liz Wells (red.), 402–409. London, New York: Routledge.

MERCIER, JACQUES
1997 *Art that heals. The image as medicine in Ethiopia*. München: Prestel-Verlag.

MJAALAND, THERA
2004 *Ane suqh' ile. I keep quiet. Focusing on women's agency in western Tigray, North-Ethiopia*. Bergen: Mjaaland.

NICHOLS, BILL
1991 *Representing reality*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

NORDANGER, DAG
2005 *Psychosocial discourses and responses to political violence in post-war Tigray, Ethiopia*. Bergen: Universitetet i Bergen.

OGUIBE, OLU
2001 The photographic experience. Towards an understanding of photography in Africa, i *Flash Africa, Kunsthalle Wien* (red.), 113–118. Göttingen: Steidl Verlag.

PANKHURST, ALULA
1989 *Setting for a new world. People and the state in an Ethiopian resettlement village*. Manchester: University of Manchester.

PEIRCE, CHARLES SANDERS
1958–60 *Elements of logic. Collected papers of Charles Sanders Peirce. Vol. II*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.

PINK, SARAH
1999 A woman, a camera and the world of bullfighting. Visual culture as the production of anthropological knowledge. *Visual Anthropology*, 13(1):71–86.

PINNEY, CHRISTOPHER
1997 *Camera Indica. The social life of Indian photographs*. London: Reaktion Books Ltd.

PRICE, DERRICK AND LIZ WELLS
2004 Thinking about photography. Debates, historically and now, i *Photography. A critical introduction*, Liz Wells (red.), 9–63. London, New York: Routledge.

RIEFENSTAHL, LENI
1976 *The people of Kau*. New York: Harper & Row.

ROSE, GILLIAN
2001 *Visual methodology. An introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sage Publications.

SANDBYE, METTE
2001 *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*. København: Forlaget Politisk Revy.

SONTAG, SUSAN
1977 *On photography*. London, New York: Penguin Books.

STRATHERN, MARILYN
1994 Parts and wholes. Refiguring relationships, i *Assessing cultural anthroplogy*, Robert Borofsky (red.), 204–217. New York: McGraw-Hill, Inc.

TAGG, JOHN
1988 *The burden of representation. Essays on photography and histories*. London: The Macmillan Press.

TRONVOLL, KJETIL
2003 *Identities in conflict. An ethnography of war and the politics of identity in Ethiopia 1998–2000*. London: London School of Economics and Political Science.

WIKAN, UNNI
1993 Beyond the words. The power of resonance, i *Beyond boundaries*, Gísli Pálsson (red.), 184–209. Oxford: Berg.

WRIGHT, TERENCE
2000 *Refugees on screen*. RSC Working Paper, 5. Oxford: University of Oxford.

YOUNG, JOHN
1997 *Peasant revolution in Ethiopia. The Tigray People's Liberation Front 1975–1991*. Cambridge: Cambridge University Press.

AALEN, LOVISE
2002 *Ethnic federalism in a dominant party state. The Ethiopian experience 1991–2000*. Bergen: Chr. Michelsen Institute

Thera Mjaaland
theramjaaland@hotmail.com