
KNJIŽNA POROČILA IN OCENE BOOK REVIEWS

629

Matt, Gerald & Mießgang, Thomas (ur.): *Flash Afrique!: photography from West Africa*. Dunaj: Kunsthalle Wien, 2001, Göttingen: Steidl, 2002, 112 str., 57 dvotonskih in barvnih reprodukcij.

Nenavadna francosko-angleško-španska sintagma označuje katalog, ki je izšel ob razstavi zahodnoafriške fotografije; skupaj s predstavitevijo afriške glasbe jo je gostila dunajska Kunsthalle jeseni leta 2001. Publikacija prinaša številne kvalitetne reprodukcije fotografij šestih v domovini, a do neke mere tudi že v Evropi uveljavljenih afriških avtorjev zadnjih petdesetih let 20. stoletja, hkrati pa tudi dvanajst besedil, ki skušajo njihov opus osvetliti iz različnih zornih kotov. Zlasti zanimivi so intervjuji z avtorji samimi, kar je v katalogih še vedno redkost, hkrati pa so najbrž tudi izhod iz zagate; afriška fotografija pač ni pogosta tema ne splošnih ne posebnih pregledov zgodovine umetnosti kakor tudi ne člankov v revijah, ki predstavljajo recentno produkcijo, in poznavalcev na Zahodu, ki so nekoliko bolje seznanjeni s fotografsko ustvarjalnostjo črne celine, je verjetno še premalo, da bi v publikaciji tolikšnega obsega s svojimi besedili primerno odtehtali obširen in kvaliteten slikovni del. Tema je za Zahod nedvomno še nekoliko sveža, eksotična, kar razkrijejo tudi bibliografije posameznih ustvarjalcev: večina navedenih referenc je mlajša od desetih let.

Takoj ko zapišem, da je tako v redkih tekstih evropskih avtorjev kakor tudi v izjavah fotografov bistveno manj razpravljanja o formalnih in stilno-zgodovinskih vidikih afriške fotografije, pa mnogo več o produkcijskih pogojih, naročnikih, potrošnji, promociji in recepciji fotografije ter morebitnih spremembah teh prvin skozi čas, sem že sredi glavnih problemov tega in tudi vsakršnega drugega sedanjega pisanja o afriški fotografiji: gre za vprašanje referenčnega okvira in možnosti za avtonomni afriški teoretično-interpretativni pristop.

Fotografija kot slikotvorni sistem je produkt meščanskega sveta Zahodne Evrope novega veka. Kamero obskuro kot njeno najbistvenejšo prvino so poznali že Kitajci, Arabci, Stari Grki in srednjeveška Evropa, a le v specifičnih pogojih renesančne mestne kulture, v podjetni, raziskujoči ter za zaslužkom pehajoci se družbi so začeli raziskovati in tudi našli možnosti za njeno uporabo. Prisvojili sta

si jo arhitektura in slikarstvo. Skupne poti fotografije in likovne prakse segajo torej daleč v 15. stoletje, in od tedaj sta pogosto tekli vzporedno, se križali in se spajali. Če je bila prvotno umetnost v oporo fotografiji, je kasneje tudi slednja tu in tam lahko prispevala svoj delež pri interpretaciji in razumevanju prve. Zato je razumljivo, da je od izuma fotografije minilo skoraj sto let, preden se je medij začel izvijati iz konteksta slikarstva in se je vprašanje fotografskosti fotografije – pač v kontekstu modernističnega purizma – prebilo v ospredje zanimanja tako ustvarjalcev kakor tudi kritiške javnosti. Povsem upravičeno so se torej tudi prvi pisci najraje držali tehničnih podrobnosti, v vsem drugem pa so se zatekali k pretekli ali sodobni refleksiji o likovni umetnosti.

630 Fotografija je bila v Afriko podobno kot številni drugi evropski proizvodi ter ekonomske, politične, socialne in moralne norme importirana kot končni izdelek in je tam naletela glede podporne infrastrukture na povsem prazen prostor. Tradicionalna afriška umetnost je imela povsem druge temelje in njena refleksivna infrastruktura je bila sprva docela neprimerna celo za sprejem novega medija, kaj šele za interpretacijo artefaktov, ki jih je prinašal. Že npr. geometrijska perspektiva, ki jo fotografija dokaj zvesto reproducira, je povsem evropski izum in nima vzporednic v afriški likovni umetnosti. (Da je, obratno, del evropske umetnosti bil sposoben vključiti in prebaviti vsaj del tistega, o čemer je menil, da afriška umetnost je, je pač zasluga neizmerne delavnosti približno dvajsetih generacij belih ljudi, ki so iz različnih, pogosto seveda nedobronamernih nagibov, tj. kot kolonizatorji, pustolovci, trgovci, duhovniki, geologi, botaniki in končno tudi kot antropologi, postopoma seznanjali Evropo s kulturami črne celine. Nasprotno seveda Afrika ni nikoli sistematično pošiljala svojih raziskovalcev med evropska ljudstva.)

Afriška fotografska produkcija je zato dolga desetletja ostala v rokah belih priseljencev, prav tako pa tudi njena interpretacija in potrošnja. Trditev, ki jo je leta 2001 v intervjuju, objavljenem v obravnavanem katalogu, izrekel senegalski fotograf Bouna Medoune Seye (*1956, Dakar), namreč, da je senegalska fotografska zgodovina stara vsaj sto let, lahko drži, vendar je, kot kaže, oprta na delo enega samega črnškega fotografa, ki je bil v službi v francoski vojski, ter v kontekstu Zahodne Afrike, še posebej pa celotne t. i. Črne Afrike bistveno ne spremeni osnovne podobe: ta kontinent je bil dolgo skoraj izključno »plen« tujih fotografov. Tedanjo podobo Afrike na njihovih posnetkih moramo zato razumeti kot izraz njihovih interesov in potreb, skratka kot njihovo interpretacijo. (Kot je znano, je pri tem, prav tako v Zahodni Afriki, sodelovalo tudi nekaj fotografov s področja Slovenije, tako npr. v času tik pred prvo svetovno vojno in delno tudi med njo grof Codelli in njegov sodelavec Leo Poljanec.) Tobias Wendl je v katalogu sicer zapisal, da fotografija, čeprav danes ob videu in internetu že skoraj arhaični medij, igra ključno vlogo pri »transnacionalni izmenjavi kulture in slik«, vendar to velja le za zadnjih nekaj desetletij, morda celo samo za zadnje desetletje 20. stoletja. Že prej je morda tok informacij o kulturah tekkel v obe smeri, torej s severa na jug in nazaj, avtorji informacij pa so vsakokrat vendarle bili pretežno beli ljudje.

Z geografskega stališča seveda vsa v Afriki nastala fotografija in ne glede na avtorja na nek način Afriki tudi pripada, a o »afriškosti« afriške fotografije, torej o

tisti prelomnici, ko se o kontinentu in kulturah, ki na njem živijo, izrekajo črnski avtorji, torej ko ti sebi in nam poročajo o svojih okoljih, tj. »od znotraj«, lahko začnemo govoriti šele po prvi svetovni vojni, v še večji meri pa šele po osvoboditvi izpod kolonialnega gospodstva. Tem zamikom nedvomno mora slediti tudi izvorna zgodovinska in kritiška refleksija o lastni produkciji, pri čemer mora seveda upoštevati omejene možnosti za svojo avtonomijo.

Nekaj znakov namreč kaže, da je morda za oblikovanje nekega izvirnega afriškega interpretativnega pristopa k fotografiji že prepozno. Obsežno znanje, ki ga je evropska kultura nakopičila o številnih vidikih afriških kultur, nedvomno prek šolskih in študijskih programov tudi na afriških izobraževalnih zavodih vpliva na izobrazbo željne Afričane ter tako tudi na zgodovino in interpretacijo njihove fotografije. Za razliko od fotografov življenjepisov piscev v obravnavanem katalogu žal ne najdemo, a eden med njimi, Olu Oguibe, je v svojem uvodnem eseu sam zapisal, da je po izvoru Afričan, hkrati pa je že v prvih stavkih suvereno navajal Sartra, Platona in Barthesa. Tudi literatura, ki jo je v nadaljevanju citiral, in za njim drugi pisci, je v celoti izšla pri evropskih in ameriških založbah, večinoma v angleškem in francoskem jeziku, (čeprav je nekaj avtorjev, vsaj po imenih in priimkih sodeč, vendarle afriškega izvora).

Do neke mere je razumljivo, da skušajo afriški pisci, ko želijo afriško fotografijo približati zahodnemu bralcu, uporabiti zahodni interpretacijski instrumentarij, naše informacije o afriški fotografski kritiki in zgodovini pa so tudi zelo pomanjkljive, tako da ne vemo, kako komunicirajo njihovi pisci z domačo publiko; po besedilih v tem katalogu lahko sklepamo, da posebnih interpretacijskih prijemov niso razvili. Zato tudi afriški značaj te fotografije iščemo zlasti v prostoru, kjer nastaja, in v spremljajoči tematiki, ki jo odslikava, ter zlasti v nenavadnih inačicah vsakdanje rabe, medtem ko formalna podoba ne kaže potez, ki bi jih v evropski produkciji ne poznali.

Tudi interpretacije v katalogu so usmerjene bolj antropološko in sociološko kot pa umetnostno-kritiško, to pa spet v okvirih zahodnjaške znanstvene misli in terminologije. Oguibova trditev, da je znanost o fotografiji univerzalna, fotografija sama pa je »kulturno specifična«, morda drži, vendar z bistveno pripombo, da v konkretnem primeru referenčni okvir, tj. evropski idejni svet, vendarle ostaja en sam ali vsaj izrazito prevladujoč. Vsakršno objektivno iskanje afriških posebnosti pri razumevanju medija te bistvene omejitve ne more in ne sme zaobiti.

Najbolj se je antropologiji fotografije in zlasti njeni animistični ter magični rabi v svojem besedilu približal Oguibe. Njegov prispevek je pri iskanju afriške identitete v fotografiji tudi najbolj tehten. Navaja podatke, ki jih v kontekstu evropske fotografije ne zasledimo. Tako npr. omenja prakso plemena Igbo iz Zahodne Afrike, ki verjame, da je fotografija več kot le replika videnega, da vsebuje tudi del duha osebe, zato z obračanjem fotografije nedavno preminule osebe proti steni skušajo preprečiti ponovno in nevarno vračanje duha umrlega. Nadalje naj bi križ v rdeči barvi prek fotografije umrlega – v tej kulturi je rdeča barva smrti – ne samo zaščitil živih sorodnikov, temveč tudi olajšal pot umrlega v posmrtno življenje. Drugje

spet, npr. v Etiopiji, nasprotno fotografija umrlega kot nadomestek zanj lahko služi živim kot sredstvo za pomirjenje ali pa spodbuja njegovega duha k maščevanju. Pri plemenu Yoruba je fotografija v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja ponekod zamenjala leseno lutko v kultu dvojčkov pri urejanju razmerja med umrlim in živim dvojčkom. Podobno so v kultu prednikov začeli fotografski posnetek uporabljati namesto kipa umrlega prednika.

632 Afrika je zelo raznolika in je poleg bogate avtohtone kulturne dediščine sprejemala tudi prvine številnih drugih kultur. Zato na temelju teh nekaj fragmentov o rabi fotografije v Zahodni Afriki še ne moremo oblikovati nikakršnih zaključkov o rabi medija v Afriki kot celoti – in tega se urednika obravnavane publikacije tudi zavedata – vsekakor pa se antropologija (afriške) fotografije ponuja kot obetavna subspecialna raziskovalna smer. Natančno zbrano védenje o tovrstni rabi fotografije bi ne razkrilo le recepcije nekega zahodnega izuma v okolju, ki skoraj ni imelo razsvetljenske izkušnje v evropskem smislu, izkušnje, ki je pravzaprav tudi pripeljala do izuma fotografije, temveč bi morda nudilo koristne informacije tudi za razumevanje njene zgodnje rabe pri evropskih narodih oziroma na področjih, ki v sočasni zgodovini izpričujejo podoben primanjkljaj.

Pronicljive so tudi Oguibove analize vpliva kolonialnega gospodstva in krščanstva na recepcijo fotografije v dveh že omenjenih kulturah Zahodne Afrike, kjer je bilo upodabljanje konkretnega posameznika nepriporočljivo ali zlonamerno (pri plemenu Igbo) ali rezervirano za kraljevo družino ali tujce. Pod vplivom belske globalne kulture so tudi preprosti ljudje fotografijo sprejeli kot sredstvo simbolične nesmrtnosti, s čimer naj bi do neke mere ublažili vpliv krščanstva, ki je spodrinilo verovanje v reinkarnacijo. Krščanstvo nesmrtnosti namreč ne zagotavlja prek brezpogojnega neskončnega prerajanja, temveč predpostavlja eno samo človeško življenje ter nesmrtnost, pomaknjeno v daljno, nekonkretizirano in nezanesljivo prihodnost.

Zdi se vendarle, da se je Oguibe v svoji razpravi pregloboko poglobil v strukturalistične antropološke kategorije (ki so seveda zahodnjaškega izvora) in se oddaljil od afriške stvarnosti. Kaže namreč, da je povsem prezrl vloge portretne fotografije pri osamosvajanju posameznika kot samostojne osebnosti nasproti plemenskim in drugim določilom, ki so sicer individuumu zagotavljala varnost, dokler je ostal v okviru skupine, ki ji je po rojstvu pripadal, vezala in ovirala pa so ga, ko se je hotel osamosvojiti kot osebnost po zahodnjaškem vzorcu. Gotovo bi bilo zanimivo raziskati, kakšen vpliv je pri tem imelo dejstvo, da je vse več posameznikov posedovalo svoj izredno natančen portret (ki ga je fotografija tako zlahka zagotavljala), portret torej, ki je lastniku posredoval pogled nase »od zunaj«, in sicer trajneje, kot je to npr. zmogla zrcalna podoba. Portretna fotografija vsakogar spremeni v predmet opazovanja, naj že opazujemo sami sebe ali druge ali pa drugi gledajo nas. Na ta način medij inducira razcep in nas potisne v lastnike samih sebe, to pa je vratolomna psihološka sprememba, ki jo zahoda kultura premalo upošteva, morala pa je imeti vpliv tudi na afriške kulture.

Kot reprezentacijsko in prezentacijsko poimenujemo nekatere druge novejše, sodobnejše rabe, ki ne podležejo povsem antropološko-religiološki analizi. Prvo

demonstrira fotografija, ki jo žalujoči v znak svoje prisotnosti na pogrebu in udeležnosti pri žalovanju pošlje sorodnikom, ker se osebno ne more udeležiti pogrebnih slovesnosti, druga pa je nekoliko bliže naročnikom ženskega spola, čeprav ni izključno njihova. Gre za portret, ki naj hkrati z osebo dokumentira tudi novo toaleta in modne dodatke. Če bi se evropskemu pogledu prva raba še zdela nekoliko nenavadna, ker še nosi elemente animizma, pa je druga povsem blizu miselnosti evropskega nižjega srednjega razreda srede in druge polovice 19. stoletja. Meščan in meščanka sta se tedaj rada postavila pred fotografa v praznji obleki in nakitu ter se tako po plemiški šegi dala ovekovečiti za sodobnike in prihodnje rodove.

Umetnostnozgodovinske reference – kot rečeno razmeroma maloštevilne – najdemo predvsem v zvezi z delom ganskega fotografa Philipa Kwame Apagya, ki ustvarja barvne portrete pred naslikanimi ozadji. Slednja sicer sodijo v zgodovino portretne fotografije že od vsega začetka, zlasti pa še od kolonijalne dobe naprej, vendar jih je Apagya ponovno oživil in posodobil ob pomoči ganskih slikarjev, kot sta Daniel Anum Jasper in Archibald Donatus Hippias, ki izhajata iz lokalne tradicije oblikovanja blaga. Na njih je sicer na prvi pogled opazen lokalni kolorit in izrazita živopisnost, v vsem drugem pa gre za radikalne predelave. Ozadja namreč predstavljajo moderne zahodnjaške interierje ali vedute, naslikane v kričecih barvah, ki vedno znova preverjajo poti in stranpoti okusa potrošnikov.

Nenavadne inscenacije so navedle Tobiasa Wendla, enega izmed sodelavcev kataloga, da je v njih videl interakcijo nadrealizma in hiperrealizma. Njegova opazka je legitimna, vendar le v kontekstu zahodnjaškega umetnostno-stilnega sistema, torej za njegovo lastno orientacijo. Če pa ti termini res funkcionirajo v afriški umetnosti in refleksiji o njej, potem jih lahko razumemo kot zanesljiv znak že napredovale inokulacije z uvoženo umetnostno ideologijo. (Tu je seveda možna tudi »mehkejša« interpretacija. Tako kubizem kot nadrealizem sta se delno napajala iz tradicionalne afriške umetnosti in zahodnjaške izraze za umetnostne pojave na afriških tleh lahko vidimo tudi kot povratno informacijo oz. nekakšno vračilo kulturnega dolga.)

V devetdesetih letih se je med sodobnejšimi pristopi začela močneje uveljavljati socialno-kritična raba fotografije. Podobno kot umetnostno bolj poudarjena produkcija se tudi ta pretežno ukvarja z urbano problematiko ter s tem uresničuje najbolj radikalen prelom s tradicionalnim fotografskim dokumentiranjem afriške celine 19. in 20. stoletja, ki je bila pretežno usmerjena na podeželje. Evro-ameriški način življenja, ki je začel prepajati tudi Črni Kontinent, je ustvaril velika mesta in prestolnice, ki skušajo ujeti korak z Zahodom. Z bleščečimi stavbami in frenetičnim prometom pa so se pojavili tudi negativni pojavi, ki spremljajo velemesta: to so obsežna območja, ki jih prekrivajo revna predmestja ter različne skupine ljudi, otrok in odraslih, ki jih je s podeželja naplavilo v mesto in živijo na družbenem in premoženjskem dnu. Življenjska raven ljudi, kot so npr. brezdomci in berači, ki jih fotografira Senegalec Bouna Medoune Seye, ali po mestu prosto gibajoči se duševni bolniki, kot jih vidi Dorris Haron Kasco s Slonokoščene obale, spominja na razmere v zahodnjaških prestolnicah druge polovice 19. stoletja ter kažejo razvojno stopnjo,

na kateri so se na Zahodu začele razvijati različne socialne in dobrotelne ustanove, ki so skušale in na koncu večinoma tudi uspele zaježiti najbolj drastične pojave družbene neenakosti in zapostavljenosti, kot je npr. otroško delo in brezdomstvo.

634 Poleg svoje aktualne socialno-kritiške vloge pa opusa teh dveh fotografov lahko služita tudi kot en pol primerjalnega gradiva pri analizi socialne zgodovine zahodnoafriških družb 20. stoletja. Na obravnavani razstavi je namreč sodeloval tudi leta 2001 umrli malijski fotograf Seydou Keďta, ki je vse od konca tridesetih let delal kot portretni fotograf. Njegovi skupinski in posamični portreti iz petdesetih in šestdesetih let predstavljajo someščane kot dostojanstvene, samozavestne in urejene osebe, ki pogosto suvereno zrejo v objektiv/gledalca. Keďta je ujel zadnje trenutke še relativno zdrave in varne tradicionalne socialne ureditve svojega ljudstva; ocenjuje namreč, da je malijska družba začela izgubljati kulturo prednikov v šestdesetih letih. (Absurdno je, da so mnoge afriške države prav tedaj dosegle svojo neodvisnost.) Zato je stari mojster še bil govoril o ruralnem bistvu Malija, naslednja generacija pa je v devetdesetih letih že dokumentirala recentne rezultate tedaj že trideset ali štirideset let trajajoče kulturne devastacije. Seye in Kasco tako upodabljata posameznike, ki živijo onkraj vsakršnega bivanjskega ter osebnoststatusnega minimuma. Kot pretresljive priče razkrivajo posledice porušene tradicionalne socialne strukture ter se pridružujejo brezpravnim sodobnikom iz zakotnih ulic drugih svetovnih velemest.

Intervju s Kascom razkriva tudi povsem sodoben oz. evropskim razmeram primerljiv status afriškega fotografa umetnika. Tudi ta je obsojen na t. i. dvojno produkcijo, vzporedno s svojimi pouličnimi posnetki torej na komercialne projekte, s katerimi se preživlja, saj v svoji pravzaprav romantični drži ne more pričakovati, da ga bo družba, kateri drži kritično ogledalo, pri tem izdatno podpirala.

V zadnjem času zanimanje za Afriko na Zahodu spet narašča in vprašanje je, kakšni so tokrat interesi zahodnega sveta. Če gre za drugi ali tretji val neokolonialistične poizvedbe pred vzpostavitev novih tržišč, bo rezultat novo osiromašenje Afrike, Evropa in Amerika pa bosta v njej spet videli le tisto, kar sta na afriška tla prinesli s seboj. Če pa se želita od Afrike in njenih ljudstev česa naučiti, če torej iščeta v Afriki novo zrcalo, v katerem se bosta lahko ogledali v drugačni luči, morata pustiti, da afriške kulture same prevzamejo odgovornost zase in da se izražajo kar najbolj neodvisno ter znotraj lastnih referenčnih okvirov.

Če bi mogli sklepati po obravnavanem katalogu, sicer malem segmentu mogočnega potencialnega toka informacij o Afriki, žal kaže, da je za to vse manj možnosti, oziroma da se infrastrukturno nerazvita Afrika mrzlično ogleduje v evropskem zrcalu ter prevzema njegove lastnosti. Ali je torej interes Zahoda spremeniti ves svet v svojo periferijo, ne da bi vsrkal in se oplemenitil s tistim, kar je daleč stran, onkraj njegovih okvirov, nastalo kot »drugo«? Ali to na drugi strani pomeni, da je njegova koda tako univerzalna, da ustreza vsem kontinentom in ljudstvom sveta, in da bo tisto, kar naj bi v perspektivi bila globalna svetovna kultura, večinoma umerjeno po zahodnem modelu? Ali morda svet na ta način ne

drvi v prisilno homogenizacijo, ki zaradi unificiranosti na neki stopnji razvoja morda ne bo več sposobna najti ustreznih odgovorov na eventualne nove probleme?

Kot izhodišče za odgovor nam lahko služi sedanji odnos Zahoda do islamskega sveta. Ta danes predstavlja eno redkih, še relativno konsistentnih civilizacij, ki lahko ponudi drugačen vzorec bivanja, njegove relacije z Zahodom pa so ta čas tako zaostrene, da je v ozadju prej težnja po nasilnem poenotenju kakor po sobivanju in medsebojnem oplajanju.

Kako na to odgovarjajo in bodo v prihodnje odgovarjale kulture Črne Afrike? Napovedi za prihodnost ne morejo npr. mimo dejstva, da je Afrika danes prepuščena na milost in nemilost lakoti in aidsu ter do take mere oslABLJENA, da lahko govorimo o demografski katastrofi neslutnih razsežnosti. V takih razmerah se zdi povratek k lastnim tradicijam, ki ga omenja npr. sengalski fotograf srednje generacije Boubacar Touré Mandémory (*1956), sicer logičen, a ima malo upanja na uspeh.

Slabi pogoji za nov zagon namreč koreninijo zelo globoko. Nekateri fotografi se npr. v svojih intervjujih in besedilih zavedajo izgube identitete, a, kot kaže, komajda tudi resno omajane samozavesti, ki jih je Afriki prizadejalo večstoletno kolonialno gospostvo in njegove novejšje različice. Tako se npr. starejši malijski fotograf Malick Sidibé (*1936) pritožuje, da so mlade generacije preveč proevropsko usmerjene in svari pred prehitrim prilagajanjem novi realnosti, karierizmom in komercializacijo, hkrati pa trdi, da je Afrika »relativno mlad kontinent« ter da naj se njihova fotografija drži konkretne realnosti, v kateri živi Afrika in naj bi se ne ukvarjala s psihologiziranjem, saj naj bi še ne bila zrela za to. To stališče je seveda absurdno, saj Afrika končno velja za zibelko človeštva, a razgalja dejstvo, da se tudi razmišljujoči Afričani nezavedno podrejajo zahodni kulturi kot standardu in po njej merijo svoje (ne)uspehe.

Primož Lampič

Kestli, Elizabet: *Žene sa Kosova: životne priče Albanski*. Novi Sad: Futura publikacije, 2002. Prevod dela: *Frauen in Kosovo: Lebensgeschichten aus Krieg und Wiederaufbau*. Limmat: Zürich, 2001.

Leta 1997 je bila v Novem Sadu ustanovljena ustanova »Ženske študije i istraživanja«, ki je začela načrtno zbirati življenjske zgodbe žensk različnega porekla. Do leta 2003 so uspeli posneti več kot sto življenjskih zgodb. V bivši jugoslovanski produkciji je bilo objavljeno že nekaj knjig, ki dokumentirajo življenja žensk iz različnih delov bivše Jugoslavije. Primerjanje podatkov iz zgodb Muslimank in Hrvatice v Bosni in Hercegovini s pripovedmi srbskih žensk o vojnah na tem prostoru kaže na nekaj skupnih točk: ženske so vedno žrtve v kateremkoli vojnem spopadu. V projektu »Ženskih študij« v letu 2002 so bile zlasti ženske manjšinskih, nacionalnih, etničnih in drugih skupin, vseh tistih, ki so bile diskriminirane iz več razlogov: ker so ženske, ker so pripadnice manjšinske skupine in še zato, ker pripadajo skupini, ki na vrednostni lestvici stoji najnižje. Tako so v tem kontekstu