

## V ISKANJU SKUPNE ANTROPOLOGIJE

### Fotografska pripoved Souleymana Mohameda

Izvirni znanstveni članek | 1.01  
Datum prejema: 6. 7. 2018

**Izveček:** O razstavi ljubiteljskega fotografa Souleymana Mohameda o Tuaregih premišljam iz izhodišč sodelovalnih razstav in sodelovalnih vizualnih pristopov, skupne antropologije, vprašanja reprezentacije različnih glasov in epistemske pravičnosti. Kot antropologinja sem se pri razstavi umaknila v podporno vlogo, podobno kot antropologinje in antropologi pri staroselskih medijih. Pri postavitvi razstave kot multimodalne fotozgodbe je Souleymane v fotografijah izbral reprezentativne aktivnosti, v besedah pa generalizacijo v nasprotju z vse pogostejšimi strategijami, ki so v antropologiji in umetnosti v rabi pri predstavitev drugih kultur in ko so v ospredju individualne izkušnje posameznic in posameznikov. Vprašanje ostaja, ali to pomeni stereotipizacijo in potrebo po več pogajanj v procesu priprave razstave.

**Ključne besede:** skupna antropologija, sodelovalne metode, fotozgodba, vizualna antropologija, metodologija, Tuaregi, muzeologija

**Abstract:** The photographic exhibition about the Tuaregs by amateur photographer Souleymane Mohamed is reflected from the perspective of participatory exhibitions, shared anthropology, collaborative visual approaches, the question of representation of multiple voices and epistemic justice. As an anthropologist I retreated into a supporting role, similar to the role anthropologists adopted in indigenous media. When considering the exhibition as a multimodal photo-story, it can be noticed that Souleymane choose the photographs according to the representativity of activities and decided to use generalisation in the exhibition texts. This is the opposite of the increasingly present approach in representation of other cultures in anthropology and art, where individual experience is in the foreground. The question remains whether this increases stereotyping and whether this means that more negotiations are necessary in the process of preparation for the exhibition.

**Keywords:** shared anthropology, participatory methods, photo-story, visual anthropology, methodology, Tuaregs, museology

### Prolog

*Ko sva se z Borutom Brumnom vračala s prvega daljšega raziskovalnega bivanja v Nigru, se je z nama del poti na avtobusu proti Niameyu peljal Souleymane, najin najbližji prijatelj. Ob odhodu sem mu podarila fotoaparata, preprost majhen analogni avtomatski Nikon, a boljši od obeh, ki sem ju imela, saj sem vedela, da ga potrebuje. Preden je izstopil v Abalaku, je predlagal, da bi pripravil fotografsko razstavo v Sloveniji. Vsem trem se je to zdela izvrstna zamisel.*

### Uvod

Souleymana Mohameda sem spoznala v Agadezu in takoj sva našla skupno temo, nomadske premike in potovanja.<sup>1</sup> Vpeljal me je v nomadski del svoje družine, v tabor svoje matere in brata. Z njimi smo se v deževni sezoni čez poletje selili na slane pašnike. Souleymane je odraščal v nomadski pokrajini Azawad na severozahodu Nigra. S štipendijo francoske vlade je študiral elektrotehniko v Franciji, zaradi česar je bil dolžan delati kot električar v rudnikih urana v Arlitu. Po desetih letih, ko je, kot je rekel, uresničil svoje sanje, se poročil in postavil hišo, je dal od-

poved, saj je spoznal, da je uran zdravju škodljiv. Preselil se je v Agadez, kjer je, kot se je izrazil, živel po »sistemu D« (D predstavlja franc. *se débrouiller*, znajti se), kar je pomenilo, da se je preživljal z različnimi občasnimi deli, predvsem kot električar in kot občasn turistični vodič in šofer. Z bratom, ki je in še vedno skrbi za koze, ovce, nekaj goveda in kamel, se vzajemno podpirata. Souleymane je imel pri njem nekaj drobnice, za katero je skrbel brat, ko ga ni bilo tam, medtem ko je Souleymane prispeval k družinski ekonomiji z nakupi nujnih stvari, kadar je bilo slabo leto. Ko je le mogel, se je tudi sam pridružil nomadskemu taboru, zlasti v deževni dobi od junija do oktobra. Njegova žena je s takrat še šolajočimi se otroki ostajala v Agadezu, razen poleti, ko se je tudi ona z mlajšimi otroki pridružila nomadskemu taboru.

Souleymane je v Slovenijo prišel aprila 2006 in ostal dva meseca. V tem času je pripravil razstavo fotografij, ki smo jo postavili v Slovenskem etnografskem muzeju in v Pokrajinskem muzeju v Murski Soboti. Še isto poletje sem premislek o celotnem procesu nastajanja razstave predstavila na Dunaju (Intenzivni program) in v Bristolu (European Association of Social Anthropologists), nikoli pa ga nisem pripravila za objavo.

Medtem so se tako v muzejskih praksah kot v metodologiji vizualne antropologije kot tudi na drugih področjih an-

<sup>1</sup> Raziskavo v Nigru sem opravljala med majem 2003 in avgustom 2004, Borut Brumen pa med februarjem in avgustom 2004.

\* Ana Sarah Lunaček Brumen, dr. etnologije in kulturne antropologije, docentka, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana; sarah.lunacek@ff.uni-lj.si.

tropologije vse bolj uveljavljale različne metode in načini sodelovanja med raziskovalci oziroma raziskovalkami in sodelujočimi v raziskavi vključno s sodelovanjem pri postavitvah razstav ter pri drugih predstavitvenih oblikah. S tem ne mislim na izkušnjo udeležbe obiskovalk in obiskovalcev muzeja, temveč na sodelovanje subjektov raziskave pri oblikovanju raziskav in predstavitev, npr. razstav. Tudi v razstavah Slovenskega etnografskega muzeja so te prakse vse pogostejši način delovanja. Od razstave Nene Židov, ki je povabila brezdomce in brezdomke, da sodelujejo pri oblikovanju in postavitvi razstave o brezdomstvu (Židov 2011), do dveh študentskih razstav o življenjskih prehodih ob razstavi o vratih (Spletni vir 1; Spletni vir 2) in do zdaj že uveljavljenega formata osebnih razstav (Žagar 2012; Spletni vir 3). Slednje presegajo participatornost s tem, da avtorice in avtorji osebnih razstav sami oziroma v sodelovanju s kustosinjo razvijajo zamisel in način, kako predstaviti svoje življenje oziroma zanje pomembna identitetna vprašanja ali dejavnosti, s katerimi se ukvarjajo. V muzejskih praksah je hkrati z dostopnostjo vsebin za različne skupine prebivalstva v razcvetu tudi vključevanje marginaliziranih skupin (Valič in Palaić 2015; Palaić 2015, 2016). Prav tako k sodelovanju pri razstavi in v spremljevalnem programu kustosi oziroma kustosinje in raziskovalci oziroma raziskovalke povabijo tudi ljudi iz skupnosti, o katerih pripoveduje razstava, kakor npr. pri razstavi o zbiralcih in zbiralkah predmetov z afriške celine v Sloveniji. Poleg predmetov, ki so jih prispevali zbiralci in zbiralka iz časa neuvrščenosti SFR Jugoslavije, so v razstavo vključeni tudi predmeti, ki so jih izbrali in predstavili slovenski Afričani (Palaić in Rogelj Škafar 2017). Najbolj se vključevanju posameznikov oziroma posameznic in skupnosti posveča Tina Palaić, ki ga uspešno utemeljuje z družbeno odgovornostjo muzejev, in se zavzema za radikalno transparentnost pri pripravi razstave in predstavitvi ter zagovarja dejavno in odgovorno vlogo kustosinje v pogajanjih v celotnem procesu postavljanja razstave (Palaić 2016).

V luči omenjenih sprememb ponujam ponovni premislek o procesu postavljanja razstave Souleymana Mohameda. Tokrat bom manj pozornosti namenila konceptom sodobne muzeologije, temveč se bom oprla na koncepte, metodologije in načine predstavitev, ki so se razvili v vizualni antropologiji; to so skupna antropologija, staroselski mediji in tehnika fotozgodbe. Ambicije skupne antropologije v smislu dehierarhizacije produkcije vednosti bom povezala z epistemsko pravičnostjo in fenomenologijo v antropologiji.

Souleymane je s sabo prinesel 20 nerazvitih filmov. Ker je šlo za analogne fotografije, saj digitalni aparati pred 12. leti še niso bili široko dosegljivi, je bilo treba fotografije najprej razviti, da bi bil izbor sploh mogoč. To je bilo povezano z denarnimi sredstvi in zato so bili potrebni kompromisi. Na razpisu Ministrstva za kulturo podpore

nismo dobili in tako sta bila edina podpornika Slovenski etnografski muzej in Pokrajinski muzej v Murski Soboti. Slednji je poplačal letalsko vozovnico, prvi pa je poskrbel za materialno izvedbo razstave. Razstava je bila postavljena kot prispevek Slovenskega etnografskega muzeja v spomin na etnologa, antropologa, raziskovalca in aktivista Boruta Brumna. Z Borutom sva se namreč dogovarjala za razstavo v Slovenskem etnografskem muzeju in tudi zamisel za razstavo smo oblikovali skupaj z njim. Smiselno je bilo seveda tudi zato, ker je bilo ob drugih dogodkih primerno zaznamovati spomin nanj tudi s poklonom njegovega prijatelja iz Nigra. Obenem je razstava odpirala tudi vprašanja skupne antropologije.

### Skupna antropologija

Termin *shared anthropology* je uporabil Jean Rouch v besedilu "Camera and Man" (Rouch 1974: 44–45), v francoskem izvirniku *anthropologie partagé*.<sup>2</sup> Izraz je v besedilu omenjen dvakrat: prvič se nanaša na vključevanje odziva (Rouch je uporabil angleško besedo *feedback*) protagonistov filma kot prvi korak na poti k skupni antropologiji, drugič je besedo uporabil v sklepu, kjer se je vprašal o prihodnosti vizualne antropologije, v kateri bo zaradi tehnološke dostopnosti

kamera lahko tako popolnoma »sodelovala«, da bo avtomatično prešla v roke tistih, ki so bili doslej pred njenimi lečami. Na tej točki antropologiji ne bodo več imeli monopola nad opazovanjem: njihova kultura in oni sami bodo opazovani in snemani. In na ta način nam bo etnografski film pomagal, da »delimo« antropologijo. (Rouch 1974: 44)

Termin prevajam kot skupna antropologija, ker pri tem ne gre le za antropologijo s sodelovanjem, temveč je njena ambicija blizu nedavnim razmislekom o epistemološki dehierarhizaciji v antropološki teoriji (Jackson 1996; Comaroff in Comaroff 2011; Harrison 2016; Santos 2016 [2014] idr.), čemur se bom posvetila pozneje.

Snemalci iz staroselskih družb so v projektih staroselskih medijev kamere namesto v turiste in antropologe in namesto v Evropo in severno Ameriko usmerili v svoje lastne skupnosti, da bi sami zapisali svojo kulturno dediščino in kamere uporabili v boju za lastne politične cilje (Turner 1992; Ginsburg 1995). V ospredju je bila torej uporaba kamere v domačem okolju, za lastne namene in ne zanimanje za neke oddaljene druge. Tako je naredil tudi Souleymane: zanimalo ga je fotografirati življenje svoje družine in svoje kulturno okolje, predvsem življenje nomadskih Tuaregov. A tudi zato, ker mu je bilo dostopnejše od oddaljenih krajev. Tudi ko je bil v Sloveniji, je fotografiral, kar se mu je zdelo zanimivo, predvsem to, kar bi bilo uporabno doma. Pojem skupne antropologije se torej na eni strani uresni-

2 Navedba prevajalca pod opombo 7 v Rouch 1974: 44.

čuje v projektih antropologije s sodelovanjem (glej spodaj in npr. Flores 2007), po drugi stani pa v projektih staroselskih medijev, kjer je kamera dejansko prešla v roke posameznikov in posameznic skupnosti, ki so bile nekoč pred kamero. Pri tem skupnosti seveda ni mogoče pojmovati kot enotne in je zato treba upoštevati vsakokratne posebnosti razlik, nasprotij in vpliva reprezentacij na položaj posameznikov in posameznikov v skupnosti kakor tudi širši družbeni kontekst, na katerega se (samo)reprezentacije teh skupnosti odzivajo (Turner 1992 za video; prim. Kozorog in Škedelj 2006 za radio; Palaić 2016 za razstavo). Skupno antropologijo, kakor si jo je zamislil Rouch, lahko prepoznamo tudi širše v antropološkem raziskovanju in ne le v vizualni antropologiji, v tistih metodologijah in teoretskih pristopih, pri katerih gre za prizadevanje za epistemsko pravičnost ali vsaj dehierarhizacijo znanja (za pregled glej Harrison 2016).

Pri skupni antropologiji ne gre le za sodelovanje, temveč za priznavanje epistemologij, ki nastajajo na vsakdanji ravni zunaj akademskega sveta. Te so lahko rezultat dialoga ali pa jih antropološka teorija vključuje v razvoj novih teorij, ki omogočajo neevrocentrično oziroma alternativno razumevanje sveta (prim. Harrison 2016). Tudi Michael Jackson se je pri utemeljevanju fenomenološke antropologije v uvodu h knjigi *Things as they are* (Jackson 1996) zavzel za dehierarhizirano akademsko znanje in ga opredelil kot pogled z drugega mesta. Na podoben način Faye Ginsburg (1995) razume staroselske medije: ne kot tekmece etnografskim filmom, marveč kot pogled iz druge perspektive. Rouchev pristop lahko interpretiramo kot radikalni empiricizem (Stoller 1992: 209–218) v smislu, da je utemeljen na življenjskih izkušnjah in življenjskem svetu subjektov raziskave, za kar se je zavzel tudi Jackson (1996). Vendar projekti epistemske pravičnosti ne pomenijo nujno, da se opuščata teorija, temveč prav nasprotno: iščejo nov način pristopa k teoriji (Harrison 2016), ki bil zasnovan v življenju in imel smisel za življenje ljudi.

Tako je tudi vloga raziskovalnega partnerstva presegla nekdanjo nevidnost razmerja med raziskovalko, raziskovalcem in t. i. informatorjem, informatorko ali asistentom, asistentko v raziskavi v vidnega sogovornika oziroma sogovornico (pomen glavnih informatorjev in informatork je prvi poudaril Casagrande že leta 1960, pregled razmerij podaja npr. Sanjek 1993). V antropologiji se je ta obrat utrdil s kritiko reprezentacije, prizadevanjem za zastopnost številnih glasov in refleksivnost pri »pisanju kulture« (Clifford in Marcus 1986). V antropologiji s sodelovanjem se sodelujočim v raziskavi priznava vloga strokovnjakov, strokovnjakinj za lastno življenje in svojo dediščino (Palaić 2016) oziroma za različna uporabna znanja.

Fenomenološki pristop v antropologiji preprašuje »v zahodnem diskurzu vztrajno delitev na znanje filozofov ali znanstvenikov in prepričanja navadnih smrtnikov« (Jackson 1996: 7). Ko razumemo antropološko znanje kot

del življenjskega sveta na enak način, kakor to velja za druga (praktična) znanja, se postavi vprašanje: če antropolog oziroma antropologinja upa, da lahko v razmeroma kratkem času razume zapletene življenjske svetove in znanje o njih, zakaj ljudje, s katerimi sodeluje v raziskavi, ne bi mogli razumeti njegovega, njenega početja? Morda najzahtevnejši del razumevanja izvira prav iz posebnosti antropologije, ki zahteva visoko stopnjo raziskovalčeve oziroma raziskovalkine samorefleksije lastnega početja in razumevanje njegove, njene vpetosti v širše družbene in politične kontekste, kar je pri drugih praktičnih znanjih različno uveljavljeno. Jackson z dehierarhizacijo znanj odpira podlago za enakovredno in nehierarhično sodelovanje. Drugi, iz perspektive fenomenološke antropologije neogibni vidik sodelovanja, je v intersubjektivnosti, v kateri se oblikuje pomen; to pomeni, da se pripoved o izkušnji oblikuje v srečanju med antropologom oziroma antropologinjo in sogovornikom oziroma sogovornico in v kontekstu tega srečanja. Po Jacksonu je to povzela Sarah Pink na primeru večplastnosti, različnih kontekstov in intersubjektivnosti pomena fotografij, kjer se pomeni fotografije oblikujejo v interakciji med raziskovalcem oziroma raziskovalko in sogovornikom oziroma sogovornico (Pink 2001: 68). Pozneje je intersubjektivnost obravnavala predvsem kot del čutne ugrezedenosti raziskovalne situacije (Pink 2009: 54–56), torej glede na to, kako je raziskovalec oziroma raziskovalka čutno postavljen, postavljena v prostor in kako se umešča in giblje med ljudmi, kjer snema, ter kako je to razvidno v posnetku.

Kako naj bi se intersubjektivnost prenesla v avtorstvo etnografije? Že v refleksivnem obratu ob koncu 80. let prejšnjega stoletja je James Clifford med drugimi vidiki tekstualne vpetosti etnografske produkcije znanja poudaril njegovo dialoško naravo, ki naj bi bila razvidna tudi v besedilu (Clifford 1986, 1988). Pri tem je manj v ospredju intersubjektivnost in bolj zahteva po upoštvanju raznovrstnih glasov, ki prispevajo k oblikovanju pomenov, in po njihovem vključevanju v etnografsko besedilo. Toda ne glede na to, kako se antropologu oziroma antropologinji posreči vključiti te glasove, ostajata navsezadnje avtorstvo in odgovornost zanj njegovi oziroma njeni. Marcus je skušal to preseči tako, da se je postavil v vlogo urednika besedil ne le drugih avtorjev in avtoric, ampak tudi svojega sogovornika.<sup>3</sup> Avtorstvu teksta se ne more odreči niti fenomenološka antropologija, ki naj bi, po Jacksonu, doumela »stvari, take kot so« (1996), tj., da bi prenesla izkušnjo, posredovano v pripovedi, ne da bi jo postavljala v abstraktne teoretske sheme, v njegovem primeru s kreativnim pisanjem. Toda tudi v tem primeru je končni produkt besedilo antropologa oziroma antropologinje: izkušnje in

3 V zbirki *Late Editions Series*, kjer je spodbujal vključevanje intervjujev in veliko bolj temeljito v objavi svojega dopisovanja z Mascarenhasom (Marcus in Mascarenhas 2005).

pogledi, ki se oblikujejo v intersubjektivni pripovedi, si na ta način prisvoji antropolog, antropologinja. Z novimi pristopi epistemske dehierarhizacije lahko utemeljimo prenos avtorstva reprezentacije skupnosti na posameznika oziroma posameznico iz te skupnosti tudi širše od okvirov staroselskih medijev.

Souleymane je ugotavljal, da je težko ločiti etnografsko raziskovanje od življenja z ljudmi, saj je slednje že del raziskovanja. Edini očitni razloček je videl v mojem zapisovanju pozno v noč in v intervjujih s posamezniki, posameznicami in skupinami. Zanj šolanje za antropologa v mladosti ni bilo dostopno, četudi je danes v Nigru mogoče študirati antropologijo. Ob tem je treba opozoriti, da je na globalni ravni pogosto še vedno navzoča strukturna hierarhija pri produkciji znanja in angažmaju profesionalnih antropologov (občutili smo jo lahko tudi v postsocialistični Evropi<sup>4</sup> med središči in obrobjem (Harrison 2016: 161). Posamična raziskovalna središča si prizadevajo vsaj za večje vključevanje in enakovreden položaj lokalnih antropologov v skupnih projektih (npr. raziskovalni inštitut LASDEL v Nigru), kar lahko razumemo kot del epistemske dehierarhizacije. V evro-ameriškem akademskem prostoru je običajno nekako samoumevno, da se antropologi oziroma antropologinje iz t. i. globalnega Juga ali iz marginaliziranih skupin ukvarjajo predvsem s svojimi domačimi skupnostmi (prim. Harrison 2016: 161, 169)<sup>5</sup>.

Tudi Souleymane je opazoval procese sprememb in premišljal o dogajanju v tuareški družbi. Ali ni nekdo, ki se začne spontano ukvarjati z antropologijo doma, povsem kompetenten za poglede in razumevanje procesov v lastni družbi in njihovo predstavitev? Brez akademskega šolanja ali amaterskega izobraževanja (Rouch je imel navado reči: mi vsi smo amaterji,<sup>6</sup> v pozitivnem smislu učenja snemanja filmov v praksi) je sicer težje uporabljati zgodovinske kontekste vede in pomene teoretskih interpretativnih okvirov. A prizadevanje antropologa po razumevanju procesov v lokalnem okolju je lahko zelo podobno, kakor ga imajo posamezniki in posameznice iz tega okolja. Tudi spontani antropolog oziroma antropologinja doma lahko v svoje branje vključi antropološke raziskave, kakor je to storil Souleymane z branjem etnografij o Tuaregih. Medtem ko se šolani antropolog z interpretacijo raziskovalnih

opažanj in prevodom v teoretski jezik vključi v akademsko skupnost antropologov, si zainteresirani posameznik lahko ustvari druge komunikacijske kanale za posredovanje svojih vpogledov zunaj svojega okolja.

Metodologija vizualne antropologije se zdi posebej primerna tako za odpiranje alternativnih načinov predstavitev kakor za sodelovanje in dialog. Te možnosti se še razširijo v sodelovanju med antropologijo in umetnostjo<sup>7</sup> (Schneider in Wright 2010). To ne pomeni, da v pisni antropologiji to ni mogoče, saj je bilo več projektov, kjer so sodelujoči v raziskavi npr. pisali dnevnike in druge zapise ali si dopisovali z antropologom oziroma antropologinjo (npr. Caplan 1997; Lassiter 2005; Marcus in Mascarenhas 2005; Muršič 2012). Prednost večnačinske (multimodalne) predstavitve (Pink 2001), ki uporablja fotografije in zapise različnih žanrov, sta kvalitativna različnost in dopolnjevanje med vizualnim in zapisanim. Podoba zajema konkretne osebe, ki nekaj počnejo, a je sama po sebi zelo odprta za interpretacijo in razlago in nujno zahteva upoštevanje konteksta njenega nastanka. Obenem ima moč, da raziskovalnim subjektom priključijo spomin, in, kakor sta ugotavljala že John in Malcolm Collier v priročniku za raziskovanje s fotografijo iz leta 1967, so sogovorniki oziroma sogovornice ob pogovoru s fotografijo razvidneje postavljeni v položaj strokovnjakov oziroma strokovnjakinj (Collier in Collier 1986 [1967]: 106). David MacDougall (2005: 4–5) je posebej poudarjal pomen vizualnega pri reprezentaciji zaradi navzočnosti konkretne osebe in možnosti neposredne empatije (tega Souleymane ni uporabil, sama pa sem mu premalo predstavila prednosti takšne predstavitve, da bi se lahko odločil, ali ga to zanima). Seveda je tudi podoba posredovana in je vselej že interpretacija, poleg tega so njeni številni pomeni zmuzljivi, če konteksti niso razvidni, pa vendar ima kvaliteto prenosa v tukaj in zdaj (prim. Edwards 1992: 6–7).

### Sodelovalne metode vizualne antropologije

Vizualne sodelovalne metode naj bi omogočile, da sodelujoči oziroma sodelujoče v raziskavi aktivno vključijo svoje poglede v sam proces raziskave. Te metode so najpogosteje uporabljene pri sodelovanju z marginaliziranimi skupinami in tistimi, ki naj sicer ne bi imeli glasu. Pogosto so v rabi pri otrocih, ki se lažje izražajo ob fotografijah (in dejavnostih) kakor zgolj v verbalni komunikaciji. Kmalu se je pojavila težava, kako so pridobljeni ti glasovi, čigavi pravzaprav so in koliko sam raziskovalec oziroma raziskovalka in okoliščine pogovora vplivajo na možnost izražanja (Luttrel in Chalfen 2010; Packard 2008; Mizen in Ofusu Kusi 2010; Turk Niskač 2012). Posebna pozornost

4 Buchowski (2012) je s kritično analizo in primerjavo postkolonialnih s postsocialističnimi razmerami opozoril na hierarhijo med obrobjem in središči z vidika odnosa do etnologije v državah nekdanjega Vzhodnega bloka.

5 Nadaljnje poglobljanje v razmerja med akademskimi središči in obrobji ter niansiranje zgodovine bom pustila za drugo priložnost.

6 *Nous sommes tous le amateurs*, pravi Rouch v filmu *Rouch's Gang* (1998). S tem želi podariti egalitarnost pri ustvarjanju filma. On in njegovi sodelavci v Nigru (Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia in Tallu Mouzourane) so v enakem položaju amaterjev. Vendar njegovi sodelavci niso na enak način doživljali Rouchevega prizadevanja za enakosti in so ga klicali starejši brat ali celo šef.

7 Projekti umetnic oziroma umetnikov v skupnosti (*community art*) vključujejo metode, podobne etnografskim, in se od sodelovalne antropologije razlikujejo v podrobnostih načina predstavitve, ki sodijo v umetniške prakse (npr. v projektih Eve Sajovic, Spletni vir 4).

mora biti torej namenjena procesu raziskovanja s sodelujočimi metodami s fotografijo s poudarkom na tem, kako se v intersubjektivnih razmerjih pomen ustvarja v različnih situacijah. Wendy Luttrell je npr. v raziskavi otrok na etnično mešani šoli v Kanadi ustvarila več različnih situacij za interpretacijo fotografij. Otroci so prinesli posnetke tega, kar je zanje pomembno, in jih razlagali raziskovalkam; komentirali so jih med sabo in naredili izbor za razstavo. V tem procesu posamična fotografija dobiva različne pomene. Obenem se razkrije metanaracija, ki je skupna vsem fotografijam in daje pogled na življenje otrok v širšem kontekstu, v tem primeru o pomenu skrbi drug za drugega ob dnevni odsotnosti staršev, ki so bili kot priseljeni delavci in delavke primorani sprejeti popoldanski delovni urnik (Luttrell 2010).

Avtorstvo se zdi razrešeno v primeru staroselskih medijev, ker je povsem v rokah domačinov in jim antropolog ali antropologinja nudi tehnično podporo, dokler jo potrebujejo. Vendar se tudi tu odpirajo vprašanja: kdo v skupnosti snema, kako to vpliva na njegovo ali njeno vlogo, kaj in zakaj predstavlja v filmu (Turner 1992). Vprašanje je tudi, zakaj je termin staroselski mediji rezerviran samo za določene skupine (v Južni in Srednji Ameriki in v Avstraliji), kjer so se ti projekti začeli, in kako poimenovati druge projekte, s katerimi jim je skupno prepuščanje in priznanje avtorstva tistim, ki so prej sodelovali v raziskavi? Za zdaj se zdi prej omenjena skupna antropologija še najprimernejše poimenovanje, za katero ni potrebno, da ostane omejeno le na vizualni medij.

Tudi film in fotografija ne ubežita težavam z avtorstvom; to je jasno razvidno že v samem izboru kadrov in oblikovanju naracije v montaži. Vizualni mediji naj bi bili bolj dostopni za izražanje sodelujočih v raziskavi kot pisni. Kar seveda ni nujno, saj je včasih v tehničnem pogledu bolj dosegljivo in enostavneje pisati dnevnik, pisma ali celo knjigo kakor posneti film. Med številnimi drugimi možnostmi fotografijo (ali film) lahko uporabimo kot metodološko sredstvo za odpiranje prostorov dialoga (ob fotografijah, npr., lahko izmenjujemo poglede, se pogovarjamo o namenih, vsebini, reprezentaciji, učinkih in drugih okoliščinah, ki nastanejo ob fotografijah antropologa oziroma antropologinje ali sodelujočih) (Pink 2013 [2001]). Ena od nalog, ki jih lahko prevzame antropolog oziroma antropologinja, je, da aktivno sodeluje pri odpiranju komunikacijskih poti z ljudmi, ki jih je srečal oziroma srečala med raziskavo in ki želijo predstaviti in se pogovarjati o svojih idejah, vizijah, reprezentacijah, naracijah in izkušnjah, vendar ne le preko pisanja ali snemanja antropologa, antropologinje in poleg danih ali potencialnih komunikacijskih možnosti v lastni skupnosti, v medijih in na socialnih omrežjih. Tak poskus je spontano nastal tudi s Souleymanovo razstavo.

## Izbor fotografij in pripovedi

Naslov razstave *Sodobni nomadi: Življenje Tuaregov, kot ga vidi Tuareg iz Nigra* sva s Souleymanom oblikovala v telefonskem pogovoru nekaj mesecev pred razstavo. Prvi del sem si zamislila kot odgovor na rabo izraza nomadi za razne sodobne oblike mobilnosti, ki pa pastirske nomade pogosto izpuščajo. Souleymane se je strinjal in skupaj sva oblikovala še drugi del naslova, ki se mu je zdel še bistvenejši. Zanj je bilo torej pomembno, da se je razumel kot nomad, Tuareg, kar je izrazil tudi s tradicionalnim oblačilom ob odprtju razstave v Slovenskem etnografskem muzeju.

Glede izbora fotografij sva se s tedanjim vodstvom Slovenskega etnografskega muzeja dogovorila, da iz zbirke 700 kontaktnih barvnih pozitivov fotografij izbere 200 fotografij, ki bodo razvite na velikost 9 x 12 centimetrov, in jih od teh za barvne povečave na razstavi izbere 30, kar sva potem raztegnila na 34. Iz majhnih kontaktnih pozitivov je Souleymane v nekaj dneh izbral 200 takih, za katere je ocenil, da bi se kazalo z njimi ukvarjati v nadaljevanju. Moj prvotni impulz je bil, da bi razstavo pripravljala skupaj in eksperimentirala s tem, kako naj bi to potekalo. Med mnogimi idejami se mi je zdelo npr. zanimivo, da bi razstavila (tudi) tiste fotografije, za katere nisva dosegla soglasja, in ob njih zapisala glavne dele najinih prerekanj (namenoma sem zapisala izraz prerekanje namesto pogajanje, saj prerekanje vsebuje nestrinjanje, ki se izraža v dialogu in ne pripelje nujno do soglasja). Souleymanu se je to zdelo zanimivo in sprejemljivo, vendar sem začutila, da ne deli z mano navdušenja nad takšnimi eksperimentalnimi prijemi. Naključje je hotelo, da sem bila poleg uredniškega in organizacijskega dela za samo razstavo zaposlena z drugim nujnim delom in nazadnje nisem veliko sodelovala pri vsebinski pripravi Souleymanove razstave; nisem se aktivno vključevala v izbor fotografij, razen v občasnih pogovorih s Souleymanom, ko mi je predstavil posamično fazo izbora.

Souleymane je fotografije izbiral postopoma, rekel je, da mu je bilo najtežje združiti estetsko merilo s tem, kar je želel pokazati. Ko je imel 100 fotografij, je zanje preskušal odzive pri prijateljih in prijateljicah, ki sem jih vabila na obiske. Eden od njih, Koen van Daele, takrat programski direktor Slovenske kinoteke, je začel fotografije zlagati v zgodbe. Povezovanje fotografij v pripovedne sklope je delovalo kot ključ do rešitve, kako osmisлити strukturo razstave, in je Souleymanu pokazalo pot do končnega izbora fotografij. Souleymane je bil pri tem zelo dosleden, ko si je sam postavljал vprašanja: »Kaj ta fotografija pove?« In: »Ali jo res nujno potrebujem?« Na ta način je lahko izključil vse fotografije, ki niso bile nujne za zgodbo in posamična poglavja v njej (Ustni vir 1).

V končnem izboru je izločil fotografije s potovanj s turisti, nekatere zato, ker se mu niso zdele tehnično dovolj dobre. Večkrat je imel težave zaradi zahtevnih svetlobnih razmer



Moška neseta zajemalnik poln vode. Na razstavi je bila fotografija predstavljena v poglavju 'Vodnjak in voda'. Fotograf: Souleymane Mohamed, 2005.

(npr. tema pod šotorom in močna svetloba zunaj), premalo zmogljivega fotoaparata in starih filmov, ki jih je dobil po nižani ceni v Nigru. Posebej všeč mi je bila fotografija, na kateri so Tuaregi s turisti skozi teleskop opazovali sončni mrk, in pa fotografija turistov in vodičev, vseh zavitih v *taglmusten*, tuareška moška zagrinjala, ki jih nosijo na zelo različne načine. Vendar te fotografije za pripoved niso bile več nujne. Edine fotografije o delu s turisti, ki so ostale, so v poglavju o kamelah (ki premagujejo različne terene) in pri ponazoritvi nomadskega znanja. Fotografija popraviljanja avtomobila s potovanja s turisti je bila vključena v poglavje o sedentarizaciji, kot prikaz novih tehničnih sredstev za potovanje in novega poklica šoferja. Za turizem ni bilo potrebno posebno poglavje, saj je bilo Souleymanu pomembneje poudariti zmožnosti kamele, nomadsko znanje, desertifikacijo in prisvajanje novih ekonomskih sektorjev, tako da druge situacije v turizmu niso bile bistvene.

Vprašala sem ga, zakaj je večina fotografij za razstavo namenjena nomadskemu življenju, medtem ko je fotografiral in delal tudi druge stvari, kot je prav delo v turizmu in obiski na porokah v mestih. Odvrnil je, da ga je omejeno število fotografij prisililo, da se vpraša po prioritetah.

Osebnost ima najraje nomadsko življenje. Če mu ne bi bilo treba šolati otrok, bi raje živel na nomadski način. To ni bilo mogoče tudi zato, ker so bile črede, ki sta jih imela z bratom, premajhne, da bi lahko od njih živelo več družin. Zato je bilo bolj smiselno, da je uporabil svoja znanja in si poiskal plačano delo v mestu. Na ta način sta z bratom delovala kot ekonomsko komplementarna enota. Kadar je le mogel, je odhajal na podeželje, in upal, da se bo lahko na stara leta za stalno preselil iz mesta (Ustni vir 1). Zadnjih nekaj let, ko so otroci odšli od doma in ko je manj dela v mestu, Souleymane preživlja večino časa s svojimi čredami na podeželju.

Souleymanovo navezanost na nomadsko življenje bi težko pripisala nostalgiji in romantizaciji nomadstva v mestu živčih Tuaregov. V mestu, kamor so se po sušah v iskanju preživetja preselili številni Tuaregi, je seveda mogoče opaziti procese spreminjanja identitete. Prej samoumevne navade, kot je nošenje zagrinjala (*taglmust*), upošteva vedenskega kodeksa *aššak* in celo govora v tamašeku, so dobile v mestih zavestnejše in bolj esencializirane identitetne pomene. Vsak Tuareg v mestu ali na podeželju, ki sem ga vprašala, kaj bi morala narediti, da bi postala Tuareginja, mi je takoj rekel, da bi si morala najprej kupiti črede. Prehod v mesto se je zgodil šele v zadnji oziroma zadnjih dveh generacijah, tako ima večina v mestu živčih Tuaregov na podeželju bližnje sorodnike, ki jih bolj ali manj pogosto obiskujejo. Souleymane je bil med tistimi, ki so bili prepričani, da je nomadsko življenje mogoče izboljšati z drobnimi iznajdbami in trajnostnimi mikro-projekti. Ni premišljal, da bi ga bilo treba zamrzniti v času, saj je menil, da bodo podnebne spremembe prej ali slej prisilile ljudi v stalno naselitev. A upal je, da je proces sedentarizacije lahko postopnejši, bolj domač in manj brutalen, če se bo odvijal na podeželju in ne s selitvijo v mesta.

### Razstava kot fotogodba oziroma multimedialna predstavitev

Razstavo fotografij lahko razumemo kot fotogodbo. Fotografije so nosilke pripovedi, ob njih so besedila, ki razgrinjajo kontekste in s podobami komplementarno ustvarjajo večplastno, večnačinsko (multimedialno) predstavitev.

Fotografska razstava zato lahko postane knjižna izdaja, kar se večkrat tudi zgodi v obliki obširnejših katalogov, v katerih so fotografije pospremljene z dodatnimi besedili. Na podoben način lahko gledamo npr. katalog razstave o Codellijevem delovanju v Togu, kjer celotna razstava temelji na najdenih fotografijah, spremlja jih raziskava, ki kontekste pojasnjuje v besedilih (Frelj 2007). Podoben, a zasnovan bolj na sliki, je prenos skupnostnih umetniških razstav v knjigo: v projektu *Vloge, ki jih igramo (The Roles We Play)*,<sup>8</sup> Eva Sajovic v ospredje postavi portre-

<sup>8</sup> V projektu *The Roles We Play* je Eva Sajovic sodelovala z ATD Fourth World in predvsem z osebami, ki prejemajo socialno pomoč,



Zbiranje živali pred selitvijo. Fotografija iz poglavja 'Živinoreja'.  
Fotograf: Souleymane Mohamed, 2005.



Selitev: ženske na oslih med transhumanco na slano pašo okrog Tiguide'n'tesumt. Fotografija iz poglavja 'Živinoreja'.  
Fotograf: Souleymane Mohamed, 2005.



Tuareginja je sestavila posteljo: prva faza postavljanja šotora. Fotografija iz poglavja 'Šotor'.  
Fotograf: Souleymane Mohamed, 2005.



Šotor iz usnja je postavljen: vidimo pripravo čaja in mehove z vodo, obešene na drevo. Fotografija iz poglavja 'Čaj'.  
Fotograf: Souleymane Mohamed, 2005.

te posameznikov in posameznic s samopredstavitvenimi besedili (Spletni vir 4). Večnačinskost (multimodalnost) predstavitev raziskovalnih rezultatov posebej zagovarja Sarah Pink (2009: 132–154, 2001: 170–178).

Že samo pisanje je večnačinsko; že James Clifford in George E. Marcus (1986) sta ugotavljala, da pisanje antropologov sestavlja več žanrov in slogov pisanja, kar so poleg Marcusa razvijali različni avtorji (npr. Caplan 1997). Etnografska besedila vsebujejo terenske dnevnike, zapise dialogov, intervjujev, teoretsko analitične dele, evokativne opise in fotografije. Kristin Lóftsdóttir je npr. v svoje

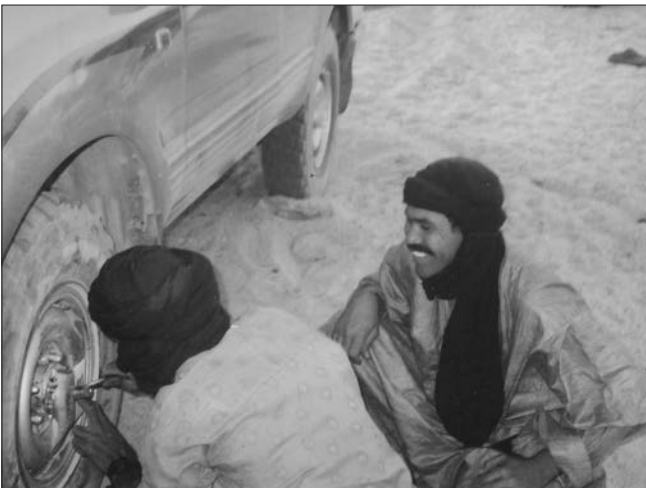
da bi skupaj razbili predsodke in poudarili njihov pomen v skupnosti in skrbi za druge. Poleg razstave in spletne strani so v knjigi, tako kakor na razstavi, predstavljeni portreti skupaj s besedili, ki so jih o sebi in o svojem delu napisali oziroma napisale sodelujoči in sodelujoče (Spletni vir 4).

delo *Divjina je sladka* (*The Bush is Sweet*) (2008) poleg navedenega vključila tudi dnevnik raziskovalnih subjektov in fotografije, ki jih je posnela sama. Ines Kohl (2009) se je v *Lepi sodobni nomadi* (*Beautiful Modern Nomads*) odločila, da bodo fotografije z obsežnimi podnapisi vizualna pripoved vsebine knjige, ki jo spremlja poglobljeno etnografsko analitično besedilo. Delo je tako privlačno za širši krog bralcev, poleg tega tudi subjekti raziskave lahko spremljajo njena opažanja in uživajo v delu, ki je sicer napisano v angleščini; na fotografijah prepoznajo svoje prijatelje in okoliščine svojega vsakdanjika. Knjiga je ob vrnitvi na kraj raziskave na jugu Libije pogosto delovala kot album, na katerega so bili sodelujoči v raziskavi ponosni, in obenem znova omogočala pogovore. Torej tudi antropologi, ki se nimajo za vizualne antropologe, uporabljajo poleg večžanrskega besedila tudi fotografije za čim večplastnejšo predstavitev svojih raziskovalnih vpra-



Obisk sedentariziranih Tuaregov pri nomadski družini. Opazimo soočenje dveh načinov življenja. Na eni strani obiski iz mesta na kovinski postelji ob svojem avtomobilu in na drugi strani nomadi ob svojem šotoru z leseno posteljo in rogoznicami. Na razstavi je bila fotografija predstavljena zunaj posamičnih poglavij.

Fotograf: Souleymane Mohamed, 2005.



Tuareška šoferja popravlja avto (zaklop prve osi): od mehanike kamele k mehaniki avtomobila. Fotografija iz poglavja 'Sedentarizacija'. Fotograf: Souleymane Mohamed, 2005.

šanj in kot komunikacijsko orodje.

Sarah Pink (2001: 153–156) opozarja, da ena podoba zlahka spada v različne kategorije: osebne in raziskovalne fotografije, fotografije prijateljev in fotografije, ki predstavljajo izvajanje neke dejavnosti, in antropologove fotografije lahko postanejo del zbirke sodelujočih v raziskavi, lahko postanejo javne, npr. kot poster ali naslovnica. Tudi fotografije niso vse enakega žanra in plast pomena in celo žanr se spreminjata glede na prehajanje fotografij skozi različne kontekste in situacije, kakor sem opozorila pri že omenjeni raziskavi Wendy Luttrell (2010). Tako so bile Souleymanove fotografije večinoma posnete z namenom, da zabeležijo nomadsko življenje, a so tudi del zbirke fotografij njegove širše družine. Vizualni antropologi oziroma



Prehod v sipinah Takazabata, na vzhodnem robu puščave Tenere. Treba je uganiti, otipati in zaslutiti poti, ki so jih zabrisali peščeni viharji, ali poiskati vodo brez danih orientacijskih točk. To je mogoče s pomočjo tehnik, ki se prenašajo iz roda v rod in ki jih nomadi osvojijo v zgodnji mladosti. Fotografija iz poglavja 'Kamela'.

Fotograf: Souleymane Mohamed, 2005.

antropologinje (Pink 2009; MacDougall 1999, 2005) poudarjajo posebno zmožnost fotografije (in filma), za katero ni toliko bistvena večja nazornost podrobnosti, temveč to, da omogoča navzočnost konkretne osebe. Fotografija ne posplošuje sama po sebi, temveč šele v kombinaciji z besedilom in kontekstom (npr. razosebljeno generalizirajočo kolonialno fotografijo lahko reinterpretiramo z zgodbo osebe na sliki, prim. Edwards 1992; MacDougall 1999). Različne vrste fotografij skupaj z različnimi žanri besedila ustvarjajo večnačinsko pripoved, pri čemer se večplastnost predstavitve načeloma poveča. Fotografije in besedila lahko prepletamo, s čimer eno dopolnjuje drugo na različne načine: fotografija lahko deluje kot ponazoritev besedila, besedilo se natančno navezuje na fotografijo ali pa fotografije ustvarjajo samostojnejšo vzporedno pripoved besedilu in bralcu oziroma bralki omogočajo, da najde svoje povezave (Banks 2001: 145). Pri fotozgodbi naj bi pripoved tekla s fotografijami brez ali s kar najmanj besedila. Besedilo fotografijo kontekstualizira, s čimer ji opredeli pomen, medtem ko fotografija konkretizira besedilo ali pa pokaže na razsežnosti, ki jih iz besedila ni mogoče razbrati. Tudi Souleymanova razstava je bila prepletanje fotografij in besedila in bi jo bilo mogoče prenesti v knjižno obliko. Fotografije so bile nosilke in podlaga pripovedi razstave, oblikovane v poglavja. K posamičnim fotografijam so bila dodana pojasnila, da bi gledalci vedeli, na kaj naj bo pozorni, kaj fotografija sporoča. Vsako poglavje je imelo daljši uvodni del. V nadaljevanju se bom posvetila strukturi razstave in vlogi besedil. Izbor fotografij z razstave v pričujočem besedilu spremljajo besedila z razstave (brez uvodnih pojasnil, ki so bila del razstave).



## Struktura razstave – poglavja

Na uvodnem panoju je bila najprej kratka predstavitev avtorja, za katero je Souleymane želel, da jo napišem jaz, sam jo je pregledal. Pojasnjeno je, da je avtor razstave iz nomadske družine skupine Illbakan, da živi med mestom in podeželjem in se preživlja kot električar, nomadski živinorejec, vodič in šofer. V uvodnem delu je Souleymane predstavil teritorialno razširjenost Tuaregov v petih državah in bistvene kulturne vrednote:

Tuaregi imajo svoj jezik tamašek, svojo pisavo tifi-nar in kodeks obnašanja aššak. Tuareška družba je monogamna, šotor, gospodinjstva oprema kot tudi del čred pripadajo ženskam. Živijo pretežno od živinoreje, so nomadski živinorejci in deloma vrtnarji. Danes so se nekateri nomadi zaradi hudih suš, ki so zdesetkale njihove črede, prisiljeni sedentarizirati. S sedentarizacijo izgubljajo svojo kulturo in se učijo novega načina življenja, ki temelji na trgovanju, rokodelstvu, tehniki in turizmu, svoje otroke pošiljajo v šolo. (Vir 5: 13–14)

Dodan je bil zemljevid Nigra. Za prvo fotografijo je Souleymane izbral svoj portret v tradicionalnem tuareškem zagrinjalu (*taglmust*). Naslednja med uvodnimi fotografijami se navezuje na razločke v nošenju *taglmusta* in sablje. Souleymane je namenoma začel z najopaznejšim znakom Tuaregov, zakrivanjem, da bi pojasnil kontekst nošenja *taglmusta* v povezavi s prehodom dečka v odraslega moškega in spoštovanjem kodeksa časti *aššak*.

Prvo poglavje je bilo namenjeno vodi kot najpomembnejši dobrini za ljudi in živali ter načinom, kako priti do nje, tj. iz globokih vodnjakov v Azawadu ali s kopanjem v peščeno dno suhih strug v pogorju Aïra. Tu je bila predstavljena tudi iznajdba pri vodnjaku, ki omogoča napajanje živali z eno osebo namesto s tremi (pod zemljo zakopana cev, ki vodo spred vodnjaka usmeri v napajalnik za živino; zato ni potrebno nositi meha z vodo do napajalnika, temveč ga ena sama oseba lahko samo prelije).

Naslednje poglavje je govorilo o živinoreji, predvsem selitvi v deževni sezoni, ko se selijo celotni tabori. Predstavljena je bila s fotografijami premikov čred in raztresene prtljage, kar je značilen prizor pred odhodom in po prihodu na novo mesto tabora. Sledile so fotografije postavljanja šotora: poglavje o šotoru je bilo hkrati tudi poglavje o vlogi tuareške ženske kot lastnice šotora in središča premikajočega se doma. Pri tem je bilo v besedilu omenjeno, da zaradi tega moški, ki se loči, ostane brez zavetja. O vlogi ženske je Souleymane poudaril, da ženska prenaša znanje jezika in pisave na otroke. Takoj za tem je mesto dobil čaj, z eno fotografijo priprave čaja, na kateri se lepo vidi tudi postavljen šotor, s čimer se nadaljuje pripoved o nomadskih selitvah in domu. Četudi je sama posoda za čaj na sliki oddaljena, je pomembno, da gre za prizor priprave in pitja čaja. Besedilo pojasnjuje tri faze pitja čaja.

Sledi fotografija družine (ne Souleymanove). Ljudje imajo od prahu pobeljene obraze, kar se Souleymanu ni zdelo moteče. Dokumentarnost in realizem je postavil pred zahteve lokalne fotografske kulture, kjer si vsi želijo biti na fotografijah v najboljših oblačilih. Sledi obisk mestne družine pri nomadski, na kateri so jasno razvidne razlike med obema, pojasnjeni so tudi v besedilu pod fotografijo. Po fotografiji jezdeca na kameli se pripoved nadaljuje s pomenom kamel, ki so predstavljene kot idealne živali za težavne sušne razmere. Sledi poglavje o zdravilni slani vodi in paši v Tegudia n'tesumt. Pred zadnjim poglavjem je problem suše označen s fotografijo suhe in obnemogle krave. Suša kot razlog za selitev v mesta je logičen prehod na zadnje poglavje o sedentarizaciji (stalni naselitvi), ki v boju za preživetje povzroča izgubo nomadske identitete, spremembe v načinu oblačenja, vedenjskega koda in izgubo jezika. Kot alternativo sedentarizaciji Souleymane predlaga možnost postopne stalne naselitve v nomadskem okolju na podeželju. Razstava sklence torej s spremembami, ki jih prinaša življenje v mestu.

Priznati moram, da me je presenetilo, pa tudi druge, npr. prevajalko (prijateljico, ki je poskrbela za natančen prevod iz francoščine), da so bila besedila precej tehnična, tako o načinih pridobivanja vode in soli kakor o vrednotah. Na to sta deloma vplivali Souleymanova tehnična izobrazba in nagnjenje k ekzaktnosti. Je morda mislil, da je treba za resno razstavo pisati odmaknjeno? Na vprašanje o bolj osebni pisanju besedil in tudi pristopu k fotografijam je povedal, da ne mara osebnega sloga pisanja o Tuaregih, kakršnega so uporabili posamični Tuaregi v svojih osebnih biografijah in ki po njegovem mnenju preveč v ospredje postavlja samega pisca oz. eno osebo. Četudi sta prva in zadnja fotografija Souleymanova portreta, tega ni omenil, temveč je dodal spremljevalni zapis o zakrivanju in o šoferskem poklicu. Nikjer ni razkril, da so na številnih fotografijah njegovi sorodniki in kako jim je ime. Opisi so tehnično natančni in pojasnjevalni. Souleymane je želel, da bi razstava predstavila in pojasnila življenje nomadskih Tuaregov in sprememb, s katerimi se spoprijemajo. Zato so besedila pojasnjevala tudi vrednote in attribute identitete, a v neosebnem slogu. Pomembno mu je bilo razložiti, kdaj mladenič dobi *taglmust* in kdaj se začne učiti sabljanja, kako se nomadski otrok utrdi in si pridobi potrebna znanja, kakšni so pomeni čaja, šotora in kamele. Poudaril je osrednjo vlogo žensk v družbi in predstavil spremembe identitete, ki jih je prinesla stalna naselitev, do katere je prišlo zaradi suš.

## Prerekanja

Pri izboru in postavljanju razstave sem se, kakor omenjeno, postavila predvsem v vlogo tehnične podpore (organizacija, sodelovanje pri fizičnem postavljanju razstave v prostor, skrb za pregled besedil in prevodov, denarna sredstva) in sogovornice ob dilemah. Moj dejanski poseg

v besedilo se je zgodil ob pregledovanju besedil in v pogovoru s Souleymanom na treh mestih, ko se mi je zdelo, da moram poseči, ker bi gledalke in gledalci lahko pretirano stereotipno razumele, razumeli navedeno, ali ko sem imela vtis, da je Souleymane predstavil svoj pogled preveč stereotipno, posebej o vlogi žensk.

Souleymane je zapisal, da je tuareška družba matriarhalna (Vir 2), s čimer se nisem mogla strinjati, saj je šlo za stereotip o Tuaregih. V praksi namreč velja več različnih sistemov nasledstva in dedovanja: pri nekaterih ženska deduje po materini liniji, v nekaterih predelih se prakticira matrilokalnost. Pri političnem odločanju so imele in imajo ženske sicer dostop do odločanja, a niso bile na položaju vodij večjih političnih enot in federacij. Mogoče je sicer, da je ženska vodja tabora in da odloča o premikih čred. Souleymane je želel poudariti veliko vlogo žensk kot lastnic šotora, dela čred in kot nosilk in prenašalk tradicionalnega znanja. Namesto matriarhalna je pri poglavju 'Šotor' ostal opis:

Tuareška družba je družba, v kateri ženski pripada veliko spoštovanje tako glede njene funkcije matere, ki je utemeljiteljica rodu, kot glede funkcije sestre ali soproge. Pomanjkanje spoštovanja in vljudnosti do nje je pri moškem lahko povod za izgubo časti. Ona vodi družino in vzgaja otroke. (Vir 3; Vir 5: 18)

Odpira se vprašanje, ali je bil moj poseg sploh dopusten, saj je razstavo pripravljala Souleymane, in na drugi strani, ali bi morala, prav nasprotno, aktivneje sodelovati pri procesu artikulacije razstave. Ne glede na izid se mi zdi bistveno, da sem kot antropologinja v tem primeru posredovala svoje videnje, četudi je šlo za avtorsko razstavo, in Souleymanu posredovala kontekstualne informacije o recepciji Tuaregov. Lahko se je odločil, ali sprejme mojo precej vztrajno argumentacijo. V primeru, ko avtor oziroma avtorica nima informacije o morebitnih nesporazumih pri recepciji, je del odgovornosti antropologa oziroma antropologinje, da avtorja oziroma avtorico opozori, kaj to pomeni za reprezentacijo skupnosti. Terminu sem ugovarjala zaradi prepričanja, da reproducira stereotipe o tuareških ženskah.

Podobno je bilo s stavkom: »Postavljanje šotora je trdo delo, ki ga ženska opravlja z veseljem [joix]« (Vir 2; Vir 5: 17). Da je postavljanje šotora trdo delo, sem izkusila tudi sama, ko sem se pridružila ženskam pri vseh opravilih med selitvami. Celotna moja nerodna pomoč je bila dobrodošla in nisem imela vtisa, da je materam z več majhnimi otroki to delo ravno v veselje. Dejstvo je, da moški ženski pri tem ne pomagajo, ker je to njeno delo in je njen šotor v njeni domeni. S tem sta povezana aššak in ponos ženske. Souleymana sem skušala prepričati, da bi bil ponos primernejši izraz namesto veselja. Nazadnje me je prepričal, da z veseljem meri prav na to, o čemer govorim.

Tretji poseg je bil pri trditvi: »Za nomada čas ne obstaja in je prostor neskončen« (Vir 2). Ta trditev se mi je zdela

nesprejemljivo orientalistična. Souleymane je vztrajal, da je tako, saj ima sam tako izkušnjo. Čas gre, kakor gre v delu z živalmi, nihče se ne obremenjuje z uro in v prostoru je lahko šel nomad, kamor je hotel, dokler ni bilo mej. In potem je v poglavju o sedentarizaciji pojasnil, da se je to spremenilo. Pa vendar, ali je prej vedno lahko šel kamor koli, saj so bili na jugu vrtovi Haus in na severu Arabci... Razumela sem, kako Souleymane doživlja odprtost časa in prostora, še posebej ko se iz mesta umakne na podeželje: zbudiš se v naravi, delaš z živalmi ves dan in zaspiš pod zvezdami, kot je sam povedal. A dvomila sem že, da se tako lahko zdi njegovemu bratu, saj se mora ozirati na druge nomade in stalno naseljene v prostoru, kar dobro ve tudi Souleymane. Nazadnje je Souleymane privolil, da stavek umakne. Nadomestila sva ga z opisom: »Z nastankom nacionalnih držav je pojem nomadskega prostora izginil, kar danes za nomade predstavlja problem. Ne morejo nomadizirati sledeč razpoložljivi paši, ne da bi jih pri tem ustavljale nove meje« (Vir 3; Vir 5: 19).

V vseh treh primerih je šlo torej za stavke, ki so mi zveneli stereotipno, Souleymanu pa realistično. Kot antropologinja sem bila občutljiva na nevarnost morebitne orientalistične recepcije razstave, s čimer se Souleymane ni obremenjeval. Motivirale so ga njegova predstava in doživljanje nomadskih Tuaregov ter predstave o njihovi ustrezni reprezentaciji. Kot že omenjeno, je sam velik del časa preživel z nomadskim delom svoje družine in tega načina življenja ni slepo romantiziral. Prav tako se mu ni zdelo, da bi moral nomade za predstavitev v Evropi romantizirati (kot je to spretno storil Mano Dayak<sup>9</sup>), iskal je bistvene elemente nomadstva.

Nazadnje omenjeni zame stereotipni stavek se je njemu zdel precej bistven. Težko je reči, ali je šlo za skupno ustvarjanje pomena ali je šlo med nama tudi za boj med avtoritetama, antropološko in izkustveno. Občutek neskončnosti prostora je kljub zavedanju souporabe prostora ne le lahko realen, ampak postaja vse bolj pomemben in poleg tega postane politična izjava v nasprotju z vse večjimi dejanskimi omejitvami boja za dostop do zemlje. Prav ti stavki napetosti lahko odpirajo pomembna polja za nadaljnje raziskovanje in dialog. V prerekanja o posegih v besedilo sem se spustila, ko se mi je zdelo nujno, da Souleymanu predstavim nesporazume, ki bi lahko nastali pri sprejemu takšne predstavitve. Zato je bilo tudi pomembno, da je bil avtor predstavljen na začetku razstave in na zloženki (Vir 1; Vir 5: 13–14).

9 Mano Dayak je pravzaprav izkoristil romantizirano podobo Tuaregov v Franciji za predstavitev problema njihovega zatiranja v Niger s pomočjo francoskih profesionalnih fotografov s fotografijami Tuareških nomadov na razstavi *Touaregs, dix grand photographes témoignent* junija 1992 v Musée de l'homme v Parizu in skupaj z širšo medijsko kampanijo in politično podporo uspešno mobiliziral francosko javnost za podpro tuareškemu uporu (Brumen 2001: 163).

## Souleymanov odnos do fotografije, recepcija in glasovi

Soulymane se je prvič srečal s fotografijo v osnovni šoli v nomadski pokrajini, ko je tja iz Benina prišel fotograf z lesenim fotoaparatom, ki je deloval po načelu *camere obscurae*. Očarala ga je natančnost, s katero fotografija poustvari realnost. Leta pozneje si je kupil prvi avtomatski fotoaparat, Kodakovo 16-mm stodesetko, s katero je posnel prve fotografije pri družinskem vodnjaku.

Souleymanu je bila najpomembnejša dokumentarna vrednost fotografije. Medtem ko se ljudje spreminjajo in postajajo starejši, ko se spreminjajo tehnike in materiali v različnih postopkih in ko se spreminja okolje, fotografija ostaja. Z njeno pomočjo se človek zave sprememb. To je opazal, ko je kazal stare fotografije sorodnikom, ki so presenečeno ugotavljali, kako je nekdo hitro odrasel in kakšen je bil nekoč. Fotografija je tudi spomin na to, kako je bilo. Ni se posvečal njeni umetniški vrednosti. Zdelo pa se mu je pomembno, da bi tehnično še bolje poznal medij, da bi se lahko bolj zanesel na rezultate svojih posnetkov. V ta namen si je med obiskom v Sloveniji s spleta naložil in natisnil priročnik.

Poklicni fotografi, s katerimi je bil v stiku v Sloveniji, so se zanimali za njegovo delo in cenili lepoto njegovih fotografij, vendar se jim je najprej vsiljevalo vprašanje, zakaj ni posnel več portretnih fotografij in več podrobnosti. Souleymane je odgovarjal, da je imel nekaj več portretov, a se mu nekateri niso posrečili zaradi svetlobnih razmer in pretečenega filma. Ob ponovnem premisleku o tem vprašanju je dodal: »Hotel sem pokazati neko dejavnost, zato ni bilo potrebe, da pokažem obraze od blizu« (Ustni vir 1). Hotel je torej tako, kakor Karl Heider (1976: 113) v etnografskem filmu: predstaviti dejavnosti s celimi telesi. Samega sebe je imel za amaterskega fotografa in je razlikoval med komercialno in nekomercialno fotografijo. Svojo prednost je videl v tem, da si mu ni bilo treba prizadevati za všečnost ljudem. Za komercialne fotografe je rekel, da »pridejo s sezname tega, kar hočejo fotografirati. Jaz lahko fotografiram spontano.« To je tudi prednost tega, da živi v okolju, ki ga fotografira, in zato lahko rečem, da so njegove fotografije vizualna etnografija.

Ko so bile fotografije, ki jih je prinesel s sabo, razvite, sem opazila, da je bilo med njimi skoraj manj fotografij nomadskega življenja kakor fotografij, ki jih je posnel v puščavi s turisti, ali fotografij, ki jih je posnel v mestu, Agadezu ali Abalaku, na obiskih pri sorodnikih ali na raznih porokah. Fotografije, ki so nastale med letno selitvijo na slano pašo, so bile tudi pogosteje zamegljene ali presvetljene. Souleymane se je strinjal, da je eden od razlogov dejstvo, da je med selitvami sam udeležen in je torej preveč zavzet s potrebnim delom z drobnico, zato se ni mogel povsem posvetiti fotografiranju. Drugi razlogi so bili tudi tehnični in ekonomski: omejeno število filmov, pretečeni

datum uporabe filmov in nepoznavanje omejitev zmogljivosti fotoaparata.

Kljub spontanosti fotografij Souleymanovo fotografiranje ni bilo brez načrta. Fotografiral je ne le to, kar bi si kdo zaželel, temveč kar se mu je zdelo pomembno. Zelo vztrajno je npr. iskal fotografijo, na kateri njegova mama stroji kože za šotor, ki je nikakor nisva mogla najti. Hotel je torej predstaviti glavne elemente nomadskega življenja.

## Sklep

Moja vloga je bila onkraj tega, da bi Souleymane sodeloval v mojem projektu, prav nasprotno, bila sem mu predvsem v organizacijsko podporo pri njegovem projektu. Souleymane je posnel večino fotografij sam, občasno je dal kamero v roke komu drugemu. Oblikoval je izbor, strukturo, vizualno in pisno pripoved za razstavo. Razmerje med antropologinjo in avtorjem je bilo podobno, kakor se je to v antropologiji zgodilo s staroselskimi mediji, kjer se je antropolog umaknil v tehnično podporo posameznikom v skupnosti, ki sami izbirajo teme in izdelajo filme o temah, ki jih zanimajo. Največkrat so to tradicionalna znanja, ritualne prakse ter video, ki podpira njihov politični boj; namenjeni so prikazu v lastni skupnosti ali iskanju podpore za politične cilje. Seveda tudi v tem primeru ni vseeno, kdo iz skupnosti snema in kaj to pomeni (Turner 1992; o radiu Kozorog in Škedelj 2006). V tem besedilu si znova prisvajam avtorstvo, ko se vključujem s svojo antropološko informirano refleksijo, vendar tu ni konec dialoga. Ideal sodelovanja bi bil v vedno novih načinih ustvarjanja, komentiranja, prerakanja, pogajanj in uvidov pri delu enega ali drugega in v morebitnih skupnih projektih.

Četudi bi fotografi, fotografinke in obiskovalci, obiskovalke raje videli več portretov, umetniki in umetnice več osebnega glasu in eksperimentiranja, in četudi so nekateri, nekatere še vedo hodili, hodile na razstavo zato, da so utrjevali, utrjevale svoje predstave o »ubogih« nomadih, je pomembno poudariti, da je Souleymane povedal, kar je želel. Ni želel predstaviti svoje družine, ampak tuareške nomade nasploh, zato je pripovedoval s posplošitvami in s celimi telesi, da se vidi, kaj ljudje počnejo. Zahodnemu občinstvu ni ponudil predvidljivega privilegirane notranjega pogleda z osebno zgodbo, niti romantiziranih veličastnih »princev puščave« iz turističnih katalogov, ampak je v ospredje postavil, kar se mu je zdelo bistveno z notranje pozicije osebe, ki se je šolala na zahodu in žive-la med mestom in nomadskimi tabori. Želel je predstaviti prav nomadski način življenja, njegove materialne vidike in vrednote tuareške družbe ter njeno spreminjanje, ki ga prinaša stalna naselitev. Pri tem je uporabil tudi literaturo o Tuaregih, ki jo je našel pri meni. Za oblikovanje svojega glasu se je torej oprl na vse, kar je lahko dobil, predvsem pa na svoj pogled, ki živi med mestom in nomadstvom in pastirsko nomadstvo zelo ceni.

Ni mogoče reči, da je izbral navidez suhoparni znanstveni

slog pri pisanju besedil, ker se mu je zdelo, da je treba na ta način govoriti v muzeju, saj sem mu predložila tudi druge možnosti. Res je, da sistem šolanja v Nigru in v tehničnih vedah spodbuja tak slog. Toda Souleymanu se je osebni način je zdel preveč partikularen in egocentričen, kritičen je bil do Tuaregov, ki so predstavljali svojo kulturo z lastnimi zgodbami; ni se mu zdelo primerno, da bi v tem slogu predstavil zgodbo svojega ljudstva. Generalizacija je bila tako zanj bistvenejša in na neki način intimnejša v primerjavi z zgodbo njegove družine. Kar je v popolnem nasprotju s strategijami antropologov, antropologinj in umetnikov, umetnic, ki se trudimo, da bi z osebnimi zgodbami in pogledi približali, približale izkušnje drugih ljudem, ki živijo v drugačnih razmerah. In to počnemo predvsem, da bi spodbudili, spodbudile večjo empatijo in identifikacijo obiskovalk in obiskovalcev in da bi zmanjšali, zmanjšale možnost, da podoba drugih gledalci, gledalke interpretirajo v luči prejšnjih stereotipnih predstav (Valentinčič Furlan 2016: 112).

Zadnji večer njegovega bivanja v Ljubljani je prišla na obisk prijateljica Sabina, takrat kuratorica umetniškega festivala, s katero smo se med Souleymanovim obiskom precej družili; pogovarjali smo se med drugim o tem, da nimajo vsi nomadi enakega pogleda, da njegov brat Seydimo in sestrična Madel, ki ves čas živita nomadsko življenje, morda gledata drugače. Seydimo je npr. rekel, da je nomad, ker nima druge izbire. Souleymane je začel tudi sam premišljati o pomenu tega, kdo govori in predstavlja svoja spoznanja. Njegov glas se oblikuje v srečanjih, branjih, dialogih, tako kakor moj. Tudi on si zbira preferenčne referenčne okvire po svoji logiki in svojem občutku, kaj mu je bližje; v tem kontekstu je bilo zanj za doseganje realizma bistveno, da je neoseben.

Ostaja vprašanje, ali posplošitve nujno sprožajo stereotipne predstave in odmik občinstva, kar so antropologi kritizirali pri pisanju kulture (Clifford in Marcus 1986)? Ali Soulymane, v podnaslovu predstavljen kot tuareški nomad, še dodatno utrjuje stereotipne predstave o nomadih, ko s posplošitvami glasu in fotografijo predstavlja domačo skupnost? Ali je, tako kakor dekonstrukcija stereotipov, enako pomembno, da ima oseba iz lokalne skupnosti, ki je v vlogi eksperta, možnost, da predstavi to skupnost na način, kot se ji zdi bistven? Ali bi morala antropologinja že od začetka oblikovanja razstave prevzeti aktivnejšo vlogo kustosinje in vpeljati pogajanja in večjo mero intersubjektivnosti?

Strinjam se z ugotovitvijo Tine Palaić (2016), da je odgovornost kustosa oziroma kustosinje pri sodelovanju s skupnostmi pri muzejskih postavitvah posebno velika. A ker je bil projekt od začetka Souleymanova ideja, se mi je tudi z etičnega vidika zdelo nesporno, da ga uresniči kot avtorski projekt in mu pomagam le z organizacijsko in strokovno podporo, ne pa tudi kot kustosinja soavtorica. Prepustitev avtorstva je tako kot skupna antropologija usmerjena k epistemski dehierarhizaciji predstavitev. To

pa ne pomeni, da je sodelujoči antropolog oziroma sodelujoča antropologinja odvezan, odvezana vsakršne odgovornosti, saj je smiselno, da avtorju oziroma avtorici predstavi svoje poglede, posebej o morebitnih učinkih pri občinstvu; pri tem pa je nujno, da ni pokroviteljski, pokroviteljska. Ob misli, da razstava utegne krepiti stereotipe, bi morda morala Souleymanu to nevarnost predstaviti še zavzetneje in z njim o tem razpravljati. Pomembno je namreč, da se avtor razstave lahko odloča na podlagi informacij. S kakšno intenzivnostjo in tempom poteka sodelovanje v avtorskem projektu, je odvisno od vsakokratnih okoliščin in kontekstov. Fotografije na razstavi Souleymana Mohameda pa se po drugi strani ravno s tem, da predstavljajo izbrane dejavnosti nomadov in da so ustvarjene s poceni tehnologijo, odmikajo od zdaj že stereotipiziranih reportažnih portretnih fotografij. Obenem so Souleymanov pogled na življenje v nomadskem taboru med selitvami, v kate- re je vključen skupaj s svojim pogledom na spremembe. Njegov položaj šolanega Tuarega, ki živi med mestom in vasjo, in podatek, da je doma v skupini Tuaregov Illbakan, sta bila predstavljena na uvodnem panoju in v zloženk- i razstave; s tem je bilo njegovo avtorstvo postavljeno v kontekst za tisto občinstvo, ki ga je hotelo opaziti. Tako je bil avtor razstave Souleymane, antropologinja je v tem primeru prevzela avtorstvo refleksije. In dialog med nama se nadaljuje.

## Epilog

Mesto Agadez je politično in medijsko označeno za nevarno in turisti ne upajo več tja, kaj šele na puščavske izlete. V Abalaku je bilo več dela v gradbeništvu, zato sta se Sulejman in njegova žena preselila tja. Njuni sinovi so se medtem osamosvojili, le najmlajši še študira v Franciji. In Soulymane je vse več časa med nomadi.

Souleymane še vedno fotografira, zdaj največkrat s telefonom, npr. gradbišče, kjer je svojega nečaka, nomadskega mladeniča, učil napeljevanja elektrike. Prek whatsappu lahko vidim, kako rastejo otroci njegovega brata in kako se kamele pasejo, čeprav je pokrajina vse bolj izsušena. Odgovarjam s prizori iz narave in z vrta v različnih letnih časih in fotografijami svojih otrok. Souleymane v sodelovanju s francosko nevladno organizacijo načrtuje film o primerjavi življenja v mestu in na podeželju. Še vedno oba sanjariva o dokumentarcu letnega cikla pri tuareških nomadih Illabakan.

## Zahvala

Za dovoljenje za objavo fotografij se zahvaljujem Souleymanu Mohamedu in Slovenskemu etnografskemu muzeju.

## Literatura

- BANKS, Marcus: *Visual Methods in Social Research*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage, 2001.
- BRUMEN Borut: Pozabljeni od boga in prekleti od zgodovine. *Časopis za kritiko znanosti* 29 (204, 205, 206), 2001, 141–172.
- BUCHOWSKI, Michał: Intricate Relations between Western Anthropologists and Eastern Ethnologists. *Focaal* 63, 2012, 20–38.
- CAPLAN, Patricia: *African Voices, African Lives: Personal Narratives from a Swahili Village*. London in New York: Routledge, 1997.
- CASAGRANDE, Joseph V. (ur.): *In the Company of Men*. New York: Harper and Brothers, 1960.
- CLIFFORD, James: Partial Truths. V: James Clifford in George E. Marcus (ur.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, CA: University of California Press, 1986, 1–27.
- CLIFFORD, James: *Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Boston: Harvard University Press, 1988.
- CLIFFORD, James in George Marcus (ur.): *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnographic Writing*. Berkeley, CA: University of California Press, 1986.
- COLLIER, John Jr. in Malcolm Collier: *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986 [1967].
- COMAROFF, Jean in John L. Comaroff: *Theory from the South: Or How Euro-America Is Evolving Toward Africa*. Boulder: Paradigm Publishers, 2011.
- EDWARDS, Elisabeth: Introduction. V: Elisabeth Edwards (ur.), *Anthropology and Photography 1860–1920*. New Haven in London: Yale University Press, 1992: 3–18.
- FLORES, Carlos Y.: Sharing Anthropology: Collaborative Video Experiences among Maya Film-Makers in Post-War Guatemala. V: Sarah Pink (ur.), *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. New York in Oxford: Berghahn Books, 2007, 209–227.
- FRELIH, Marko: *Togo Album 1911–1914: Fotografska razstava Slovenskega etnografskega muzeja, 28. junij – september 2007*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 2007.
- GINSBURG, Faye: The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film. *Visual Anthropology Review* 11 (2), 1995, 64–77.
- HARRISON, Faye V.: Theorising in Ex-Centric Sites. *Anthropological Theory* 16 (2–3), 2016, 160–176.
- HEIDER, Karl: *Ethnographic Film*. Austin in London: University of Texas Press, 1976.
- JACKSON, Michael: Introduction: Phenomenology, Radical Empiricism and Anthropological Critique. V: Michael Jackson (ur.), *Things as They Are: New Directions in Phenomenological Anthropology*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press, 1996, 3–51.
- KOHL, Ines: *Beautiful Modern Nomads*. Berlin: Reimer, 2009.
- KOZOROG, Miha in Viktor Škedelj: DJ Nasko na Radiu Študent: Kratka analiza neke politične korektnosti. V: Božidar Jezernik (ur.), *Zakaj pri nas žive Cigani in ne Romi: Narativne podobne Ciganov/Romov*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, 2006, 245–257.
- LASSITER, Luke Eric: Collaborative Ethnography and Public Anthropology. *Current Anthropology* 46 (1), 1995, 83–107.
- LÓFTSDOTTIR, Kristin: *The Bush is Sweet: Identity, Power and Development among WoDaaBe in Niger*. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet, 2008.
- LUTTREL, Wendy: 'A Camera is a Big Responsibility': A Lens for Analysing Children Visual Voices. *Visual Studies* 25 (3), 2010, 224–237.
- LUTTREL, Wendy in Richard Chalfen: Guest Editor's Introduction: Lifting up Voices of Participatory Research. *Visual Studies* 25 (3), 2010, 197–201.
- MacDOUGALL, David: The Visual in Anthropology. V: Marcus Banks in Howard Morphy (ur.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven in London: Yale University Press, 1999, 276–296.
- MacDOUGALL, David: Being and Meaning. V: David MacDougall, *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton in Oxford: Princeton University Press, 2005, 1–9.
- MARCUS, George E. in Fernando Mascarenhas: *Ocasão: The Marquis and the Anthropologist, A Collaboration*. Walnut Creek: AltaMira Press, 2005.
- MIZEN, Phil in Yaw Ofusu-Kusi: Unofficial Truths and Everyday Insights: Understanding Voice in Visual Research with the Children of Accra's Urban Poor. *Visual Studies* 25 (3), 2010, 255–268.
- MURŠIČ, Rajko: *Na trdna tla: Brezsramni pogled samoniklih prizorišč in premislek nevladja mladinskega polja*. Tolmin: Ustanova nevladnih mladinskega polja Pohorski bataljon (UPB), 2012.
- PACKARD, Josh: 'I'm Gonna Show You What it's Really Like Out Here': The Power and Limitation of Participatory Visual Methods. *Visual Studies* 23 (1), 2008, 63–78.
- PALAIĆ, Tina: Družbeno angažirani muzej: Vključevanje romske skupnosti v soustvarjanje muzejskih vsebin. *Etnolog* 25, 2015, 209–217.
- PALAIĆ, Tina: Etični razmisleki ob pripravi razstave Rojstvo: Izkušnje Rominj v Slovenskem etnografskem muzeju. *Glasnik SED* 56 (3), 2016, 116–124.
- PALAIĆ, Tina in Bojana Roglej Škafar: Slovenski Afričani: O njihovih osebnih predmetih v prepletu identitet. *Etnolog* 27, 2017, 39–64.
- PINK, Sarah: *Doing Visual Ethnography*. Los Angeles, London in New Delhi: Sage, 2001.
- PINK, Sarah: *Doing Sensory Ethnography*, Los Angeles, London in New Delhi: Sage, 2009.
- ROUCH, Jean: Camera and Men. *Studies in Anthropology of Visual Communication* 1(1), 1974, 37–45.
- SANJEK, Roger: Anthropology's Hidden Colonialism: Assistants and Their Ethnographers Author(s). *Anthropology Today* 9 (2), 1993, 13–18.

SANTOS, Boaventura de Sousa, *Epistemologies of the South: Justice against Epistemicide*. London: Routledge, 2016 [2014].

SCHNEIDER, Arndt in Christopher Wright (ur.): *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Oxford in New York: Berg, 2010.

STOLLER, Paul: *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago in London: University of Chicago Press, 1992.

TURK NISKAČ, Barbara: Predšolski otroci kot soudeleženci v raziskavi: Pristop vizualne antropologije. *Časopis za kritiko znanosti* 40 (249), 2012, 33–45.

TURNER, Terence: The Kayapo Appropriation of Video. *Anthropology Today* 8 (6), 1992, 5–16.

VALENTNIČIČ FURLAN, Nadja: Etika v vizualni antropologiji. *Glasnik SED* 56 (3–4), 2016, 104–116.

VALIČ, Urša in Tina Palaić: Projekt »Dostopnost do kulturne dediščine ranljivim skupinam« za uresničevanje muzeologije 21. stoletja. V: Tina Palaić in Urša Valič (ur.), *Elaborat o dostopnosti in zagotavljanju tehničnih pogojev za vzpostavitev dostopnosti do kulturne dediščine ranljivim skupinam*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 2015, 15–23.

ŽAGAR, Janja: Moje življenje, moj svet: Osebne razstave obiskovalcev SEM. *Etnolog* 22, 2012, 243–255.

ŽIDOV, Nena: Muzeji in družbeno vključevanje: Primer razstave o brezdomstvu v Slovenskem etnografskem muzeju. *Etnolog* 21, 2011, 245–261.

## Viri

Vir 1: MOHAMED, Souleymane: *Sodobni nomadi: Razstava fotografij Souleymana Mohameda, v Slovenskem etnografskem muzeju v Ljubljani od 1. 6.–18. 6. 2006*; v *Pokrajinskem muzeju v Murski Soboti od 20. 6.–30. 7. 2006* = *Les nomades contemporains: L' exposition photographique de Souleymane Mohamed au Musée ethnographique de Ljubljana du 1er au 18 juin*; au Musée régional de Murska Sobota du 20 juin au 30 juillet. (Zgibanka). Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 2006.

Vir 2: MOHAMED, Souleymane: Textes exposition. (Datoteka). 24. 5. 2006. Ljubljana [arhiv Ana Sarah Lunaček Brumen].

Vir 3: MOHAMED, Souleymane: Besedila za razstavo slo. (Datoteka). 27. 5. 2006. Ljubljana [arhiv Ana Sarah Lunaček Brumen].

Vir 4: MOHAMED, Souleymane: Fotografije in mesta fotografij. (Datoteka). 27. 5. 2006. Ljubljana [arhiv Ana Sarah Lunaček Brumen].

Vir 5: *Sodobni nomadi: Življenje Tuaregov danes kot ga vidi Tuareg iz Nigra*. (Iztisi besedil, fotografij idr. z gostujoče razstave Souleymana Mohameda iz Nigra. 1–14. junij 2006. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej [arhiv Ana Sarah Lunaček Brumen], 2006.

## Ustni vir

Ustni vir 1: MOHAMED, Souleyman – intervju z avtorico. Ljubljana, 22. julij 2006.

## Spletni viri

Spletni vir 1: Spletna stran SEM, #VstopilSEM. *Mejniki in prehodi mladih*. Razstava v SEM, 1. 6. do 30. 10.2016; <https://www.etno-muzej.si/sl/razstave/vstopilsem>, 8. 6. 2018.

Spletni vir 2: Spletna stran SEM, *Je Konec? Neskončno spravevanje mladih*. Razstava v SEM, 23. 6. do 1. 10. 2017; <https://www.etno-muzej.si/sl/razstave/je-konec>, 8. 6. 2018.

Spletni vir 3: Spletna stran SEM, *Razstave obiskovalcev*; <https://www.etno-muzej.si/sl/razstave/razstave-obiskovalcev>, 8. 6. 2018.

Spletni vir 4: Eva Sajovic; <https://www.evasajovic.co.uk/>, 16. 1. 2018.

## Film

*Rouch's Gang*. Steef Maykneht, Dirk Nijland in Joost Verhey; barvni, 70 min, 1998.

## In Search of Shared Anthropology: Photographic Narration of Souleymane Mohamed

The exhibition by amateur photographer Souleymane Mohamed 'Contemporary Nomads' (2006) was his own initiative, whereas I as an anthropologist took on a supporting role, similar to the role of anthropologists in indigenous media. The process of preparing the exhibition is reflected in the light of increasing collaboration approaches and social responsibility in museums, this time from the perspective of visual anthropology. Shared anthropology promoted by Jean Rouch expressed the ambition to shift the perspective into one where indigenous people would take cameras into their own hands and point them at ex-colonizers. But in the case of indigenous media as well as in Souleymane's exhibition, the cameras were turned to document traditions and changes in their respective societies. Anthropologists' research involves individuals from local communities who are interested in the anthropologists' work. The phenomenological approach asserts dehierarchisation of knowledge and acknowledges the creation of meaning in intersubjective relations. Also, recent endeavours to achieve epistemic justice resonate with the ambition of shared anthropology on both methodological and theoretical levels. Shared anthropology and participatory methods are searching for ways of knowledge production in dialogue and ways of representation where multiple voices are included, while being aware that reflection is necessary. One of the anthropologist's tasks can therefore be looking for diverse possibilities of communication for his or her collaborators in researching local communities. Souleymane created his exhibition gradually, first by narrowing the number of photographs to the most crucial ones and by forming thematic exhibition chapters, to which he later added the text. Therefore, I consider the exhibition a multimodal representation in a particular place (in this case a photo-story in a museum). Although the photographs included scenes from tourism encounters and the urban environment, Souleymane decided the exhibition should focus on a nomadic way of life, because he found it crucial for himself and for the Tuaregs in general. In the paper, I am discussing negotiations at certain points where I was worried about a possible exoticisation by the audience, while Souleymane found those same statements realistic. Contrary to the approaches adopted by anthropologists and artists who strive for others' understanding on the basis of personal stories, Souleymane deemed it important to present nomadism through crucial activities and therefore choose generalisation in the accompanying texts. Does this imply stereotypisation by the audience and therefore that more dialogue and negotiations would need to be part of exhibition preparations? Or is it equally important in certain situations for an individual to have the option of taking on the responsibility to present his/her community? Even when an anthropologist takes on a supporting role, his/her responsibility does not disappear, despite the protagonist being the author. The anthropologist can assume the authorship again in reflection and his/ her dedication to a continuous dialogue.

