

2008

ДА ОСТАНАМ ИЛИ ДА СИ ОДАМ
НАДА ПРЉА

КНИГА 1
ЕСЕИ

SHOULD I STAY OR SHOULD I GO
NADA PRLJA

BOOK 1
ESSAYS



НУ МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ
СКОПЈЕ
NI MUSEUM OF CONTEMPORARY ART
SKOPJE

**ДА ОСТАНАМ
ИЛИ ДА СИ
ОДАМ**

Лидјана Неделковска

Вовед

Скопје, октомври 2008

Кустос при *НУ Музеј на современа уметносќи*, Скопје



1

Нада Прља својата уметничка активност ја започна на крајот на 90-те години на минатиот век со неколку самостојни презентирања во Скопје. Една од тие презентации беше и изложбата *Одење по ладна вода според Др. Кнаип (Dr. Kneippe)* поставена во Заводот за физикална медицина и рехабилитација во Скопје, 1997. Изложбата функционираше како инсценација на терапевскиот метод на лечење на Др. Кнаип, баварски свештеник и народен лекар од 19. век: во големи бетонски кади исполнети со вода плутаа женски ношници на кои во пределот на градите беа отпечатени цртежи со четири методи на лечење со вода според прирачникот на др. Кнаип, додека во една огромна метална када беше поставена ношница на која, наместо цртеж, трепереше видео слика на која се повторуваа, со некаков сенишен призвук, секвенци од реалниот простор на Заводот.

Што беше фасцинантно кај ова инсталација? Токму спојот меѓу фрагилноста, ранливоста на претставата на телото (сензуалноста, тагата, стравот, болката, меланхолијата означени/впишани со белината на ношниците) со неверојатната, застрашувачка присутност на реалноста на самиот простор, со неговата внатрешна организација и архитектура. Овој спој визуелно беше потенциран со преминот од реалниот кон виртуелниот простор: топографијата на просторот (целиот од агли, нагиби, збиени трансверзали), преку видео снимка, се проектираше врз пределот на „телото“, означувајќи ја така не само неговата надворешност туку и внатрешност. Структурално, тука е битен преминот кон внатрешноста, кон она што би можело да се значи како чиста субјективизација: субјектот како ефект на реалноста, односно ефектот на реалноста како внатрешна мапа на процесот на субјективизација и идентификација. Оттаму, парадоксално, онаму каде што очекуваме да се појави полнотија, згуснатост, некаква цврста внатрешна потпора,

се отвори празнина, расцеп, линија на екстериоризација, внатрешна дистанца која не може да се надмине: затоа раната никогаш не може да зарасне, а болката не може да исчезне.

Логиката на „расцепот,, ја наоѓаме и во *Globalwood*, проект којшто Нада Прља го реализираше во Мала станица - Националната галерија на Македонија во 2007, речиси после десет години отсуство од ликовната сцена на Македонија. Ако во *Одење по лагна вода според Др. Кнаиџ* оваа логика може да се распознае како позадински ефект на уметничката стратегија да се тематизира позицијата на постмодерниот субјект (децентрираност, разединетост, пасивизираност), во проектот *Globalwood* таа се концептуализира со цел да се тематизира позицијата на постјугословенските, постсоцијалистичките земји од Балканот и тоа преку негативните културни феномени кои го одбележуваат т.н. транзиционен период, преминот од реалниот социализам кон демократскиот либерализам. Македонија, која после крахот на социјалистичката (комунистичка) идеологија, опсесивно се насочи кон конзумирање на западната „идеологија,, капиталот (но на еден изразито предмодернистички начин), веќе две децении е заглавена во расцепот меѓу две опции, меѓу Европа како посакувано место и Европа како невозможно место. Во таа структурална нерамнотежа, во тој расцеп кој однатре го дестабилизира и потресува општеството, се населија најразлични привиденија, сеништа, „темни објекти на желбата,,: турбофолкот, мачо и шоу бизнис икони, монументални споменички и урбани „интервенции,, кои како сеништа го опседнуваат јавниот простор, митски нарации, убиствени национални идентификации. *Globalwood* провокативно и критички се поставува кон овие културни и општествени феномени кои како специфични, ендемски состојби дополнително ги хранат и така негативните претстави што Запад ги има за балканските простори. Нагласените визуелни и дискурзивни контрасти на кои се базираше артикулацијата на целиот проект (локално/глобално, ниска/висока култура) на прв поглед се чинат само како иронично потенцирање на она што и така е премногу очигледно, премногу видливо (како огромниот крст на Водно, кој ноќе, осветлен, поприма сенишни димензии, на кој Нада Прља му ги спротивстави сопствените иницијали, осветлени и поставени на покривот на галерискиот простор, или натпреварот на турбо фолк ѕвезди наспроти жири комисијата составено од познати историчари на уметноста и теоретичари): но, критичкиот потенцијал всушност беше упатен не толку кон видливите, туку кон оние невидливи места на кои се одвива „виртуелната,, игра на капиталот и моќта, на скриените општествени механизми кои всушност и го овозможуваат/ поттикнуваат целиот тој процес на турбо метастази. Зошто, сите овие пореметувања кои како фантазматски израстоци се множат и шират на/ во колективното тело, ослабувајќи ја така енергијата за било каква посериозна

промена во системот на вредности, не се феномени кои се одвиваат надвор од општествената, политичката стварност, туку тие се политички инструмент со којшто општеството (успешно или неуспешно) ја изведува својата реалност. Но, тука не се работи за реалноста на секојдневниот живот како општествена стварност на луѓето вклучени во процесот на производство и конзумирање на културните производи, туку за реалноста како нешто Реално (за коешто зборува Лакан правејќи разлика меѓу реалноста и Реалното), како апстрактна, сенишна логика на моќта и капиталот коишто одлучуваат за тоа што ќе се случува во општествената и културната стварност.

Во интервјуто направено по повод овој проект, запрашана дали нејзината перцепција на Македонија е перцепција од дистанца - од надвор (Прља од 1999 живее во Лондон), таа ќе одговори: „Тоа што не сум постојано во една средина ги изостри моите сетиле. Меѓутоа острината на сетилата е двојстрана и важи и за Англија и за Македонија/Балканот. Се работи за необична форма на постоење. Секој ден имам порив ‘да си заминам дома’, но каде е ‘дома’ сега?...”,¹

„Каде е дома сега?“, Прашање кое Нада Прља индиректно го поставува во проектот *Да останам или да си одам*, реализиран во *Музејот на современата уметност* во Скопје, 2008. *Да останам или да си одам*, наслов позајмен од една песна на групата *the Clash* (од нивниот албум *Combat Rock*, 1982), во контекстот на изложбата не се поставува како прашање кое подразбира Друг како место на одлука, или место од кое се очекува (позитивна или негативна) реакција која би ја поттикнала одлуката и би ја разрешила дилемата - дали да се остане или да се бега.

Прашањето овде го поставува субјект кој е сам со себе, кој од себе си поставува прашање, од себе си за самиот себе: дали, и покрај мизеријата на којашто е изложен во сопствената земја, да остане во неа, или да побегне далеку, таму на Запад, таму каде „животот се живее,,.

Ова прашање Нада Прља го тематизира преку егзистенцијалниот статус на македонските работници (во случајов работниците од фабриките на текстилната индустрија кои се вклучени во производството на облека за западните компании како што се *Nigo Boss*, *Mango* и др.) кои во „овој процес се буквално експлоатирани во средина во која многу од човечките и работничките права се нарушени (долги работни часови, џониски плати, итн). Многу од работниците сметаат дека нема надеж во тој начин на живеење...ова чувство на очај се решава со тоа што избираат да емигрираат (често нелегално) во потрага по подобри услови и подобра иднина,,.²

Но токму тука настануваат вистинските проблеми. Авантурата наречена подобар живот честопати завршува во некое „трифатилиштие за ‘мултикултуралниот’ оштрад на историјата... Горчливошо искуство зо прешисаваува ужасош на враќањето онаму од каде биле присилени да побегнат. Запад во нивните очи се прешисаваува како шошална измама, лага и предмет на ошворена омраза,“³ Но дури и да успеат да емигрираат тие никогаш нема да успеат да се интегрираат во Новиот Свет, да станат негови рамноправни граѓани: таму тие секогаш ќе бидат странци. А странците, како што вели Жижек, „странците можат да изгледаат и работат како нас, но постои она недофатливо је не sais quoi, нешто во нив ‘што е повеќе од нив самише’, поради што тие не се во пошполност луѓе,“⁴ Тоа „што е повеќе од нив самише“, тоа е она што иритира, она што треба да се избрише, да се уништи, да се протера.

Преку проблематизирањето на статусот на македонските работници (кои во нашето општество функционираат како некаков „инертен остаток“, кој треба да се потисне, да се стави во заграда) Прља, всушност критички се поставува кон онаа стереотипна претстава за Нова Европа како место на слобода, праведност, економски просперитет, место кон кое е проектирана желбата за подобра иднина на сите оние кои не се дел од нејзините граници. За да ја развие својата идеја, користејќи повеќе уметнички постапки и комбинација на различни дисциплини и средства на изразување (инсталација, видео, перформанс), таа создаде една комплексна поставка во која беа вклучени: инсталација на машини за шиене како ready made поставка на обликување на реална ситуација, фабрички амбиент дислоциран во Музејот; настан во живо во кој Прља заедно со група вработени во конфекцијата Макцинс учествуваше во изработка на маици: работниците ги шијаа, а таа ги дизајнираше, сликајќи различни фрази кои циркулираат во западните земји, а кои се однесуваат на странците: *Send ‘em Back, Legal Alien, Bloody Foreigner* и сл.; инсталација наречена *Peg* за чекање со која се реферираше на аеродромски амбиент во кој црните ленти се поставени за да го насочат движењето на патниците кон оние пунктови каде се врши нивна проверка, како техника на „мерење на животот,“, а кои се спроведуваат на сите оние граѓани кои потекнуваат од другата страна на „шенгенскиот ѕид,“, што автоматски ги обележува како сомнителни, како оние кои треба детално да се проверат и контролираат, доведувајќи ја на тој начин во прашање приватноста на нивните тела - поставка што Агамбен (Giorgio Agamben) ја нарекува биополитичко тетовирање. На крајот, проекции на три видеа во кои се проблематизира позицијата на странецот: *Праваџа*, серија на видео снимки на кои деца, кои потекнуваат од земјите на Нова Европа, а живеат во Западна Европа, со тешкотија ја читаат *Европската конвенција за заштитата на човековите права и основни слободи*; *Запад*, видео кое на метафоричен

***SHOULD
I STAY OR
SHOULD
I GO***

Liljana Nedelkovska

Preface

Skopje, October 2008

Curator at *NI Museum of Contemporary Art*, Skopje

Nada Prlja started her artistic activity at the end of the 1990's with a series of solo exhibitions in Skopje. Amongst these was the exhibition entitled *Walking on Cold Water According to Dr. Kneipp*, installed within the *Institute of Physical Rehabilitation* in Skopje, in 1997. This installation/exhibition functioned as a reenactment of the therapeutic healing methods developed by Dr. Kneipp, an 18th century Bavarian priest and practitioner of alternative medicine (hydrotherapy). In one of the institute's spaces, a series of female nightgowns were positioned (apparently floating) in large, water-filled concrete basins; the white nightgowns were imprinted, in the area of the chest/heart, with drawings of Dr. Kneipp's healing methods. In an adjacent space, floating above a vast metallic tub for water treatment, another nightgown was installed onto which, instead of an imprinted drawing, the flickering image of a video was projected. The video consisted of a series of repetitive, dreamlike sequences of images of the real spaces of the institute itself.

What was so very fascinating about this particular exhibition was precisely the combination between the fragility and vulnerability of the represented body (the sensuality, sadness, fear, pain, and melancholy imprinted on the whiteness of the gowns) with the incredible and somewhat daunting presence of the real space itself, with its inner layout and architecture. This combination is visually highlighted by the transition from the real towards the virtual space as the topography of the space (with its angles, curves and condensed diagonals) was projected, through a video beam, onto the region of the 'body', marking thereby not only its exteriority but also its interiority. What is crucial here is the transition towards interiority, towards that which could be described as pure subjectivisation: the subject as the impression of reality, or rather, the impression of reality as an inner map of the process of subjectivisation and identification. And there - where one would expect to find a sense of fulfillment and density, a firm inner support - instead, paradoxically, a void or rift appears, a line of externalization. An inner distance, which cannot be surpassed. This is why the wound can never heal, and the pain cannot disappear.

We also find the logic of the 'rift' in *Globalwood*, the project that Nada Prlja realised at *Mala Stanica, the Macedonian National Gallery*, in 2007, after a ten-year period of absence from the Macedonian art scene. In *Walking on Cold Water According to Dr. Kneipp*, this logic can be seen as the conceptual background of the artistic strategy in order to review the position of the postmodern subject (characterized by decentralisation, dislocation and passivity). In *Globalwood*, however, the notion of the rift is conceptualized with the intention of reviewing the post-Yugoslav, post-socialist countries in the Balkans, by reflecting on the negative cultural phenomena, which characterise the

so-called period of transition – the transition from the realism of socialism towards a democratic liberalism. Macedonia, after the fall of the socialist (communist) ideology, reoriented itself towards an almost obsessive consumption of the western ‘ideology’ - capital, albeit in an explicitly pre-modern manner. For already two decades, Macedonia has been caught in the rift between these two options – between Europe as a desired place and Europe as an unreachable place.

Within this structural imbalance, in this rift that destabilizes and unsettles society from within, a variety of apparitions and phantoms, or ‘dark objects of desire’, have moved in. These ‘dark objects of desire’ are: the turbofolk phenomenon, various macho and show-business icons, monumental statues and various ‘superficial urban interventions’ which, rather ghostlike, occupy the public space of the city - mythical narratives and monstrous nationalist identifications. *Globalwood* takes a critical and provocative position in relation to these socio-cultural phenomena, which, like specific endemic conditions, add to the already negative perception of the Balkans harboured by the West. The intentionally emphasized visual and discursive contrasts - themes on which the articulation of the entire project was based (such as local/global, low culture/high culture) - seem, at first glance, to be merely ironic accentuations of the already too obvious and visible. An example of this is Prlja’s response to the huge neon cross on the summit of Mount Vodno which lit up, at night, assumes a ghostly dimension. Nada Prlja challenged this monumental cross with a ‘counter’ public art work – a large neon sign comprising her own initials, positioned on the highest point of the gallery’s roof. Another work that illustrates the same approach is Prlja’s competition-performance between aspiring stars of the turbo-folk musical genre against a jury comprising of well-known art historians and theoreticians.

The critical potential of the work was directed not so much towards the visible, than at the less visible elements where the ‘virtual’ game of capital and power is played out, and towards those hidden mechanisms in society which, in reality, allow and stimulate that very process of ‘turbo metastasis’. All of these displacements which, like phantasmagorical growths, multiply and spread themselves onto/within the collective body, weaken thereby the possibility for more meaningful changes to occur in the value system; these are not phenomena that evolve outside of the sociopolitical reality, but instead are political means through which society executes its reality. However, this is not about the reality of everyday life (as the reality of society and people involved in the process of production and consumption of cultural products). Instead, it is about reality as something Real (of which Lacan speaks when making a distinction between reality and the Real), as the abstract, ghostly logic of power and capital, which defines the sociocultural actuality.

In an interview that was held in relation to this project, Nada Prlja was asked whether or not her perception of Macedonia is a perception from a distance, from afar (Prlja has been living in London since 1999). Her response was as follows: *'the fact that I am never in one single environment, sharpens my senses. However, the sharpness of the senses is two-sided and is relevant for both England and Macedonia / the Balkans. It is about a rather unusual form of existence. Every day I have a yearning 'to go home', but where is 'home' now?'* ¹

'Where is 'home' now?' This is a question which Nada Prlja indirectly poses in her project *Should I Stay or Should I Go?*, realised at the *Museum of Contemporary Art* in Skopje in 2008. The question of the exhibition title *Should I Stay or Should I Go?* (borrowed from the title of a song by *The Clash*, from their 1982 album *Combat Rock*), is not being asked, in the context of the exhibition, as a question which encompasses someone else as a decision maker, someone else from whom one seeks a preconceived reaction that could provoke a decision, an answer that would solve the dilemma – whether to stay or to leave. The question here is being asked by a subject who is alone with himself, who asks the same question of himself, of himself for himself: whether or not, despite the misery to which the subject is exposed in his own country, should stay there, or alternatively to escape far away, there in the West, there where 'life is for living'.

Nada Prlja conceptualizes this question through the existential status of the Macedonian worker – in this case, the employees of factories from the textile industry, who are involved in the production of clothing items for western companies such as *Hugo Boss*, *Mango*, etc. As Nada Prlja says: *"In that process, these workers are literally exploited in an environment in which many of the human rights and workers' rights are not being respected (long working hours, lower wages, etc). Many of these workers believe that there is no hope for a better life under such conditions - a feeling of despair that is often resolved through their decision to emigrate (often illegally) in search for better conditions and a better future."* ² But that is exactly where the real problems start. The search for a better life often ends in some sort of institutionalised shelter for the *"multicultural refuse of history... This bitter experience is accepted in order to avoid the assumed dread of returning to the place from which they have been forced to flee. In their eyes, the West is portrayed as a lie, a total deception, and becomes the subject of open hatred"*. ³ However, even if they were to succeed in emigrating, the workers will never succeed in becoming integrated within the New World, to become equal citizens; there, they will always remain foreigners. And, as Slavoj *Zizek* says, *"foreigners can look like us and work just like us, but there is that certain unreachable 'je ne sais quoi', that something in them 'that is more than themselves', and because of which they are not 'entirely human'."* ⁴

That which is *'more than themselves'* is what irritates, that which needs to be erased and destroyed, to be expelled. Through reviewing and articulating the status of the Macedonian workers (which in our society acts as a kind of 'remnant by inertia' that needs to be suppressed and put into brackets), Nada Prlja is, in reality, taking a critical position in relation to the stereotypical view of New Europe as a place of freedom, justice and economic prosperity, a place onto which is projected the desire of a better future by all those who are not yet within its borders.

In order to develop and communicate her idea, the artist uses several artistic processes and combinations in various disciplines and means of expression (installation, video, performance), creating thereby a complex exhibition, which includes the following elements/works:

An installation of sewing machines as a *ready made* approach to the recreation of a real situation: a factory ambience, dislocated and recreated within the museum space.

A live art event (performance) in which Prlja, together with a group of factory workers (employed in the textile company MakJeans) took part in the manufacture/production of a series of T-shirts. The workers produced the shirts while the artist designed them, writing/painting onto them various phrases and slogans regarding foreigners, that appear in the press and legal documents in western countries, such as: *Send 'em Back, Legal Alien, Bloody Foreigner, etc.*

Another installation, *Queue*, refers to the typical airport environment in which black ribbon barriers are positioned in a manner to direct the movement of travellers towards the control points (where they are thoroughly searched as a way of 'measuring of life', controls which are made on all those citizens coming from the other side of the 'Shengen wall'). This procedure automatically marks those citizens as suspicious, as those who need to be thoroughly checked and undergo a detailed search - in a manner which brings in question the privacy of their bodies; a procedure which Giorgio Agamben terms as biopolitical tattooing.

The exhibition features three video projections that in different ways articulate and review the position of foreigners and their reality: *Rights* is a series of videos in which children, originating from the countries of New Europe but now living in Western Europe, read out aloud, with difficulty, the *European Convention for the Protection of Human Rights and Freedoms*; *West* is a video that, metaphorically speaking, refers to the erasure of a whole world known as Eastern Europe; and *Give 'em Hell!*,

a video that, in referring to the aestheticised violence from Stanley Kubrick's film *A Clockwork Orange*, reviews the reality of violence in contemporary society.

Finally, the installation piece *Art lessons for Invisible Children* is a series of photographs and drawings that refers to the subject of the invisibility of illegal immigrants.

With all of these works and approaches that comprise the project in the *Museum of Contemporary Art*, Nada Prlja reacts critically to the realities of contemporary society, on both a local and a global level, with which she consciously undermines the traditional notion of artistic representation. Neglecting the coefficient of artistic visibility (that which we have become used to seeing/interpreting as art), here the 'art' is created with a somewhat different energy that is directed not towards the art world but towards the world of reality. The intention is not to make art objects to be positioned as 'art' in some neutral separated territory (the Museum), but to express a personal standpoint as an artistic strategy whose visual potential is intended to be used as a critique, a position of resistance, disagreement.

Thinking about art in terms of its specific competence (means) and not in terms of its specific goals (art works), Nada Prlja insists on the transgressive aspects of the artistic act, on its efficiency and impact, with the aim of *'raising the general public's awareness about the fact that the aforementioned condition could have a permanent influence/effect on the manner in which the future is shaped'*.⁵

1 Interview with Nada Prlja by Michelle Robecchi, Nada Prlja, Globalwood, Skopje: National Gallery of Macedonia, 2007 (text from the exhibition catalogue)

2 Project description; Should I Stay or Should I Go, Nada Prlja

3 Prisoners of a Global Paranoia; Zarko Paic, Art-e-Fact: Strategies of Resistance (Internet magazine for contemporary art and culture), no. 1

4 Interrogating the Real; Slavoj Žižek, Publisher: Novi Sad: Akademska knjiga, 2008, pp. 313

5 Project description; Should I Stay or Should I Go, Nada Prlja

NEGOTIATION

Lillian Fellmann

Conversation with Nada Prlja
Zurich, August & Skopje, September, 2008
Artistic Director of *Kunsthalle Luzern*, Switzerland

I am interested in the distinction between political/critical art vs art as propaganda, illustration or activism.

The questions that I would like to look into in the context of Nada Prlja's exhibition at the Museum of Contemporary Art in Skopje *Should I Stay or Should I Go?* are the following: Can political art convey complex content or does it just make it visible? Is there a way to raise public awareness that goes beyond the mere expression of pain or pleasure; to say this is good, this is bad; to go beyond the dualistic place of artistic propaganda?

Nada Prlja reacted with partly productive discomfort, partly a feeling of wrongful stigmatization to my questions. I read this as the natural consequence of an independent and honest exchange between a curator/theorist from the West (who during the production of this text left Zurich for London, and London for Iceland and Rome and is now, for the first time, in Skopje and Pristina) and an artist from Macedonia (who is likewise travelling a lot and has spent her last ten years of artistic production and contestation in London). This overlap of shifted geographies and constantly changing points of reference added, from the beginning of our dialogue, a delicate layer of trust to this communication, which has spanned over four months. We both felt the common ground of a search / research for answers.

The most important question that foregoes this exchange and led to my gladly agreeing to write this piece, is the following: how can artistic practice from a place of parallel or interrupted history, like Macedonia, historicize its artistic tradition outside the codes of the dominant history? What kind of new relationships can be formed today, between art, history and politics? And finally, what are the new forms of interdependence between center and periphery?

Since Nada Prlja has left her home country over a decade ago - this solo exhibition marks her rare returns to it as an artist - I feel that her perspective is most productive in relation to my own inquiry, and I am grateful that she let me learn so much about her personal and artistic moments of self-criticism for this show. I understand that it is a very fragile position from which she talks. It is a position that must try to get a handle on something that one has deliberately replaced (or moved to the back of one's life, in order to find a different access to the world) – with the notion of nostalgia, frustration, or perhaps even guilt? Following this logic, this text doesn't intend to become a smooth ride or provide a comprehensive narrative.

On the contrary, it's rough and not ready to be at service, as it's content is trying to enable to come to the surface certain physical, cultural and practice-bound fissures, which it is also hoping to bridge. Nada Prlja's work is timely, attractive and strong-minded. The exhibition at the *Museum of Contemporary Art* in Skopje concerns itself with the so-called *phase of transition* in Macedonia from a Communist political culture to a Western-liberal democracy. As the artist states, this transitional phase becomes, as a matter of fact, a social state, as well as a state of mind. There is no confusion in terms of the means Nada Prlja uses, or what she needs to express. There is audacity. I might even have detected a fine layer of severe humour, but what I miss is the capacity for intrusion, even infringement on the viewer's side. Looking at Nada Prlja's work, I often feel erased and left out; it evokes in me the feeling that I am not needed as an audience-critic but as a consentor. I would like to put this sensation under scrutiny. Why do I feel left out? Why do I feel a claustrophobic notion?

Nada Prlja explained in an email to me, before answering the questions, that my description of being '*needed not as an audience-critic but as a consentor*' is a deep concern of hers. With regard to the exhibition at the *Contemporary Art Museum* in Skopje she says: '*...As far as I can see, I have intentionally tried to make viewers feel claustrophobic, to make them feel restrained; I imposed the fact that there is no solution or easy way out of a certain situation. I used this methodology in order to recreate certain feelings – for example, to recreate the sensation of how you feel if you are waiting in queue at a country's border and you are not sure whether or not you will be allowed to enter the country. Your concern about my erasure of the viewer/audience has provoked in me a serious dilemma about my work and about critical practices in general. Therefore your position makes it difficult for me to answer your questions, as it appears to me that we stand on different sides of the street - of when a certain project is conceived and subsequently delivered. In my first attempts to reply to your questions, I therefore tried (unconsciously) to defend my methodology and ways of creating, which in my view is wrong, as I could argue that there is nothing to defend.*

Working as a socially and politically engaged artist, I am obliged to take a position - a clear position about the subject matter. As this project describes the position of migrant workers, I would not jeopardise their position, or my deep and serious concerns about them in order to favour or influence the position that the viewer should have within this project. I therefore demand consent from the viewers; indeed, he/she is 'directed' by the barriers through which he/she is walking; there is only one entrance and only one way out, so one could not stop in the middle and go back, you have to walk through it all. I am creating a situation of claustrophobia for the viewers in order to provoke them into identifying with and acting in favour of the workers...' See illustration 1.



1

The French philosopher Jean-Jacques Rancière, in a talk he gave in Zurich in 2007, introduced the term ‘negotiation’ as a specific quality that contemporary critical/political art seems to lack in comparison with political art from the ‘60s – Martha Rosler’s piece *Bringing the War Home* had it, Wang Du’s piece did not. The first is a photomontage that places advertising images, expressing the happiness of American domestic life, together with images of the Vietnam War; the latter shows the Clinton couple represented as wax figures, together with a plastification of Courbet’s *Origine du Monde* representing a huge vagina. In order to make this term ‘negotiation’ fruitful for this discussion, I first have to lay out Rancière’s idea of the two politics of aesthetics that constitute political/critical art and allow for this specific arbitration that lies at the heart of something that he states has disappeared from the critical/political artistic stage – dissensus.

Jacques Rancière calls a critical/political art one of a ‘third way’. It is a kind of specific negotiation, not between art and politics, but between two constitutive politics of aesthetics.

To start with, any art has two equalities: its separateness from the reality around it (art as a separate sphere and field of experience) and the suppression of this separateness (art as life), and it is precisely this original paradox that deems art political per se. That paradoxical linkage of two opposite equalities could make and did historically make for two main forms of politics (of aesthetics). And it is political/critical art's quality to allow these two to be in conflict with each other in a complex manner.

The first politics of aesthetics aims at connecting the two qualities. The separateness of aesthetic equality and freedom has to be achieved by its self-suppression. It has to be achieved in an unseparate form of common life when art and politics, work and leisure, public and private life are the same. It animated the Gothic dreams of Arts and Crafts in the 19th Century England as well as the technological achievements of the Werkbund or the Bauhaus in 20th century Germany, the Mallarmean dream of poetry 'preparing the festival of the future' as well as the concrete participation of the Suprematists, Futurist and Constructivist artists of the Soviet Revolution. In all these cases, politics and art must achieve their self-suppression to the benefit of a new form of unseparate life, Rancièrè states - so as not to be pure art, nor pure politics.

The second form disconnects the two equalities. It disconnects the free and equal space of aesthetic experience from the infinite field of correspondence of art and life. The self-suppression of art to become life (by reaching beyond, reacting against the separate sphere of an institution that defines an object as art) is opposed by this politics, which is about resistance, or a resistant form; art as non-functional, as Adorno echoes the Schillerian goddess who is idle and therefore bears promise for all kinds of defiance. Also, this kind of work is dissensual and indifferent to any program of social transformation or any participation in the embellishment of prosaic life. (Political avant-gardism and artistic avant-gardism would fit together because of their lack of connection.) This separateness is not the refuge of pure beauty. On the contrary, it is the place where the very relationship of separateness and unseparateness clash, where they are reconciled and are at the same time irreconcilable. It is not about collapse of high art and low art, but the preserving of a heterogeneity of two sensory worlds. The paradigm collapses only if the boundary separating the two paradigms, collapses. Rancièrè's example: When Rauschenberg put together a copy of Velazquez and a set of car keys on the same canvas, he still expressed his dedication to the treasuring of high art. The paradigm did not collapse, and the irreconcilable is just that - irreconcilable.

How can this be applied to art and the perception of art? Under the clear-cut opposition of pure art and engaged art, we have to recognize the origin and enduring

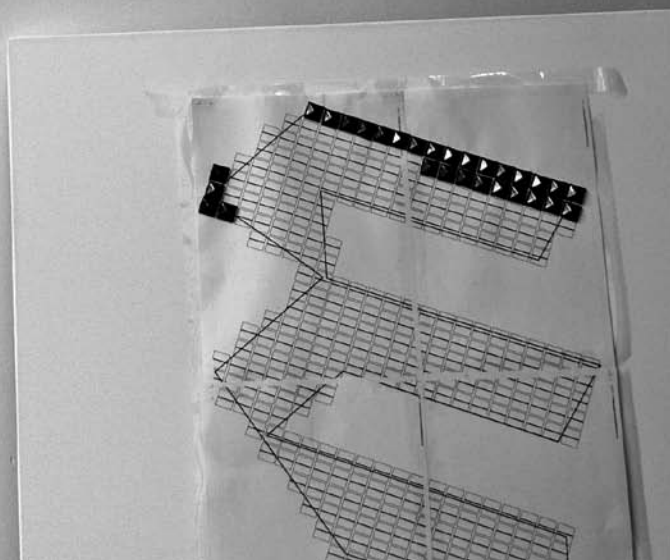
tension of those two politics of aesthetics. It is these two aesthetics that allow us to identify art as such in the very forms of visibility and intelligibility, so Rancière. In other words: the quality of art that wants to stretch beyond the artistic separate sphere and the quality of art that wants to resist what is and wants to converge what is not in the real world, must both be at play, and interplay. These qualities must be at stake and be self-suppressed in order for us to fully conceive of something as art by means of our sensual as well as our informed minds and world knowledge. Critical/political art mustn't be a resolved statement, is that what we learn here?

It must borrow from the zones of indistinction of art and life and it must borrow from the separateness of art works, the sensory foreignness that enhances political energies. Political art must be a collage of these opposites – art as a separate zone and art as life, and the suppression of both. It has to blend alternative aesthetics of politics, find new ways of experience of art that are neither this nor that. The main procedure of political art consists in setting out the encounter and possibly the clash of heterogeneous elements. The clash of the heterogeneous elements is supposed to bring about or disclose a break in our perception.

I am inviting Nada Prlja to join me on a reverential journey lingering with some of them. This conversation by no means aims to be a theoretical analysis of her work, but is best read as an exchange of thoughts linked to the question what political/critical art today can be, and how the artist herself encounters some of the above mentioned qualms and queries it entails as a practice: how can critical/political art be displayed in an intercultural context?

LF Question 1: The main piece *The Workers' Production Line* takes up the prominent, central gallery part of the museum displaying a group of workers at work on industrial sewing machines. These women and men are producing T-Shirts. Dressed as a worker yourself, you stand at the end of the 'production line' during the live event and paint slogans onto the T-Shirts, saying: *Illegal Alien, Send 'em Back, Give 'em Hell, Alien Mother, Bloody Foreigners*, etc. One can read, in your exhibition, that you want to alert the public's awareness about the working conditions for immigrants in the West. You bring in a piece of market reality into the separateness of the museum. We do not know whether these workers come from the East or the West? On what level do you feel this kind of information as being of importance to the audience?

NP Answer 1: My work has shifted from being site/country specific (work about the disintegration of Yugoslavia, etc), into being time specific (working on timely issues, issues that are current at the time of the exhibition - such as the terrorist



attacks on London 07/07, Spain11/03, etc. See illustration 2). Most recently, the focus of my work has become more 'situation specific', which in my view, is work that analyses and reacts to certain situations, repeating themselves in different times and sociocultural and geographical locations. The exploitation of workers has been happening for many years within different geographical areas; it is therefore necessary to address this issue as it has been present for so long and it is still a reality today. This is why it is important to insert the market reality within the context of the exhibition, in order to accentuate and represent the exploitation of the workers.

Exhibiting this project within a Macedonian context, I am reflecting upon a particular situation that appears in countries from which there is a considerable level of emigration. This exhibition concept is therefore easily applicable to numerous other situations. Had the same project been exhibited in Poland, Romania, Croatia, Serbia, or other countries outside of the context of Western Europe - the origin of the workers would likewise have remained clear.

LF 2: Every piece, under conditions of protection and security, in the museum is aestheticized. This aesthetisation allows for equality in the museum space with regard to our feelings as well as our thoughts. There is no such thing as high or low perception of contemporary art, no such thing as high understanding and low sensation. At least it is in this sense, that aesthetics can be regarded as political. The workers in the museum escape any signification or conflict, evoking much more an image, pure image.

On the other hand, you seem to introduce a new kind of strangeness in a different sense of the clashing of heterogeneous elements. To extend this notion even wider, mystery was the key concept of symbolism, and it seems to me that the return of symbolism is on the agenda in much contemporary work. Not as a spectacular form of a revival of symbolist mythology and dreams in sense of the Gesamtkunstwerk. It's a modest use of symbols that affects objects, collections, and images and signs in museums and galleries that doesn't follow the logic of dissensus anymore. It seems that you too, are more interested in the testimony of co-presence (than an actual dissensus). Can you relate to this line of thought? What value does the concept of consensus and dissensus carry for your practice?

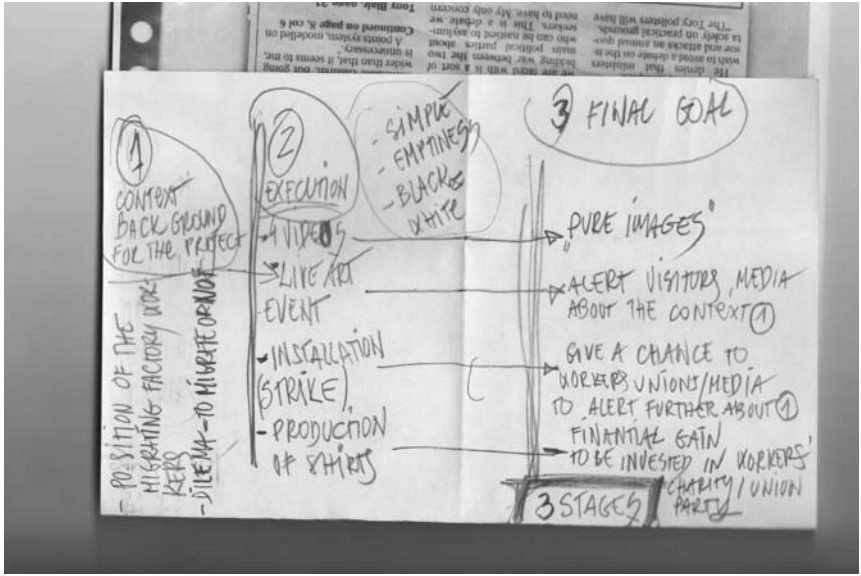
NP 2: My creative process comes under three important stages. Firstly, I am interested in a particular situation, or context (the life of immigrant workers, the interpretation of the Muslim population by the contemporary western world, etc) - this part of the process could be called the 'background' for the projects. Secondly,

comes the visualisation. I do not follow a single method of expression, I always try to work in different mediums, the reason for which is the pure need to address the 'background' (or the context) in the most appropriate manner. This is where all the 'aestheticizing' (as you would say) happens and it is the shortest part of the projects' process. The last part of the process is concerned with creating a situation/possibility for the project to realistically make a change/influence the 'background' of the project, in other words to influence the momentary situation with which the project works (like for example to improve the position of migrant workers, change the western perception about the Muslim population, etc). The workers, combined with the gallery audience, is a 'pure image'. The 'Strike', lasting for the duration of the exhibition, is another such 'pure image'. The 'pure images' are evidence of '*the testimony of co-presence*', but this *co-presence* does not equate to consensus; instead, it reflects the concept of dissensus.

Pure image is something that provokes a reaction within me; visual messages (imagined or real) are something that leaves a deep impression on me. The image of the atomic bomb falling on the ground, the image of the mother with child running during the Vietnam war... all of this falls under the category of 'pure images', which are capable of provoking a reaction. They are in the position of seeking dissensus (disagreement with a situation in which we live; in other words, from the point of view of my own creative processes - the negation of the facts that create the 'background'). Without this dissensus, the project loses its potential /intention to realise the final goal of the work - which is to trigger a reaction that can create a real change (or the 'third phase'; see illustration 3).

LF 3: Since the industrial revolution in the 19th century, farmers and farm workers moved into the cities to find a better life there. (Im)migrant workers came a long way, giving up their roots and homelands to find wealth by working in an industrial nation. Some industrial countries even invited them over since they were in need of more workers. Through this process of migration, foreigners, with their religions and ideas, have joined a nation, and they have to be accepted, sometimes controlled and at best integrated in a productive way. Migration has always been a part of European history. We all read more and less horrible stories about the working conditions of immigrants in Western countries; these reports and stories are part of every European national past and present, while being drenched with stereotypes going both ways. You seem to want to inform people about these realities.

What artistic means do you have to break through the political aesthetisation in the museum space? Or to ask the question with Rancière: Art is more and more about



4

topics and content that traditionally belonged to politics, he states. (Rancière used the term “matters” in a talk in Zurich; I have - appropriately, I hope - replaced this with “topics and content”, in response to Nada’s request for a concretisation or a synonym.) Do you agree with this observation, and does this mean that the two fields, art and politics, fight their battles more and more frequently with the same means?

NP 3: I find it difficult to answer this question by using a word such as art (in general), so I would prefer instead to use the term ‘my art practice’. My practice finds it compulsory to erase the generalisations about what art, or art practice should be, or which methodology should be used in the art production in order to support/belong to a specific art structure. Within this project, I was interested in a power game, but not in a critique of it. I am interested in using the power structure and from that point of view, my art practice uses means that could be aligned with the means used by politicians.

On this occasion of my exhibition in Macedonia, my art practice could be compared with the role of the politician. This comparison could be partially explained by the fact that this exhibition was held at the *Museum of Contemporary Art* in the city of Skopje. Anyone who knows the city and the position of the Museum within

it, would agree that the building occupies the most prominent and 'commanding' position possible. Sited on the hill Kale in the heart of the city, it overlooks the city like an Acropolis, or an observatory, from where one surveys the surrounding city scape. When one is inside the Museum itself, one senses the presence of the intellectual bourgeoisie (see illustration 4.).

The Museum's physical position and institutional power, is part of my playing the power game. I am using this all-encompassing situation to place this particular art project into a position of power. This goes beyond the art itself, art forms, my practice (myself), the individual psyche of the worker, etc. At this point it reaches the potential comparison with the political (or politician's) action – a statement not dissimilar to Bush's statement 'We are at war with the 'Axis of Evil'. A message delivered from the position of power is ultimate; it demands obedience and allegiance. After the opening night and the live art event project *The Workers' Production Line* - which comprised six industrial machines, positioned to replicate a production line in a textile factory - was left as it was at the moment at which the live art event came to an end. Various fabrics and threads were scattered all around and the inner space of the museum had the sense of having been evacuated or abandoned. This disturbing sight, or 'pure image', delivers an unspoken message - 'The factory workers are on strike!'

Factory workers have recently been striking in front of the Parliament in Skopje, sleeping in tents positioned in the nearby park, expressing their anger at the current situation characterised by an extreme level of redundancy of workers, the closure of numerous factories in Macedonia, etc. Many of these newly unemployed workers have left in search for 'a better future in the West', often working illegally, without a proper work permit. However, this scene on the streets of Skopje, has become a part of the cruel reality for a number of recent years, already. As a result, passers-by, the media, even the representatives of political parties have become numb to this painful reality...

I see this notion of social numbness as one of the biggest fears of contemporary society (concerning in equal measure both the East and the West). The numbness in this particular case is unfortunately mostly due to the fact that the complaints and revolt comes from below, from the streets, from a position lacking power. My intention, therefore, with this project, was to uplift the protest to the 'heights' of the Kale hill which, with its imposing position, commands the city. At the same time my intention was to place the 'strike' (and the industrial machines, factory workers, etc) into a grand national institution of the highest rank, to make them - the workers, and their reality, visible.



3

LF 4: An often-used contemporary form for aesthetic dissensus is the invitation (Ranciere also lists the joke and the collection). You invite workers in. You invite the audience to become buyers in the museum; they can purchase your T-Shirts. In a relational aesthetic frame of reference this should enable new relationships, “by giving small services, the artist contributes to the task of plugging the gaps in the social bonds,” so says the chief theorist of these aesthetics, Nicolas Bourriaud. You will be part of the production line. Given the fact that your workers will not be in touch with the audience, do not produce with but for them (which is what they always do in their everyday lives), it seems that this invitation is about something else?

NP 4: The requirement of art or the artist to be part of the servicing process is something that has been one of the driving forces for my art practice. There are several projects that I have been working on, which makes my practice become a ‘provider of a service’. Probably most prominent of all these works is the project *Give to Take*, which has so far been produced in two versions. The first one is called *Give to Take, Intellectual Property Agency*, while the second is called *Give to Take, Estate Agency*. These both deal (once again) with the position of Eastern Europe within the framework of Europe; these are therefore worth mentioning within the context of the exhibition *Should I Stay or Should I Go*.

Both projects attempt to give a parallel interpretation and a functional model /alternative to the ‘services’ that exist within the economic systems of Europe (and the World, in general). I believe that those systems could be modified (I will use the word ‘modified’ instead of ‘changed’). There are ‘gaps’ within society that could make such actions possible. Referring back to the previous question / answer, I am therefore seeking ‘power models’ with which to fortify the attempts to influence reality, by making those parallel models truly functional or possible.

GIVE TO TAKE

ESTATE AGENCY



TRGOVSKI CENTAR - SKOPJE

FLAT WITHIN THE CITY'S BEST SHOPPING MALL

A unique opportunity to purchase a two bedroom flat, located on the fifth floor of a residential tower building in the very heart of the city centre. Located within the city's first (and arguably still the best shopping mall, this is one of three 'modern' residential towers which were incorporated into this mixed use commercial complex. This riverside ensemble of buildings is only moments away from the main city square, and benefits from the active urban life concentrated around the numerous restaurants, cafes, shops, cinemas, galleries and parks within the city center.

The high position of the flat within the tower offers beautiful views of the river and the city center as well as mount Vodno; the generously sized balcony is ideal for morning coffees. The communal areas, however, are in need of minor improvements.

At the moment the property is unoccupied and owner is keen to sell; the furniture, if agreeable with the buyer's taste, could be purchased for a good price.

NO COMMISSION!!!!

ENJOY THE WONDERFUL CHARMS OF THE CITY CENTER, SKOPJE

In the project *Give to Take, Estate Agency*, I was 'selling properties' from various Balkan areas in the context of a London gallery (the gallery of the Austrian Cultural Forum, a project commissioned by the curator Sophie Hope of *Reunion* projects). I would come every day dressed and acting like an estate agent during the exhibition opening hours; the gallery space was thereby transformed into a 'functioning' estate agency, with numerous framed images and descriptions of the selected properties for sale (there was a certain narrative looseness and essay-like deviation within these descriptive texts, which made this agency different from other, 'proper' estate agencies). See illustration 5.

By conceiving a project such as this, I was primarily interested in the use (misuse) of the art system, as the gallery served as a free venue for the agency and I was being paid an artist's fee, which allowed me to act as an estate agent 'for free'. Secondly, through this project, I was interested in the misinterpretation (or redefinition) of the established economic systems, by changing the stereotypical positions of the countries within financial exchanges. The catching point of this project, which, at the same time is also the project's critical aspect, is the fact that this 'Estate Agency' offers properties without taking a provision of any potential sales and transactions, resulting in the possibility of avoiding the profit being made by the third party involved in the transaction between the owner and the purchaser of any given property.

In real life, it is impossible to change or modify the existence and nature of human greed... Wasn't the same attempt to modify human nature being made by Marx and Engels, with their vision of communism as a perfect society? I still remember, from my high school lessons in 'Marxism' (in those days an obligatory subject in all schools in former Yugoslavia) the statement that in communism, the worker's labour will be rewarded according to his needs, as there will no longer exist a system of private ownership... (this dream is still like a 'song to my ears'...). I do not, therefore, search for who is to be blamed for the capitalist system – the buyer or the seller, as their goals are the same: financial gain, profit.

My work goes along with the principles of the established market economy, searching instead for small modifications within it - which, in this case, is the erasure of the third party person, the profit-making 'in between' person. The *Give and Take, Estate Agency* project could therefore represent a threat for professional estate agents, through which my goal would be fulfilled and the project 'enables new relationships' (as required by Bourriaud's relational aesthetics). If the position of the artist is in question, by following the trajectory of this and the *Should I Stay or Should I Go* project, the artist's position in these projects is like a singular link

in a chain – it is only a link within the concept, which is made with the attempt to modify the system in which we live (again, as required by Bourriaud’s ‘relational aesthetics’). Proposing parallel models, while at the same time exposing every link within the ‘chain’ (within this art project), gives visibility to moments/actions/services that could be ‘taken for granted’ in everyday life. We live in an alienated world, where we are not completely aware of, and do not necessarily care about the manufacturing processes. We are recipients of the final products (from the pre-washed/pre-cooked/pre-packed food, to recipients of defined/finite political decisions). We are silently in agreement with everything around us, as we simply do not want to work against our own sense of conformism. When we go to *Primark*, *Zara*, *H&M*, we celebrate the moment of discovering a cheap item, we praise our own ability to ‘find a good deal’. Do we ever stop to think about the origin of and processes involved in the making of products and pre-packed, finalised items? No, we don’t. This aligns itself with the atrocious fact that we do not really comprehend wars in far away lands; we feel little compassion and are able to sit comfortably at home, discussing political aspects of the particular conflict in question while watching edited and censored material on TV. We do this without taking into account that the conflict being reported on - in reality means death, blood, torture, fear and loss.

The project *The Workers’ Production Line* reveals two ‘attributes’ of the factory workers that we do not normally encounter on a daily basis. Firstly, it gives them a presence – by being physically present, visible, within the museum – allowing them to be seen as such, as workers. The workers were seen as real people, people with a face and a body, as well as emotions; people that have a history, a present and a future. And secondly, it gives them a ‘voice’- through the slogans that were painted onto the shirts during the live art event. The slogans allow the possibility of representing their reality and the way in which they are perceived in the media, or in various legal documents (from where the slogans are ‘borrowed’). For example: I am a migrant factory worker = I am a ‘*Bloody Foreigner*’.

During the time of Tito’s Yugoslavia, the workers’ prime position within the social structure, represented the core of idealism in ex-Yugoslavia. As much as this was fake (adopting a propaganda-like approach not dissimilar from commercial advertising strategies) the workers themselves were proud to be workers. What can factory workers today feel about themselves? There is no longer any such idealism in our contemporary society...

Perhaps the two qualities of critical/political art, as described by Rancière - ‘*separateness from the reality around us and the suppression of this separateness*’-

could actually be applied to real life. His concept of 'separateness' can be used as a representation of the everyday life of our contemporary middle-to-high classes (or the extent to which for them, their everyday is real?).

By analysing the project in detail, I see a similarity of the concept of *The Workers' Production Line* and Martha Rosler's piece *Bringing the War Home*. Both of these projects' intention is to interfere with (and thereby interrupt) the everyday of the 'superior' middle-to-high class society, by introducing elements of reality, a distant/hidden and often brutal reality. In the case of Rosler's piece, this reality is the Vietnam war, while in my case, in *The Workers' Production Line*, it is the destiny of the working classes.

LF 5: Does it matter whether you show your work in London or in Skopje, and if so, how?

NP 5: It does matter, in the sense that my work is situation specific. I do not agree with the idea of 'travelling exhibitions' and I think that engaged art cannot be generalised and taken out of the context for which it has been created. A certain pre-knowledge/layers of information about a particular situation is necessary for the existence of an engaged project. My certainty in this is based on my personal experience of displacement, on realising how long it has taken me to adapt, as an artist, to my new environment and the society in which I now live and work. It took a long time before I felt capable of reacting to/talking about certain concepts that are crucial for me, within a different context (the context of London, UK, the West, capitalism, etc). It involved a long process of learning about the particular social, political, local issues, etc - issues that for me were so easy to grasp while I was living in Macedonia, suddenly became entirely unclear to me. This has greatly influenced my practice as an artist and at the same time created the conflict, the double-sidedness, and the basis for the exhibition *Should I Stay or Should I Go*.

Illustrations

1 Queue; **Nada Prlja**, 2008; sketch of the project; pastel colours, 42x30 cm.

2 Bad News Project - Spain 11/03; **Nada Prlja**, 2004

Offset printing on newspaper, magenta colour, double-sided 60x42 cm.

3 Diagram for the three phases of the project's development, by Nada Prlja

4 Photomontage of the context surrounding the Museum of Contemporary Art, Skopje.

5 Give to Take, Property Agency, **Nada Prlja**, 2007; 20 property descriptions/adds, video, wooden letters, the artist. This booklet includes one of these property adds.

ПРЕГОВОР

Лилијан Фелман
Разговор со Нада Прља
Цирих, Август и Скопје, Септември, 2008
Уметнички директор на Кунстхале Лузем, Швајцарија

Заинтересирана сум за дистинкција помеѓу политичката/критичка уметност наспроти уметноста како пропаганда, илустрација или активизам.

Прашањата на кои сакам да се задржам во контекст на изложбата на Нада Прља во Музејот на Современа Уметност во Скопје *Да осџанам или да си одам* се следните: дали политичката уметност може да изразува комплексна содржина или само истата ја прави видлива? Дали постои начин за подигнување на јавната свест која што ја премостува едноставната експресија на болката и задоволството; да се каже ова е добро, ова е лошо; да се оди од другата страна на дуалистичката природа на уметничката пропаганда?

Нада Прља одговори делумно со продуктивно незадоволство, делумно со чувство на погрешна стигматизација на моите прашања. Ова го разбираам како природна последица на независна и чесна размена помеѓу куратор/теоретичар од Западот (кој во времето на настанувањето на текстов замина од Цирих за Лондон и од Лондон за Исланд и Рим и е сега за првпат во Скопје и Приштина) и уметник од Македонија (кој исто така патува многу и ги помина последниве десет години на уметничко создавање и порекнување во Лондон). Ова преклопување на поместени географии и додадени референци во постојано измолкнување се протегна на повеќе од четири месеци од почетокот на нашиот дијалог, низ деликатен слој на доверба во комуникацијата. И двете почувствувавме взамен интерес за потрага/претрага по одговорите.

Најважното прашање кое претходеше на оваа размена и кое доведе до тоа со задоволство да прифатам да ја напишам оваа статија, е следното: колку е возможно уметничкото творештво од место со паралелна или испрекината историја, каква што е Македонија, да ја историцизира својата уметничка традиција надвор од кодовите на доминантната историја? Какви видови на нови врски можат да се создадат денес, помеѓу уметноста, историјата и политиката? И конечно, кои се новите форми на меѓузависност помеѓу центарот и периферијата?

Откако Нада Прља ја напушти својата татковина пред повеќе од една деценија – оваа самостојна изложба ги одбележува нејзините ретки враќања во неа, како уметница – чувствувам дека нејзиниот светоглед сега е најпродуктивен во однос на мојата лична потрага, и благодарна сум што ми дозволи да дознаам толку многу за нејзините самокритични лични и уметнички доживувања во

однос на оваа изложба. Разбирам дека позицијата од која што таа зборува е мошне кршлива. Тоа е позиција која мора да се задржи за нешто што човек намерно го заменил (или го оставил зад себе, за да најде поинаков пристап до светот) – со идеја за носталгија, фрустрација, можеби дури и вина? Следејќи ја оваа логика, овој текст нема намера пријатно да го „понесе“ читателот, ниту пак да биде разбирлива историја. Напротив, тој е суров и не е подготвен да ви послужи, а неговата содржина се обидува на површината да ги извади физичките, културните и творечките празнини кои, се надевам, и ќе ги премости.

Творештвото на Нада Прља е современо, привлечно и смело. Изложбата во *Музејот на современа уметност* во Скопје се занимава со таканаречената фаза на транзиција на Македонија, од комунистичко политичко уредување во западно-либерална демократија. Како што изјавува уметникот, оваа фаза на транзиција навистина станува покрај општествена состојба - состојба на умот. Нема место за забуна во однос на тоа кои се средствата што Нада Прља ги употребува за да се изрази, ниту пак околу она што сака да го изрази. Таа има храброст и дрскост. Може да се рече дека дури и насетив една тенка нишка на остар хумор, но ми недостига капацитет да се наметнам, дури и да направам „престап“ за да дојдам на страната на гледачот. Набљудувајќи го творештвото на Нада Прља, често се чувствувам избришана и изоставена; во мене се буди чувство дека не сум потребна како гледач/критичар, туку како истомисленик. Ова чувство би сакала да го преиспитам. Зошто се чувствувам изоставена? Зошто имам впечаток на клаустрофобија?

Преку е-пошта, уште пред да ми одговори на прашањата, Нада Прља ми објасни дека она што јас го опишав како *‘по потреба не за гледач/критичар, туку за истомисленик’* за неа е од огромна важност. Зборувајќи за изложбата во *Музејот на современа уметност* во Скопје таа вели: *‘...Сметам дека свесно се обидов да ги напишам гледачите да се чувствуваат клаустрофобично, ограничено; им ја наметнав висината – дека нема решение или брз излез од одредена ситуација. Ја употребив оваа методологија за да пресоздадам одредени чувства – на пример чувството кога чекаше во редица на граница на некоја земја и не сте сигурни дали ќе ви дозволат да влезете. Твојата забелешка дека гледачот/публиката е избришана кај мене разбуди озбиљна дилема за моето творештво, и генерално за постојењето на ангажираните уметности. Твојата позиција многу ми го оштеќа одговарањето на прашањата, зашто ми изгледа како да стоиме на различни страни од една улица – онаму кадешто проектите се зачнува и онаму кадешто подоцна стигнува. Зашто, во моите први обиди да одговорам на твоите прашања се обидував (несвесно) да ја одбранам мојата методологија и начините на кои создавам, што сметам дека е погрешно, зашто тврдам дека немам што да бранам.*

Работејќи како социјално и политички ангажиран уметник, јас сум принудена да завземам став – јасен став по ова прашање. Бидејќи проекцијата ја олицетворува положбата на работничките-мигранти, јас нивната положба нема да ја загрозам, ништо ќе ја злоупотревам мојата длабока и сериозна загриженост за нив за да фаворизирам или пак да влијаам на ставот кој гледачот треба да го има за овој проект. Затоа, инсистирам на тоа гледачите да сѐнаат исхомисленци; навистина, тој/таа е 'насочен/а' од прејреките низ кои минува; има само еден влез и еден излез, така што никој не може да зајре на средина и да се врати назад, па тој мора да се изоди. Создадов состојба на клаустрофобија за публикацијата за да ги испровоцирам на идентификација и разбирање за работничките...’ Види илустрација 1.



Во разговор воден во Цирих во 2007 година, францускиот филозоф Жан-Жак Рансиер (Jean-Jacques Rancière) го воведе терминот 'преговор' како специфична особина која недостасува на современата критичка/политичка уметност, за разлика од политичката уметност на шеесеттите – делото на Марта Рослер *Носење на војнаша дома* ја поседува таа особина, но делото на Ванг Ду – не. Првото е фото-монтажа која спојува адвертајзинг слики кои ја изразуваат среќата на американскиот семеен живот со сцени од војната во Виетнам. Второто дело е сочинето од восочни фигури кои ја претставуваат брачната двојка Клинтон, заедно со пластификација на курбеовата слика *Пошккло на свеишош*, на која е претставена огромна вагина. За да терминот 'преговор' биде корисен за оваа дискусија, прво морам да ја образложам идејата на Рансиер за постоење на две естетички политики кои ја сочинуваат политичката/критичка уметност и да допуштам на виделина да излезе една конкретна осуда која лежи во сржта на она што тој тврди дека исчезнало од критичката/политичка уметничка сцена – не прифаќањето.

Жак Рансиер ја нарекува критичката/политичка уметност 'трет начин'. Таа е посебен вид преговор, не помеѓу уметноста и политиката, туку помеѓу две конститутивни естетички политики.

Да почнам од тоа дека секоја уметност има две равенства: одвоеност од реалноста околу неа (уметност како засебна сфера и област на искуство) и потиснување на оваа одвоеност (уметноста како живот), и токму овој парадокс во зачетокот ја прави уметноста сама по себе политичка. Парадоксалната врска помеѓу овие спротивставени равенства може историски да придонесе (и придонесе) за создавање на две главни политички форми (на естетиката). И токму политичката/критичка уметност е таа која треба да допушти тие да бидат во взаемен, комплексен конфликт.

Првата естетичка политика се стреми да ги обедини двете својства. Одвоеноста на естетиката како особина и на слободата мора да се постигне преку нејзино самопотиснување. Мора да се постигне на начин кој е неодвоив од секојдневниот живот, каде уметноста и политиката, работата и одморот, јавното и приватното се едно исто. Таа подеднакво ги придвижи готските соништа на применетата уметност во XIX в во Англија, исто како и технолошките достигнувања на Веркбунд или Баухаус во Германија во XX в, малармеовскиот поетски сон за 'подготвување на фестивал за иднината', како и конкретното учество на Супрематистичките, Футуристичките и Конструктивистички уметници во Советската револуција. Во сите овие случаи, политиката и уметноста мора да го достигнат сопственото потиснување, во полза на една нова форма на неодвоив живот, ќе изјави Рансиер – за да не биде ниту чиста уметност, ниту чиста политика.

Втората форма, пак, ги одвојува овие две равенства. Таа го одвојува слободниот и рамноправен простор на естетско искуство од бесконечната област на комуникацијата на уметноста со животот. Самопотиснувањето на уметноста за таа да стане живот (по пат на премостување, реагирање против изолираната сфера на институциите кои го дефинираат објектот како уметност) е спротивставено на политиката, која по себе е резистентна, односно форма на отпор; уметноста е нешто нефункционално, како што смета Адорно, додека од него се одгласува божицата на Шилер која самата е безработна и единствено што може да се очекува од неа се секакви видови на пркос. Исто така, ова творештво е бесмислено и е индиферентно кон кој било план на општествена трансформација или учество во дотерување на прозаичниот живот. (Политичкиот и уметничкиот авангардизам си одговараат заради тоа што немаат поврзаност.) Оваа одвоеност не е прибежиште за чистата убавина. Напротив, тоа е место кадешто се судира токму врската меѓу одвојеноста и неодвојеноста, кадешто тие истовремено се помируваат и остануваат непомирени. Не станува збор за колапс на високата и ниската уметност, туку за зачувување на хетерогеноста на два сетилни света. Колапсот на оваа парадигма се случува единствено преку колапсот на границата помеѓу овие две парадигми. Примерот на Рансиер е следниот: кога Раушенберг на едно платно спои копија на Веласкез и клучеви за автомобил, тој и така ја изразуваше својата посветеност кон високата уметност, која длабоко ја цени. Не се случи колапс на парадигмата, а непомирениот остана единствено – непомирено.

Како може ова да се примени на уметноста и на нејзината перцепција? Пред јасно исцртаната спротивставеност меѓу чистата и ангажирана уметност, мораме да го идентификуваме потеклото и непрекинатата тензија помеѓу овие две естетички политики. Токму овие две естетики ни овозможуваат да ја идентификуваме уметноста како уметност, и тоа преку формите на видливост и разбирливост, смета Рансиер. Со здруги зборови, обете својства на уметноста – она кое сака да ја премести издвоената уметничка сфера и она кое се спротиставува на постоечката состојба и сака непостоечкото да го пренесе во реалноста – мораат да бидат во акција и во интеракција. Овие својства се влогот и мораат да бидат самопотиснати, за ние да можеме во целост нештото да го доживееме како уметност со помош на нашите сетилни и истовремено информирани умови полни со светско знаење. Критичката/политичка уметност не смее да биде одлучен став, тоа ли научивме?

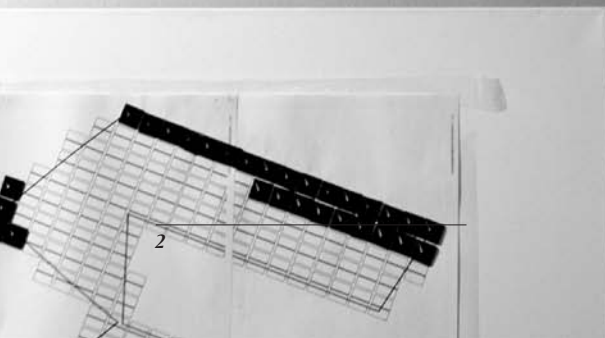
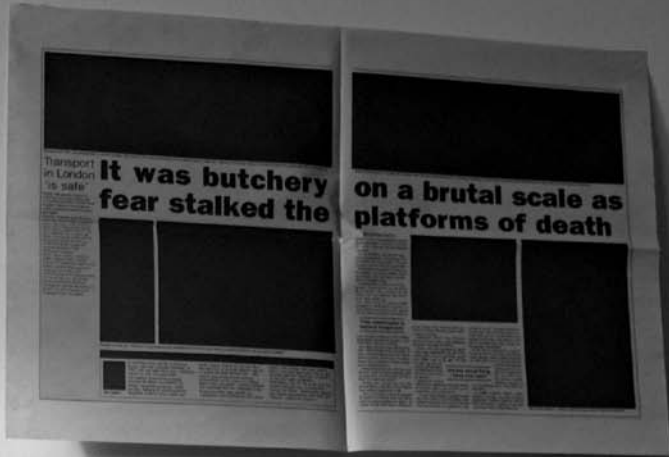
Таа мора да се користи со недефинираните зони на уметноста и животот, и мора да се користи со одвоеноста на уметничките дела, со сетилната отуѓеност која ги засилува политичките енергии. Политичката уметност мора да биде колаж од овие спротивности – уметност како одвоена зона и уметност како живот,

и потиснување на обете. Мора да ги измеша алтернативните политички естетика, да изнајде нови начини за искусување на уметноста кои не се ниту едното, ниту другото. Главната постапка кај политичката уметност се состои во изготвување на средба и евентуален судир на хетерогени елементи. Судирот на хетерогените елементи би требало да предизвика или да расветли прекин во нашата перцепција.

Со почит ја поканувам Нада Прља да ми се придружи на едно патување, каде ќе се задржиме на овие теми. Овој разговор во никој случај не се стреми да биде теоретска анализа на нејзиното творештво, туку најдобро се чита како размена на размислувања поврзани со прашањето што сè може денес да претставува политичката/критичка уметност, и како самата уметница се справува со некои од гореспоменатите сомнежи и прашања кои се наметнуваат во пракса: како може критичката/политичка уметност да се изложи во интеркултурален контекст?

Лилян Фелман Прашање 1: Главното дело, *Работничката ѝ производна линија* е сместено во главниот, централен дел од галерискиот простор во музејот и прикажува група работници кои работат на индустриски машини за шиене. Овие жени и мажи прават маички. Облечена како и работниците, ти стоиш на крајот на 'производната линија' за време на настанот кој се случува во живо и исликуваш слогани на маичките, кои гласат: *Илегален сѝранец, Прашење ги назад, Нека ѝаааа!*, *Мајка ѝуѓинка, Проклети сѝранци*, итн. Од твојата изложба се гледа дека сакаш да ја подигнеш јавната свест околу условите за работа на имигрантите на Запад. Во одвоеноста на музејот внесуваш дел од пазарната реалност. Ние не знаеме дали тие работници се од Истокот или од Западот? На кое ниво сметаш дека оваа информација е важна за публиката?

Нада Прља Одговор 1: Моето творештво се има изменето; од просторно/локално ориентирано (дела поврзани со распаѓањето на Југославија итн.) тоа стана временски ориентирано (работа на времени прашања, теми кои се актуелни за време на изложбата – како терористичките напади на Лондон во 07/07; Шпанија 11/03, види илустрација 2., итн.) Во најскоро време, фокусот на мојата работа стана 'ситуационистички ориентиран', што според мене значи дека тоа творештво анализира и реагира на одредени ситуации, кои се повторуваат во различни временски периоди и на различни социо-културални и географски локации. Експлоатацијата на работниците се случува долги години во различни делови од светот, за жал дури и денес е реалност; затоа е неопходно да се проговори и за ова прашање. Тука е и причината и да се 'вметне' пазарната реалност во изложбата, за да се потенцира или претстави експлоатацијата.



Изложувајќи го овој проект во македонски контекст, се осврнувам на посебна ситуација која се јавува во земји во кои постои високо ниво на емиграција. Затоа, концептот на оваа изложба лесно може да се аплицира и на многу други ситуации – ако истиов проект би бил изложен во Полска, Романија, Хрватска, Србија, или дури земји надвор од контекстот на Западна Европа – потеклото на работниците повторно би било јасно.

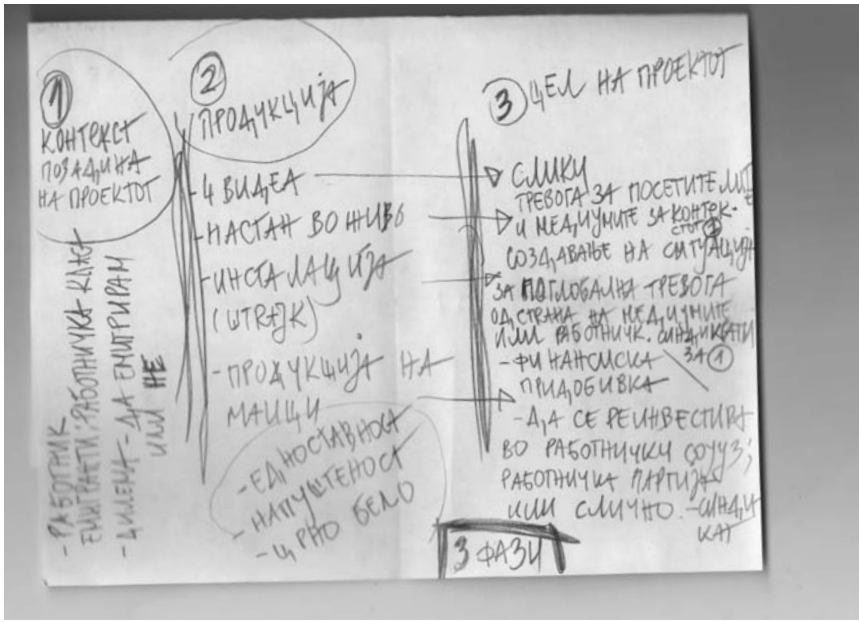
ЛФ 2: Секое дело, во условите на заштитеност и сигурност на музејот, е естетизирано. Оваа естетизација дозволува рамноправност во музејскиот простор, без оглед на нашите чувства или мисли. Не постои такво нешто како висока или ниска перцепција на современата уметност, ништо како високо разбирање и ниска сензација. Барем во оваа смисла можеме да ја сметаме естетиката за политичка. Работниците во музејот се ослободени од било какво значење или судир, предизвикувајќи нè да видиме слика, ‘чиста слика’.

Од друга страна, ми се чини дека внесуваш нов вид на необичност, и на поинаков начин, во судирот помеѓу хетерогените елементи. Да ја воопштам оваа идеја – мистеријата беше клучен концепт на симболизмот, и ми изгледа дека враќањето на симболизмот во многу од современите дела е на ‘дневен ред’. Тоа не е спектакуларен облик на живување на симболистичката митологија и на сонитата како во идејата за „Gesamtkunstwerk“. Тоа е скромна употреба на симболи која влијае на објекти, зборови од објекти, слики и знаци во музеите и галериите, која воопшто веќе не ја следи логиката на неприфаќањето. Се чини дека и ти си повеќе заинтересирана за сведоштвата на взаемно присуство, отколку за вистинското неприфаќање. Можеш ли да се идентификуваш со ова размислување? Каква е вредноста на концептот на прифаќање и неприфаќање во твоето уметничко искуство?

НП 2: Мојот креативен процес минува низ три важни фази. Прво, се интересирам за одредена ситуација или контекст (животот на работниците-имигранти, толкувањето на Муслиманското население од страна на современиот западен свет, итн.) – овој дел од процесот може да се нарече ‘позадина’ на проектот. Како второ доаѓа визуелизацијата. Немам еден единствен метод на изразување, секогаш се трудам да работам во различни медиуми, а причината за тоа е што сакам да се осврнам на ‘позадината’ (или на контекстот) на најсоодветниот можен начин. Во овој дел влегува сета ‘естетизација’ (како што велиш ти) и таа е најкусиот дел од процесот на проектот. Последниот дел од процесот се занимава со креирање на ситуација/ можност за проектот да направи реална промена/да влијае на ‘позадината’ на проектот; со други зборови, да изврши влијание врз моменталната ситуација со која се

бави проектот, како на пример да ја подобри положбата на работниците-мигранти, да ја промени западната перцепција за муслиманското население, итн.

Работниците измешани со посетителите - е 'чистата слика'; 'штрајкот' во деновите на изложбата е 'чиста слика', итн ..., овие 'чисти слики' се секако 'сведошвајќа на взаемно присуство', но тоа не е прифаќање - туку е неприфаќање. Чистата слика е нешто што во мене буди реакција; визуелните пораки (измислени или реални) се нешто што на мене остава длабок впечаток. Сликата на атомската бомба која паѓа на земјата, сликата на мајка со дете која трча за време на Виетнамската војна... сето ова влегува во категоријата на 'чисти слики' и сите тие се предизвикувачи на реакција, тие се во позиција на барање на неприфаќање (неприфаќање на ситуација во која живееме, т.е. ставено во рамките на моите креативни прецеси - негирање на фактите на 'позадината'). Без неприфаќањето, проектот го губи потенцијалот/намерата да ја оствари крајната цел на делото – да предизвика реакција која може да направи вистинска промена (или третата фаза, види илустрација 3) .



ЛФ 3: Уште од индустриската револуција во XIX в, фармерите и работниците од фармите се преселиле во градовите за подобар живот. Работниците (и)мигранти дошле оддалеку, се откажале од корените и татковината во потрага по богатство, работејќи во индустриска држава. Некои индустриски земји дури и ги повикувале, зашто имале потреба од повеќе работници. Преку овој процес на миграција, странците, заедно со нивните религии и идеи, се придружиле на еден народ и мора да бидат прифатени, некогаш контролирани и најдобро интегрирани на најпродуктивен начин. Миграцијата отсекогаш била дел од европската историја. Сите сме читале повеќе или помалку страшни приказни за условите за работа на имигрантите во земјите на Запад; овие извештаи и приказни се дел од секое европско национално минато и сегашност, притоа бидувајќи ‘удавени’ во стереотипи од сите страни. Се чини дека сакаш да ги информираш луѓето за овие реални состојби.

Со кои уметнички средства ќе ја пробиеш политичката естетизација во музејскиот простор? Или, да те запрашам со Рансиер: Уметноста сè повеќе се занимава со теми и содржини кои традиционално припаѓаат на политиката, вели тој. (Во разговорот во Цирих, Рансиер го користеше терминот „прашање“; јас го заменив терминот – се надевам, соодветно – со „теми и содржини“, како одговор на молбата на Нада за конкретизација или синоним). Се сложуваш ли со оваа забелешка, и дали тоа значи дека двете области, уметноста и политиката, сè почесто ги бијат битките со истите средства?

НП 3: Тешко ми е да одговорам на ова прашање служејќи се со збор каков што е уметност (генерално), па претпочитам наместо него да го користам терминот ‘моето уметничко дејство’. Во моета уметничка работа, се обидувам да ја избегнам генерализацијата околу тоа што уметноста, или уметничката работа треба да претставува, или пак која методологија треба да се користи при создавањето на уметност за да се поддржи/припаѓа на одредена уметничка структура. Во рамките на овој проект, ме интересираше играта на моќ, но не од позиција на критика. Ме интересира користењето на структурите на моќ и од таа гледна точка, во моето уметничко искуство се служам со средства кои можат да се изедначат со средствата кои ги користат политичарите.

Во оваа прилика, на оваа изложба во Македонија, моето уметничко искуство може да се спореди со претседателската улога на политичарот. Оваа споредба може делумно да се објасни со фактот дека изложбата се одржа во *Музејот на современа уметност* во градот Скопје. Секој кој го познава градот и местоположбата на



4

Музејот во него, ќе се согласи дека зданието ја зафаќа главната и ‘најзаповедничка’ позиција во градот. Сместен на ридот Кале во срцето на градот, тој се надвиснува на градот како Акропол, или опсерваторија, од каде што човек може да има прегледност врз целиот градски пејсаж. Кога се наоѓате во Музејот, го чувствувате присуството на интелектуалната буржоазија. (види илустрација 4.) Веднаш до Музејот се наоѓа градилиштето на новата зграда на Американската Амбасада, строго чувано, оградено, налик на затвор. Но сепак, амбасадата нема да има таква привилегирана позиција и ‘заповеднички’ поглед во однос на градот како Музејот, затоа што Музејот е навистина во примарна позиција.

Физичката позиционираност на Музејот и неговата институционална моќ се дел од мојата игра на моќ. Ја користам оваа сеопфатна ситуација да го сместам овој конкретен уметнички проект во позиција на моќ. Ова ја премостува и самата уметност, уметничките форми, моето искуство (мене), индивидуалната психа на работникот итн. Во овој миг стигнува и до точката на потенцијална споредба со политичка акција – изјава не многу различна од онаа на Буш ‘Ние војуваме со оската на злото’. Пораката упатена од позицијата на моќ е конечна; изискува послушност. После отворањето на изложбата и по завршувањето на уметничкиот настан во живо, проектот *Работничката производна линија* – кој се состоеше од шест индустриски машини, поставени на начин кој реплицира вистинска производна линија во текстилна фабрика – беше оставен онаков каков што беше во моментот во кој настанот заврши. Разни ткаенини и конци беа расфрлани насекаде, и внарешноста на музејот оддишуваше со впечатокот дека местото е евакуирано или напуштено. Таа вознемирувачка слика (или ‘чистата слика’) пренесува безгласна порака – ‘Работниците од фабриката штрајкуваат!’

Фабричките работници скоро штрајкуваа пред Собранието во Скопје, спиеја во шатори во блискиот парк, искажувајќи го нивното незадоволство од моменталната состојба окарактеризирана со екстремно висок степен на отпуштања на работниците, затворање на многу македонски фабрики, итн. Многу од овие неодамна невработени работници си заминаа во потрага по ‘подобра иднина на Запад’, често работејќи нелегално, без соодветна работна дозвола. Како и да е, овие сцени од скопските улици веќе станаа дел од суровата реалност од последниве години. Како резултат на тоа, минувачите, медиумите, дури и претставниците на политичките партии се отрпнати на оваа болна реалност...

На оваа состојба на социјална отрпнатост гледам како на еден од нејголемите стравови на современото општество (кој подеднакво ги засега Истокот и Западот). Отрпнатоста во конкретниов случај, за жал, пред сè се должи на фактот што поплаките и револтот доаѓаат одоздола, од улиците, од позицијата на која и недостасува моќ. Затоа, мојата намера со овој проект беше де го воздигнам протестот на ‘височините’ на ридот Кале кој, со својата импозантна поставеност, ‘заповеда’ со градот. Во исто време, намерата ми беше да го сместам ‘штрајкот’ (индустриските машини, каблите, вилушкарите, отпадоците од производството, итн.) во национална институција од највисок ранг, да ги направам нив – работниците и нивната реалност – видливи.

ЛФ 4: Често употребувана современа форма за естетичкото неприфаќање е поканата (Рансиер тука ги вбројува и шегата и колекцијата). Ти ги покануваш работниците внатре. Ја покануваш публиката да стане купувач (тие можат да ги купат твоите маички). Во рамките на релационата естетика ова би требало да овозможи нови врски, „со давање на ситни услуги, уметникот придонесува да се пополнат ‘празнините’ помеѓу општествените релации“, барем така вели главниот теоретичар на овие естетики, Никола Бурио. Ти ќе бидеш дел од производната линија. Со оглед на фактот дека твоите работници нема да имаат контакт со публиката, дека нема да работат со нив, туку за нив (што и онака го прават во секојдневниот живот), се чини дека твојата покана е за нешто друго?

НП 4: Потребата на уметноста или на уметникот да биде дел од процесот на давање услуги е една од движечките сили на мојата уметничка работа. Постојат неколку проекти на коишто работев, кои прават моета работа да е работа на ‘давател на услуги’. Веројатно најзначаен од сите е проектот *Дај за да земеш, Агенција за недвижности*. Овој проект се занимаваат со позицијата на Источна Европа во европските рамки; затоа сметам дека вреди да го споменам во контекст со изложбата *Да останаам или да си одам*.

Овој проект се обидуваат да даде паралелна интерпретација и функционален модел / алтернатива на ‘услугите’ кои постојат во економските системи на Европа (и генерално, во светот). Верувам дека овие системи можат да се модифицираат (ќе го употребаам зборот ‘модифицираат’ наместо ‘променат’). Во општествата постојат ‘дупки’ кои ги овозможуваат овие активности. Во врска со претходното прашање/одговор, јас барам ‘модел на моќ’ со кои ќе ги засилам обидите да влијаам на реалноста, правејќи ги овие паралелни модели навистина функционални, или можни.

Во проектот *Дај за да земеш, Агенција за недвижности*, јас ‘продавав имоти’ од различни делови на Балканот во контекст на една лондонска галерија (галеријата на *Австрискиот Културен Форум* во Лондон, проект во сооработка со кустосот Софи Хоуп за проектот *Reunion*). Секој ден доаѓав облечена како агент за недвижности, и така и се однесував за време на работните часови на изложбата; галерискиот простор за таа потреба беше трансформиран во ‘функционална’ агенција за недвижности, со бројни урамени слики и описи на имотите кои беа на продажба (постоеше некаква наративна слобода и есеистичка девијација во тие описни текстови, и тоа ја направи оваа агенција поинаква од другите, ‘вистинските’ агенции за недвижности). Види илустрација 5.

Со започнување на проект од овој тип, примарно бев заинтересирана за употребата на системот на уметноста, бидејќи галеријата служеше како локација за агенцијата, а мене ми плаќаа уметнички хонорар, што ми дозволи да ја одиграам улогата на агент за недвижности ‘за беспари’. Понатаму, преку овој проект, бев заинтересирана за погрешната интерпретација (или редефинирање) на востановените економски системи, преку менување на стереотипните позиции на земјите во рамки на финансиска размена. Поентата на овој проект, која истовремено е и неговиот клучен аспект, е фактот дека оваа ‘Агенција за недвижности’ ги нуди имотите без да зема провизија за потенцијалните продажби и трансакции, што резултира со можноста да се изгуби добивката од третата страна инволвирана во трансакцијата помеѓу сопственикот и купувачот на конкретниот имот.

Во реалноста, невозможно е да се промени или модифицира постоењето на човековата алчност... Не ли беше ист обидот на Карл Маркс и Фридрих Енгелс да ја модифицираат човечката природа, со нивната визија на комунизмот како совршено општество? Сè уште се сеќавам, од моите средношколски часови по ‘Марксизам’ на реченицата дека во комунизмот, трудот на работникот ќе биде награден во согласност со неговите потреби, зашто веќе нема да постои систем

ДАЈ ЗА ДА ЗЕМЕШ

АГЕНЦИЈА ЗА НЕДВИЖНИИ

Ми беше особено задоволство да се сретнам со мојата пријателка Ана, и да бидам сведок на нејзиното добро расположение во тие денови, во времето на подготовките за нејзината свадба.

Тоа беше особено радосен период и настан, затоа што веќе одреден број години, Ана беше во 'очајна потрага' по сопруг.

Конечно, се чинеше дека нејзините фрустрации ќе завршат. На возраст од 29 или 30 години, таа сметаше дека е речиси стара. Имаше работа која не и' се допаѓаше, и немаше изгледи дека ќе најде подобра се' додека нејзините внатрешни несигурности се движеа во истата болна насока. Нејзиниот живот беше во кор-сокак.

И сега, конечно, и' беше дадена шанса да избега од тој стил на живеење на ниско-средната класа, кој толку многу сакаше да го остави зад себе. Конечно можеше да си отиде од оваа зграда во која ги помина сите три децении од животот. Беше среќна што можеше да ги избрише сеќавањата за сопственото постоење од видовите кои чувствуваше како ја ограничуваат...

Јас бев таму да го фотографирам станот. Таа ме водеше од соба до соба, и токму во моментот кога претпоставив дека ќе почне да ми го објаснува и фали ('рекламира') нејзиниот стан, таа едноставно излезе од собата. Истото се случи и во кујната каде ни правеше кафе...

Избегнуваше да зборува за станот; наместо тоа, зборуваше за други нешта...

Цената е на барањето



БЕЗ ПРОВИЗИЈА!!!!

УЖИВАЈТЕ ВО ПРЕКРАСНИОТ ШАРМ НА МАКЕДОНИЈА

на приватна сопственост... (овој сон сè уште е ‘музика за моите уши’...). Затоа, не барам да откријам кој е виновникот за капиталистичкиот систем – купувачот или продавачот, зашто нивните цели се исти: финансиска добивка, профит.

Мојата работа се согласува со принципите на востановената пазарна економија, и во неа бара простор за мали модификации – што во овој случај е бришењето на третата страна, профитирачкиот ‘медијатор’. Затоа, проектот *Дај за да земеш, Агенција за недвижности* може да претставува закана за професионалните агенти за недвижности, со што мојата цел би била исполнета и проектот би ‘овозможил нови релации’ (она што го бара *релационаија естетика* на Бурио).

Кога станува збор за позицијата на уметникот, следејќи ја траекторијата на овој проект и на проектот *Да осџанам или да си одам*, може да се рече следново: позицијата на уметникот е како алка во синџир – тоа е само една алка во целиот концепт, концепт кој е направен со намера да го модифицира системот во кој живееме (повторно, како што се бара во *релационаија естетика* на Бурио). Предложувајќи паралелни модели, додека истовремено се изложуваат сите алки на ‘синџирот’ (во рамките на овој уметнички проект), овозможено е да се видат моменти/активности/услуги кои во секојдневниот живот се земаат ‘здроаво за готово’. Живееме во отуѓен свет, каде не сме сосема свесни, ниту пак по секоја цена нè интересира производниот процес. Ние сме приматели на крајните производи (почнувајќи од измиената/полу-готова/спакувана храна, па сè до дефинираните/дефинитивни политички одлуки). Ние сме во прекутен договор со сè што нè опкружува, зашто едноставно не сакаме да дејствуваме против нашето лично чувство за конформизам. Кога ќе отидеме во *Манџо, Бенџон*, го славиме моментот на откривање на евтино парче. Ја воздигнуваме нашата способност да направиме ‘добар пазар’. Дали некогаш сме подзастанале да размислиме за потеклото и процесот на изработка на производите, и спакуваните финални премети? Не, не сме размислиле. Ова се изедначува со грозната вистина дека не сосема ги разбираме војните во далечните земји; не сме премногу сочувствителни, и можеме комотно да си седиме дома, дискутирајќи ги политичките аспекти на конкретниот конфликт, додека на телевизија гледаме монтирани и цензурирани материјали. Ова го правиме без да помислиме дека конфликтот за кој нè известуваат во реалноста значи смрт, крв, тортура, страв и загуба.

Проектот *Работничкаија производна линија* открива два ‘атрибути’ на фабричките работници кои ние не ги искусуваме секојдневно во нормални услови. Прво, им овозможува присутност – со тоа што се физички присутни, видливи, внатре во музејот – дозволувајќи им да бидат видени како тоа што се, како работници.

Работниците беа видени како вистински луѓе, луѓе со лице и тело, а и со чувства; луѓе кои имаат минато, сегашност и иднина. И второ, им дава 'глас' – преку слоганите кои беа испишани на маиците за време на уметничкиот настан. Слоганите овозможуваат да се претстави нивната реалност и начинот на кој тие се видени во медиумите, или во разните правни документи (од каде што се 'позајмени' слоганите). Види илустрација 6. На пример:

Јас сум мигриран фабрички работник – јас сум 'Проклет странец'.

За време на титовата Југославија, примарната положба на работниците во општествената структура ја претставуваше сржта на идеализмот во поранешна Југославија. Колку и да беше тоа лажно (усвојувајќи пропагандистички пристап не многу различен од оној на комерцијалните рекламни стратегии) самите работници беа горди што се работници. Како можат денес да се чувствуваат фабричките работници? Веќе не постои таков идеализам во нашето современо општество.

Можеби овие две својства на критичката/политичка уметност, како што ги опишува Рансиер – *'одвоеноста од реалноста околу нас и појиснувањето на оваа одвоеност'* – можат навистина да се применат во реалниот живот. Неговиот концепт на *'одвоеност'* може да се употреби како претстава на секојдневниот живот на нашите современи средно-високи класи (или како мерка за тоа колку, за нив, нивното секојдневие е реално?)



Преку детална анализа на проектот, гледам сличност помеѓу концептот на *Работничката производна линија* и делото на Марта Рослер, *Носење на војната дома*. Намерата на обата проекти е да се замешаат (а со тоа и да го нарушат) секојдневието на ‘суперниорното’ општество на средно-високата класа, со тоа што во него ќе внесат елементи на реалност, далечна/скриена и често пати брутална реалност. Во случајот со делото на Рослер, таа реалност е Виетнамската војна, додека во мојот случај, *Работничката производна линија*, тоа е судбината на работничката класа.

ЛФ 5: Важно ли ти е дали го прикажуваш делото во Лондон или во Скопје, а ако одговорот е да, тогаш, на кој начин?

НП 5: Важно е во смисла на тоа дека моите дела се ‘ситуационистички ориентирани’. Не се сложувам со идејата за ‘патувачки изложби’ и сметам дека ангажираната уметност не може да биде генерализирана и извадена од контекстот за којшто е создадена. За постоење на еден ангажиран проект потребно е одредено предзнаење/слоеви на информации околу одредена ситуација. Мојата убеденост во тоа се базира врз моето лично искуство со дислокација, врз согледувањето на тоа колку долго време ми беше потребно да се адаптирам, како уметник, на мојата нова животна средина и на општеството во кое сега живеам и работам. Долго време помина пред да се почувствувам способна да реагирам/зборувам за одредени концепти кои за мене се клучни, во друг контекст (контекстот на Лондон, Британија, Западот, капитализмот итн). Тоа подразбираше долг процес на учење за специфичните општествени, политички, локални прашања итн. – прашања кои толку лесно ги разбирав додека живеам во Македонија, а кои одеднаш ми станаа сосема нејасни. Тоа во огромна мера влијаеше на моето искуство како уметник и истовремено ја создаде основата или конфликтот (па и дуалноста) во изложбата *Да оситанам или да си одам*.

Илустрации

1 Редица за чекање; Нада Прља, 2008; Скица на проектот; мрсен пастел. 42 x 30 см

2 Проекти на лоши весици, Шпанија 11/03; Нада Прља, 2004.

Офсет отпечаток на хартија за весници, магента боја, две страни, 60 x 42 см

3 Дијаграм на три фази на развојот на проекциите на Нада Прља

4 Фото монтажа на околината на Музејот на современата уметност

5 Дај за да земеш, Агенција за недвижности; Нада Прља, 2007

настан во живо, 20 огласи, видео, букви, уметникот. Во прилогот е претставен еден оглас.

6 Ситранциите ДОО. или како перфектна жена лежи; Нада Прља, 2009

Серија на 6 модни фотографии со слоганите од проектот *Ситранциите ДОО.*

New controls to stem flow of migrants

By Greg Hurst and Richard Ford

STRICT new controls for migrant workers involving compulsory fingerprinting and an Australian-style points system will be announced today.

Charles Clarke, the Home Secretary, will tell MPs that would-be migrants must prove that they will bring economic benefits to Britain before they are allowed into the country.

The initiative is widely seen as an attempt to outflank the Conservatives, whose immigration policies have struck a chord with voters.

However, the Tories, who are proposing also to limit the number of asylum-seekers, insisted that voters would still have a clear choice between policies. They claimed that Tony Blair had a long history of making promises on asylum that he had failed to keep.



is that we seem to at election time."

At the heart of set out in a five-year published today, system to prove grants would benefit my and fingerprint million people w stop them destructions and disappearments and disappear the black economy

The decision to points system puts cy close to that of the chief difference they want an ann numbers, including while Labour prop based only on econ

The key to the p tough new controls migration" when who enter legally a by their extended fa

Mr Clarke reject tions that the two

told them it's a hot issue for the public, as ours tell us," he says. "They will also have told them that the public believes the politicians won't discuss immigration and asylum for reasons of political correctness