12—15
Hyrje
Introduction
Merve Elveren, Erëmirë Krasniqi

16—27
Shkundja e patriarkatit në shtetndërtimin neoliberal në Kosovë
Disrupting Patriarchy in Neoliberal Statebuilding in Kosovo
Vjosa Musliu

28—43
Erëmirë Krasniqi në bashkëbisedim me Fitore Isufi-Kojën
Erëmirë Krasniqi in conversation with Fitore Isufi-Koja

44—55
Zanafilla dhe amplifikimi i përfytyrimit politik kombëtar në Turqi
Genesis and Amplification of the National Political Imaginary in Turkey
Onur Yıldız

56—75
Merve Elveren në bashkëbisedim me Hale Tenger
Merve Elveren in conversation with Hale Tenger

76—87
Lidhur me projektet
Relating to Projects
Sezgin Boynik

88—103
Erëmirë Krasniqi në bashkëbisedim me Nurhan Qehajën
Erëmirë Krasniqi in conversation with Nurhan Qehaja

104—111
Histori e dendur: përballja me trashëgimitë e kombit
Overwhelming History: Tackling the Legacies of the Nation
Lara Fresko-Madra

112—131
Merve Elveren në bashkëbisedim me Esra Ersen
Merve Elveren in conversation with Esra Ersen

132—133
Indeksi
Index

134—137
Shënime biografike
Biographical notes

138
Kolofoni
Colophon

12—15
Hyrje
Introduction
Merve Elveren, Erëmirë Krasniqi

16—27
Shkundja e patriarkatit në shtetndërtimin neoliberal në Kosovë
Disrupting Patriarchy in Neoliberal Statebuilding in Kosovo
Vjosa Musliu

28—43
Erëmirë Krasniqi në bashkëbisedim me Fitore Isufi-Kojën
Erëmirë Krasniqi in conversation with Fitore Isufi-Koja

44—55
Zanafilla dhe amplifikimi i përfytyrimit politik kombëtar në Turqi
Genesis and Amplification of the National Political Imaginary in Turkey
Onur Yıldız

56—75
Merve Elveren në bashkëbisedim me Hale Tenger
Merve Elveren in conversation with Hale Tenger

76—87
Lidhur me projektet
Relating to Projects
Sezgin Boynik

88—103
Erëmirë Krasniqi në bashkëbisedim me Nurhan Qehajën
Erëmirë Krasniqi in conversation with Nurhan Qehaja

104—111
Histori e dendur: përballja me trashëgimitë e kombit
Overwhelming History: Tackling the Legacies of the Nation
Lara Fresko-Madra

112—131
Merve Elveren në bashkëbisedim me Esra Ersen
Merve Elveren in conversation with Esra Ersen

132—133
Indeksi
Index

134—137
Shënime biografike
Biographical notes

138
Kolofoni
Colophon

Hyrje

Merve Elveren dhe Erëmirë Krasniqi

Grusht shteti ushtarak i 12 shtatorit 1980 dhe regjimi i juntës që pasoi për tre vjet shtypi të gjithë mekanizmat e opozitës dhe rezistencës në vend, gjykoi qindra mijëra njerëz me dënim me vdekje, arrestoi, torturoi dhe kontrolloi plotësisht kujtesën kolektive. Ndërkohë, kalimi i qeverisë në neoliberalizëm u thellua dhe u institucionalizua. Tregu po zgjerohej dhe kapitali po rritej në vend. Turqia hyri në vitet 1990 me një regjim mirë të planifikuar autoritar në jetën shoqërore dhe politike dhe liberalizim të plotë në konsum. Megjithatë, ky vetëbesim në rritje mori një kthesë të ashpër dhe u pasua me tre ngjarje të rëndësishme: fillimi i Luftës së Gjirit, fundi i Luftës së Ftohtë dhe globalizimi. Ridefinimi i strukturës së shtetit-komb dhe kërcënimi nga hegjemonia Perëndimore në rajon ndikuan në rritjen e nacionalizmit, një ideologji tashmë shumë e njohur në Turqi.
Në gjysmën e parë të viteve 1990, skena e re dhe gjithnjë në rritje e artit bashkëkohor në vend u bë platformë jetike për të mbajtur diskutime të vazhdueshme mbi mekanizmat e depolitizimit, shkeljet e të drejtave të njeriut, përpjekjet për të u përballur me të kaluarën dhe premtimin dhe kolapsin e procesit të demokratizimit.

Për të gjeneruar lexime krahasuese, por edhe një dialog feminist mes dy gjeografive të ndryshme, një linjë e ngjashme kërkimi do të ndiqet në kontekstin e Kosovës. Duke hedhur një vështrim më të afërt në dekadën e parë pas përfundimit të luftës së Kosovës më 1999, praktikat artistike që u shfaqën nuk ishin të ndara nga pyetjet mbi identitetin kombëtar, përkatësinë dhe gjininë. Vitet e pasluftës në Kosovë u shënuan nga tranzicione ekstreme nga një regjim shtypës në çlirim; nga socializmi i shkatërruar nga lufta në demokracinë liberale të tregut; nga lufta në paqe. Deri në shpalljen e pavarësisë në vitin 2008, mekanizma të ndryshëm të protektoratit të Kombeve të Bashkuara në Kosovë projektuan imazhin, vlerat dhe qëndrimet e tyre. Bashkëpunimi ndërmjet organizatave lokale dhe atyre transnacionale nuk ishte gjithmonë një shkëmbim përvojash, por më tepër një imponim i fuqisë së butë. Qasja kryesore e integrimit gjinor të protektoratit në shumë aspekte miratoi parimet e feminizmit liberal dhe neglizhoi trashëgimitë e lëvizjeve feministe lokale. Në kontekstin e formimit të shtetit-komb, një brez i ri i grave artiste doli në pah duke përdorur media të ndryshme si mjete për të artikuluar subjekt pozicionin e tyre në hapësirën e riorganizuar politike të vendit. Krijimtaria e tyre është domethënëse dhe ofron njohuri kritike për një spektër marrëdhëniesh në procesin e ndërtimit të shtetit-komb dhe në përpjekjet lokale për barazi gjinore.

"Identiteti Kombëtar dhe Praktikat Feministe: Perspektiva nga Kosova dhe Turqia" përqendrohet rreth punëve të përzgjedhura nga katër artiste gra. Fitore Isufi-Koja dhe Nurhan Qehaja nga Kosova dhe Esra Ersen dhe Hale Tenger nga Turqia. Puna "Flamuri" (2005) nga Qehaja dhe "Japonia" (2006) nga Isufi, duke rimarrë korporalen, negociojnë politikat e trupit dhe identitetin kombëtar. "Unë Njoh Njerëz të Tillë II" (1992) nga Tenger dhe "Në Paraburgim" (1995) dhe trilogjia "Një Histori e Mundshme" (2013-2023) nga Ersen — si metaforikisht ashtu edhe simbolikisht — vënë në pyetje pasojat e diskursit të vazhdueshëm nacionalist që kishte qenë në ballë të propagandës dhe shkrimit zyrtar të historisë në Turqi. Në punën e Qehajës dhe Isufit trupi bëhet një hapësirë për të kundërshtuar esencializmat dhe përfytyrimet kombëtare dhe transnacionale, ndërsa në punën e Tenger dhe Ersen, humbja e kujtesës kolektive ndërton boshtin qendror. Tekstet e komisionuara nga Sezgin Boynik, Lara Fresko-Madra, Vjosa Musliu dhe Onur Yıldız zgjerojnë më tej referencat mbi kontekstet shoqërore dhe politike të Turqisë të viteve 1990 dhe Kosovës në fillimin e viteve 2000, dhe për më tepër eksplorojnë marrëdhënien komplekse ndërmjet strukturës së shtetit-komb dhe hierarkive gjinore.

Introduction

Merve Elveren and Erëmirë Krasniqi

The military coup d'état of September 12th, 1980 and the junta regime that followed for three years suppressed all mechanisms of opposition and resistance in Turkey, tried hundreds of thousands of people under the death penalty, arrested, tortured and fully controlled collective memory. Meanwhile, the government's transition to neoliberalism deepened and became institutionalized. The market was flourishing and capital generously flowed into the country. Turkey entered the 1990s with a planned authoritarian regime in social and political life and full liberalization in consumption. Yet this blooming self-confidence took a sharp turn with three major shifts: the start of the Gulf War, the end of the Cold War, and the rise of globalization. The redefinition of the nation-state structure and the threat of Western hegemony in the region led to a rise in nationalism, an ideology already well-known in Turkey. In the first half of the 1990s, the country's newly growing contemporary art scene became a vital outlet for holding ongoing discussions on the mechanisms of depoliticization, human rights violations, attempts to deal with the past, and the promise and collapse of the democratization process.

To generate comparative readings, but also a feminist dialogue between two different geographies, this publication pursues a similar line of inquiry in the context of Kosovo. Taking a closer look at the first decade after the end of the 1999 Kosovo War, the art practices that emerged were not separated from questions of national identity, belonging, and gender. The postwar years in Kosovo were marked by extreme transitions from an oppressive regime to liberation; from war-devastated socialism to liberal market democracy; from war to peace. Up until Kosovo's declaration of Independence in 2008, various mechanisms of the United Nations protectorate in Kosovo projected their own image, values, and attitudes. Cooperation between local and transnational organizations was not always an exchange of experiences, but rather an imposition of soft power. The gender mainstreaming approach of the protectorate in many respects adopted principles of liberal feminism and neglected the legacies of local grassroot feminist movements. In the context of nation-state formation, a new generation of women artists came to the fore using different media as means to articulate their subject position in the country's reordered political space. Their works are significant and provide critical insights into a spectrum of relations in the process of constructing the nation-state and into the local struggles for gender equality.

National Identity and Feminist Praxis: Perspectives from Kosovo and Turkey centers around selected works by four women artists. Fitore Isufi-Koja and Nurhan Qehaja from Kosovo and Esra Ersen and Hale Tenger from Turkey. The works *The Flag* (2005) by Qehaja and *Japan* (2006) by Isufi, by reclaiming corporeality, negotiate body politics and national identity. Tenger's *I Know People Like This II* (1992) and Ersen's *Under Custody* (1995) and *A Possible History* trilogy of works (2013-2023) — both metaphorically and symbolically — question the consequences of the ongoing nationalistic discourse that had been forefronted by propaganda and official history writing in Turkey. In the works of Qehaja and Isufi the body becomes a site to counter essentialisms and national and transnational imaginaries, whereas in the works of Tenger and Ersen, loss of collective memory constructs the central axis. Commissioned texts by Sezgin Boynik, Lara Fresko-Madra, Vjosa Musliu and Onur Yıldız further open up the social and political contexts of Turkey in the 1990s and Kosovo in the early 2000s, additionally exploring the complex relationship between the nation-state structure and gender hierarchies.

Shkundja e patriarkatit në shtetndërtimin neoliberal në Kosovë

Vjosa Musliu

Ky artikull lexon përafër dy punë artistike të Nurhan Qehajës "Flamuri" (2005) dhe Fitore Isufi-Kojës "Japonia" (2006) në sfondin e ristrukturimit themelor politik, ekonomik dhe shoqëror në Kosovën e pasluftës. Unë argumentoj se të dyja punët — veçmas dhe së bashku — shqyrtojnë shtetndërtimin neoliberal në Kosovë pas luftës së vitit 1999, duke shpërfaqur strukturat qenësore patriarkale që kanë mbetur të paprekura në këtë proces. Para se të diskutoj këto punë në vetvete, fillimisht ofroj një ilustrim të shkurtër rreth ristrukturimit neoliberal të Kosovës që nga viti 1999. Përqendrohem në mënyrën se si ky proces kryesisht u (vetë)pozicionua si një 'fletë e pastërt' që shpesh shpërfillte trashëgiminë lokale në shtetndërtim dhe mënjanoi, nëse jo plotësisht injoroi, trashëgimitë e mëparshme feministe. Në fund, reflektoj se si të dyja punët e Qehajës dhe Isufit ndërhyjnë dhe dekonstruktojnë patriarkatin e ngulitur në proceset e shtetndërtimit që legjitimohen përmes evropianizimit.

Pas një lufte brutale nga ushtria e Serbisë kundër shqiptarëve të Kosovës në fund të viteve 1990, Kosova iu nënshtrua të gjithë spektrit të intervencionimit liberal, duke përfshirë: sulmet ajrore të NATO-s kundër Serbisë dhe Malit të Zi që i dhanë fund luftës (1999); vendosja e trupave tokësore të NATO-s në Kosovë (1999); një mision gjithëpërfshirës administrues i Kombeve të Bashkuara (1999-2008); dhe instalimi i një Misioni Evropian për Sundimin e Ligjit (2009-në vazhdim). Përveç Bankës Botërore, Fondit Monetar Ndërkombëtar dhe OSBE-së, këto struktura dhe institucione kërkuan të krijonin një shtet në Kosovë — një Kosovë evropiane me institucione politike dhe ekonomike neoliberale — të bazuar në "standardet më të larta ndërkombëtare"[1] sikur nga e para[2], sikur aty kurrë të mos kishte ekzistuar asnjë gjë.

Studiuesit kanë analizuar tendencën e strukturave liberale të intervencionimit për të instaluar "vitin zero" në shoqëritë e pasluftës dhe tendencën kokëfortë të tyre për të diktuar mënyrën e duhur të zhvillimit[3], mënyrën e duhur të angazhimit të shoqërisë civile[4], mënyrën e duhur të performimit të (barazisë) gjinore[5], formën e duhur të feminizmit, mënyrën e duhur për të bërë politikë *queer*[6], ndër të tjera. Njëkohësisht, të i mësosh "vendasit" për mënyrën e duhur e të bërit gjërat në politikë, art, ekonomi, veprim civil, historikisht ka shkuar paralelisht me diskreditimin dhe/ose shpërfilljen e sistemeve dhe trashëgimive të mëparshme.

Rasti i Kosovës, siç do të demonstroj në vijim, është një shembull thelbësor i kësaj logjike. Për shkak të statusit të saj të *papërfunduar* si një shtet plotësisht i pavarur, Kosova ka qenë konteksti dhe preteksti i përsosur për të testuar kufijtë e modeleve (neo)liberale. Në shumë mënyra, Kosova përjetoi *shok terapinë* e saj unike, pasi iu desh të transformohej, pothuajse brenda natës, nga lufta në jo-luftë, nga një sistem shtypës të ngjashëm me aparteidin në një demokraci; dhe nga një ekonomi gjysmë e kontrolluar në një ekonomi të hapur të tregut.

Ashtu si në vendet e tjera të ish-Jugosllavisë, sipas sugjerimit të institucioneve të intervencionimit liberal, Kosova iu nënshtrua një forme të rëndë të privatizimit të ish-ndërmarrjeve në pronësi shoqërore dhe shpronësimit të pronës që ishin të dëmshme për ekonominë e saj që përballej me vështirësi[7]. Përkundër provave të shumta të ndikimit katastrofik të këtyre politikave në terren, dhe përkundër dëshmive të shumta historike nga përvojat me privatizimin në vendet në Evropën Lindore dhe Amerikën Latine[8], këto politika neoliberale vazhduan të (vetë)legjitimohen dhe të materializohen jo vetëm si alternativë e vetme por edhe si superiore civilizuese.

Mikropolitika dhe politika e përditshme, si vlerat familjare, gjinia, seksualiteti, arti, prodhimi i dijes u

1
Musliu V. & Orbie J. (2014). "Deconstructing International Missions in Kosovo. What is in a name?". [Dekonstruktimi i Misioneve Ndërkombëtare në Kosovë. Çfarë ka në një emër?]. *European Foreign Affairs Review*. *19*(3): 411-428.

2
Musliu V. (2017). "Multi-ethnic democracy as an autoimmune practice: the case of international missions in Kosovo" [Demokracia multietnike si praktikë autoimune: rasti i misioneve ndërkombëtare në Kosovë]. *British Journal of Politics and International Relations. 19*(1): 188-201.

3
Rutazibwa, O. (2014). 'Studying Agaciro. Moving beyond Wilsonian Interventionist Knowledge Production on Rwanda' [Duke studiuar Agaciro. Përtej prodhimit të njohurive Intervencioniste Wilsoniane në Ruandë], *Journal of Intervention and Statebuilding*, *8*(4), 291-302.

4
Musliu V. (2021). *Europeanisation and Statebuilding as Everyday Practices: Performing Europe in the Western Balkans* [Evropianizimi dhe Shtetndërtimi si Praktika të Përditshme: Performimi i e Evropës në Ballkanin Perëndimor]. Routledge Studies in Intervention and Statebuilding. London: Routledge.

5
Musliu, V. & Mujika Chao, I. (2024). *Feminist Encounters in Statebuilding. Understanding the role of women in making the state in Kosovo* [Hasjet Feministe në Shtetndërtim. Kuptimi i rolit të gruas në bërjen e shtetit në Kosovë]. Routledge Studies in Intervention and Statebuilding. London: Routledge.

6
Rexhepi, P. (2017). *The Politics of (Post) Socialist Sexuality: American Foreign Policy in Bosnia and Kosovo* [Politika e Seksualitetit (Post) Socialist: Politika e Jashtme Amerikane në Bosnje dhe Kosovë]. Në: Jelača, D., Kolanović, M., Lugarić, D. (eds) *The Cultural Life of Capitalism in Yugoslavia* [Jeta Kulturore e Kapitalizmit në Jugosllavi]. Palgrave Macmillan, Cham.

7
Mustafa, A. (2020). Kosovo's social policy during self-management, UNMIK and independence: Persisting high inequality and social exclusion [Politika sociale e Kosovës gjatë vetëmenaxhimit, UNMIK-ut dhe pavarësisë: Pabarazia e lartë e vazhdueshme dhe përjashtimi social]. *International Journal of Social Welfare. 29*(1): 96-108.

8
Galeano, E. (1997). *Open Veins of Latin America: Five Centuries of the Pillage of a Continent* [Venat e Hapura të Amerikës Latine: Pesë Shekuj të Plaçkitjes së një Kontinenti]. Monthly Review Press.

përfshinë gjithashtu në sferën e re ideologjike e cila përpiqet (nëse nuk e ka bërë tashmë) të transformojë *personalitetin e ri kosovar*, shkurt për *personalitetin neoliberal-evropian kosovar*. *Personaliteti i ri neoliberal-evropian kosovar* është (vetë)shkëputur nga trashëgimia e tij socialiste jugosllave si dhe nga trashëgimia e sistemit paralel të viteve 1990. Në vend të kësaj, ai mendohet si një *tabula rasa* — ku idealet e demokracisë, ekonomisë së tregut të hapur, sipërmarrjes dhe konkurrencës janë të mishëruara dhe gradualisht të (vetë)internalizuara. Nisur nga Brown dhe Rottenberg, neoliberalizmi këtu kuptohet jo thjesht si një grup politikash ekonomike, por si një racionalitet politik mbizotërues që riformulon individët si kapital njerëzor dhe si rrjedhojë, agjentë të rritjes së kapitalit. Edhe pse si një rend ekonomik, neoliberalizmi mbështetet në punën e riprodhimit dhe kujdesit, ai gjithashtu rregullon që kjo punë e kujdesit dhe gjenerimi i të ashtuquajturit kapital njerëzor bie natyrshëm mbi supet e grave. Kështu, gruaja e re neoliberale-evropiane-moderne në Kosovë formohet si subjekti aspirues që vendos ekuilibrin ndërmjet ambicies së lartë, konkurrencës dhe suksesit të ngjashëm me sipërmarrjen nga njëra anë dhe kujdesit dhe riprodhimit familjar nga ana tjetër.

Në këtë interpretim të ri, nocione të tilla si *evropiane*, *liberale*, *neoliberale*, *moderne* ngatërrohen qëllimisht, përkthehen si të njëjta në thelb dhe si një progres natyror nga njëra në tjetrën në të njëjtën kohë. Erëmirë Krasniqi tregon se në këto kushte të reja, skena e artit bashkëkohor në Kosovë u bë agjente për të ofruar platformë për të diskutuar depolitizimin e shoqërisë, shkeljen e të drejtave të njeriut dhe normalizimin e patriarkatit, ndër të tjera[9].

> "E komunikuar kryesisht në publik përmes retorikës së evropianizimit, aspirata [e tillë] politike përmbledh një agjendë neoliberale të zhvillimit, ku përparimi kombëtar është i lidhur me vetë-realizimin ekonomik individual. Vlerat kulturore dhe premisat e neoliberalizmit si valorizimi i agjentëve të lirë, të racionalizuar dhe meritokratikë të abstrahuar nga strukturat ekzistuese socio-ekonomike u promovuan si cilësi të reja dhe të dëshirueshme. Në këtë aspekt, projekti i Kosovës si shtet evropian në bërje, nxiti një rikonfigurim të identiteteve kombëtare që i përmbahen agjendës së projektit të shtetndërtimit dhe evropianizimit[10]."

Paradoksalisht, siç do të demonstronte rasti i Kosovës, shtetndërtimi ndërkombëtar liberal nuk ka qenë progresiv sa i përket gjinisë[11] apo emancipues sa i përket seksualitetit[12]. Për shembull, në vitin 2005, aktivistet për të drejtat e grave dhe feministet varën një pankartë në rrethojën e ndërtesës së qeverisë së Kosovës në qendër të Prishtinës, duke sjellë vëmendjen te një mesazh i qartë: Rezoluta 1325 na garanton pjesëmarrjen në Negociata[13]. Negociatat e ndërmjetësuara nga OKB-ja ndërmjet Prishtinës dhe Beogradit mes viteve 2006 dhe 2008 e cila synonte gjetjen e një zgjidhjeje për statusin përfundimtar të Kosovës – mezi përfshinte ndonjë grua dhe nuk njihte qëndrimet e grave për barazi gjinore. Duke vepruar kështu, ata nuk morën parasysh mbrojtjen e të drejtave dhe qëndrimet e grave përgjatë procesit, pavarësisht masave ndërkombëtare në rritje, siç është Rezoluta 1325 e Këshillit të Sigurimit të Kombeve të Bashkuara (UNSC), e cila mbron pjesëmarrjen e barabartë të grave në të gjitha hapësirat vendim-marrëse në zgjidhjen e konflikteve dhe ndërtimin e paqes (2000). Si rrjedhojë, ata gjithashtu (qëllimisht) nuk arritën të njohin aktivizmin dhe politikën e lëvizjeve të udhëhequra nga gratë dhe feministet para vitit 1999. Gjatë 25 viteve të fundit të shtetndërtimit (ndërkombëtar)

9
Krasniqi, E. (2022). 'Interrogating Exclusion: A Summary.' [Shqyrtimi i Përjashtimit: Një Përmbledhje] botuar në Secondary Archive, një platformë online e artisteve gra nga Evropa Qendrore dhe Lindore. Edicioni i arkivit me artistet nga Kosova është kuruar nga Renea Begolli dhe Erëmirë Krasniqi. Linku: https://secondaryarchive.org/interrogating-exclusion-a-summary/

10
Berisha, R. (2024). The making of gender and the state in the newly independent Kosovo [Bërja e gjinisë dhe shtetit në Kosovën e re të pavarur]. Në: *Feminist Encounters in Statebuilding. Understanding the role of women in making the state in Kosovo* [Hasjet Feministe në Shtetndërtim. Kuptimi i rolit të gruas në bërjen e shtetit në Kosovë]. Red: Musliu & Mujika Chao.

11
Musliu, V. (2021). *Europeanisation and Statebuilding as Everyday Practices: Performing Europe in the Western Balkans* [Evropianizimi dhe Shtetndërtimi si Praktika të Përditshme: Performimi i e Evropës në Ballkanin Perëndimor]. Routledge Studies in Intervention and Statebuilding. London: Routledge.

12
Rexhepi, P. (2022). *White Enclosures Racial Capitalism and Coloniality along the Balkan Route* [Rrethojat e Bardha, Kapitalizmi Racial dhe Kolonialiteti përgjatë Rrugës Ballkanike]. Duke University Press.

13
Rrjeti i Grave të Kosovës. (2005). *Raporti vjetor i Rrjetit të Grave të Kosovës 2005. Prishtinë: Rrjeti i Grave të Kosovës.* https://womensnetwork.org/sq/publications/raporti-vjetor-i-rrggk-se-per-vitin-2005/

në Kosovë, praktikat e ristrukturimit (neo)liberal janë ndeshur vazhdimisht me akte rezistence nga lëvizjet e udhëhequra nga gratë dhe feministet në lidhje me politikën e ristrukturimit gjinor, ndikimit mjedisor dhe shoqëror të privatizimit, ndër çështje të tjera.

Paradoksi i një *tabula rasa*

Kosova ishte rajoni më i pazhvilluar në ish-Jugosllavi. Deri në fund të Luftës së Dytë Botërore, më shumë se 80 për qind e popullsisë së Kosovës ishte analfabete dhe kjo përqindje ishte edhe më e lartë tek gratë dhe vajzat. Kjo pasqyrë duket edhe më e zymtë në art dhe kulturë. Galeria e parë në Kosovë u hap vetëm në vitin 1979 (Universiteti i Prishtinës u hap katër vjet më parë) me shumë artistë të asaj kohe që përfaqësonin ndikimet stilistike të skenave të artit në Jugosllavi[14] edhe pse ata u përpoqën të krijonin një estetikë të re, të diferencuar të tyren[15].

Dekada e viteve 1990 karakterizohet kryesisht nga i ashtuquajturi sistem paralel në Kosovë. 150 mijë njerëz u përjashtuan nga sektori publik dhe rreth 400 mijë studentë dhe nxënës u dëbuan nga shkollat publike. Të dëbuar nga të gjitha institucionet publike — mjekësore, arsimore, kulturore dhe ekonomike — shqiptarët që përbënin mbi 80 për qind të popullsisë së Kosovës në atë kohë, u vetëorganizuan në struktura paralele duke ruajtur shtresat burokratike, ligjore, sociale dhe ekonomike të një shteti përbrenda një shteti. Masat represive ishin edhe më të rënda për skenën artistike me galeritë e artit, teatrot dhe aktivitetet kulturore që u zhvendosën në kafene të zymta dhe nëpër perferi të qyteteve të Kosovës.

Për Maliqin[16], në sfondin e një aparteidi të instaluar, të rinjtë shqiptarë kosovarë e kthyen vështrimin kah skenat e artit Perëndimor dhe thellësisht u ndikuan nga qasjet e reja dhe kritike mbi artin modern. Ky rebelim artistik përkoi me zhvillimin e një sërë organizatash feministe dhe të udhëhequra nga gratë, të cilat u shfaqën dhe u zhvilluan në Kosovë gjatë kësaj periudhe duke trajtuar analfabetizmin e përhapur në mesin e grave dhe vajzave në zonat rurale[17]; lëvizjet studentore feministe[18]; si dhe lëvizjet *queer*[19]. Këto aktiviste feministe po luftonin për emancipimin e grave dhe vajzave brenda shoqërisë shqiptare, si dhe për emancipimin e subjektit shqiptar (gratë dhe burrat) si kundërpërgjigje ndaj masave represive të Beogradit.

Aktivizmi dhe vetëorganizimi i gjerë i kosovarëve nuk u shfaq në vakum. Në fakt, Kosova ka një histori të mobilizimit feminist që daton që nga periudha jugosllave. Shembuj të tillë përfshijnë llegalen[20], një lëvizje jo e dhunshme e rezistencës civile[21]. Këto grupime kanë dëshmuar se çlirimi dhe shtetformimi ishin forcat kryesore shtytëse pas lëvizjes dhe mbrojtja e të drejtave të grave ishte dytësore, edhe nëse aktivizmi i grave ishte i pranishëm përgjatë shumë viteve. Shumë gra aktiviste këmbëngulën në aktivizmin e tyre, duke qëndruar shpesh në kundërshtim me strukturat organizative të lëvizjes kombëtare[22]. Gratë dhe aktivistet feministe i përcaktuan të drejtat e tyre si parakusht thelbësor për një shoqëri progresive[23], duke konstruktuar rolin e gruas si figurë kyçe në proceset e demokratizimit në Kosovën e para pavarësisë. Me ndryshimet politike pas vitit 1989 dhe me revokimin e autonomisë së Kosovës, strategjitë e grave gradualisht u pikëtakuan me identitetin kombëtar dhe kauza e çlirimit kombëtar mbizotëroi mbi çështjet e klasës dhe gjinisë. Eventualisht, së bashku me luftërat që po ndodhin në rajon dhe me shpërbërjen e Jugosllavisë, lindi një feminizëm rajonal antimilitarist dhe pacifist. Ky feminizëm

14
Krasniqi, E. (2022). 'Interrogating Exclusion: A Summary.' [Shqyrtimi i Përjashtimit: Një Përmbledhje] botuar në Secondary Archive, një platformë online e artisteve gra nga Evropa Qendrore dhe Lindore. Edicioni i arkivit me artistet nga Kosova është kuruar nga Renea Begolli dhe Erëmirë Krasniqi. Linku: https://secondaryarchive.org/interrogating-exclusion-a-summary/

15
Maliqi, Sh. (2021). "Arti në rezistencë". Shtëpia Botuese Koliqi.

16
Po aty.

17
Rogova, I. (2020). My take, your take: Women's rights in Kosovo, then and now [Mendimi im, mendimi juaj: Të drejtat e grave në Kosovë, atëherë dhe tani]. UN Women: eca.unwomen.org/en/news/stories/2019/10/your-take-my-take-womens-rights-in-kosovo-0

18
Hetemi, A. (2020). *Student Movements for the Republic of Kosovo. 1968, 1981 and 1997* [Lëvizjet Studentore për Republikën e Kosovës. 1968, 1981 dhe 1997]. Palgrave Macmillan.

19
Musliu, V. (2021). *Europeanisation and Statebuilding as Everyday Practices: Performing Europe in the Western Balkans* [Evropianizimi dhe Shtetndërtimi si Praktika të Përditshme: Performimi i e Evropës në Ballkanin Perëndimor]. Routledge Studies in Intervention and Statebuilding. London: Routledge.

20
Krasniqi, E. (2021). Same Goal, Different Paths, Different Class: Women's Feminist Political Engagements in Kosovo from the Mid-1970s until the Mid-1990s [I Njëjti Qëllim, Shtigje të Ndryshme, Klasa e Ndryshme: Angazhimet Politike Feministe të Grave në Kosovë nga Mesi i Viteve 1970 deri në Mesin e Viteve 1990]. *Comparative Southeast European Studies 69*(2-3): 313-334.

21
Krasniqi, V. (2011). *Feminism and nationalism* [Feminizmi dhe nacionalizmi]. *ProFemina (Summer/Autumn)*, 53– 58; *Schwandner- Sievers, Stephanie.* (2013). *The bequest of Ilegalja: Contested memories and moralities in contemporary Kosovo* [Amaneti i Ilegales: Kujtimet dhe moralet e kontestuara në Kosovën bashkëkohore]. *Nationalities Papers*, *41*(6), 953– 970.

22
Di Lellio, A. (2016). *Seeking justice for wartime sexual violence in Kosovo* [Kërkimi i drejtësisë për dhunën seksuale të kohës së luftës në Kosovë]. *East European Politics, Societies and Cultures*, *30*(3), 621– 643.

23
Vardari - Kesler, A. (2014). Between the Oda and statebuilding, collective action of women in post- war Kosovo's politics [Midis Odës dhe shtetndërtimit, veprimi kolektiv i grave në politikën e Kosovës pas luftës]. *Journal of Social Knowing*.

rajonal ndihmoi në ndërkombëtarizimin e kauzës feministe, së bashku me lëvizjet e solidaritetit në Kosovë[24].

Studimet që trajtojnë lëvizjet e grave përgjatë rindërtimit dhe paqendërtimit pas luftës janë përqendruar në atë se si elitat politike lokale dhe arkitektura ndërkombëtare e paqendërtimit dhe shtetndërtimit kanë injoruar dhe anashkaluar kontribute të tilla, dhe rrjedhimisht nuk i kanë përfshirë gratë dhe subjektet e tjera gjinore disidente në infrastrukturën, synimet dhe programet e tyre[25]. Në Kosovën e pasluftës, ky anashkalim në vazhdimësi është bërë i mundur përmes rrëfimit, arkivimit, historizimit dhe praktikave të komemorimit të shtetbërjes së Kosovës *përmes tytës së armës*, të mbajtur nga një subjekt mashkull[26]. Së dyti, anashkalimi i kësaj trashëgimie — edhe pse më së shumti i përhapur në shkencat sociale dhe shumë më pak në studimet kulturore dhe antropologji — i detyrohet shumë krijimit të *gruas neoliberale-evropiane kosovare*. Ngjashëm me krijimin e *personalitetit të ri neoliberal kosovar*, edhe krijimi i gruas neoliberale kosovare të pasluftës u bë i mundur përmes këtyre ristrukturimeve.

Për shembull, aktivizmi (feminist) — i bërë kryesisht falas dhe si akt rezistence para vitit 1999 — u bë me rregullore, i qeverisur dhe i organizuar si OJQ, ku puna dhe aktivitetet feministe do të vlerësoheshin sipas standardeve dhe kritereve të vlerësimit të zbatueshme ndërkombëtarisht. Në këtë ngërç të ri, aktivizmi (feminist) u shkëput nga parimet e tij emancipuese, revolucionare dhe abolicioniste dhe u kthye në feminizëm të domestikuar, ku fokusi ishte kryesisht në ndryshimin e ligjeve dhe politikave dhe miratimin e "të drejtave në letër", por jo duke kërkuar drejtësi strukturore[27]. Si të tilla, mjetet e reja që aktivistet (feministe) pritet të marrin në Kosovë janë ato që kërkojnë të rregullojnë 'diskriminimin' por jo të luftojë 'shtypjen'.

Lidhur me këtë, duke folur për shtresëzimet komplekse ideologjike dhe politikën kohore që i gjallërojnë nocionet e gruas së re kombëtare në Kosovë, Rozafa Berisha[28] pohon se "'gruaja e re kosovare' është ndërtuar rreth boshtit të shumëfishtë të identifikimit etnokombëtar, evropianizimit dhe neoliberalizmit, të gjitha këto që lidhen me të ardhmen e aspiruar politike të shtetit të Kosovës" (f. 224). Nita Luci[29] ka dëshmuar se kornizat nacionaliste në Kosovë — dhe si rrjedhojë ato shtetndërtuese — i konstruktojnë gratë kryesisht si subjekte politike gjinore dhe etnike. Pjesë e ristrukturimit të ri të ekonomisë politike është edhe ngatërrimi i neoliberalizmit me feminizmin, i cili sipas Rottenberg e thekson suksesin profesional dhe ekonomik, përderisa nuk ndikon negativisht në rolin e gruas në familje. Pedagogjia e gjinisë dhe feminizmit nën neoliberalizëm, edhe pse qartazi njeh pabarazinë gjinore, ajo mohon strukturat socio-ekonomike dhe kulturore që i japin formë jetës së grave në Kosovë (dhe vende tjera). Në të njëjtën kohë, këto pedagogji dhe politika të ristrukturimit, në vazhdimësi, edhe pse në mënyrë sporadike, hasën në rezistencën e aktivizmit të udhëhequr nga gratë dhe atij feminist në prodhimin e dijes, artit dhe kulturës ndër të tjera. Krasniqi shpjegon se në kontekstin e shtet-formimit, një brez i ri i grave artiste doli në sipërfaqe duke përdorur media të ndryshme si mënyrë për të artikuluar subjekt pozicionin e tyre në hapësirën e riorganizuar politike të vendit.

24
Luci, N. & Gusia, L. (2014). *Our Men Will Not Have Amnesia: Civil Engagement, Emancipation, and Transformations of the Gendered Public in Kosovo* [Burrat Tanë Nuk do të Kenë Amnezi: Angazhimi Civil, Emancipimi dhe Transformimi i Publikut Gjinor në Kosovë]. Në Sabrina P. Ramet, Albert Simkus & Ola Lishtaug (red.) *Civic and Uncivic Values in Kosova: Value Transformation, Education, and Media* [Vlerat Qytetare dhe Joqytetare në Kosovë: Transformimi i Vlerave, Arsimi dhe Media]. Central European University, 199–217.

25
Corrin, C. (2000). *Gender Audit of Reconstruction Programs in South Eastern Europe* [Auditimi Gjinor i Programeve të Rindërtimit në Evropën Juglindore]. *Urgent Action Fund & Women's Commision for Refugees and Children; Abdela, Lesley.* (2004). *Kosovo: Missed Opportunities, Lessons for the Future* [Kosova: Mundësitë e Humbura, Mësime për të Ardhmen]. Në Haleh Ashfar & Deborah Eade (red.) *Development, Women and War: Feminist Perspectives* [Zhvillimi, Gratë dhe Lufta: Perspektiva Feministe]. *Oxfam Publishing*, 87– 99.

26
Shihni për më shumë: Krasniqi, V. (2011). *Feminism and nationalism [Feminizmi dhe nacionalizmi]. ProFemina (Summer/ Autumn)*, 53– 58; Di Lellio, A. & Schwandner-Sievers, S. (2006). The Legendary Commander: the construction of an Albanian master-narrative in post-war Kosovo [Komandanti Legjendar: ndërtimi i një master-narrative shqiptare në Kosovën e pasluftës]. *Nations and Nationalism. 12*(3): 513-529.

27
Pali, B., & Malaj, D. (2024). 'Against the state that kills women': using photo elicitation to explore grassroots feminist discourses on gendered violence in Albania and Kosovo ['Kundër shtetit që vret gratë': përdorimi i elicitimit fotografik për të eksploruar diskurset feministe në nivelin e bazës mbi dhunën gjinore në Shqipëri dhe Kosovë]. *Justice, Power and Resistance, 7*(1), 2-20.

28
Berisha, R. (2024). *The making of gender and the state in the newly independent Kosovo* [Bërja e gjinisë dhe shtetit në Kosovën e re të pavarur]. *Në: Feminist Encounters in Statebuilding. Understanding the role of women in making the state in Kosovo* [Hasjet Feministe në Shtetndërtim. Kuptimi i rolit të gruas në bërjen e shtetit në Kosovë]. Red: Musliu & Mujika Chao.

29
Luci, N. (2005). Transitions and Traditions: Redefining Kinship, Nation and Gender in Kosova [Tranzicionet dhe Traditat: Ripërcaktimi i Farefisnisë, Kombit dhe Gjinisë në Kosovë]. *Anthropological Journal on European Cultures*. Vol. 14.

Maliqi[30] dhe Krasniqi[31] veçmas kanë treguar se në dekadën e parë pas luftës, praktikat artistike që u shfaqën nuk u shkëputën nga çështja e identitetit kombëtar, përkatësisë dhe gjinisë. Shembuj të tillë janë artistet si Nurhan Qehaja, Fitore Isufi-Koja, Flaka Haliti, Qëndresa Deda, Merita Harxhi-Koci. Në dekadën e fundit, vendi ka parë gjithashtu një mobilizim feminist në rritje, i cili është më i ndërthurur krahasuar me lëvizjet e mëparshme. Ato mund të shihen si kundërvënie ndaj strukturës shtetërore patriarkale, si dhe evropianizimit neoliberal që i imponohet Kosovës.

Puna artistike e Nurhan Qehajës "Flamuri" (2005) dhe Fitore Isufi-Kojës "Japonia" (2006) janë shembuj thelbësorë të një rishqyrtimi dhe rezistence kundër shtetndërtimin (ndërkombëtar) në Kosovë. Ato të dyja prezantojnë materialitete dhe temporalitete feministe që janë në tension me agjendat e përcaktuara (neo)liberale të shtetndërtimit në vendin e ri. Duke vepruar kështu, ato dekonstruktojnë dhe çesencializojnë *gruan* dhe *shtetin* në sfondin e ristrukturimit të fuqishëm të ekonomisë politike të vendit duke shprishur narrativat neoliberale përmes arkivave, trupave dhe vështrimeve të grave.

Video e Nurhan Qehajës "Flamuri" është një ilustrim i gjallë i këtij tensioni, ku një femër nudo shfaqet në mes të natës duke kënduar himnin kombëtar shqiptar me flamurin e ankoruar mes këmbëve. Ky veprim ekspozon tensionin midis gruas si subjekt, e cila — bukfalisht — lind kombin, dhe materialitetin e saj, i cili është mezi i dukshëm në errësirë, që gjen pak artikulim. Ndërmjet viteve 1999 dhe 2008, Kosova u lëkund midis një territori të administruar nga OKB-ja në njërën anë dhe në pritje të zgjidhjes së statusit të saj përfundimtar si shtet i pavarur nga ana tjetër. Në vitin 2005, ndërsa negociatat ndërkombëtare për zgjidhjen e statusit të Kosovës ishin duke u zhvilluar, shqiptarët e Kosovës vazhduan të identifikohen me flamurin kombëtar shqiptar në sfondin e pasigurive dhe diskutimeve për prezantimin e një flamuri të ri pasi vendi të shpallte pavarësinë e tij. Përsëritja e himnit kombëtar dhe ndërprerja e tij e vazhdueshme — sikur i prerë në copa — në punën e Qehajës, na shërben si lexim i një simboli historik kombëtar që do të mënjanohej për të i hapur rrugë një himni të ri kombëtar dhe një flamuri të ri kombëtar që do të i atribuonte të ardhmes evropiane të Kosovës. Në vitin 2008, kur Kosova shpalli pavarësinë e saj nga Serbia, pas dy thirrjeve të mbikëqyrura ndërkombëtarisht për himnin kombëtar dhe flamurin kombëtar, autoritetet e Kosovës miratuan një himn të ri kombëtar — një melodi pa tekst të quajtur Evropë — dhe një flamur të ri kombëtar që ka një ngjashmëri të madhe në dizajn dhe ngjyra me flamurin e Bashkimit Evropian.

"Japonia" e Fitore Isufi-Kojës ofron gjithashtu një shqyrtim kritik të kësaj të ardhmeje evropiane të Kosovës dhe në të njëjtën kohë ekspozon tendencat patriarkale të kësaj natyre, megjithëse të paketuara si progresive, moderne dhe disi-evropiane. Përkundër pranisë së madhe të organizatave ndërkombëtare dhe evropiane që synojnë të i japin kah gjinisë në politikë dhe jetës publike në Kosovë, "Japonia" e Isufit shqyrton limitet e evropianizimit. Në videon e saj, himeni i gruas si burimi i vetëm i pastërtisë së saj, i dëshmuar me shenja gjaku në një çarçaf të bardhë, përfaqëson virtytin që bën *shtetin*. Narrativa e evropianizimit — e kuptuar si në thelb e mirë dhe progresive — pavarësisht, Isufi na tërheq vëmendjen se si pastërtia dhe vlera e *gruas kosovare* për shtetin mbetet e lidhur me strukturat arkaike dhe patriarkale. Në fillim të viteve 2000, Misioni i Përkohshëm i Kombeve të Bashkuara në Kosovë (UNMIK) aplikoi një kuotë gjinore prej 30 për qind në listat e partive politike si një shënjues i rrugës evropiane. E implementuar vetëm disa vjet më vonë, "Japonia" tërheq vëmendjen tonë ndaj sistemeve strukturore patriarkale shtypëse që do të mbeten të paprekura deri më sot. Në këto sisteme, trupi i gruas, vështrimi i gruas dhe gruaja qeverisen dhe kontrollohen për të legjitimuar shtetndërtimin neoliberal në Kosovë.

Së fundi, të dyja punët sfidojnë kuptimet dhe reifikimet tradicionale të shtetit-komb. Historia tradicionale mbetet kokëfortësisht e përkushtuar ndaj dokumentimit, arkivimit dhe riprodhimit të historisë të formimit të shtetit-komb dhe shtetndërtimit përmes tytës së armës ose majës së një bajonete të mbajtur nga një figurë e fuqishme mashkullore. Ky riprodhim, veçanërisht nga shekulli i XIX-të e më tej, ka krijuar një tension midis *shtetit* dhe *subjekteve jo-meshkuj* të atij shteti, ndërkohë që kërkon punën, agjencinë dhe sakrificën e këtyre të fundit.

30
Maliqi, Sh. (2021). "Arti në rezistencë". Shtëpia Botuese Koliqi.

31
Krasniqi, E. (2022). 'Interrogating Exclusion: A Summary.' [Shqyrtimi i Përjashtimit: Një Përmbledhje] botuar në Secondary Archive, një platformë online e artisteve gra nga Evropa Qendrore dhe Lindore. Edicioni i arkivit me artistet nga Kosova është kuruar nga Renea Begolli dhe Erëmirë Krasniqi. Linku: https://secondaryarchive.org/interrogating-exclusion-a-summary/

Disrupting Patriarchy in Neoliberal Statebuilding in Kosovo

Vjosa Musliu

This article reads two artistic works, Nurhan Qehaja's *The Flag* (2005) and Fitore Isufi-Koja *Japan* (2006), against the backdrop of fundamental political, economic and societal restructuring in post-war Kosovo. I argue that both works — separately and together — interrogate neoliberal statebuilding in Kosovo after the war in 1999 by displaying the inherent patriarchal structures that have remained intact in this process. Before discussing the works in and of themselves I first offer a brief illustration to the neoliberal restructuring of Kosovo since 1999. I focus on how this process was largely (self)deployed on a supposedly 'clean slate' that often disregarded local heritage in statebuilding and sidelined, if not outright ignored, prior feminist legacies. Finally, I reflect how these two works by Qehaja and Isufi intervene and deconstruct the patriarchy embedded in statebuilding processes that are legitimized through Europeanization.

After a brutal war conducted by Serbia's military against Kosovo Albanians in the late 1990s, Kosovo was subjected the entire spectrum of liberal interventionism including: NATO's airstrikes against Serbia and Montenegro that effectively ended the war (1999); the deployment of NATO ground troops in Kosovo (1999); a comprehensive United Nations administering mission (1999–2008); and the installment of a European Rule of Law Mission (2009–ongoing). In addition to the World Bank, International Monetary Fund and OSCE, these structures and institutions sought to create a state in Kosovo — a European Kosovo with neoliberal political and economic institutions — based on "highest international standards"[1] as if from scratch,[2] as if there had never existed anything there.

Scholars have analysed the tendency of liberal structures of interventionism to install a "year zero" in post-war societies, and their stubborn tendency to dictate the right way of developing,[3] the right way of civil society engagement,[4] the right way of performing gender (equality),[5] the right form of feminism, the right way of doing queer politics,[6] among others. At the same time, teaching "the locals" the right way of doing things in politics, arts, economics, civil action, has historically gone hand in hand with discrediting and/or disregarding previous systems, legacies and heritages.

The case of Kosovo, as I will show below, is a quintessential example of this logic. Due to its *unfinished* status as a fully-fledged independent state, Kosovo has been the perfect context and pretext to test the limits of (neo)liberal models. In a lot of ways, Kosovo experienced its very own unique *shock therapy* as it had to transform, almost overnight, from war to non-war, from an apartheid-like system of oppression to a democracy; and from a semi-controlled to an open market economy.

Much like across other former Yugoslav countries, per suggestion of the institutions of liberal interventionism, Kosovo underwent a severe form of privatization of its former socially owned social enterprises, and land expropriation, both of which were detrimental to its struggling economy.[7] Despite ample evidence of the disastrous impact of these policies on the ground, and despite ample historical evidence from experiences with privatization in countries in Eastern Europe and Latin America,[8] these neoliberal policies continued to be (self)legitimized and reified as not only the only alternative but also as civilizationally superior.

Micropolitics and everyday politics, such as family values, gender, sexuality, art, and knowledge production were also subsumed into the new ideological realm which in turn tries (if it has not done it already) to morph *the new Kosovar persona*, shorthand for *the neoliberal-European*

1
Musliu V. & Orbie J. (2014). "Deconstructing International Missions in Kosovo. What is in a name?". *European Foreign Affairs Review*. *19*(3): 411–428.

2
Musliu V. (2017). "Multi-ethnic democracy as an autoimmune practice: the case of international missions in Kosovo". *British Journal of Politics and International Relations*. *19*(1): 188–201.

3
Rutazibwa, O. (2014). 'Studying Agaciro. Moving beyond Wilsonian Interventionist Knowledge Production on Rwanda', *Journal of Intervention and Statebuilding, 8*(4), 291–302.

4
Musliu V. (2021). *Europeanisation and Statebuilding as Everyday Practices: Performing Europe in the Western Balkans*. Routledge Studies in Intervention and Statebuilding. London: Routledge.

5
Musliu, V. & Mujika Chao, I. (2024). *Feminist Encounters in Statebuilding. Understanding the role of women in making the state in Kosovo*. Routledge Studies in Intervention and Statebuilding. London: Routledge.

6
Rexhepi, P. (2017). The Politics of (Post) Socialist Sexuality: American Foreign Policy in Bosnia and Kosovo. In: Jelača, D., Kolanović, M., Lugarić, D. (eds) The Cultural Life of Capitalism in Yugoslavia. Palgrave Macmillan, Cham.

7
Mustafa, A. (2020). Kosovo's social policy during self-management, UNMIK and independence: Persisting high inequality and social exclusion. *International Journal of Social Welfare. 29*(1): 96–108.

8
Galeano, E. (1997). Open Veins of Latin America: Five Centuries of the Pillage of a Continent. Monthly Review Press.

Kosovar persona. *The new neoliberal-European Kosovar persona* is (self) detached from its Yugoslav socialist heritage as well as from the legacy of the parallel system of the 1990s. Instead, it is thought of as a *tabula rasa* — wherein ideals of democracy, open market economy, entrepreneurship and competitiveness are gradually enshrined and (self)internalized. Following Brown and Rottenberg, neoliberalism here is understood not merely as a set of economic policies but as a dominant political rationality that recasts individuals as human capital and by extension, capital-enhancing agents. And even though, as an economic order, neoliberalism relies on reproduction and care work, it also regulates that this care work and the generation of the so-called human capital naturally falls on the shoulders of women. Thus the new neoliberal-European-modern-woman in Kosovo is molded as the aspirational subject who strikes the *balance* between high ambition, competitiveness and entrepreneurial-like success on the one hand and familial care and reproduction on the other.

In this new reading, notions such as *European, liberal, neoliberal,* and *modern* are deliberately conflated, rendered as essentially the same and as a natural progression from one another at the same time. Erëmirë Krasniqi shows that under these new conditions, the contemporary art scene in Kosovo also became the agent to platform discussions on the depoliticization of society, human rights violations and the normalization of patriarchy, among other structures.[9]

> "Largely communicated to the public through the rhetoric of Europeanisation, [such] political aspiration encapsulated a neoliberal agenda of development, where national progress is tied to individual economic self-realisation. Cultural values and premises of neoliberalism such as the valorisation of free, rationalized and meritocratic agents abstracted from existing socio-economic structures were promoted as the new and desirable qualities. In this respect, the project of Kosovo as a European state in the making, prompted a reconfiguration of national identities that adhere to the agenda of the state-building project and Europeanisation."[10]

Paradoxically, as the Kosovo case would come to show, the international liberal state building has not been gender progressive[11] or sexually emancipatory.[12] For example, in 2005, women's rights and feminist activists hung a banner in the fence of Kosovo's government building in the city center of Prishtina, sending a clear message: *Resolution 1325 guarantees us participation in Negotiations [Rezoluta 1325 na garanton pjesëmarrjen në Negociata]*.[13] The UN-mediated negotiations between Prishtina and Belgrade between 2006 and 2008 that aimed at finding a settlement on Kosovo's final status barely included any women and did not acknowledge women's claims for gender equality. In doing so, they did not take into account the defence of women's rights and claims through the process, despite increasing international measures such as the United Nations Security Council (UNSC) Resolution 1325 (2000), which advocates for the equal participation of women in all decision-making spaces in conflict resolution and peacebuilding.

By extension, they also (deliberately) failed to acknowledge the activism and politics of women-led and feminist movements prior to 1999. Over the past 25 years of (international) statebuilding in Kosovo, practices of (neo)liberal restructuring have been continuously met with acts of resistance from feminist and women-led movements in relation to the politics of gender restructuring, and the environmental and societal impact of privatization, among other issues.

9
Krasniqi, E. (2022). "Interrogating Exclusion: A Summary." published on Secondary Archive, a platform for women artists from Central and Eastern Europe. The Kosovo edition of the archive was curated by Renea Begolli and Erëmirë Krasniqi. Link: https://secondaryarchive.org/interrogating-exclusion-a-summary/

10
Berisha, R. (2024). The making of gender and the state in the newly independent Kosovo. In: *Feminist Encounters in Statebuilding. Understanding the role of women in making the state in Kosovo*. Ed: Musliu & Mujika Chao.

11
Musliu, V. (2021). *Europeanisation and Statebuilding as Everyday Practices: Performing Europe in the Western Balkans*. Routledge Studies in Intervention and Statebuilding. London: Routledge.

12
Rexhepi, P. (2022). *White Enclosures Racial Capitalism and Coloniality along the Balkan Route.* Duke University Press.

13
Kosova Women's Network. (2005). Kosova Women's Network annual report 2005. Prishtina: Kosovo Women's Network. https://womensnetwork.org/publications/ kwn-annual- report-2005/

The paradox of a *tabula rasa*

Kosovo was the most underdeveloped region in the former Yugoslavia. By the end of the Second World War, more than 80 percent of Kosovo's population was illiterate, and this percentage was even higher amongst women and girls. This overview appears even grimmer in the arts and culture. The first gallery in Kosovo was opened only in 1979 (the University of Pristina was opened four years prior to that) with many artists of that time representing the stylistic influences of the art scenes in Yugoslavia[14] even though they also strove to create a new, differentiated aesthetics of their own.[15]

The decade of the 1990s is largely characterized by the so-called parallel system in Kosovo. 150 thousand people were expelled from public jobs and around 400 thousand students and pupils were taken out of public schools. Ousted from all public institutions — medical, educational, cultural and economic — Albanians, who comprised over 80 percent of the population in Kosovo at that time, self-organized in parallel structures maintaining the bureaucratic, legal, social and economic layers of a state within a state. The repressive measures were even more grave for the artistic scene with art galleries, theatres and cultural activities shifting to dingy cafes and in the peripheries of Kosovo towns.

For Maliqi,[16] against the backdrop of an installed apartheid, Kosovar Albanian youth turned their gaze to Western art scenes and became heavily influenced by new and critical takes on modern art. This artistic rebellion coincided with the development of a series of feminist and women-led organizations which emerged and developed in Kosovo during this period tackling widespread illiteracy among women and girls in rural areas;[17] feminist student movements;[18] as well as queer movements.[19] These feminist activists were both fighting for the emancipation of women and girls within Albanian society as well as for the emancipation of the Albanian subject (women and men) in response to Belgrade's repressive measures.

This widespread activism and self-organization of Kosovars did not emerge in a vacuum. In fact, Kosovo has a feminist mobilization history dating back to the Yugoslav period. Examples of these include *Ilegalja*,[20] a nonviolent civil resistance movement.[21] These encounters have demonstrated that liberation and state formation were the main driving forces behind the movement, and the defence of women's rights was secondary, even if women's activism continued throughout the years. Many women activists persisted in their activism, often standing in opposition to the organizational structures of the national movement.[22] Women and feminist activists framed their rights as the essential precondition for a progressive society,[23] constructing women's role as the key figure in the democratization processes in pre-independent Kosovo. With the post-1989 political changes and the revocation of Kosovo's autonomy, women's strategies gradually converged with national identity, and the cause of national liberation prevailed over issues of class and gender. Eventually, along with the wars taking place in the region and the dissolution of Yugoslavia, an anti-militaristic and pacifist regional feminism was born. This regional feminism helped to internationalize the feminist cause, together with solidarity movements in Kosovo.[24]

Studies looking at the women's movements during post-war reconstruction and peacebuilding have focused on how both local political elites and the international peacebuilding and statebuilding architecture

14
Krasniqi, E. (2022). "Interrogating Exclusion: A Summary." [Shqyrtimi i Përjashtimit: Një Përmbledhje] botuar në Secondary Archive, një platformë e artisteve gra nga Evropa Qendrore dhe Lindore. Edicioni i arkivit me artistet nga Kosova është kuruar nga Renea Begolli dhe Erëmirë Krasniqi. Linku: https://secondaryarchive.org/interrogating-exclusion-a-summary/

15
Maliqi, Sh. (2021). *Arti në rezistencë* [Art in Times of Resistance]. Koliqi.

16
Ibid.

17
Rogova, I. (2020). My take, your take: Women's rights in Kosovo, then and now. UN Women: https://eca.unwomen.org/en/news/stories/2019/10/your-take-my-take-womens-rights-in-kosovo-0

18
Hetemi, A. (2020). *Student Movements for the Republic of Kosovo. 1968, 1981 and 1997.* Palgrave Macmillan.

19
Musliu, V. (2021). *Europeanisation and Statebuilding as Everyday Practices: Performing Europe in the Western Balkans.* Routledge Studies in Intervention and Statebuilding. London: Routledge.

20
Krasniqi, E. (2021). Same Goal, Different Paths, Different Class: Women's Feminist Political Engagements in Kosovo from the Mid-1970s until the Mid-1990s. *Comparative Southeast European Studies 69*(2–3): 313–334.

21
Krasniqi, V. (2011). *Feminism and nationalism. ProFemina (Summer/ Autumn), 53–58;* Schwandner-Sievers, Stephanie. (2013). *The bequest of Ilegalja: Contested memories and moralities in contemporary Kosovo. Nationalities Papers, 41*(6), 953–970.

22
Di Lellio, A. (2016). *Seeking justice for wartime sexual violence in Kosovo. East European Politics, Societies and Cultures, 30*(3), 621–643.

23
Vardari- Kesler, A. (2014). Between the Oda and statebuilding, collective action of women in post- war Kosovo's politics. Journal of Social Knowing.

24
Luci, N. & Gusia, L. (2014). *Our Men Will Not Have Amnesia: Civil Engagement, Emancipation, and Transformations of the Gendered Public in Kosovo. In Sabrina P. Ramet, Albert Simkus & Ola Lishtaug (eds.) Civic and Uncivic Values in Kosova: Value Transformation, Education, and Media.* Central European University, 199–217.

have ignored and sidelined such contributions and consequently have not included women and other dissident gender subjects within their infrastructure, goals and programs.[25] In post-war Kosovo, this sidelining has been made possible by continuously telling, archiving, historicising and commemorating the making of Kosovo as a state *through the barrel of a gun*, held by a male subject.[26] Second, the sidelining of this heritage — though mostly prevalent in social sciences and much less in cultural studies and anthropology — owes much to *the creation of the neoliberal-European Kosovar woman*. Similar to the creation of *the new neoliberal Kosovar persona*, the creation of the post-war neoliberal Kosovar woman was also made possible through these restructurings.

For example, (feminist) activism — largely done for free and as acts of resistance prior to 1999 — became regulated, governed and NGO-ized, whereby feminist work and activities would be evaluated by benchmarks and internationally applicable evaluation criteria. In this new stalemate, (feminist) activism became decoupled from its emancipatory, revolutionary and abolitionist tenets and turned into domesticated feminism whereby the focus was primarily on changing laws and policies, and enacting "rights on paper," but not demanding structural justice.[27] As such, the new toolkit that (feminist) activists are expected to take up in Kosovo is one that seeks to regulate 'discrimination' but not fight 'oppression.'

Relatedly, talking about the complex ideological layers and temporal politics that animate notions of new national womanhood in Kosovo, Rozafa Berisha[28] contends that "'the new Kosovar woman' is built around the multiple axes of ethnonational identification, Europeanisation and neoliberalism, all of which cohere to the aspired, political future of the Kosovo state" (p. 224). Nita Luci[29] has shown that the nationalist — and by extension the statebuilding — framework in Kosovo constructs women primarily as gendered and ethnic political subjects. Part of the new restructuring of the political economy is the entanglement of neoliberalism with feminism, which, according to Rottenberg, emphasizes professional and economic success, but only as long as it does not negatively impact the women's role in the family. The pedagogics of gender and feminism under neoliberalism, though clearly avowing gender inequality, disavow the socio-economic and cultural structures shaping the lives of women in Kosovo (and elsewhere). At the same time, these pedagogies, and the politics of restructuring, were continuously, though sporadically, met with push-back from feminist and women-led activism in knowledge production, arts and culture among others.

Krasniqi explains that in the context of state formation, a new generation of women artists came to the fore using different media as a means to articulate their subject position in the country's reordered political space. Maliqi[30] and Krasniqi[31] have separately shown that

25
Corrin, C. (2000). *Gender Audit of Reconstruction Programs in South Eastern Europe. Urgent Action Fund & Women's Commision for Refugees and Children;* Abdela, Lesley. (2004). Kosovo: Missed Opportunities, Lessons for the Future. In Haleh Ashfar & Deborah Eade (eds.) Development, Women and War: Feminist Perspectives. Oxfam Publishing, 87–99.

26
See for more: Krasniqi, V. (2011). *Feminism and nationalism. ProFemina (Summer/ Autumn),* 53–58; Di Lellio, A. & Schwandner-Sievers, S. (2006). The Legendary Commander: the construction of an Albanian master-narrative in post-war Kosovo. *Nations and Nationalism. 12*(3): 513–529.

27
Pali, B., & Malaj, D. (2024). 'Against the state that kills women': using photo elicitation to explore grassroots feminist discourses on gendered violence in Albania and Kosovo. *Justice, Power and Resistance, 7*(1), 2–20.

28
Berisha, R. (2024). The making of gender and the state in the newly independent Kosovo. In: *Feminist Encounters in Statebuilding. Understanding the role of women in making the state in Kosovo.* Ed: Musliu & Mujika Chao.

29
Luci, N. (2005). Transitions and Traditions: Redefining Kinship, Nation and Gender in Kosova. Transitions and Traditions: Redefining Kinship, Nation and Gender in Kosova. *Anthropological Journal on European Cultures.* Vol. 14.

30
Maliqi, Sh. (2021). *Arti në rezistencë* [Art in Times of Resistance]. Koliqi.

31
Krasniqi, E. (2022). "Interrogating Exclusion: A Summary." published on Secondary Archive, a platform for women artists from Central and Eastern Europe. The Kosovo edition of the archive was curated by Renea Begolli and Erëmirë Krasniqi. Link: https://secondaryarchive.org/interrogating-exclusion-a-summary/

in the first decade after the war, the art practices that emerged were not separated from the question of national identity, belonging, and gender. Examples include artists such as Nurhan Qehaja, Fitore Isufi-Koja, Flaka Haliti, Qendresa Deda, and Merita Harxhi Koci. In the last decade, the country has also seen a vibrant rising feminist mobilization which is more intersectional compared to preceding movements. They can be seen both as counteracting the patriarchal state structure and the neoliberal Europeanization that is imposed on Kosovo.

The works of Nurhan Qehaja *The Flag* (2005) and Fitore Isufi-Koja *Japan* (2006) are quintessential examples of a rereading of, and push-back against, (international) statebuilding in Kosovo. They introduce both feminist materialities and temporalities that are in tension with the prescribed (neo)liberal agendas of statebuilding in the new country. In doing so, they deconstruct and de-essentialize *the woman* and *the state* at the backdrop of severe restructuring of the country's political economy by disrupting neoliberal narratives through women's archives, bodies and gazes.

Nurhan Qehaja's video *The Flag* is a vivid illustration of this tension, where a female nude is shown in the middle of the night singing the Albanian national anthem with the flag anchored in between her legs. This action exposes the tension between the woman as the subject, which — quite literally — births the nation, and her materiality, which, barely visible in the dark, is unaccounted for. Between 1999 and 2008, Kosovo oscillated between a UN administered territory on the one hand, and awaiting a resolution of its final status as an independent state on the other. In 2005, as international negotiations for the resolution of Kosovo's status were underway, Kosovo Albanians continued to self-define with the Albanian national flag against the backdrop of uncertainties and discussions about introducing a new flag once the country declared its independence. The repetition of the national anthem and its continuous interruption — as if chopped — in Qehaja's work serves as a reading of a national historical symbol that was about to be interrupted to make way for a new national anthem and a new national flag that would be subscribed to Kosovo's European future. In 2008, when Kosovo declared its independence from Serbia, following two internationally supervised calls for national anthem and national flag designs, Kosovo authorities enacted a new national anthem — a textless melody called Europe — and a new national flag that bears a strong resemblance in form, design and colors to the European Union flag.

Fitore Isufi's *Japan* also offers a critical reading of this proscribed European future of Kosovo and at the same time exposes the inherent patriarchal tendencies of this nature, albeit packaged as progressive, modern and European-like. Against the backdrop of a flood of international and European organizations aiming to streamline gender in politics and public life in Kosovo, Isufi's *Japan* interrogates the limits of Europeanization. In her work, the woman's hymen, as the sole source of her purity testified by marks of blood in a white sheet, represents the virtue that makes the state. The narrative of Europeanization — understood as inherently good and progressive — notwithstanding, Isufi draws our attention to how *the Kosovar woman's* purity and worth for the state remains tied to archaic and patriarchal structures. In the early 2000s, the United Nations Interim Mission in Kosovo (UNMIK) applied a 30 percent gender quota to political party lists as a signifier of the European way. Enacted only a couple years later, *Japan* draws our attention to the structurally, patriarchally oppressive systems that still remain intact to date. In these systems, the women's body, the woman's gaze, and the woman herself are governed and policed to legitimize neoliberal statebuilding in Kosovo.

Finally, both works challenge traditional understandings and reifications of the nation-state. Traditional history remains stubbornly stuck on evidencing, documenting, archiving and reproducing the history of nation-state formation and statebuilding through the barrel of a gun, or the tip of a bayonet, held by a vigorous male figure. This reproduction, especially from the 19th century onwards, has created a tension between *the state* and *non-male* subjects of that state, all the while demanding the latter's labour, agency and sacrifice.

EK Koja, kur e ke realizuar punën “Japonia” në vitin 2006, video një-kanalëshe ku paraqitet ngritja e një flamuri të bardhë me një njollë të kuqe në mes që përfaqëson traditën arkaike të ofrimit të dëshmisë së pastërtisë së gruas, në këtë periudhë konteksti i Kosovës nuk ka qenë shumë miqësor për gratë. Edhe pse, pas luftës kishim përqafuar vlera më progresive për shkak që ishim të ekspozuar ndaj praktikave të ndryshme demokratizuese, megjithatë dukej se me standarde tjera vlerore trajtohej gruaja. Në një mënyrë shumështresore, “Japonia” trajton standardet e dyfishta të pas luftës së vitit 1999, a mundësh më gjerësisht të diskutosh çfarë të shtyri të realizosh këtë punë?

FI-K Kur i kemi diskutuar ndryshimet shoqërore përbrenda komunitetit artistik, na është dukur që shoqëria kosovare është hapur. Mirëpo, kur shoqëritë kalojnë nëpër tranzicione, zhvillimet janë shumë rizomatike. Dikush ecë përpara, dikush nuk ecë, por kështu të gjithë kemi qenë. Në shikim të parë na është dukur që të gjithë që janë pjesë e këtyre qarqeve artistike i përqafojnë të njëjtat vlera. Asokohe, shoqëria ka qenë shumë e paorganizuar edhe në njëfarë forme, ne si komunitet kemi qenë sikur në fluskë. Bukfalisht, ne kemi qenë disi duke fluturuar, duke mos e parë realitetin me këmbë në tokë. Edhe kur i kemi trajtuar çështjet shoqërore përmes praktikave tona artistike, nuk ka qenë shumë proces i vetëdijshëm apo angazhim direkt me këto çështje. Kemi qenë në fluskë.

Puna ime ka qenë e ndërlidhur me çështje feministe, edhe pse shtrohet pyetja, sa feministe ka qenë? Në atë kohë ka pasur gra që i kemi konsideruar të zgjuara, aktiviste, kryesisht të përfshira në politikë dhe proaktive në fushat e tyre profesionale, mirëpo prapë se prapë kjo hapje ndaj këtyre vlerave ka qenë shumë selektive. Ndaj grave në veçanti janë aplikuar standarde të dyfishta. Do të thotë, normat shoqërore që i diskutoj në punën “Japonia”, janë norma të paracaktuara nga një mendësi patriarkale. Si të tilla, ato kanë qenë norma të paprekshme dhe të pakontestueshme. Vlerat tradicionale e kanë pasur njëfarë imuniteti karshi vlerave tjera, si të tilla kanë qenë të paprekshme.

Kjo punë lindë nga diskutimet që i kam pasur në këto qarqe artistike, ku ne si artistë kemi folur rreth praktikave artistike dhe rreth ndryshimeve shoqërore që jemi duke i përjetuar. Mirëpo, në këto qarqe ende është cilësuar si vlerë virgjëria e gruas. Aty e kam kuptuar që edhe në mjedise për të cilat kam besuar që janë më progresive, ka pasur njëfarë ngecje.

EK Kur e thashë që si shoqëri e dalur nga lufta u jemi ekspozuar praktikave demokratizuese, këtu iu referova asaj që shihej në sipërfaqe. Edhe në atë kohë ka pasur përfaqësim të grave në pozita vendimmarrëse, mirëpo si pozicion ka qenë i zbrazur nga pushtetit politik. Sot është e kundërta; gratë në pushtet mbrojnë pozicionet e tyre dhe pak çka është kozmetike rreth pozitës që e zëjnë në shoqëri. “Japonia” prek këtë moment shoqëror, ku diskrepanca midis asaj që shihet në sipërfaqe dhe realitetit të jetuar të grave është e thellë.

FI-K Pikërisht, pikërisht. Jemi duke folur gati njëzet vjet pas realizimit të kësaj video. Gëzim Qëndro, në tekstin e tij kritik të titulluar “Njolla e pastërtisë” të shkruar mbi punën “Japonia”, po e citoj, e quan: “Flamurin e njollës së pastërtisë si flamur që shndërrohet në flamur të hipokrizisë shoqërore, të mungesës së dinjitetit, të frikës, bjerrjes së lirisë së grave për të vendosur lirisht mbi trupin e saj”. Pra rrjedhimisht mbi pozicionin e saj shoqëror. Si përfundim, kjo video dokumenton flamurin e padrejtësisë shoqërore.

EK Një aspekt i rëndësishëm i punës “Japonia” ndërtohet nga këto diskutime që i ke pasur në qarqe artistike. Është në këtë mjedis profesional që ti i kupton këto diskrepanca.

FI-K Në qarqe profesionale, aty ti mendon që njerëzit mendojnë ndryshe. Ndoshta që në këto rrethe mund të gjejnë artikulim perspektivat e munguara, por në fakt e kupton që disa çështje nuk marrin fare trajtim. Madje kjo hapje, fatkeqësisht, nuk ka ndikuar që të i jap njëfarë kahje integruese shoqërisë, as brenda vetes, as jashtë vetes. Nga kjo kam marrë shkak, jam provokuar për të prodhuar diçka që në formë prapë është shumë elegante, siç është rasti me punën “Japonia”. Kur e shikon në tërësinë e saj, por edhe në shikim të parë, në njëfarë mënyre mban

distancë nga subjekti që e trajton, duket shumë e pastërt, frymon njëfarë pastërtie, mirëpo në fakt përbrenda nuk është ashtu.

EK Kur e ke kuptuar që këto vlera patriarkale vështirë vihen në pyetje, në çfarë forme ka qenë kjo kufizuese?

FI-K Asokohe u kemi dhënë rëndësi të madhe ligjeratave që ndodhnin jashtë fakultetit. Tejet të rëndësishme për kohën dhe për ne; megjithatë, shumë nga punët që na prezantoheshin ishin të artistëve burra. Dhe unë e kujtoj shumë mirë që kur kam filluar të mendoj rreth praktikës time artistike nuk kam pasur qasje në punët e artisteve gra, kështu sa për të iu referuar ose për të i dhënë njëfarë forme praktikës time. Më pas shumë ekspozita që janë organizuar, jo gjithmonë ke qenë e ftuar, edhe pse ke qenë pjesë aktive e atij komuniteti artistik. Vinin kuratorë nga mbarë bota, prezantoheshin punët, por jo gjithmonë ke qenë pjesë e atyre takimeve. Dhe jo vetëm ti, por edhe gra të tjera që kanë krijuar para teje. Kështu që, në shumë mënyra ka qenë problematike kush kishte dukshmëri në skenën e artit. Thjesht, shpesh nuk ke arritur të shpalosësh një punë, të bësh të dukshme një çështje apo të inicosh një diskutim përmes punës tënde, sepse ti si artiste apo çështjen të cilën ke trajtuar është përjashtuar nga diskursi publik. Aty e kam kuptuar që ky mjedis patriarkal shpesh ngulfatë dhe pamundëson diskutime të caktuara.

Puna "Japonia" është rezultat i diskutimeve të brendshme. Më pas më është dashur të mendoj si do ta prezantoj atë punë për publik. A do të dal deklarativisht të them që jam feministe, të marrë një megafon dhe të them që po, unë si feministe po bëj të dukshme këtë çështje, apo ndoshta ka qenë më mirë të provoj të akomodoj punën përbrenda kushteve ekzistuese dhe inicoj një diskutim. Edhe mendoj që ka qenë kështu njëfarë qasje taktike për të mundur të realizoj një punë e cila është feministe. Pra, më është dashur që pa pasur nevojën të deklarohem shumë zhurshëm: "Po, unë jam feministe". Kur i kam menduar mënyrat e prezantimit të kësaj pune, ka qenë pikërisht periudha pak para pavarësisë dhe flamuri ka qenë një çështje rreth të cilës kemi qenë shumë të ndjeshëm. Në atë kohë ka pasur shumë punë artistike me flamurin si subjekt dhe ka qenë çështje legjitime dhe e nevojshme për të u trajtuar.

Mendoj që një formë e gjetjes së agjencisë ka qenë përmes flamurit. Pra, futja në atlas të botës, ishte një agjenci po aq e pamohueshme sa ishte edhe virgjëria si standard i pastërtisë dhe moralit të burrave përmes trupit të gruas. Në fund të fundit ishte morali i tij që duhej mbrojtur me dëshminë e flamurit, e jo i gruas.

EK Sa ka pasur prani të mendimit feminist në fushën e artit? A mund të ma përshkruash këtë formë të taktizimit feminist në kohën kur ke prodhuar punën "Japonia"?

FI-K Asnjëherë gruaja nuk është perceptuar si subjekt, por është objektifikuar nga vlera të paracaktuara shoqërore. "Japonia" e hap këtë diskutim: Kush për kend ngritë flamur? Çka përfaqëson ai dhe kend e përjashton ai flamur? Do të thotë, nëse në qendër është ajo njollë e kuqe, kend e përjashton ai flamur? Aty kuptova që të qenit historikisht shoqëri patriarkale e bën të vështirë sfidimin dhe luftimin e disa vlerave. Andaj, kam qenë e mendimit që duhet përmes praktikës artistike të i artikuloj këto çështje dhe jo medomos përmes deklaratave të zhurmshme dhe konfrontuese. Fundja ka qenë kohë kur është dashur të veprohet dhe jo të merrem me deklarata. Thjesht të jem feministe në veprime, të veproj dhe të përvetësoj këtë pozicion si mënyrë jetese.

Puna mendoj që ka arritur vetëm të gërvishë sipërfaqën e këtyre problemeve, por jo të hapë një diskutim të gjerë shoqëror rreth kësaj çështje. Mirëpo, gjithsesi ka inicuar një diskutim të brendshëm. Meqenëse audienca nuk e ka kuptuar mirë se si e përqafon këtë punë — nëse po e përqafon për shkak se është një lloj metafore apo vërtetë për shkak të çështjes që kjo punë ka trajtuar. Kështu që, varësisht se ku është ekspozuar, ka arritur të ketë audienca të ndryshme tek të cilët nuk do të arrija poqëse isha deklaruar që në fillim: "Unë jam feministe dhe kam realizuar një punë feministe". Do të thotë, kam gjetur një mënyrë për të provokuar diskutim dhe në proces të i destabilizoj disa vlera shoqërore që janë konsideruar të paprekshme deri në atë moment.

EK A mund të i diskutosh më detajisht kushtet në të cilat është prodhuar kjo punë? Tutje, përdorimi i flamurit për të trajtuar perceptimet zakonore mbi trupin dhe pastërtinë si kategori etike që i adresohet vetëm gruas?

FI-K Këtë punë e kam prodhuar me vetëiniciativë dhe zero buxhet. Kam pasur një kamerë timen të dorës. Në atë kohë ka qenë njëfarë trendi të posedosh kamerë dhe nëse nuk e ke pasur e ke huazuar për të realizuar video. Ka qenë ndoshta edhe njëfarë rebelimi kolektiv në raport me mediet tjera tradicionale si piktura apo vizatimi. Por, njëkohësisht përmes videos na dukej që më mirë po artikulohemi, më shumë po arrijmë të tregojmë, dhe më shumë shqisa perceptimi po angazhojmë. Për më tepër, na dukej që si medium na jipte më shumë autonomi.

Për të prodhuar punën "Japonia" kam marrë një çarçaf nga shtëpia dhe një shufër. Më pas kam kontaktuar një të afërm, i cili në atë kohë ka qenë pjesëtar i TMK-së (Trupave Mbrojtëse të Kosovës) dhe nga ai kam kërkuar të identifikoj një hapësirë që ka shtizë dhe ku ka mundësi të ngritët flamuri për të ia bërë tamam atë ceremoni. Ai më ka propozuar Zhegrën, një fshat i familjes tonë nga ana e babait. Kur kemi shkuar aty, ai e kishte përgaditur terrenin në tërësi. Kishte gjetur shtizën, ndërsa unë e kisha qepë flamurin dhe njollën e kuqe në të kaftë e kisha vendosur në qendër. E kisha përgaditur mirë, kishte mbetur vetëm ta valëzoja. Më kujtohet që janë mbledhur shumë gra dhe burra për ta përcjellur ceremoninë – atë ritual të ngritjes së flamurit.

Unë kam pozicionuar kamerën dhe kam xhiruar, në ndërkohë që ai e ka ngritur flamurin. Por qëllimi im ka qenë që të reduktoj tërësisht imazhin dhe ta prezantoj shumë thjeshtë duke kadruar vetëm qiellin, shtizën edhe çarçafin – gjegjësisht flamurin. Kam dashur ta krijoj një imazh tepër të pastërt dhe e tërë video është një xhirim i vetëm. E di që në ndërkohë kanë filluar pështpëritjet nga mbrapa se çfarë përfaqëson ky flamur. Duke qenë në fshat dhe duke qenë që gratë e pranishme ishin nga ajo zonë, për mua ishte interesant të vëzhgoj reagimet e tyre, kështu pak si të turpëruara, pak sikur të inkurajuara, pak sikur duke iu ardhur mirë.

EK A ishte lehtë i lexueshëm ai imazh?

FI-K Po, definitivisht. Si përvojë ishte e afërt dhe lehtë e lexueshme për gratë. Rituali dhe zakoni i çarçafit kryesisht u drejtohet atyre. Kam përfunduar këtë pjesë të procesit të xhirimit dhe kam ulur flamurin. Ka qenë një proces që kam realizuar shumë shpejt. Meqenëse video-imazhi ishte shumë i dobët, më është dashur ta përsëris materialin e njëjtë në *loop* që video të jetë pak më e gjatë, edhe pse në total është vetëm dy minuta. Gjatë xhirimit nuk ka pasur mjaftueshëm frymë që flamuri të valëzoj dhe të komunikohet akti i triumfit. Më vonë kam vendosur që sipër imazhit të vendosi këngën "Hallelujah" nga Jeff Buckley. Mveshja me këtë këngë ka pasur për qëllim të krijoj një ambient shenjtërues të vet ritualit dhe të komunikoj pastërtinë. Ka qenë me rëndësi të shpërfaqi mënyrën se si shoqërisht kemi vendosur virgjërinë shumë afër të së shenjtës dhe si e kemi ngritur deri në qiell si vlerë, dhe kjo pastërti është perceptuar si arritje për gruan. Kështu që, "Japonia" përmban edhe një dozë parodie në raport me këtë çështje.

EK Ky moment në kohë është pak para pavarësisë së Kosovës dhe terren mjaft pjellor për trajtesa që lidhen me simbolet përfaqësuese të kombit. Çfarë diskursi gjeneronin këto praktika artistike që për subjekt kishin flamurin dhe përdornin ikonografi që përfaqësonin kombin amë, Evropën e të tjera?

FI-K Unë mendoj që ka qenë një periudhë kështu puro amulli, puro amulli për shumë çështje. Nuk e kemi ditur cilët jemi realisht, domethënë kur po flasim për aspektin identitar gjithnjë je kthyer tek flamuri kombëtar, dhe jo sepse ke menduar që në njëfarë forme ai është identiteti yt, por sepse përmes tij i ke ngritur edhe vetës disa pyetje. Janë një mori punësh artistike që janë realizuar në formë parodike dhe nuk është e rastësishme që janë realizuar si të tilla. Do të thotë, pse çojmë kokën për një identitet që nuk dijmë cili është apo për të cilin nuk besojmë mjaftueshëm dhe jo medomos na përfaqëson me gjithë kompleksitetin që e ngërthejmë në vete si komb?

Të gjitha punët që unë i kujtoj, përfshi edhe një punë timen që kam realizuar para "Japonisë", njëjtë ka qenë e ndërlidhur me çështje identitare. Aty unë merrem me flamurin e Amerikës dhe me gjithçka tjetër që ka të bëj me besimin tonë të verbër karshi vlerave që i përfaqëson Amerika. Këtë punë e kam titulluar "Amerika në Tokë, Zoti në Qiell" të cilën e kam realizuar në vitin 2005. Këtë punë e trajtoj në formë parodike duke hiperbolizuar me gjithë rrëfimin në prapavi. Kjo tregon në njëfarë forme pozicionin tonë si një vend që dikur ishte pjesë e Jugosllavisë, pastaj e Serbisë, dhe pozicionin politik që tash ka me Amerikën dhe me aleancat e saj. E gjithë kjo në formë parodike, ku ti prapë kapësh për një flamur, sepse mendohet që ky shënjues identitar është i pakontestueshëm.

EK Dizajni i një flamuri shtetëror të Kosovës kishte gjeneruar interesim të madh tek publiku i gjerë, sepse askush nuk e dinte se si do të dukej deri në momentin kur është prezantuar në Ditën e Pavarësisë. Punët artistike që shikonin përafër politikat identitare dhe gjestikulonin drejt flamurit, siç e diskutuam, ishin të shumta, por a të kujtohen kornizat konceptuale përbrenda të cilave këto punë artistike janë ekspozuar?

FI-K Kanë qenë kryesisht ekspozitat që kanë trajtuar temat e pasluftës, të ndërlidhura me historinë, gjeografinë dhe stereotipe të Ballkanit. Domethënë, dalja nga Jugosllavia dhe secili vend në kërkim të identitetit të tij kombëtar. Në regjion ka pasur tentativa për të krijuar dialog në mes të vendeve të konfliktit. Për shembull, ekspozitat me artistë nga Serbia dhe Kosova kanë qenë të shpeshta në këto dy vende, por edhe në vendet tjera janë organizuar ekspozita në mes të shqiptarëve edhe serbëve. Domethënë, këto kanë qenë kryesisht ekspozitat ku këto punë kanë marrë pjesë. Në mes veti, këtyre ekspozitave iu referoheshim si "ekspozita të ligës së Ballkanit". Siç është edhe rasti me ekspozitat e organizuara në Evropë, si ajo e Harald Szeemann, *Blood & Honey - The Future's Balkan* [Gjak & Mjaltë - Ballkani është e Ardhmja], pastaj ajo e Roger Conover, Eda Cufer, Peter Weibel, *In search of Balkania* [Në Kërkim të Ballkania], si dhe e René Block, *In the Gorges of the Balkan* [Në Grykën e Ballkanit], të gjitha të organizuara në vitin 2003 të cilat kanë krijuar korniza konceptuale që kanë përfshirë gjenerata të artistëve para nesh dhe kryesisht të Ballkanit.

EK Në atë kohë të izolimit të thellë, përparësia e video artit ishte që mund të udhëtoj më lehtësisht sesa artistët nëpër ekspozita jashtë vendit. Më trego më shumë për videon si medium edhe fillimet videos si shprehje artistike. A janë këto dyja të ndërlidhura?

FI-K E para e punës, kemi qenë disa që kemi pasur kamerë të dorës dhe të cilën ia kemi huazuar njëra-tjetrës, po ashtu kemi shkuar të xhirojmë për njëra-tjetrën. Ky moment të ka bërë të mendosh që i takon një grupi të njerëzve që përdorin mediume të reja të shprehjes. Kjo ishte tepër me rëndësi për ne në atë kohë dhe kontekst, sepse ishim shumë të pakënaqur me sistemin arsimor dhe video na dukej njëfarë shpëtimi. Jo veç që kam gjetur një mënyrë tjetër artikulimi, por që unë merrem me një tjetër lloj arti.

Ky medium i ka pasur edhe lehtësitë e veta në kuptimin se ke mundur të i realizosh të gjitha aspektet videos vetë. Për shembull, në montazhë na ka ndihmuar Dren Maliqi, Gazmend Bajri dhe njerëz tjerë. Por ke mundur të zgjedhësh të realizosh videon vetëm në një kuadër— nga fillimi deri në fund vetëm një xhirim, gjë që ka lehtësuar procesin e montazhës. Ka qenë me rëndësi që video të ketë një fillim dhe fund dhe kjo e ka diktuar pak edhe mënyrën si është realizuar. Por, prapë se prapë mendoj që njëra nga arsyet pse kemi kaluar në video është rebelimi. Tjetra, video kemi menduar që kapërthen më shumë dimensione, sepse ka zërin, lëvizjen dhe është më e lehtë për të u kuptuar nga audienca më të gjëra.

Nga mënyra se si i kemi prodhuar, më shumë e kemi bërë në rolin e dëshmitarit. Nëse ka ndodhur diçka, ke shkuar për ta xhiruar. Si artistë më nuk kemi prodhuar forma nga e para, por i kemi aproprijuar ato ekzistueset duke i xhiruar ato momente me kamerë. Pra, në një mënyrë e ke dokumentuar. Megjithatë, estetika ka qenë kryesisht e huazuar nga arsimimi që e kemi pasur në pikturë. Domethënë, nisur nga ato rregulla iu kemi qasur edhe videos. Por, më shumë të bazuar në ide, pa e shterruar mirë konceptualisht. Gjithçka ka filluar dhe përfunduar aty.

EK Në anën tjetër, sado që idetë nuk kanë qenë mirë të shqyrtuara, ka shumë video të kualitetit të lartë nga kjo periudhë. Për vete nuk kam ndonjë qëndrim kritik, sepse për mua janë artifakte të asaj kohe dhe më duken shumë simptomatike të atij momenti. Mirëpo, në ndërkohë ndërron edhe kultura se si e konsumojmë vizualen, jemi shumë më shumë të ekspozuar ndaj video përmbajtjeve dhe ndodhë një ngopje vizuale. Pas vitit 2010, artistët e kësaj gjenerate nuk krijojnë më video.

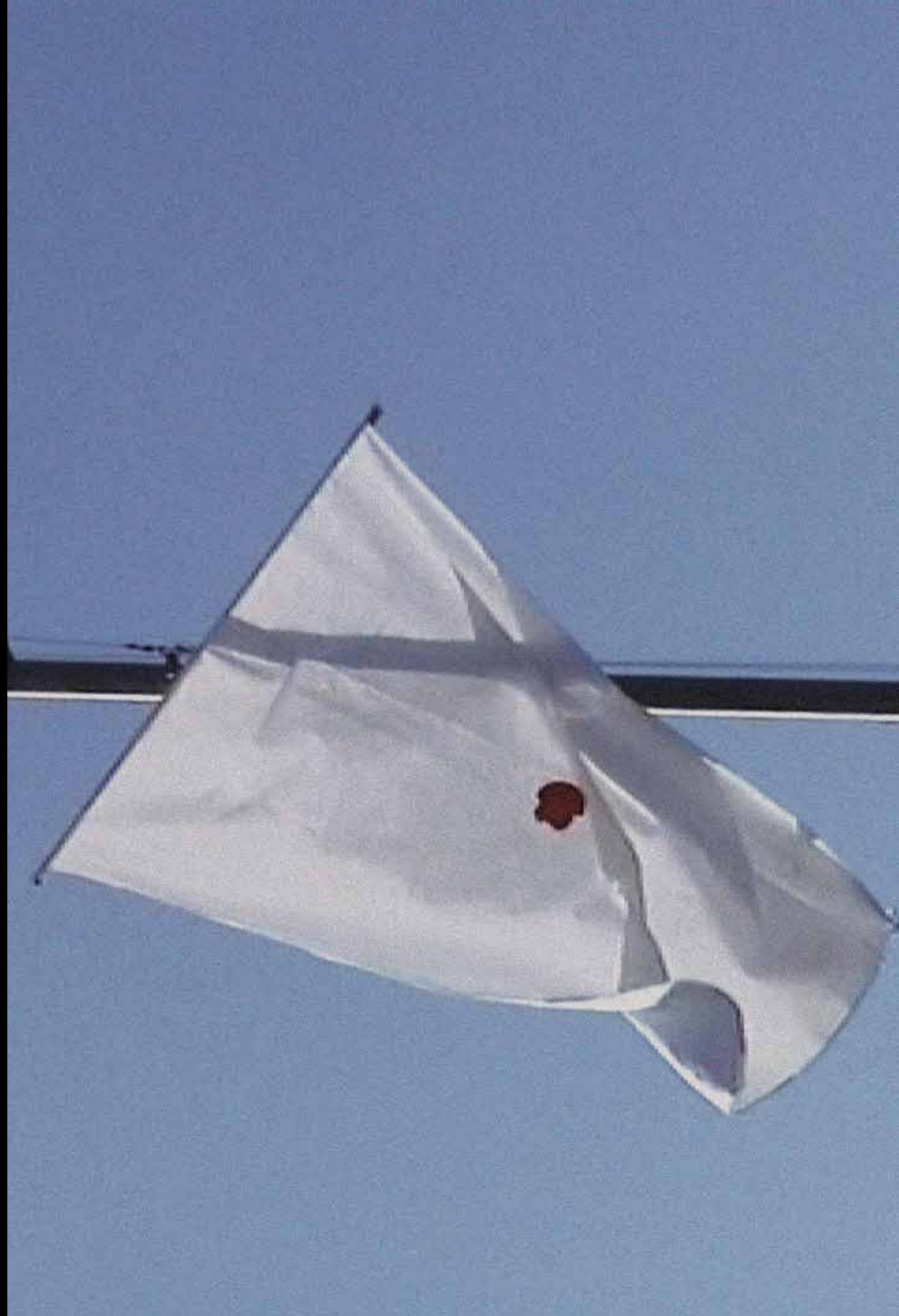
FI-K Në fakt, jo që nuk krijojnë, por nuk e kanë më atë entuziazëm. Ka qenë njëfarë momenti kolektiv i angazhimit me këtë medium. Jemi provokuar ndoshta sepse ka qenë më lehtë që të distribuohet me CD tek kuratorët. Në anën tjetër, video artin që Mehmet Behluli na ka prezantuar në kuadër të ligjeratave që mbaheshin në Exit, ka qenë më lehtë të na tregohet dhe bëhet i qasshëm, sepse si studentë nuk e kemi pasur mundësinë të shkojmë në galeritë apo muzetë jashtë vendit. Përmes videove lehtësisht ke pasur qasje në punët e artistëve ndërkombëtarë. Kjo ndoshta ka injektuar tek ne dëshirën për të provuar artikulimin përmes videos, sepse i gjithë arti i qasshëm asokohe ishte në video format.

EK Në çfarë kontekste tjera është prezantuar kjo punë?

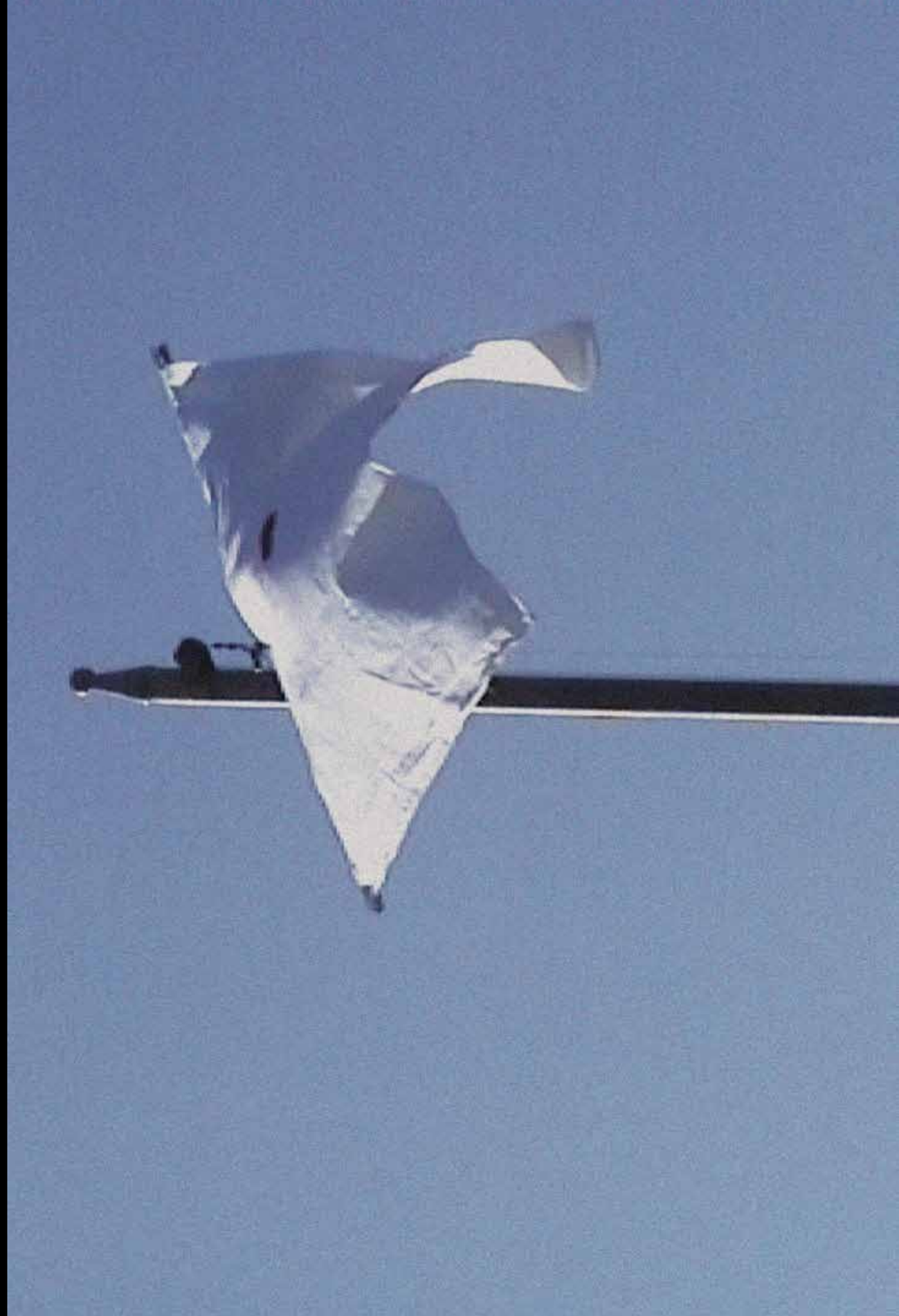
FI-K "Japonia" është prezantuar në Galerinë Kombëtare të Kosovës si pjesë e Çmimit Artistët e së Nesërmes në vitin 2006. Atë edicion kam qenë fituese e këtij çmimi. Më pas Eriola Pira i ka mbledhur të gjithë fituesit e Evropës Juglindore dhe i ka ekspozuar në Galerinë e Arteve një vit më vonë. Pastaj është ekspozuar në MIZA Gallery në vitin 2015. Në vitin 2016 është prezantuar në ekspozitën *The Whale That Was a Submarine* [Balena që ishte një Nëndetëse], në Ludwig Museum. Kjo ekspozitë ka mbledhur artistë nga Kosova dhe Shqipëria, për të reflektuar mbi zhvillimet e artit bashkëkohor në të dyja vendet me të njëjtën gjuhë dhe kulturë, por me rrugëtime të ndryshme ideologjike. Mirëpo, kjo punë nuk është ekspozuar shumë. Më shumë ndoshta është prezantuar kur është folur për këtë periudhë, por jo që është ekspozuar në hapësira ekspozuese. Sot është pjesë e koleksionit të Ludwig Museum në Budapest, ku edhe është ekspozuar si përzgjedhje nga koleksioni - Westkunst-Ostkunst nga 2017–2020, ekspozimi i të cilit koleksion përpiqej të prezantonte një paralele mes artit Perëndimor dhe atij Lindor, duke nxjerrur në pah karakteristikat, të përbashkëtat dhe dallimet brenda konteksteve të këtyre gjeografive.

Kjo intervistë është realizuar më 21 nëntor, 2023. Intervista është redaktuar dhe kondensuar lehtë për qartësi.









EK Koja, when you produced the work *Japan* in 2006, a single-channel video which depicts a white flag with a red stain in the middle representing the archaic tradition of providing proof of women's purity, however around this time the Kosovo context was not very friendly towards women. Even though we had embraced more progressive values after the war due to our exposure to various democratic practices, it seemed that women were treated with different value standards. In a multilayered way, *Japan* addresses the post-war double standards. Can you discuss in more detail what prompted you to produce this work?

FI-K When we were discussing social changes within the artistic community, it seemed to us that Kosovar society was opening up. However, when societies go through transitions, developments are very rhizomatic. Some moved forward, some did not, but that's how we all were. At first glance, it seemed to us that everyone who was involved in these artistic circles embraced the same values. At that time, society was very disorganized, and in a way,we were living in a bubble as a community. Literally, we were somewhat floating, not seeing reality with our feet on the ground. Even when we addressed social issues through our artistic practices, it wasn't a very conscious process or a direct engagement with these issues. We were in a bubble.

My work was connected to feminist issues, even if that brings up the question, how feminist was it? Back then, there were women we considered intelligent, activists, mostly involved in politics, proactive in their professional fields, but still, this openness to these values was very selective. Women, in particular, were subjected to double standards. This means that the social norms I discuss in the work *Japan* are norms predetermined by a patriarchal worldview. As such, they were untouchable and unquestionable norms. Traditional values had a certain immunity against other values, and as such they were untouchable.

This work stems from the discussions I had in these artistic circles, where we as artists talked about artistic practices and the social changes we were experiencing. However, in these circles, the value of a woman's virginity was still considered important. That's when I realized that even in environments I believed to be more progressive, there was still some stagnation.

EK When I said that as a post-war society we were exposed to democratic practices, I was referring to what was visible on the surface. Even at that time, there was representation of women in decision-making positions, but such positions were devoid of political power. Today it is the opposite, women in power defend their positions well, and there is nothing cosmetic about the roles they hold in society. *Japan* touches on this social moment, where the discrepancy between what is seen on the surface and the lived reality of women is profound.

FI-K Exactly, exactly. We are talking nearly twenty years after the production of this video. Gëzim Qëndro, in his critical text titled "The Stain of Purity," written about *Japan*, calls it, and I quote: "The flag of the stain of purity as a flag that turns into a flag of social hypocrisy, lack of dignity, fear, and the erosion of women's freedom to decide freely over their own bodies." So, consequently, over their social position. In conclusion, this video documents the flag of social injustice.

EK An important aspect of *Japan* is built on these discussions you had in artistic circles. It is in this professional environment that you understand these discrepancies.

FI-K In professional circles, you tend to think that people think differently. You might believe that in these circles, missing perspectives can find articulation, but in fact, you realize that some issues receive no attention at all. Unfortunately, this openness had no power to integrate society, from within or without. This realization provoked me to produce something that, when it concerns the form, is still very elegant, as is the case with *Japan*. When you look at it in its entirety, or even at first glance, it somehow maintains a certain distance from the subject it addresses, appearing very clean, exuding a kind of purity, but in reality, it is not so on the inside.

EK When you realized that these patriarchal values are not easily put into question, in what way did you find this limiting?

FI-K At that time, we placed great importance on lectures that took place outside the faculty. They were extremely important for the times and for us; however, many of the works presented to us were by male artists. And I remember very well that when I started thinking about my own artistic practice, I didn't have access to works by women artists to reference or to help me shape my practice. Later, in many exhibitions that were organized, you were not always invited, even though you were an active member of that artistic community. Curators from all over the world would come, works would be presented, but you were not always part of those encounters. And it wasn't just you, but other women who created before you faced the same exclusion. So, in many ways, it was problematic who had visibility in the art scene. Simply, you often couldn't showcase your work, make an issue visible, or initiate a discussion through your work because you as an artist, or the issue you addressed, were excluded from the public discourse. That's when I realized that this patriarchal environment often stifles and makes some discussions impossible.

Japan is the result of internal discussions. Then I had to think about how to present that work to the public. Should I come out and declare that I am a feminist, take a megaphone and say, yes, I, as a feminist, am making this issue visible, or maybe it would be better to try to accommodate the work within the existing conditions and initiate a discussion. And I think it was a kind of tactical approach to be able to create a work that is feminist. So, I had to do it without loudly declaring, "Yes, I am a feminist." When I thought about the ways of presenting this work, it was precisely the period just before independence, and the flag was an issue we were very sensitive about. At that time there were many artworks with the flag as a subject, and it was a legitimate and necessary issue to address. I think one way of finding agency was through the flag. So, entering the world atlas was an agency as undeniable as virginity was a standard of purity and morality achieved by men through women's bodies. At the end of the day, it was the morality of men that needed defending through the stain on the flag, not that of women.

EK How present was feminist thought in the field of art? Can you describe feminist tactics you have deployed at the time when you created *Japan*?

FI-K A woman has never been perceived as a subject, but has been objectified by predetermined social values. *Japan* opens up this discussion: Who raises the flag for whom? What does it represent and whom does it exclude? That is, if the center is that red stain, whom does that flag exclude? That's where I realized that being historically a patriarchal society makes it difficult to challenge and fight against certain values. Therefore, I believed that these issues should be articulated through artistic practice and not necessarily through loud and confrontational declarations. After all, it was a time when action was needed rather than statements. Simply to be a feminist through one's actions, to act and to adopt this position as a way of life.

I think the work only managed to scratch the surface of these problems, not to open a broad societal discussion on this issue. However, it still initiated an internal discussion. Since the audience did not fully understand how they embraced this work—whether they embraced it because it is a kind of metaphor or truly because of the issue this work addressed.

So, depending on where it was exhibited, it managed to reach different audiences, ones I wouldn't have reached if I had declared from the beginning, "I am a feminist and I have created a feminist work." This means I found a way to provoke discussion and, in the process, to destabilize some societal values that were considered untouchable until that moment.

EK Can you discuss in more detail the conditions under which this work was produced? And also, the use of the flag to address customary perceptions about the body and purity as an ethical category that applies only to women?

FI-K I created this work on my own initiative and with zero budget. I had my own handy camera. At that time it was somewhat trendy to own a camera, and if you didn't have one, you borrowed one to make videos. It was perhaps a kind of collective rebellion against other traditional media like painting or drawing. But at the same time, through video, it felt like it enabled us to better articulate ourselves, we were able to show more, and engage more senses of perception. Plus, it felt like the medium gave us more autonomy.

To create the work *Japan*, I took a sheet from home and a pole. Then I contacted a relative who was a member of the TMK (*Trupat Mbrojtëse të Kosovës* - Kosovo Protection Corps) at that time and asked him to identify a location with a flagpole where the flag could be properly raised with a ceremony. He suggested Zhegra, a village of our family on my father's side. When we arrived there, he had completely prepared the area. He had found the flagpole, while I had sewn the flag and placed the dark red stain in the center. I had prepared it well, all that was left was to wave it. I remember many women and men gathered to witness the ceremony — the ritual of raising the flag.

I positioned the camera and filmed, while he raised the flag. But my intention was to completely simplify the image and present it by framing only the sky, the pole, and the sheet — namely the flag. I wanted to create an extremely clean image, and the entire video is just one single shot. I remember hearing whispers from behind about what this flag represented. Being in the village and with the women present being from that area, it was interesting for me to observe their reactions, a bit embarrassed, a bit encouraged, and somewhat pleased.

EK Was that image easily read?

FI-K Yes, definitely. As an experience, it was close and easily understandable for the women. The ritual and custom of the sheet are primarily directed at them. I finished this part of the filming process and lowered the flag. It was a process I did very quickly. Since the video image was very weak, I had to repeat the same video material in a loop to make it a bit longer, even though the video is only two minutes long. During the filming, there wasn't enough wind for the flag to wave and communicate the act of triumph. Later, in the editing room I decided to include the song "Hallelujah" by Jeff Buckley. Adding this song was intended to create a sanctifying setting for the ritual and to communicate purity. It was important to make visible how, socially, we have placed virginity very close to the sacred, and how we have elevated this value to the heavens, and this purity has been perceived as an achievement for women. So, *Japan* also contains a dose of parody in relation to this issue.

EK That moment in time was just before Kosovo's independence and was a fertile ground to explore themes connected to the nation's representative symbols. What discourses did these artistic practices generate, in which the subject was the flag and which used the iconography that represented the homeland, Europe, and other such things?

FI-K I think it was a period of pure confusion, pure confusion about many issues. We didn't really know who we were, I mean when talking about identity, you always turned to the national flag, and not because you thought it was your identity in some way, but because through it you raised several questions for yourself. There are a multitude of works created in a parodic form and it is no coincidence

that they were made this way. This means, why do we look up to an identity when we don't know what it is or don't believe in enough, and which doesn't necessarily represent us with all the complexity that we encompass as a nation?

All the works I remember, including one of my own that I created before *Japan*, were similarly connected to identity issues. In that work, I deal with the American flag and everything related to our blind faith in the values that America represents. I titled this work *America on Earth, God in Heaven*, which I created in 2005. The treatment in this work is parodic by hyperbolizing the stories in the background. This somehow shows our position as a country that was once part of Yugoslavia, then part of Serbia, and now the political relation it has with America and its alliances. All this in a parodic form, where you still cling to a flag, because it is thought that this identity marker is unquestionable.

EK The design of the Kosovo state flag generated a lot of public interest because no one knew what it would look like until it was revealed on Independence Day. The works of art that looked at identity politics and gestured towards the flag, as discussed, were many, but do you happen to remember the conceptual frames within which these works of art were exhibited?

FI-K They were mainly exhibitions that addressed post-war themes. Exhibitions that dealt with the post-conflict period, meaning they were related to the history, geography, and stereotypes of the Balkans. In other words, the breakup of Yugoslavia and each country in search of its national identity. In the region, there were attempts to create dialogue between the countries involved in the conflict. For example, exhibitions with artists from Serbia and Kosovo were frequent in these two countries, but also in other countries exhibitions were organized between Albanians and Serbs. I mean, these were the exhibitions where these works mainly participated. Among us, these exhibitions were known as "the Balkan league exhibitions". This is also the case with exhibitions organized in Europe, such as Harald Szeemann's *Blood & Honey - The Future's Balkan*, then Roger Conover, Eda Cufer and Peter Weibel's *In Search of Balkania*, and René Block's *In the Gorges of the Balkan*, all organized in 2003, which created conceptual frameworks that included generations of artists before us and mainly from the Balkans.

EK At that time of deep isolation, the advantage of video art was that it could travel more easily than artists could for exhibitions abroad. Tell me more about video as a medium and the beginnings of video as an artistic expression. Are these two related?

FI-K First of all, there were a few of us who had handy cameras, and we would lend them to each other, as well as go and film for each other. This moment made you feel like you belonged to a group of people using new mediums of expression. This was extremely important for us at that time and in that context, because we were very dissatisfied with the educational system, and video seemed like a sort of salvation. Not only did I find another way of articulating myself, but I also engaged in a different kind of art.

This medium also had its advantages in the sense that you could manage all aspects of production by yourself. For example, people like Dren Maliqi, Gazmend Bajri, and others helped with editing. But you could choose to make the video in a single frame—from beginning to end in just one shot, which made the editing process easier. It was important for the video to have a beginning and an end, and this somewhat dictated the way it was made. Still, I think one of the reasons we turned to video was rebellion. Another reason was that we thought video encompassed more dimensions, because it included sound, movement, and was easier to engage broader audiences.

Based on the way we produced them, we did it from the position of the witness. If something happened, you went to film it. As artists, you no longer created forms from scratch, you appropriated existing ones by capturing those moments with a camera. So, in a way you documented it. However, the aesthetics were mainly borrowed from the education we had in painting. So, we approached video based on those principles. But it was more idea-based, without fully exhausting the concepts. Everything began and ended there.

EK On the other hand, although the ideas were not thoroughly examined, there are many high-quality videos from this period. Personally, I don't have a critical stance, because to me they are artifacts of that time and they seem to me very unique and symptomatic of that moment. However, in the meantime, the culture of how we consume visual content has changed, we are much more exposed to video content, and a visual overload occurs. Since 2010, the artists of this generation no longer produce videos.

FI-K In fact, it's not that they don't create anymore, but they no longer have that enthusiasm. It was a kind of collective moment to engage with this media. And we were perhaps provoked because it was easier to distribute to curators on CDs. On the other hand, the video art that Mehmet Behluli presented to us during the lectures, which were held at Exit, was easier to show and make accessible, because as students, we didn't have the opportunity to visit galleries or museums abroad. Through videos, you easily had access to the works of international artists. This perhaps injected in us the desire to try articulating through video, because all the accessible art at that time was in video format.

EK In what other contexts has this work been presented?

FI-K *Japan* was presented at the National Gallery of Kosovo as part of the Artists of Tomorrow Award in 2006. I was the winner of this award that year. Later, Eriola Pira gathered all the winners from Southeast Europe and exhibited them at the National Gallery of Kosovo a year later. Then it was exhibited at MIZA Gallery in Tirana, in my solo exhibition, in 2015. Then, in 2016 it was also exhibited in the exhibition *The Whale That Was a Submarine* at the Ludwig Museum. An exhibition that gathered artists from Kosovo and Albania to reflect on the developments of contemporary art in these two countries with the same language and culture, but different ideological paths. However, this work has not been widely exhibited. It has perhaps been more often discussed when talking about this period, but not frequently displayed in exhibition spaces. Today, it is part of the Ludwig Museum's collection in Budapest, where it was also exhibited as part of the selection from the collection Westkunst-Ostkunst from 2017-2020, an exhibition that aimed to present a parallel between Western and Eastern art, highlighting the characteristics, commonalities, and differences within the contexts of these geographies.

This interview was conducted on November 21st, 2023. It has been lightly edited and condensed for clarity.

Zanafilla dhe Amplifikimi i Përfytyrimit Politik Kombëtar në Turqi

Onur Yıldız

Vitet 1990 në Turqi shënuan një epokë domethënëse të karakterizuar nga konflikte dhe trazira politike. Kjo periudhë ishte dëshmitare e ndikimit të përhapur të konflikteve dhe dhunës, të nënvizuara nga konfrontimet midis forcave të sigurisë dhe Partisë Punëtore të Kurdistanit (PKK), krahas dominimit në rritje të retorikës politike nacionaliste brenda diskursit publik turk, të katalizuar nga këto konflikte të tejzgjatura. PKK, e cila vepron në Irak, Iran dhe Siri, me popullsi kryesisht kurde në rajone të caktuara, i ka përqendruar aktivitetet e saj në lindje dhe juglindje të Turqisë. Pasojat e aktiviteteve të tyre, megjithatë, kumbuan në të gjithë vendin. Përhapja e diskursit nacionalist shkaktoi një ndryshim të dukshëm, duke e ngritur diskursin e subjekteve politike nacionaliste në një pozicion hegjemonist, jo vetëm brenda diskursit politik zyrtar, por edhe brenda shoqërisë civile. Njëkohësisht, gramatika dhe fjalori i diskursit politik mbizotërues u bashkuan rreth parimeve nacionaliste, ndërsa repertori vizual dhe simbolik që shoqëronte këtë rrëfim nacionalist përshkoi fushat zyrtare dhe atë civile, duke ngulitur kështu përfytyrimin nacionalist brenda shtofit shoqëror.

Nga njëra anë, qëndrimi politik ndaj diskursit nacionalist që bëhet i vetmi përfytyrim politik 'i mundshëm' dhe 'legjitim' është fuqizuar duke përdorur sjellje penguese, ndëshkuese dhe në disa raste edhe shpërblyese servile, ndërsa nga ana tjetër, përfytyrimi civil nacionalist i formësuar nga ndikimi i diskursit zyrtar ka kontribuar në përhapjen e fjalorit dhe repertorit vizual nacionalist[1]. Krahas ceremonive zyrtare të organizuara nga shteti, tubimet civile që nga ndeshjet e futbollit e deri te funeralet e dëshmorëve u shndërruan në një tregues force që i mundësoi përfytyrimit civil nacionalist të riprodhohej dhe të përhapej[2]. Përdorimi i simboleve nacionaliste dhe shtetërore u përhap dhe dukshmëria e tyre, në mënyrë të pashmangshme, u rrit. Përveç dukshmërisë së shtuar dhe të përhapur të flamurit turk nga institucionet shtetërore, flamuri u shndërrua në një simbol që përdorej në bizhuteri, aksesorë dhe veshje. Ndeshjet e futbollit, koncertet, madje edhe sfilatat e modës, u bënë pjesë e organizimeve zyrtare — që më parë ishin të kufizuara në këtë drejtim — dhe këndonin himnit kombëtar[3].

Zanafilla dhe evolucioni i imagjinatës dhe repertorit nacionalist në Turqi mund të gjurmohen prapa në kohë në një periudhë para viteve 1990. Dalja në shesh e lëvizjeve nacionaliste separatiste gjatë viteve të rënies së Perandorisë Osmane, që përfshinte entitete si nacionalizmat grek, serb, bullgar, shqiptar dhe arab, shënoi rënien e idealit të bashkëjetesës ndëretnike brenda perandorisë. I ngulitur brenda shtofit multikulturor dhe multietnik të perandorisë, në mënyrë të pashmangshme, nacionalizmi u shfaq përmes konfliktit, luftës dhe dhunës. Nacionalizmi turk — i shfaqur pjesërisht si një përgjigje ndaj lëvizjeve nacionaliste separatiste dhe pjesërisht i ndikuar nga kontakti me botën Perëndimore dhe iniciativat e modernizimit — ka qenë një komponent kryesor i këtij përshkallëzimi historik të konfliktit, luftës dhe dhunës që nga shekulli i XVIII-të. Duke funksionuar si paraardhës dhe përfitues i qeverisjes shtetërore brenda Perandorisë Osmane, një sferë ku individë me prejardhje të ndryshme fetare dhe etnike bisedonin në një mori gjuhësh, nacionalizmi turk nxiti një diskurs të sofistikuar dhe leksik vizual për të lehtësuar ndërtimin e një shteti-komb që është homogjen për nga etnia, feja dhe gjuha.

Veçanërisht gjatë viteve 1920 dhe 1930, mund të pretendohet se korniza diskursive dhe vizuale e nacionalizmit turk pësoi një mobilizim të rëndësishëm. Përpjekja për të ndërtuar një komb turk të karakterizuar nga homogjeniteti etnik, fetar dhe gjuhësor, në përputhje me parimet e shtetit-komb, përbënte një përpjekje të përbashkët ku aparati institucional zyrtar, krahas aspekteve të ndryshme të ekzistencës shoqërore, duke përfshirë mënyrat e perceptimit dhe ndjenjat në nivel individual, ishin të ngulitura brenda një paradigme nacionaliste. Kjo paradigmë nacionaliste, duke evoluar përmes një mobilizimi ku shteti përdori aparatet dhe autoritetin e tij zyrtar, gjysmë zyrtar dhe civil për të shpërblyer dhe sanksionuar, jo vetëm formësoi trajta të reja të subjektivitetit, por gjithashtu përvijoi hierarkinë simbolike brenda së cilës vepronin këto subjekte[4].

1
Ünlü, B. (2018). *Türklük Sözleşmesi: Oluşumu, İşleyişi ve Krizi* [Kontrata e Turqizmit: Formimi, Operacioni dhe Kriza e saj]. Shtëpia botuese Dipnot.

2
Bora, T. (1995). *Milliyetçiliğin Kara Baharı* [Pranvera e Errët e Nacionalizmit]. Shtëpia botuese İletişim.

3
Po aty. f. 76.

4
Ünlü, B. (2018). *Türklük Sözleşmesi: Oluşumu, İşleyişi ve Krizi* [Kontrata e Turqizmit: Formimi, Operacioni dhe Kriza e saj]. Shtëpia botuese Dipnot.

Ndikimi i shtetit mbi arsimin, kulturën dhe dinamikat shoqërore u përqëndruan në përhapjen e paradigmës nacionaliste dhe kultivimin e mënyrave të veçanta të perceptimit dhe njohjes, veçanërisht në mesin e popullatës së re, përmes prizmit të nacionalizmit[5]. Për më tepër, ky proces i formësimit të një individi të ri, modern dhe nacionalist u fuqizua më tej përmes thjerrëzave të anti-komunizmit përgjatë epokës së Luftës së Ftohtë.

Pas përfundimit të Luftës së Dytë Botërore, Turqia u rreshtua me koalicionin Perëndimor, e nxitur nga kërcënimi që supozohej se Bashkimi Sovjetik përfaqësonte dhe sentimenti tashmë ekzistues anti-komunist. Institucionet shtetërore, të mobilizuara gjerësisht kundër spektrit të komunizmit, u përpoqën me zell të ndrydhin çdo diskurs politik që thirrej në ideologji komuniste nëpërmjet ndalimit të partive politike, paraburgimeve të shumta, censurës dhe vendosjes së masave të ndryshme represive. Njëkohësisht, mes kërkesave të epokës, diskursi politik nacionalist u rivlerësua si një mjet praktik.

Ky rivlerësim ishte i dyfishtë: së pari, si bazë për frontin anti-nazist, ai synonte të parandalonte përhapjen e narrativave raciste që kujtonin nazizmin; së dyti, u përpoq të mirëmbante praktika që shtypnin dhe penalizonin pakicat muslimane dhe jomuslimane[6]. Nëpërmjet mekanizmave të tillë si Taksa mbi Pasurinë[7], doktrina politike nacionaliste u pozicionua si forca mbizotëruese që diktonte sferat ekonomike dhe shoqërore.

Vitet 1960 dhe 1970 ishin dëshmitare të daljes në publik të lëvizjeve politike majtiste dhe opozitare në Turqi, kështu duke pasqyruar tendencat globale. Krahas thirrjeve të zjarrta për barazi dhe drejtësi sociale, narrativat politike majtiste-socialiste, që përfshinin avokimin për liri dhe të drejtat e kulturave dhe identiteteve të ndryshme, u përplasën me ideologjitë mbizotëruese anti-komuniste dhe nacionaliste. Leksiku i diskursit zyrtar nacionalist, së bashku me paradigmën nacionaliste që asocohej me të, përjetoi rritje në mes të ngritjes së disidencës politike majtiste-socialiste. Konservatorizmi fetar dhe nacionalizmi gjetën gjuhën e përbashkët në anti-komunizëm, duke krijuar një front të unifikuar si në aspektin retorik ashtu edhe në atë intelektual.

Grusht shteti ushtarak i 12 shtatorit të vitit 1980 dhe diktatura ushtarake pasuese paralajmëruan një periudhë gjatë së cilës aleanca midis nacionalizmit dhe konservatorizmit fetar u zyrtarizuan dhe iu dha njohja zyrtare. Ky konstrukt ideologjik, i njohur si sinteza turko-islamike[8], mori miratimin nga junta ushtarake që orkestroi grusht shtetin dhe u perceptua si i vetmi diskurs legjitim politik, i cili pa u vënë në pyetje mbizotëronte si në nivelet zyrtare ashtu edhe në ato shoqërore, për shkak të qëndrimit autokratik të regjimit të post-grusht shtetit. Ndryshime të shumta u bënë në kurrikulat arsimore, duke detyruar mësimin fetar, ndërsa financimi shtetëror fuqizoi botimet fetare. Njëkohësisht, ndërsa lëvizjet e fuqishme socialiste të viteve 1970 u shtypën dhe u penalizuan përmes ndërhyrjes ushtarake, nacionalizmi mori primatin e moralit bazë për të organizuar mjedisin socio-politik, i dekretuar nga shteti dhe i rrënjosur brenda strukturës shoqërore të formësuar nga ndikimi shtetëror.

Sundimi ushtarak në Turqi mori fund me zgjedhjet e mbajtura në vitin 1983. Administrata civile që mori pushtetin pas zgjedhjeve nuk u angazhua në një konfrontim domethënës me

5
Ahıska, M. (2005). *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik* [Dera Magjike e Radios: Oksidentalizmi dhe Agjencia Politike]. Shtëpia botuese Metis.

6
Turqia iu bashkua koalicionit anti-nazist vetëm në fund të Luftës së Dytë Botërore. Kjo përfshirje e vonuar zakonisht i atribuohet shqetësimeve rreth sigurisë që kishte pasur elita politike dhe hezitimit të tyre për të u përfshirë në konflikt të drejtpërdrejtë me Gjermaninë naziste. Megjithatë, është gjithashtu e rëndësishme të pranohet se një segment i elitës politike turke ushqente simpati për ideologjinë naziste. Për një pasqyrë më të detajshme rreth qëndrimit të Turqisë gjatë Luftës së Dytë Botërore shih; VanderLippe, J. M. (2001). A Cautious Balance: The Question of Turkey in World War II [Një bilanc i kujdesshëm: Çështja e Turqisë në Luftën e Dytë Botërore]. *The Historian*, 64(1), 63–80.

7
Për një përshkrim të Tatimit mbi Kapitalin në Turqi shihni: Edward C. Clark (1972). *The Turkish Varlık Vergisi Reconsidered* [Varlık Vergisi Turk i Rishqyrtuar]. *Middle Eastern Studies*, 8:2, 205-216.

8
Shihni: Ö. ALKAN, M. (2014). Militarist Turkish-Islamic Synthesis: Official Ideology, Official History and Nationalism in the Second Constitutional Period [Sinteza Militariste Turko-Sslamike: Ideologjia Zyrtare, Historia Zyrtare dhe Nacionalizmi në Periudhën e Dytë Kushtetuese]. *Türkiye Ortadoğu Çalışmaları Dergisi*, 1(2), 147-172.

ideologjinë zyrtare të etabluar nga grusht shteti. Praktikat autoritare të shtetit, krahas me neoliberalizimin e ekonomisë, ndrydhën disidencën me bazë në drejtësi sociale dhe kërkesat për më shumë të drejta. Lëvizjet e punës, sindikatat dhe fraksionet politike majtiste-socialiste u përballën me shtypje të rreptë. Konturat e arenës politike u përcaktuan nga ideologjia zyrtare nacionaliste, duke krijuar një kornizë vizuale, dëgjimore dhe intelektuale të lejuar brenda këtyre kufijve, duke u shtrirë në të dy fushat, atë politike dhe shoqërore. Nacionalizmi u rrënjos brenda procesit të gjerë të neoliberalizimit të kësaj epoke, duke mishëruar një qëndrim politik antagonist ndaj disidencës të orientuar drejt lirisë dhe të drejtave që u shpërshfaqën në mes të këtij transformimi.

Konflikti i armatosur midis forcave të sigurisë dhe PKK-së, që filloi në mesin e viteve 1980 dhe vazhdoi gjatë gjithë viteve 1990, ka formësuar thellësisht peizazhin politik të vendit. Përshkallëzimi i vetëdijes rreth sigurisë nga ana e shtetit pengoi tutje kornizën demokratike tashmë të lëkundur, të krijuar pas grusht shtetit ushtarak. I gjithë mjedisi politik, duke përfshirë të drejtat dhe liritë themelore, u orientua drejt imperativave të sigurisë të pohuara nga shteti. Autoritarizmi që pasoi u përpoq të shtyp çdo përgjigje politike përtej nacionalizmit si përgjigje ndaj konflikteve. Strukturat kuazi-zyrtare të ngjashme me Gladio[9], të konceptuara si kundërmasa ndaj kërcënimit komunist gjatë Luftës së Ftohtë, morën një rol të ri në mes të kësaj periudhe të karakterizuar nga trazirat. Aktet e supozuara të dhunës të kryera nga këto subjekte, që operonin përtej kompetencës së aparatit zyrtar të sigurisë së shtetit, u shqyrtuan në mënyrë joadekuate përmes kanaleve ligjore. Natyra siguri-centrike e paradigmës nacionaliste këmbënguli si moral politik mbizotërues, përbrenda qarqeve zyrtare ashtu edhe në sferën civile gjatë kësaj epoke.

Gjatë gjithë këtyre zhvillimeve historike, nacionalizmi ka funksionuar si një kornizë e rëndësishme politike, duke shërbyer për të përcaktuar kufijtë. Ai ka funksionuar si një racionale që bën dallimin midis përfshirjes së “neve” dhe përjashtimit të “të tjerëve”. Kjo dikotomi, midis atyre që përqafohen brenda kombit dhe atyre të shtyer jashtë kufijve të tij, formëson procesin themelor të ndërtimit të identitetit brenda arenës politike. Si një konstrukt shoqëror, nacionalizmi ka instituuar një regjim të normave shoqërore, si një shtrirje e racionales së tij themeltare politike. Ka diktuar veprime dhe diskursin e lejueshëm, duke përcaktuar kufijtë e së pranueshmës. Ndërsa zbatimi i nacionalizmit nga ana e shtetit është manifestuar përmes praktikave të ndryshme në fusha ligjore, ndëshkuese, ideologjike dhe kulturore, nacionalizmi brenda shoqërisë civile gjithashtu krijoi ritualet përditshme të veta të zbatueshme.

Zbatimi i përditshëm i nacionalizmit mund të konceptohet si një referendum i përsëritur, ku nacionalizmi riafirmohet në baza ditore[10]. Çdo qytetar është i detyruar të u përmbahet parimeve të ideologjisë nacionaliste dhe të mirëmbajë në mënyrë rutinore përfytyrimin nacionalist. Çdo pengesë ose kundërshtim i hasur gjatë këtij zbatimi të përditshëm të nacionalizmit mund të çojë potencialisht në një zhvendosje përtej kufirit të përcaktuar midis aleatit dhe kundërshtarit brenda sferës politike. Pavarësisht përpjekjeve të narrativës nacionaliste për të parandaluar mospajtimin duke ofruar koncesione në formën e shpërblimeve dhe ndëshkimeve, kjo qasje rezultoi e pasuksesshme. Aktorë të shumtë politikë dhe shoqërorë vënë në pah shtypjen, dhunën dhe pabarazinë e shkaktuar nga ideologjia dhe praktikat nacionaliste dhe ofruan perspektiva alternative për të perceptuar sferën politike dhe rrugë të ndryshme për subjektivitetin politik. Këto kahje të dyfishta të disidencës u shfaqën si modalitete kryesore të kontestimit kundër konstruktit nacionalist.

Kjo kritikë ndonjëherë manifestohej në formimin e subjektiviteteve dhe aleancave të reja politike të rrënjosura në korniza politike alternative. Për shembull, në zgjedhjet e përgjithshme të vitit 1991, koalicioni midis Partisë Populiste Social Demokrate dhe Partisë Popullore të Punës propozoi një paradigmë

9
Gladio u formua si një rrjet i fshehtë i rezistencës përbrenda vendeve të NATO-s për të parandaluar aktivitetin socialist/komunist. Shih: Ferraresi, F., & Castagna, J. (1992). A Secret Structure Codenamed Gladio [Struktura e Fshehtë me Emrin e Koduar Gladio]. *Italian Politics*, 7, 29-48.

10
Bora, T. (1995). *Milliyetçiliğin Kara Baharı* [Pranvera e Errët e Nacionalizmit]. Shtëpia botuese İletişim.

politike alternative duke bashkuar një parti socialdemokrate me lëvizjen politike kurde, megjithëse pa sukses. Në tandem me zhvillimin e diskurseve dhe kornizave alternative politike, opozitarizmi ndaj paradigmës nacionaliste është manifestuar në një shkallë më të gjerë përmes përpjekjeve për të drejta dhe njohje në vitet 1990. Organizata të tilla si Shoqata për të Drejtat e Njeriut (IHD) kanë luajtur një rol të rëndësishëm në vënien në pah të shkeljeve të të drejtave të cenuara nga diskurset dhe praktikat e sigurizuara dhe nacionaliste. Ato gjithashtu kanë qenë në krye të përpjekjeve të nevojshme politike dhe ligjore për të identifikuar dhe korrigjuar këto shkelje të të drejtave.

Historia e vonë e Turqisë karakterizohet nga përpjekjet e vazhdueshme të diskurseve nacionaliste për të kornizuar konfliktet politike bashkëkohore, përfshirë këtu migrimin, varfërinë dhe autoritarizmin, përbrenda kufijve tematikë të fjalorit nacionalist, si siguria, mbijetesa dhe uniteti. Është e qartë se autoritarizmi gjithnjë në rritje në Turqi frymëzohet nga repertori historik i imagjinatës politike nacionaliste. Kjo vazhdimësi e ashpër midis nacionalizmit të përhapur në vitet 1990 dhe diskursit dhe praktikave aktuale të politikës nacionaliste në Turqi, shërben si një përkujtues i gjallë i imperativit për të njohur dhe theksuar padrejtësitë e kryera. Ajo nënvizon domosdoshmërinë për të anticipuar dhe kultivuar mënyra egalitare dhe emancipuese të të kuptuarit, interpretimit dhe riformësimit të peizazhit politik.

Genesis and Amplification of the National Political Imaginary in Turkey

Onur Yıldız

The 1990s in Turkey marked a significant epoch characterized by political strife and turmoil. This period witnessed the pervasive influence of conflicts and violence, underscored by the confrontations between security forces and the Kurdistan Workers' Party (PKK), alongside the burgeoning ascendancy of nationalist political rhetoric within Turkish public discourse, catalyzed by these protracted conflicts. The PKK, which operates in Iraq, Iran and Syria, which have predominantly Kurdish populations in certain regions, has, in Turkey, concentrated its activities in the east and southeast. The repercussions of its activities, however, have reverberated throughout the country. The proliferation of nationalist discourse engendered a perceptible shift, elevating the nationalist politics entities to a hegemonic position, not solely within official political discourse but also within civil society. Concurrently, the grammar and vocabulary of prevailing political discourse coalesced around nationalist tenets, while the visual and symbolic repertoire accompanying this nationalist narrative permeated both official and civilian domains, thus enshrining the nationalist imaginary within the societal fabric.

On the one hand, the political attitude towards the nationalist discourse becoming the only 'possible' and 'legitimate' political imaginary has fortified itself by using prohibitive, punitive, and in some cases even rewarding obedient behavior, while on the other hand, the civil nationalist imaginary shaped by the influence of the official discourse has contributed to the spread of the nationalist vocabulary and visual repertoire.[1] In addition to the official ceremonies organized by the state, civil gatherings ranging from football matches to martyrs' funerals turned into a show of force that enabled the civil nationalist imaginary to reproduce and spread itself.[2] The use of nationalist and state symbols became widespread and their visibility, inevitably, increased. In addition to the intensive and widespread display of the Turkish flag by state institutions, the flag became a symbol used on jewelry, accessories, and clothing. Football matches, concerts, and even fashion shows, were added to the official — and previously limited — occasions for singing the National Anthem.[3]

The genesis and evolution of the nationalist imagination and repertoire in Turkey can be traced back to a period predating the 1990s. The emergence of separatist nationalist movements during the twilight years of the Ottoman Empire, encompassing entities such as Greek, Serbian, Bulgarian, Albanian, and Arab nationalisms, marked the demise of the ideal of interethnic coexistence within the empire. Embedded within the multicultural and multiethnic fabric of the empire, nationalism inevitably manifested through conflict, warfare, and violence. Turkish nationalism — emerging partly as a response to separatist nationalist movements and partly influenced by encounters with the Western world and modernisation initiatives — has been a pivotal component of this historical spiral of conflict, warfare, and violence since the 18th century. Functioning as both the progenitor and beneficiary of state governance within the Ottoman Empire, a realm where individuals from diverse religious and ethnic backgrounds conversed in myriad languages, Turkish nationalism fostered a sophisticated discourse and visual lexicon to facilitate the construction of an ethnically, religiously, and linguistically homogeneous nation-state.

Particularly during the 1920s and 1930s, one can claim that the discursive and visual framework of Turkish nationalism underwent significant mobilization. The endeavor to construct a Turkish nation characterized by ethnic, religious, and linguistic homogeneity, in line with the tenets of the nation-state, constituted a concerted effort wherein the official institutional apparatus, alongside various facets of societal existence, including modes of perception and sentiment at the individual level, were entrenched within a nationalist paradigm. This nationalist paradigm, evolving through a mobilization wherein the state utilized its official,

1
Ünlü, B. (2018). *Türklük Sözleşmesi: Oluşumu, İşleyişi ve Krizi* [The Contract of Turkishness: Formation, Operation and It's Crisis]. Dipnot Publishing.

2
Bora, T. (1995). *Milliyetçiliğin Kara Baharı* [The Dark Spring of Nationalism]. İletişim Publishing.

3
Ibid. p.76.

semi-official, and civilian apparatuses and authority to dispense both rewards and sanctions, not only molded novel forms of subjectivity but also delineated the symbolic hierarchy within which these subjects operated.[4] The state's influence over education, culture, and social dynamics centered on the propagation of the nationalist paradigm and the cultivation of particular modes of perception and cognition, particularly among the younger populace, through the prism of nationalism.[5] Furthermore, this process of fashioning a novel, modern, and nationalist individual was further bolstered through the lens of anti-communism during the advent of the Cold War era.

Following the end of the Second World War, Turkey aligned itself with the Western coalition, driven by the perceived threat posed by the Soviet Union and preexisting anti-communist sentiments. State institutions, mobilized extensively against the specter of communism, diligently endeavored to stifle any political discourse invoking communist ideology through the banning of political parties, widespread detentions, censorship, and the deployment of various repressive measures. Concurrently, amidst the exigencies of the era, nationalist political discourse was re-evaluated as a viable recourse.

This reassessment was twofold: firstly, as a constituent of the anti-Nazi front, it aimed at forestalling the propagation of racist narratives reminiscent of Nazism; secondly, it sought to perpetuate practices that oppressed and penalized both Muslim and non-Muslim minorities.[6] Through mechanisms such as the Wealth Tax [*Varlık Vergisi*],[7] nationalist political doctrine persisted as the predominant force dictating the economic and social spheres.

The 1960s and 1970s witnessed the emergence of leftist and oppositional political movements in Turkey, mirroring global trends. Alongside fervent calls for social equity and justice, leftist-socialist political narratives, incorporating advocacy for freedom and the rights of diverse cultures and identities, clashed with prevailing anti-communist and nationalist ideologies. The lexicon of the official nationalist discourse, along with its associated nationalist paradigm, underwent augmentation amidst the ascent of leftist-socialist political dissent. Religious conservatism and nationalism found common ground in anti-communism, forging a cohesive front both rhetorically and intellectually.

The military coup d'état of September 12th, 1980 and the subsequent military dictatorship heralded a period during which the alliance between nationalism and religious conservatism was formalized and accorded official recognition. This ideological construct, known as the Turkish-Islamic Synthesis,[8] garnered endorsement from the military junta that orchestrated the coup and was perceived as the sole legitimate political discourse, prevailing unchallenged at both official and societal echelons, owing to the autocratic disposition of the post-coup regime. Alterations were made in educational curricula, mandating religious instruction, while state funding bolstered religious publications. Concurrently, as robust socialist movements of the 1970s were quashed and penalized by military interventions, nationalism assumed primacy as the foundational ethos for organizing the socio-political milieu, both promulgated by the state and ingrained within the societal fabric molded by state influence.

4
Ünlü, B. (2018). *Türklük Sözleşmesi: Oluşumu, İşleyişi ve Krizi* [The Contract of Turkishness: Formation, Operation and It's Crisis]. Dipnot Publishing.

5
Ahıska, M. (2005). *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik* [The Magic Door of the Radio: Occidentalism and Political Agency]. Metis Publishing.

6
Turkey joined the Anti-Nazi coalition only towards the end of World War II. This delayed involvement is typically attributed to the security concerns of the political elite and their reluctance to engage in direct conflict with Nazi Germany. However, it is also important to recognize that a segment of the Turkish political elite harbored sympathies for Nazi ideology. For an account of Turkey's stance during the Second World War see; VanderLippe, J. M. (2001). A Cautious Balance: The Question of Turkey in World War II. *The Historian*, 64(1), 63–80.

7
For an account of the Capital Tax in Turkey see: Edward C. Clark (1972). The Turkish Varlık Vergisi Reconsidered. *Middle Eastern Studies*, 8:2, 205-216.

8
See: Ö. ALKAN, M. (2014). Militarist Turkish-Islamic Synthesis: Official Ideology, Official History and Nationalism in the Second Constitutional Period. *Türkiye Ortadoğu Çalışmaları Dergisi*, 1(2), 147-172.

Military rule in Turkey came to an end with the elections held in 1983. The civilian administration that assumed power following the elections did not engage in significant confrontation with the official ideology established by the coup. The authoritarian practices of the state, concurrent with the neoliberalization of the economy, stifled dissent grounded in social justice and rights-based demands. Labour movements, trade unions, and leftist-socialist political factions faced stringent repression. The contours of the political arena were delineated by the official nationalist ideology, giving rise to a visual, auditory, and intellectual framework permissible within these confines, extending across both political and social domains. Nationalism became entrenched within the extensive neoliberalisation process of this era, embodying a political stance antagonistic to rights and freedom-oriented dissent emerging amidst this transformation.

The armed conflict between the security forces and the PKK, commencing in the mid-1980s and persisting throughout the 1990s, has profoundly shaped the political landscape of the country. The escalating security apprehensions of the state further impeded the already faltering democratic framework, established in the aftermath of the military coup. The entire political milieu, inclusive of foundational rights and liberties, became oriented towards security imperatives asserted by the state. Concomitant authoritarianism sought to quash any political response beyond nationalism in response to the conflicts. The quasi-official structures akin to Gladio,[9] which was conceived as a countermeasure to the communist threat during the Cold War, assumed a renewed role amid this period of turmoil. Alleged acts of violence perpetrated by these entities, operating beyond the purview of the state's official security apparatus, remained inadequately scrutinized through legal channels. The security-centric nature of the nationalist paradigm persisted as the predominant political ethos, within both official circles and the civilian domain, throughout this epoch.

Throughout these historical developments, nationalism has functioned as a pivotal political framework, serving to delineate boundaries. It has operated as a rationale that distinguishes between the inclusion of "us" and the exclusion of "others". This dichotomy, between those embraced within the nation and those relegated beyond its confines, forms the fundamental process of identity construction within the political arena. As a social construct, nationalism has instituted a regimen of social norms as an extension of its founding political rationale. It has dictated permissible actions and discourse, delineating boundaries of acceptability. While the state's enactment of nationalism was manifested through various practices across legal, punitive, ideological, and cultural domains, nationalism within civil society also engendered its own daily rituals.

The daily enactment of nationalism can be conceptualized as a recurring plebiscite, wherein nationalism is reaffirmed on a daily basis.[10] Each citizen is compelled to adhere to the tenets of nationalist ideology and perpetuate the nationalist imaginary routinely. Any disruptions or objections encountered during this daily enactment of nationalism may potentially lead to a shift across the delineated boundary between ally and adversary within the political domain. Despite attempts by the nationalist narrative to forestall dissent by offering concessions in the form of rewards and punishments, this approach proved unsuccessful. Numerous political and social actors highlighted the oppression, violence, and inequality engendered by nationalist ideology and practices, and offered alternative perspectives for perceiving the political realm and divergent pathways for political subjectivity. These dual paths of dissent emerged as primary modes of contestation against the nationalist construct.

This critique sometimes manifested in the formation of new political subjectivities and alliances rooted in alternative political frameworks. For instance, in the 1991 general elections,

9
Gladio was conceived as a secret resistance network within the NATO countries in order to prevent socialist/communist activities. See: Ferraresi, F., & Castagna, J. (1992). A secret structure codenamed Gladio. *Italian Politics*, 7, 29-48.

10
Bora, T. (1995). *Milliyetçiliğin Kara Baharı* [The Dark Spring of Nationalism]. İletişim Publishing.

the coalition between the Social Democratic Populist Party and the People's Labour Party proposed an alternative political paradigm by uniting a social democratic party with the Kurdish political movement, albeit without success. In tandem with the development of alternative political discourses and frameworks, opposition to the nationalist paradigm has manifested on a broader scale through struggles for rights and recognition in the 1990s. Organizations such as the Human Rights Association (IHD) have played a prominent role in spotlighting the infringements upon rights perpetuated by nationalist and securitized discourses and practices. They have also spearheaded the requisite political and legal efforts to identify and rectify these rights violations.

The recent history of Turkey is characterized by the persistent endeavor of nationalist discourses to frame contemporary political conflicts, including migration, poverty, and authoritarianism, within the thematic confines of nationalist vocabulary, such as security, survival, and unity. It is evident that the burgeoning authoritarianism in Turkey draws inspiration from the historical repertoire of the nationalist political imagination. This stark continuity between the nationalism prevalent in the 1990s and the present discourse and practices of nationalist politics in Turkey serves as a poignant reminder of the imperative to recognise and highlight the injustices that are being perpetrated. It underscores the necessity of envisaging and cultivating egalitarian and emancipated modes of comprehending, interpreting, and reshaping the political landscape.

ME Hale, në këtë intervistë do të doja të përqendrohesha në njërën nga punët e juaja: “Unë Njoh Njerëz të Tillë II”.

“Unë Njoh Njerëz të Tillë” është një cikël i punëve. Prodhuar në vitin 1992, “Unë Njoh Njerëz të Tillë”, përbëhet nga një maskë gazi e gjetur e varur brenda një kafazi, një qilim i derës i ngjitur për zorrën e maskës që varet poshtë, dhe një tas metalik me ujë nën pjesën e qilimit në formë zemre. “Unë Njoh Njerëz të Tillë II”, prodhuar po të njëjtin vit për Bienalen e 3-të të Stambollit, përbëhet nga figurina bronzi, të njohura si Priapuse, të renditura në mur në formën e hënës dhe yjeve, që të kujtojnë flamurin turk, dhe të rrethuara nga yje të përbërë nga Priapuse sërish, si dhe tre figurina majmunësh. Ndryshe nga punët tjera të këtij cikli, “Unë Njoh Njerëz të Tillë II” i referohet një komuniteti më shumë se një individi. A mund të na tregoni pak për procesin e kësaj pune, mjedisin politik të Turqisë në fillim të viteve 1990, dhe arsyet që ju shtynë në realizimin e kësaj pune?

HT Në vitin 1992, njëkohësisht kam realizuar dy punë. Njëra ishte “Unë Njoh Njerëz të Tillë II”, të cilën e prodhova për Bienalen e 3-të të Stambollit me ftesë të Vasıf Kortun, dhe tjetra ishte “Nevojshmëria e Ajrit”, të cilën e realizova me ftesë të Zerrin İren Boynudelik, e cila atëherë ishte përgjegjëse për aktivitetet kulturore në Bibliotekën Atatürk. Të dy instalacionet u fokusuan në dilemat e vazhdueshme politike dhe kulturore në Turqi, dhe në politikat shtypëse dhe diskriminuese shtetërore që vazhduan të zbatoheshin pavarësisht ndryshimeve në pushtet. Sidoqoftë, “Nevojshmëria e Ajrit” dhe “Unë Njoh Njerëz të Tillë II” ishin mjaft të ndryshme nga njëra-tjetra për sa i përket qasjes së tyre ndaj temës dhe gjuhës vizuale që përdora.

“Unë Njoh Njerëz të Tillë II”, e cila është një instalacion në mur, përdor një gjuhë të drejtpërdrejtë dhe lehtësisht të kuptueshme, e cila është ndoshta fillimisht zbavitëse, por në të njëjtën kohë mjaft e ashpër. Kompozicioni i Priapuseve dhe tre figurinave të majmunëve në mur përçon një mesazh të qartë për një pushtet që dominimin e ka të bazuar në dhunë dhe kërcënime, dhe një shoqëri e detyruar të heshtë dhe të zgjedh pasivitetin si kundërpërgjigje. Figurinat e Priapusit i kisha hasur mes artikujve turistikë që shiteshin në Pazarin e Madh. Statuja origjinale e Priapusit, e ekspozuar në Muzeun Arkeologjik të Efesit, ka një kokë që, edhe pse jo aq në madhësi të ekzagjeruar sa organi i tij gjenital, është mjaft e madhe në raport me trupin e tij. Fakti që koka e zotit të fertilitetit ishte tkurrur ndjeshëm kur u kthye në një objekt turistik që shitet në Pazarin e Madh, më dukej se ishte një përmbledhje e politikave shtetërore shtypëse dhe të bazuara në dhunë që po vazhdonin në Turqi, veçanërisht në Anadollin juglindor. Figura e Priapusit ishte shkëputur nga kuptimi i të qenit zot i fertilitetit dhe ishte shndërruar në një mishërim vizual të frazës “duke menduar me penisin e tij”.

ME Përveç të qenit simbol i fertilitetit dhe bollëkut, siç e përmendët ju, ne e dimë se historikisht Priapus është cilësuar edhe si zot i mbrojtjes dhe shërimit, madje edhe i teprisë dhe ekstravagancës. Kur u shndërruan në objekte suvenire, jo vetëm që u zhvesh nga ky kuptim, por u hoqën edhe mjekrat, që përfaqësonin intelektin dhe mençurinë. Do të doja të pyesja edhe për tre figurinat e majmunëve të përfshira në instalacion, të cilat i keni përdorur si objekte si në “Nevojshmëria e Ajrit”, prodhuar në të njëjtin vit, ashtu edhe në punët që keni prodhuar në vitet në vijim. Nëse nuk gabohem, për herë të parë u bë pjesë e praktikës tuaj në vitin 1992, dhe herë pas here kthehesh te tre majmunët si pikë referimi. A mund të flisni shkurtimisht për marrëdhënien tuaj me tre majmunët, dhe këmbënguljen tuaj për të i përdorur ata gjatë tridhjetë viteve të fundit?

HT Po, i kam përfshirë tre figurinat e majmunëve në punë të ndryshme ndër vite. Kjo ishte nga domosdoshmëria; i rikthehesha tre figurinave të majmunëve sa herë që durimi im vihej në provë nga heshtja e publikut përballë shtypjes politike. Secilën herë, e kam përdorur si mënyrë për të reflektuar mbi situatën ekzistuese dhe si nxitës. Me fjalë të tjera, nuk kam menduar kurrë ta ripërdor këtë figurë në prodhimin tim artistik si tipar dallues. Këtu dua të theksoj se kritika ndaj heshtjes nuk do të thotë se unë nënvlerësoj apo shpërfill shqetësimet personale, politike dhe ekonomike

që qëndrojnë pas pasivitetit të individëve. Është thjesht një vlerësim i situatës dhe një inkurajim për të qenë të zëshëm. Frika, lodhja dhe plogështia që rezultojnë nga presioni i vazhdueshëm i pushtetit dhe hierarkisë si në shkallë lokale ashtu edhe globale po bëhen gjithnjë e më të përhapura. Megjithatë, me akumulimin e këtij presioni ndër shekuj dhe me shpejtësinë e komunikimit sot, besoj se kjo situatë po i afrohet një pike pa kthim.

ME Siç e përmendët në fillim, "Unë Njoh Njerëz të Tillë II" bazohet në politikat shtypëse dhe diskriminuese të shtetit. Do të doja të kthehesha në periudhën kur ju e realizuat këtë punë. Vitet 1990 ishin ndër periudhat më të errëta në politikën e Turqisë. Shumë nga krimet dhe shkeljet e të drejtave të njeriut të kryera gjatë asaj kohe nuk janë zbardhur, dhe ndjekja e drejtësisë nga individët dhe familjet vazhdon edhe sot.

Si ishin vitet 1990 për ju? Ndoshta do të ishte edhe më mirë të fokusoheshim specifikisht në gjysmën e parë të viteve 1990, kur edhe u prodhua kjo punë. Më lejoni të theksoj gjithashtu se ju keni përfunduar studimet e magjistraturës në Mbretëri të Bashkuar në vitin 1988 dhe jeni kthyer në Turqi. Gjatë asaj periudhe keni krijuar kontakte të ngushta me Shoqatën për të Drejtat e Njeriut (IHD) të sapo themeluar dhe me Asamblenë Qytetare të Helsinkit.

HT Ekziston një marrëdhënie e drejtpërdrejtë midis mungesës së sqarimit të shkeljeve të të drejtave të njeriut në të kaluarën dhe vazhdimësisë së shkeljeve të tilla. Unë isha në të tridhjetat gjatë viteve 1990, dhe ndonëse përjetimi i politikave shtypëse të asaj periudhe brenda rrethit tim mund të kishte qenë 'i ri' për mua, unë isha gjithashtu e vetëdijshme se ky ishte një mekanizëm i vazhdueshëm shtetëror. Meqë kisha mundësinë të përjetoja një mjedis arsimor jashtë Turqisë gjatë studimeve të mia të magjistraturës në Mbretërinë e Bashkuar, mbaj mend që u befasova dhe u preka thellësisht nga rëndësia dhe respekti që i jepej individit, kufijve personal dhe nevojave të tyre. Respekti vlerësohet edhe në Turqi, por shpesh mbetet nominal dhe rrallëherë duket i sinqertë. Duke pasur parasysh që paraprakisht kisha marrë një arsim të privilegjuar në Turqi (Kolegji Amerikan i Izmirit, Universiteti Boğaziçi, dhe Universiteti Mimar Sinan), dallimi ishte edhe më i theksuar. Prandaj, mund të them se këndvështrimi im për Turqinë, në nivel politik, shoqëror dhe individual, u bë shumë më i qartë pas kthimit nga Mbretëria e Bashkuar, veçanërisht nga pozicioni im si grua.

Më 9 shtator 1989, IHD organizoi një koncert të titulluar *Human Rights Now, Not Tomorrow!* [Të Drejtat e Njeriut Tani, Jo Nesër!] në Teatrin e Hapur në Stamboll[1]. Ishte një lloj hapi jozyrtar i serisë së koncerteve me titull *Human Rights Now!* organizuar nga Amnesty International. Dega e Amnesty International në Turqi nuk ishte themeluar ende, por Özlem Dalkıran, e cila më vonë do të bëhej një nga themelueset e saj, dhe anëtarët e grupit "Mozaik", të cilët performuan në koncert, ishin miqtë e mi. Në ditën e koncertit, unë realizova një skulpturë me Eren Akay.

Kam pasur kontakt me Asamblenë Qytetare të Helsinkit gjatë periudhës së përgatitjes dhe ekspozimit të "Vëzhgimi i Denjë i Vdekjeve: Bosnja-Hercegovina" (1993). Kur vizitova kampin e refugjatëve Kırklareli, i raportova Asamblesë së Qytetarëve të Helsinkit për presionin administrativ dhe shkeljet e të drejtave të njeriut kundër refugjatëve boshnjakë që menaxhmenti i kampit po përpiqej të fshihte. Puna u ekspozua në Bibliotekën e Grave dhe Qendrën e Informacionit, e cila u themelua në vitin 1990 dhe është muzeu i vetëm i grave në Turqi.

1
Në vitin 1988, Amnesty International programoi një cikël koncertesh në 20 vende nën titullin "Human Rights Now!" për të tërhequr vëmendjen mbi 40-vjetorin e miratimit të Deklaratës Universale të të Drejtave të Njeriut. Koncerti "Human Rights Now, Not Tomorrow!" në Stamboll, i organizuar si një protestë kundër kufizimeve në burgje dhe shkeljeve të të drejtave të njeriut, të shkaktuara nga "August 1 Circular" [Qarkorja e 1 Gushtit], u frymëzua nga ky cikël koncertesh e transmetuar nga Korporata Turke e Radios dhe Televizionit. Koncerti ishte planifikuar të mbahej më 27 gusht 1989, megjithatë, ai u refuzua me arsyetimin se ishte "i synuar për të formuar opinion publik dhe për të fituar mbështetje për një temë të caktuar në vend të performancës muzikore". Aplikimi i bërë më 3 shtator nga Dega e Shoqatës për të Drejtat e Njeriut në Stamboll, organizatorë të koncertit, gjithashtu u refuzua. Koncerti u mbajt më 9 shtator me pjesëmarrjen e muzikantëve, artistëve dhe aktorëve të njohur.

Menjëherë pas ekspozitës, vendosa instalacionin "Vëzhgimi i Denjë i Vdekjeve: Bosnja-Hercegovina" në Qendrën e Kongreseve të Ankarasë Altınpark për të u ekspozuar së bashku me Asamblenë e 3-të Ndërkombëtare të Qytetarëve të Helsinkit.

ME "Nevojshmëria e Ajrit", "Unë Njoh Njerëz të Tillë II", "Vëzhgimi i Denjë i Vdekjeve: Bosnja-Hercegovina"... të gjitha të prodhuara në fillim të viteve 1990. Emëruesi i përbashkët i këtyre punëve është se ato janë të lidhura ngushtë me politikat shtetërore dhe regjimin e vazhdueshëm shtypës të Turqisë në atë kohë. Për më tepër, që të trija i referohen valës në rritje të nacionalizmit brenda vendit gjatë asaj periudhe. Mes gjithë kësaj, shembuj të organizatave që për mision kanë të drejtat e njeriut u shfaqën në peizazhin e shoqërisë civile. IHD dhe Asambleja Qytetare e Helsinkit janë dy prej tyre.

Në një mjedis të tillë, menjëherë pas hapjes së Bienales së 3-të të Stambollit, "Unë Njoh Njerëz të Tillë II" u bë subjekt i dy proceseve të ndryshme gjyqësore. E para ishte për fyerje të flamurit turk dhe e dyta për fyerje të simboleve të kombit turk. Përveç këtyre, keni pranuar telefonata kërcënuese. A mund ta përshkruani këtë proces nga fillimi në fund? Gjithashtu, më duhet të pyes, a ju ka shkuar ndonjëherë në mendje që një punë e juaja e ekspozuar do të bëhej lëndë e një procesi gjyqësor dhe se një kërcënim i tillë është i mundshëm?

HT Bienalja e 3-të e Stambollit u mbajt midis 17 tetorit dhe 30 nëntorit 1992. Gjithçka filloi me një artikull të botuar nga Beşir Ayvazoğlu në gazetën "Türkiye" nën titullin "Bisedat e së hënës" më 26 tetor 1992. Ai e përfundoi artikullin e tij me një ton kërcënues në lidhje me punën time, duke përmendur emrin tim. Ai tha diçka si, "artistët që prodhojnë punë të tilla duhet të jenë të përgatitur për atë që mund të u ndodhë". Puna ime është ekspozuar gjatë gjithë periudhës së bienales pa asnjë incident. Megjithatë, një person i quajtur Nevin Arifoğlu, as pa e parë punën, por duke ndjerë mllef dhe zemërim si grua turke pasi lexoi artikullin e Beşir Ayvazoğlu, ajo bëri një ankesë në Zyrën e Prokurorisë Publike të Eyüp, gjë që çoi në thirrjen time dhe dhënien e një deklarate. Më pas, unë u ndoqa penalisht për shkelje të nenit 7 të ligjit nr. 2893 për flamurin turk në Gjykatën e Parë Civile për Juridiksion Penal në Eyüp më 3 nëntor 1992. Meqenëse ky nen i ligjit i referohej specifikisht flamurit fizik të Turqisë dhe nuk kishte asnjë flamur turk në përmbajtjen e punës time, u anulua nga juridiksioni. Kështu që dosja ime u dërgua në Gjykatën e Dytë Penale të Shkallës së Parë të Eyüp më 10 qershor 1993.

Në gjyqin e mbajtur në Gjykatën e Dytë Penale të Shkallës së Parë të Eyüp më 10 nëntor 1993, unë u gjykova për fyerje të simboleve të kombit turk. Sipas mendimit të gjykatës, megjithëse instalacioni në mur fillimisht i ngjante një gjysmëhëne dhe një ylli, kishte edhe yje të tjerë, dhe qëllimi kryesor ishte përfaqësimi i universit dhe nënshtrimi i grave nga burrat. Nuk ka pasur asnjë qëllim përbuzjeje, andaj dhe nuk kishte asgjë kriminale përsa i përket aspekteve formale të punës, ndaj jam shpallur e pafajshme.

Gjatë këtij procesi përafërsisht një vjeçar, u ngacmova dhe u shqetësova nga telefonatat në telefonin tim të shtëpisë. Edhe pse telefoni im nuk ishte i regjistruar me emrin Hale Tenger, natyrisht që ishte shqetësuese që ata mund të më gjenin. Në atë kohë, kishte vetëm telefona të shtëpisë, dhe regjistrat e telefonit përfshinin gjithashtu adresën e banimit të atij numri. I gjithë procesi ishte shumë stresues për mua, por mendoj se momenti më shqetësues ishte pasi përfundoi bienalja, kur të gjitha punët e ekspozuara në ndërtesën Feshane u deinstaluan dhe paketuan, dhe vetëm puna ime nuk u lejua të hiqej nga muri për shkak se ishte "element kriminal".

Mendova se puna mund të bëhet subjekt i një padie. Kjo është arsyeja pse u konsultova me disa njerëz të cilëve u besoja, të cilët besoja se kishin qëndrime politike dhe përvojë në sistemin gjyqësor. Në atë kohë Gjykatat e Sigurisë së Shtetit[2] ishin më të frikshmet. Disa njerëz më paralajmëruan se mund të përfundoja në një Gjykatë të Sigurisë së Shtetit. Mendova se kisha marrë masa që të i shmangesha një padie duke rritur numrin e yjeve në kompozicion.

2
Sipas Kushtetutës së vitit 1982, junta e atëhershme ushtarake krijoi Gjykatat e Sigurisë së Shtetit [*Devlet Güvenlik Mahkemeleri - DGM*] për të gjykuar rastet që përfshijnë krime kundër sigurisë së shtetit, dhe krimin e organizuar. Në një sërë rastesh, Gjykata Evropiane për të Drejtat e Njeriut ka konstatuar se prania e gjyqtarëve ushtarakë në Gjykatat e Sigurisë së Shtetit është shkelje e parimeve të gjykimit të drejtë të përcaktuar në nenin 6 të Konventës Evropiane për Mbrojtjen e të Drejtave të Njeriut dhe Lirive Themelore (ECHR).

ME E di që “Unë Njoh Njerëz të Tillë II” nuk është ekspozuar në Turqi që nga viti 1992. Kjo tregon se kur bëhet fjalë për unitetin dhe integritetin e kombit dhe përfaqësimin e tij në Turqi, kufizimet, thënë thjesht, nuk ndryshojnë me kalimin e kohës. Së fundmi, do të doja të pyesja, a ndikoi kjo përvojë e tmerrshme në praktikën tuaj në ndonjë mënyrë?

HT Procesi ishte i frikshëm, por pas Bienales së 3-të të Stambollit, nga një kthesë e fatit, u ftova në Bienalen e 4-të të Stambollit, dhe e shfrytëzova këtë mundësi të përgjigjem në mënyrën time duke prodhuar një instalacion tjetër me titull “Nuk dolëm jashtë; ishim gjithmonë nga jashtë/ Nuk hymë brenda; ishim gjithmonë nga brenda”[3]. Rrethova një kabinë druri të rojës që gjeta në katin e dytë të ndërtesës Antrepo (hapësirë ekspozuese e bienales) me një gardh me tela dhe gjemba. Dritaret dhe muret e brendshme të kabinës së rojës ishin të mbuluara me faqe kalendari me peizazhe të natyrës si lule, livadhe dhe tufa bagëtish, duke sugjeruar se personi që qëndronte në kabinën e rojeve nuk donte të shihte jashtë. Për të hyrë, duhej të kalohej nëpër një vendkalim të ngushtë që të kujtonte kampet e përqendrimit. Në kontrast me pjesën e jashtme, pjesa e brendshme e kabinës së rojës ishte plot ngjyra dhe në radio dëgjoheshin këngë popullore gazmore. Ngjita dy distinktivë antike të xhaketave me smalt në skajin e një prej dritareve. Njëra kishte një gjysmëhënë dhe një yll dhe tjetra kishte një kokë dashi të pozicionuar midis dy thikave të kryqëzuara. Distinktivi i dytë u vodh që në orët e para të hapjes! E kërkova shumë por nuk e gjeta më, edhe pse mendova se mund ta gjeja duke pasur parasysh se mund të i përkiste një shoqate kasapësh ose ndonjë institucioni të ngjashëm. Në fund të fundit, në mënyrën time me këtë punë thashë atë që kisha për të thënë në përgjigje ndaj procesit gjyqësor.

Nuk isha burgosur, por cili ishte dallimi midis të qenit brenda ose jashtë burgut?

Para protestave të Gezit, që shpërthyen në fund të majit 2013, mora pjesë në një ekspozitë të titulluar *Envy, Enmity, Embarrassment* [Zilia, Armiqësia, Turpi], të kuruar nga Emre Baykal, e cila u hap në janar dhe zgjati deri më 7 prill. Instalacioni që prodhova për ekspozitën trajtonte shtypjen politike dhe dhunën në Turqi, dhe përfshinte një përzgjedhje të mijëra imazheve që kisha mbledhur nga arkivat e shtypit, që nga Pogromi i Stambollit i 6-7 shtatorit 1955. Të gjitha imazhet u shtypën në filma me rreze X dhe u ekspozuan në panele të dritës që ngjanin me negatoskopë gjigantë, të vendosur në një korridor labirint. Rreshti i parë i këtij instalacioni, të cilin e titullova “Unë Njoh Njerëz të Tillë III”, u shfaq përgjatë fasadës së xhamit të Arterit (vendndodhja e mëparshme e institucionit), i dukshëm për të gjithë këmbësorët që kalonin nëpër Beyoğlu. Për më tepër, imazhet në rreshtin e parë ishin të ngjarjeve aktuale politike për të cilat nuk raportohej në faqet e brendshme të gazetave për shkak të presionit dhe cenzurës. Kështu, u menduam nëse do të rrjedhin probleme nga kjo, por asgjë nuk ndodhi. Kjo ka qenë gjithmonë tipike në Turqi: kurrë nuk e din saktësisht se çfarë do të shkaktojë ose nuk do të shkaktojë probleme.

Kjo intervistë është realizuar në formë të shkruar midis tetorit 2023 dhe majit 2024.

3
Titulli i punës është citim nga një poezi e Edip Cansever.









ME Hale, in this interview, I would like to focus on one of your works: *I Know People Like This II*.

I Know People Like This is a series. Produced in 1992, *I Know People Like This*, consists of a found gas mask hanging inside a cage, a doormat attached to the mask's hose hanging downwards, and a metal bowl of water under the heart-shaped fringe of the mat. *I Know People Like This II*, produced the same year for the 3rd Istanbul Biennial, consists of brass figurines, known as Priapuses, arranged on the wall in the form of the moon and stars, reminiscent of the Turkish flag, and surrounded by stars made up of Priapuses again, as well as three monkey figurines. Unlike the first work of the series, *I Know People Like This II* refers to a community rather than an individual. Can you tell us about the process of this work a little bit, the political environment of Turkey in the early 1990s, and the reasons that led you to produce this work?

HT In 1992, I simultaneously produced two works. One was *I Know People Like This II*, which I produced for the 3rd Istanbul Biennial at Vasıf Kortun's invitation, and the other was the *Necessity of Air*, which I realized on the invitation of Zerrin İren Boynudelik, who was then in charge of the cultural activities at the Atatürk Library. Both installations focused on the ongoing political and cultural dilemmas in Turkey, and on the oppressive and discriminatory state policies that continued to be implemented despite changes in power. However, *Necessity of Air* and *I Know People Like This II* were quite different from each other in terms of their approach to their subject and the visual language I used.

I Know People Like This II, which is a wall installation, uses a direct and easily understandable language, which is perhaps initially amusing but at the same time quite harsh. The composition of the Priapuses and three monkey figurines on the wall delivers a clear statement about the dominance of power based on violence and threats, and the society forced into silence and passivity in response.

I had come across the Priapus figurines among the tourist items sold in the Grand Bazaar. The original Priapus statue, located in the Ephesus Archaeological Museum, has a head that, although not as exaggeratedly large as its genitalia, is quite large in proportion to its body. The fact that the fertility god's head had shrunk considerably when it turned into a tourist object sold in the Grand Bazaar seemed to me to be a summary of the oppressive and violence-based state policies ongoing in Turkey, particularly in southeastern Anatolia. The Priapus figure had drifted away from being a god of fertility and had turned into a visual embodiment of the phrase "thinking with his dick."

ME Besides being the symbol of fertility and abundance, as you mentioned, we know that historically Priapus has also been described as the guardian of protection and healing, and even of excess and extravagance. When turned into souvenir objects, not only were these representations stripped away, but their beards, representing intellect and wisdom, were also removed. I'd also like to ask about the three monkey figurines included in the installation, which you have used as an object both in *Necessity of Air*, produced in the same year, and in the works you produced in the following years. If I'm not mistaken, it first became a part of your practice in 1992, and from time to time you return to the three monkeys as a reference point. Could you briefly talk about your relationship with the three monkeys, and your persistence in using them over the past thirty years?

HT Yes, I have used the three monkey figures in various works over the years. This was out of necessity; I revisited the three monkey figures whenever my patience was tested by the public's silence in the face of political oppression. Each time, I used it both as a means of reflecting the existing situation and as a trigger. In other words, I never thought of reusing this figure in my artistic production as a signature. Here I want to emphasize that criticizing silence does not mean that I underestimate or disregard the personal, political, and economic concerns behind individuals' passivity. It is merely an assessment of the situation and an encouragement to speak out. Fear, weariness, and fatigue resulting from the continuous pressure of

power and hierarchy on both a local and global scale are becoming increasingly widespread. However, with the accumulation of this pressure for centuries and the speed of communication today, I believe this situation is approaching a breaking point.

ME As you mentioned in the beginning, *I Know People Like This II* is based on oppressive and discriminatory state policies. I would like to return to the period when you produced this work. The 1990s was one of the darkest periods in the politics of Turkey. Many of the crimes and human rights violations committed during that time have not been clarified, and the pursuit of justice by individuals and families continues even today.

What was the 1990s like for you? It might be even better to focus specifically on the first half of the 1990s, when this work was also produced. Let me also note that you completed your Master's degree in UK in 1988 and returned to Turkey. During that period, you established close contact with the newly founded Human Rights Association (IHD), and with the Helsinki Citizens' Assembly.

HT There is a direct relationship between the lack of clarification of past human rights violations and the continuation of such violations. I was in my thirties during the 1990s, and while experiencing the oppressive policies of that period within my own circle might have been 'new' for me, I was also aware that this was an ongoing state mechanism. When I had the opportunity to experience an educational environment outside of Turkey during my Master's studies in the UK, I remember being surprised and deeply affected by the importance and respect given to the individual, their boundaries, and their needs. Respect is valued in Turkey as well, but it often remains nominal and rarely feels sincere. Considering that I had received a privileged education in Turkey beforehand (Izmir American College, Boğaziçi University, and Mimar Sinan University), the difference was even more striking. Therefore, I can say that my perspective on Turkey, politically, socially, and individually, became much clearer after returning from the UK, especially as a woman.

On September 9th, 1989, IHD organized a concert titled *Human Rights Now, Not Tomorrow!* at the Open-Air Theater in Istanbul.[1] It was a kind of the unofficial leg of the concert series titled *Human Rights Now!* organized by Amnesty International. Amnesty International's branch in Turkey had not yet been established, but Özlem Dalkıran, who would later become one of its founders, and the members of the band Mozaik, who performed at the concert, were my friends. On that concert day, I produced a sculpture with Eren Akay.

I had contact with the Helsinki Citizens' Assembly during the preparation and exhibition period of *Decent Deathwatch: Bosnia-Herzegovina* (1993). When I visited the Kırklareli Refugee Camp, I reported to the Helsinki Citizens' Assembly about the administrative pressure and human rights violations against Bosnian refugees that the camp management was attempting to cover up. The work was exhibited at the Women's Library and Information Center, which was founded in 1990, and is the only women's museum in Turkey. Immediately after the exhibition, I set up the *Decent Deathwatch: Bosnia-Herzegovina* installation at the Ankara Altınpark Congress Center to be exhibited alongside the 3rd International Helsinki Citizens' Assembly.

ME *Necessity of Air*, *I Know People Like This II*, *Decent Deathwatch: Bosnia-Herzegovina*... all produced in the early 1990s. The common denominator of these works is that they are closely related to the state policies and the ongoing oppressive regime of Turkey at that time. Additionally, all three of them reference the rising wave of nationalism within the country during that period. Amidst all this, examples of rights-based organizations emerged. IHD and the Helsinki Citizens' Assembly are two of them.

In such an environment, shortly after the opening of the 3rd Istanbul Biennial, *I Know People Like This II* became the subject of two separate lawsuits. The first one was for insulting the Turkish flag, and the second was for insulting the symbols of the Turkish nation. In addition to these, you received threatening phone calls. Could you describe this process from beginning to end? Also, I have to ask, did it ever occur to you that an exhibited work of yours would become the subject of a lawsuit and that such a threat would exist?

HT The 3rd Istanbul Biennial took place between October 17th and November 30th, 1992. It all started with an article published by Beşir Ayvazoğlu in the newspaper *Türkiye* under the title "Monday Conversations" on October 26th, 1992. He concluded his article with a threatening tone regarding my work, mentioning my name. He said something like, "artists who produce such works should be prepared for what might happen to them". My work was exhibited throughout the biennial period without any incidents. However, a person named Nevin Arifoğlu, without even seeing the work but feeling outrage and anger as a Turkish woman upon reading Beşir Ayvazoğlu's article, called in a complaint about it to the Eyüp Public Prosecutor's Office, which led to me being called in and giving my statement. Subsequently, I was prosecuted for violating Article 7 of Law No. 2893 on the Turkish Flag at the Eyüp 1st Peace Court of Criminal Jurisdiction on November 3rd, 1992. Since this article in the law referred specifically to the physical Turkish flag, and there was no Turkish flag in the content of my work, it was ruled out of jurisdiction. So my file was sent on to the Eyüp 2nd Penal Court of First Instance on June 10th, 1993.

In the trial held at the Eyüp 2nd Penal Court of First Instance on November 10th, 1993, I was tried for insulting the symbols of the Turkish nation. In the opinion of the court, although the wall installation initially resembled a crescent and star, there were also other stars, and the main intent was the representation of the universe and the subjugation of women by men. There was no intention of contempt, and therefore, there was no crime in terms of the elements of the work, so I was acquitted.

During this process of approximately one-year, I was harassed and disturbed by phone calls to my home phone. Although my phone was not registered under the name Hale Tenger, it was naturally unsettling that they could find me. At that time, there were only home phones, and phone directories also included the address information of that number.

The whole process was very stressful for me, but I think the most upsetting moment was after the biennial ended, when all the works at the Feshane building were packed and sent away, and only my work was not allowed to be taken off the wall due to it being a "criminal element."

I thought that it might become the subject of a lawsuit. That's why I consulted with a few people I trusted, who I believed had political stances and experience in the judiciary system. At that time, the State Security Courts[2] were the most frightening. Some people warned me that I could end up in a State Security Court. I thought I had taken precautions by increasing the number of stars in the composition.

ME I know that *I Know People Like This II* has not been exhibited in Turkey since 1992. This indicates that when it comes to the unity and integrity of the nation and its representation in Turkey, restrictions, to say the least, do not change over the years. Lastly, I would like to ask, did this terrifying experience affect your practice in any way?

HT The process was frightening, but after the 3rd Istanbul Biennial, by a twist of fate, I was invited to the 4th Istanbul Biennial, and I took the opportunity to respond in my own way by producing another

1
In 1988, Amnesty International programmed a series of concerts in 20 countries under the title "Human Rights Now!" in order to draw attention to the 40th anniversary of the adoption of the Universal Declaration of Human Rights. The "Human Rights Now, Not Tomorrow!" concert in Istanbul, organized as a protest against prison restrictions and human rights violations brought on by the "August 1 Circular," was inspired by this concert series broadcast by the Turkish Radio and Television Corporation. The concert had been planned to be held on August 27th, 1989, however, it was rejected on the grounds that it was "aimed at forming public opinion and winning support on a certain topic rather than the performance of music." The application filed on September 3rd by the Human Rights Association Istanbul Branch, the organizers of the concert, was also rejected. The concert was held on September 9th with the attendance of well-known musicians, artists and actors.

2
Under the 1982 Constitution, the then-military junta established State Security Courts [*Devlet Güvenlik Mahkemeleri - DGM*] to try cases involving crimes against the security of the state, and organized crime. In a number of cases the European Court of Human Rights has found the presence of military judges in the State Security Courts to be a violation of the fair trial principles set out in Article 6 of the European Convention for the Protection of Human Rights and Fundamental Freedoms (ECHR).

installation titled *We didn't go outside; we were always on the outside/We didn't go inside; we were always on the inside*.[3] I surrounded a wooden guardhouse I found on the second floor of the Antrepo building (the biennial venue) with a barbed wire fence. The windows and interior walls of the guardhouse were covered with calendar pages depicting nature scenes like flowers, meadows, and grazing flocks, suggesting that the person using the guardhouse did not want to see outside. To enter, one had to walk through a narrow passage reminiscent of concentration camps. In contrast to the outside, the interior of the guardhouse was colorful, and cheerful folk songs could be heard on the radio. I attached two enamel antique lapel pins to the edge of one of the windows. One had a crescent and star, and the other had a ram's head between two crossed daggers. The second pin was stolen within the first hours of the opening! I searched for it a lot but never found it again, even though I thought I could find it considering it might belong to a butchers' association or some similar institution. Ultimately, with this work, I said what I had to say in response to the lawsuit process in my way. I hadn't gone inside, but what was the difference between inside and outside?

Before the Gezi Protests, which broke out at the end of May 2013, I participated in an exhibition titled *Envy, Enmity, Embarrassment*, curated by Emre Baykal, which opened in January and ran until April 7th. The installation I produced for the exhibition dealt with political oppression and violence in Turkey, and included a selection of thousands of images I had collected from press archives, going back to the Istanbul Pogrom of September 6–7, 1955. All the images were printed on X-ray films and displayed on lightbox panels resembling giant negatoscopes, arranged in a labyrinthine corridor. The first row of this installation, which I titled *I Know People Like This III*, was displayed along the glass facade of Arter (the old location of the institution), visible to all pedestrians passing by in Beyoğlu. Moreover, the images in this first row were of current political events that could not be covered in newspapers' inner pages due to pressure and censorship. So, we wondered if we would get into trouble, but nothing happened. This has always been typical in Turkey: you never know exactly what will cause or not cause trouble.

This interview was conducted in written form between October 2023 and May 2024.

3
The title of the work is a quote from a poem by Edip Cansever.

Pesëmbëdhjetë vjet më parë unë botova një ese të shkurtër me titull “Rrënjët Kulturore të Artit Bashkëkohor në Kosovë”, duke propozuar tezën se arti bashkëkohor në Kosovë që u shfaq pas mijëvjeçarit të ri ishte një formacion i pabarabartë. Arti bashkëkohor u zhvillua nga e para dhe artistët e rinj larguan shikimin nga e gjithë trashëgimia e historisë së artit. Piktura, skulptura, ideja e ateliesë, socializmi dhe nacionalizmi, në fakt gjithçka që mbante erë “modernizmi” shihej si kulturë aliene. Arti bashkëkohor i Kosovës filloi si një kulturë me të vërtetë postmoderne, në një mënyrë që postmodernizmi përkufizohet si “vetëasgjësim” i trashëgimisë. Kjo kishte gjithashtu konotacione pozitive, pasi premtoi dhe u dha rrugë fillimeve të reja. Ky formacion ishte një përzierje e egër e mosbesimit spontan ndaj institucioneve shtetërore dhe frymës së ekzaltuar të etikës subkulturore. Kjo periudhë nuk zgjati shumë, por shumë punë të rëndësishme arti u prodhuan nisur nga kjo dialektikë. Këtu, në këtë ese, unë do të vështroj mënyrat se si ndodhi ky ndryshim karshi institucionalizimit dhe profesionalizimit. Duke shqyrtuar narrativën zyrtare nga dokumente publike, do të rindërtoj këtë moment që shënoi këtë ndryshim dhe do të deshifroj disa nga kontradiktat e tij që vazhdojnë të jenë me ndikim në artin bashkëkohor në Kosovë.

Me projektin *Relations* [Lidhjet], të iniciuar nga Fondacioni Gjerman i Kulturës, arti bashkëkohor në Kosovë u hodh drejt profesionalizmit. Duke zgjatur nga viti 2003 deri në vitin 2006, *Relations* u konceptua si një bashkëpunim midis Gjermanisë dhe Evropës Lindore. Krahas Prishtinës, ka mbështetur edhe skenën e artit në Kishinev, Sofje, Sarajevë, Varshavë, Zagreb dhe Lubjanë. Krahu i Prishtinës ishte emëruar *Missing Identity* [Identiteti i Munguar] dhe është drejtuar nga Instituti i Artit Bashkëkohor Exit në Pejë, në bashkëpunim me Laboratorin për Arte Pamore dhe Qendrën për Studime Humanistike “Gani Bobi”, në Prishtinë. Drejtuesit e projektit ishin Sokol Beqiri, Erzen Shkololli dhe Mehmet Behluli, figura ende aktive në skenën artit të Kosovës.

Gjatë kësaj periudhe, ekspozitat kanonike ballkanike të Harald Szeemann dhe René Block u realizuan, të dyja në vitin 2003, po ashtu e shumënjohura Bienalja e Stambollit në 2005, kuruar nga Charles Esche dhe Vasıf Kortun, ku ndër punët e ekspozuara ishin edhe katër video të Jakup Ferrit. Me fjalë të tjera, projekti *Missing Identity* ka ndodhur në kohën më interesante të artit bashkëkohor të Kosovës dhe ka ndihmuar në institucionalizimin dhe solidifikimin e dinamikave mjaft të lirshme të artit të ri në zhvillim. Për të nxjerrë mësime nga këto hapa fillestarë, duhet të shikojmë botimin që dokumenton këto procese. *Leap into the City: Cultural Positions, Political Conditions. Seven Scenes from Europe* [Kërcimi në Qytet: Pozicionet Kulturore, Kushtet Politike. Shtatë Skena nga Evropa], u botua nga DuMont Literatur und Kunst Verlag në vitin 2006 dhe u redaktua nga Katrin Klingan dhe Ines Kappert.

Kapitulli mbi Kosovën titullohet *‘Waiting for the State’* [Në Pritje të Shtetit] dhe seksioni më i gjatë i tij është një transkript i redaktuar i tryezës së rrumbullakët e titulluar *‘A State of Waiting’* [Në Gjendje Pritjeje]. Në debat, Shkëlzen Maliqi propozon një tezë se arti bashkëkohor në Kosovë është një nga hapësirat ende të hapura për “mendimin kritik”, duke sugjeruar se arti bashkëkohor është një praktikë që transcendon kufijtë kulturorë të etno-nacionalizmit. Maliqi u shpreh se arti bashkëkohor në Kosovë është ndoshta “mbetja e fundit e një hapësire kulturore jugosllave”. Kjo është një jehonë e tezës së Maliqit nga vitet e tetëdhjeta se hapësira kulturore shqiptare mund të ekzistojë në Jugosllavi në formën e saj “dyvalente” – kulturalisht shqiptare, ideologjikisht jugosllave.

Kjo, në fund të viteve tetëdhjetë, evoluoi në një ideologji ‘disidente’ që argumentonte për formacione politike shumëvalente në një demokraci shumëpartiake. Në thelb, ky ishte një argument për një identitet kulturor që nuk e ka bazën në komb, por është i konstruktuar mbi bazat e kulturës bashkëkohore. Më parë, roli i kësaj kulture progresive i ishte dhënë teatrit dhe letërsisë, herë pas here pikturës. Në fund të viteve nëntëdhjetë me ekspozitën “Përtej”, të kuruar nga Maliqi, arti bashkëkohor u bë një formë dominante kulturore që i përgjigjej këtij ndryshimi ideologjik.

Arti bashkëkohor, sipas këtij këndvështrimi, ishte pjesë e një rezistence më të gjerë kulturore që për qëllim kishte të u shmangej thjeshtëzimeve dhe kundërshtojë pozicionin e të qenit zëdhënës i politikave mbizotëruese nacionaliste dhe shtetërore. Ky opsion alternativ në Kosovë, pas kalimit në mijëvjeçarin e ri, ishte një "modernizim i dështuar"; një qorrsokak kulturor i artikuluar ndryshe nga njerëzit që kontribuonin në diskutim. Enver Hasani, asokohe rektor i Universitetit të Prishtinës, i cili nuk mori pjesë në tryezën e rrumbullakët, por kontribuoi me esenë "Konflikti për Kosovën është konflikt për territor", aty ai shkroi se: "Ajo që i duhet Kosovës, në thelb, është një projekt postmodern që do të prezantonte qytetarët e Kosovës me mundësi të barabarta në Evropë dhe tjetërkund". Për Hasanin, ky tjetërkund ishin Shtetet e Bashkuara [të Amerikës], të cilat e konsiderojnë Kosovën si pjesë të tyre të "agjendës së sigurisë".

Kalimi nga modernizmi i brishtë i Maliqit i bazuar në supra-nacionalizmin jugosllav drejt stabilitetit të garantuar nga globalizmi euroatlantik, në shumë mënyra detektohet në bifurkacionet e ndërlikuara të artit bashkëkohor të Kosovës. Artistë të rangjeve të ndryshme, nga socialist-realizmi i frymëzuar nga etno-nacionalistët e deri te eklekticizmi post-Duchampian, iu përgjigjen këtij ndryshimi; ose duke skulpturuar Bill Clinton si figurat në pikturat e Abdurrahim Buzës, ose duke prezantuar video klipe të këngëtarëve etno-pop si një punë e gatshme [*readymades*] në muret e bardha të galerive.

E dalur nga dekada e kontrollit ushtarak shtetëror (vitet tetëdhjetë) dhe aparteidi (vitet nëntëdhjetë), Kosova në vitet e 2000-ta, nga prizmi i artit bashkëkohor, dukej si një vend i hapur ndaj mundësive të shumta. Psikoanalisti dhe teoricienti Branimir Stojanović, përkufizoi këtë veçori si "singularitet" dhe identifikoi në dinamikat e "pa shtetësisë" të skenës kulturore të Kosovës të ardhmen e formave artistike. Me fjalë të tjera, Kosova, në thelbin e saj *ishte* art bashkëkohor, dhe kishte potencial për të ridefinuar të ardhmen e kësaj praktike. Nga këndvështrimi i sotëm, pas Manifestës 14 fitimprurëse në Prishtinë dhe Bienales Autostrada në Prizren të menaxhuar me sukses – të dyja produkte të negociatave dhe kompromiseve të pafundme – ky pretendim për "singularitetin" duket si një ide filozofike puritane. Ky kalim, nga arti bashkëkohor idealist dhe semi-autonom te praktika e ndërmjetësuar nga ana e institucioneve, nuk ndodhi brenda natës.

Aspekti më tregues i diskutimit të organizuar nga projekti *Relations* në Prishtinë, ishte çështja e dukshmërisë. Sokol Beqiri, një artist i cili ishte drejtor i projektit *Missing Identity*, deklaroi se galeria që po drejtonin në Pejë (Galeria Exit, e drejtuar me mbështetjen e projektit) ishte "i vetmi dyqan që nuk shet asgjë", duke adresuar pozicionin e turbullt dhe të padukshëm të artit bashkëkohor në qytetet e vogla të Kosovës. Nga ana tjetër, Erzen Shkololli, drejtor i projekteve artistike në kuadër të *Missing Identity*, i cili po ashtu programonte Galerinë Exit, mendonte se ata tashmë po zinin një vend të rëndësishëm në shoqëri, dhe shprehet: "Ne ishim artistë dhe u bëmë drejtorë, kuratorë, organizatorë të ekspozitave, e kështu me radhë". Që nga viti 2005, kur u bë kjo deklaratë, Shkololli ishte drejtor i dy galerive kombëtare të artit (Prishtinë dhe Tiranë) dhe aktualisht është duke kuruar edicionin e ardhshëm të Bienales Autostrada në Prizren (2025).

Migjen Kelmendi, vetë aktiv në promovimin e këtij ndryshimi, shkroi tekstin kryesor në kapitullin e librit mbi Prishtinën duke u shprehur si në vijim: "Kosova mbetet ende një shoqëri që është e imagjinuar jo sa duhet". Migjeni u përpoq të i përgjigjej realitetit kompleks të Kosovës duke eksperimentuar me "identitete" të reja. Në të përjavshmen "Java" të cilën e redaktonte, ai botoi një sërë esesh dhe intervistash mbi identitetin kosovar, i cili, sipas tij, ishte i mbipërkufizuar nga "mungesa e fjalorit të nevojshëm". Propozimi për të imagjinuar një "identitet supra-etnik të Kosovës" të pavarur nga "projektet anakronike të shtetit etnik shqiptar", siç duket nuk shkoi aq mirë në vitet 2000. Bajram Rexhepi, kryeministri i parë i Kosovës, të cilin Kelmendi e citon, në vitin 2002 propozoi termin "kosovar" për "arsye praktike", që duhet të nënkuptojë "që shumica është shqiptare dhe të tjerët janë pakicë".

Sot, të gjitha këto minoritete (veçanërisht serbët dhe turqit) dhe shumica, janë duke u kapur më fort për identitetet e tyre etnike. Njëzet vjet më vonë, nacionalizmat nuk pushuan së përcaktuari logjikën kulturore të Republikës së re të Kosovës; përkundrazi, ajo u bë referencë edhe më e rëndësishme në përballjen me konjukturën aktuale. Plani i Shkëlzen Maliqit që parashihte diskurset e artit bashkëkohor si të vetmet "hapësira të hapura për mendim kritik", nuk është përmbushur. Edhe sot, është Maliqi, herë pas here unë dhe disa 'shkrimtarë tjerë të rinj', që na kërkohet të kontribuojmë në katalogët e artit. Diskursi është ende në sferën e Jugosllavisë, por realiteti diku tjetër.

Si erdhi deri te kjo? Në një tryezë të rrumbullakët diskutimi të vitit 2005, *'A State of Waiting'*, Andreas Ernst, korrespondent në Beograd i *Neue Zürcher Zeitung*, një gazetë nga Zvicra, shprehu skepticizmin e tij rreth bashkëkohësisë së artit bashkëkohor të Kosovës: "Mua më dukeni shumë apolitik". Ajo që Ernst kishte në mendje ishte se artistët dhe kuratorët kosovarë, veçanërisht ata që merrnin pjesë në diskutim, nuk u angazhuan rreth çështjeve urgjente të trashëgimisë serbe në Kosovë ("kisha ortodokse e papërfunduar" në kampusin universitar të Universitetit "Hasan Prishtina"), nacionalizmi, dështimet organizative ("keni një problem me vetë-promovimin"), gjithëpërfshirja ("pjesëmarrja e artistëve apo kritikëve nga Serbia dhe Maqedonia") dhe "pajtimi". Erzen Shkololli i është përgjigjur kësaj duke thënë se ata "duan të bëjnë art" e jo politikë, duke shtuar se "ka aq pak para në dispozicion" për të bërë art. Ky debat është ende i pazgjidhur. Pyetja nëse varësia ekonomike është e lirë nga politika dhe mënyrat në të cilat dinamikat komplekse dhe të pabarabarta të kapitalizmit kontribuojnë në formimin e artit bashkëkohor mbetet ende pa përgjigje.

Para projektit *Missing Identity*, i financuar dhe i inicuar nga Fondacioni Gjerman i Kulturës, mbështetësit e vetëm të skenës së artit në Kosovë ishin Pro Helvetia dhe Programi për Kulturë i Fondacionit Soros. Projekti kishte siguruar vende pune me rroga, infrastrukturë për ligjerata dhe ekspozita, aktivitete botuese dhe duke ftuar ligjërues mysafirë. Nuk është çudi që aspekti kryesor i tryezës së rrumbullakët të diskutimit u përqëndrua në çështje të infrastrukturës, menaxhimit, administrimit dhe nevojës për të depërtuar në institucionet publike dhe shtetërore. Branislava Andjelković, drejtorja e atëhershme e Muzeut të Artit Bashkëkohor në Beograd, duke folur nga përvoja e tyre e suksesshme në Serbi (në përfshirjen e sektorit të OJQ-ve të artit bashkëkohor në një institucion shtetëror), u sugjeroi artistëve dhe kuratorëve nga Kosova që të "zhvillojnë infrastrukturën e duhur [...] për të depërtuar në institucionet shtetërore" (në rast se ministri i kulturës kërkon një program prej tyre).

Ky proces që kërkon "edukim të mëtejshëm të menaxherëve kulturorë", nuk ishte në agjendën e projektit *Relations*, por nëpërmjet burokracisë që e kishte bërë të domosdoshme projekti, ndihmoi në forcimin e kuptimësisë së artit bashkëkohor si diçka që lidhet thelbësisht me aftësitë e administrimit. Kjo lidhje mes artit që është i lirë nga kërkesat politike dhe kërkesat e kapitalizmit të administruar është nën-teorizuar në rastin e Kosovës.

Hulumtimet në këtë drejtim mund të japin një pasqyrë të re mbi parakushtet e ideologjisë së artit bashkëkohor, duke u mbështetur fuqishëm në kuptimësinë se demokracia dhe liria e shprehjes janë të barasvlershme me sundimin e *laissez faire* kapitalizmit.

Një pyetje tjetër që ra në sy gjatë diskutimit ishte rreth arkivave të cilat do të mund të ndihmonin në historizimin e skenës së artit në Kosovë. Branislava Andjelković këmbënguli se vetëpërfaqësimi dhe vetëhistorizimi është kyç në ndërtimin e një skene të artit lokal. Ajo sugjeroi, madje me mjaft optimizëm, se Muzeu i Artit Bashkëkohor në Beograd mund të i sigurojë Prishtinës dëshmi koherente nga shtypi i kohës mbi artin e shekullit të njëzetë që u zhvillua në ish-Jugosllavi. Trashëgimia ekzistuese e artit bashkëkohor të Jugosllavisë supra-kombëtare (që bashkon Lubjanën, Zagrebin, Sarajevën, Beogradin, Shkupin, Novi Sadin) mund të plotësojë identitetin jo-partikularist të artit. Me këto njohuri Prishtina mund të mësonte bashkëkohësinë.

E kuptueshme, ky sugjerim nuk u ndoq nga akterët e artit bashkëkohor në Kosovë; madje as çështja e arkivave nuk u mor seriozisht. Për sa i përket vetë-historizimit, legjitimiteti institucional nëpërmjet vetëpërfaqësimit mori njëfarë vrulli. Është një anekdotë mjaft përshkruese, e treguar nga Shkololli, për Gianfranco Politin, themeluesin e *Flash Art*, të cilit drejtori i atëhershëm i Galerisë Kombëtare të Kosovës i tregoi një katalog të "artistit mainstream" vendas, pas së cilës Politi e anuloi vizitën e tij në Prishtinë. Kjo mundësi e humbur për Kosovën më vonë u zëvendësua me katalogë të dizajnuar më mirë dhe u kompenzua me ekspozita të artit botëror, por çështja e arkivave të historisë së re të artit ende mbetet pikëpyetje.

Sot, mund të studiohet lehtësisht arti bashkëkohor i Kosovës gjatë Jugosllavisë socialiste, por është pothuajse e pamundur të bëhet edhe një hulumtim rudimentar për artin bashkëkohor pas vitit 2000. Madje as revista "Arta", e botuar nga projekti *Missing Identity* në Prishtinë, si dhe botimi 600-faqësh me përmbledhje tekstesh *Leap into the City*, nuk janë në dispozicion në Bibliotekën Kombëtare të Kosovës, dhe kjo madje nuk është në dispozicion as në arkivat institucionale të projektit. Kjo është arsyeja pse çdo historizim i artit bashkëkohor të Kosovës kërkon rishkrimin e tij.

Relating to Projects

Sezgin Boynik

Fifteen years ago I published a short essay titled ‘Cultural Roots of Contemporary Art in Kosovo,’ proposing the thesis that contemporary art in Kosovo emerged after the new millennia had an uneven formation. Contemporary art emerged from scratch, and the young artists turned their heads away from the entirety of art historical heritage. Painting, sculpture, the idea of the studio, socialism, and nationalism — in fact everything that smelled of “modernism” was seen as alien culture. Kosovo contemporary art started as a truly postmodern culture, in a way that postmodernism is defined as the “self-annihilation” of heritage. This had positive connotations too, as it promised and enforced new beginnings. This formation was a wild mixture of spontaneous distrust towards the state institutions and the exalted spirit of subcultural ethics. This period did not last long, but many great artworks emerged from this dialectic. Here in this essay, I will look at the ways in which the shift towards institutionalization and professionalization happened. By looking at the official narrative of the public documents, I will reconstruct this shift, and decipher some of its contradictions, which continue to be influential in contemporary art in Kosovo.

With the project *Relations*, initiated by the German Cultural Foundation, contemporary art in Kosovo leaped into professionalism. Lasting from 2003 to 2006, *Relations* was conceived as a cooperation between Germany and Eastern Europe. Alongside Prishtina, it also supported scenes in Chișinău, Sofia, Sarajevo, Warsaw, Zagreb and Ljubljana. The Prishtina arm was named *Missing Identity* and it was run by the Contemporary Art Institute, Exit in Peja, in cooperation with the Laboratory for Visual Arts and the Gani Bobi Center for Humanistic Studies in Prishtina. The people leading the project were Sokol Beqiri, Erzen Shkololli and Mehmet Behluli, names that are still active in the Kosovo art scene.

During this period, the canonical Balkan shows of Harald Szeemann and René Block took place, both in 2003, and the famous Istanbul Biennial, curated by Charles Esche and Vasıf Kortun, in 2005, which included four videos by Jakup Ferri. In other words, the *Missing Identity* project happened in the most exciting days of Kosovo contemporary art, and it helped to institutionalize and solidify the rather loose dynamics of the emerging new art. In order to draw lessons from these initial steps, we should look at the publication documenting these processes. *Leap into the City: Cultural Positions, Political Conditions. Seven Scenes from Europe,* was published by DuMont Literatur und Kunst Verlag in 2006, and was edited by Katrin Klingan and Ines Kappert.

The chapter on Kosovo is titled ‘Waiting for the State’ and its longest section is an edited transcript of the roundtable discussion titled ‘A State of Waiting’. In the debate, Shkëlzen Maliqi proposes a thesis that contemporary art in Kosovo is one of the spaces still open to “critical thought,” suggesting that contemporary art is a practice transcending the cultural confines of ethno-nationalism. Maliqi claims that contemporary art in Kosovo is perhaps “the last remnants of a Yugoslav cultural space.” This is an echo of Maliqi’s thesis from the eighties that Albanian cultural space could exist in Yugoslavia in its “bi-valent form” — culturally Albanian, ideologically Yugoslav.

This, in the late eighties, evolved into a ‘dissident’ ideology arguing for multi-valent political formations in a multi-party democracy. In essence, this was an argument for non-nationalist cultural identity, constructed through permanency of contemporary culture. Earlier, the role of this progressive culture was relegated to theater and literature, or occasionally to painting. At the end of the nineties, with the exhibition *Beyond*, curated by Maliqi, contemporary art became a dominant cultural form corresponding to this ideological shift.

Contemporary art, according to this view, was part of a larger cultural resistance that sought to escape simplifications and opposed to being a mouthpiece for prevailing nationalist and

state policies. This alternative option in Kosovo, after the turn of the millennium, was a "failed modernization"; a cultural dead-end expressed differently by people contributing to the discussion. Enver Hasani, then the rector of the University of Prishtina, who did not participate to the roundtable but contributed with an essay 'The Conflict for Kosova is a Conflict for Territory,' claimed that "What Kosova needs, in essence, is a postmodern project that would present Kosovo's citizens with an equal opportunity in Europe and elsewhere in the world." For Hasani, this elsewhere was the United States, which considers Kosova as part of its "security agenda."

The shift from Maliqi's fragile modernism based on Yugoslav supra-nationalism towards the stability guaranteed by Euro-Atlantic globalism, is in many ways detected in the complicated bifurcations of Kosovo's contemporary art. Artists from all ranks, from socialist-realism inspired ethno-nationalists to post-Duchampian eclecticism, responded to this change; either by sculpting a Bill Clinton that looked like Abdurrahim Buza's paintings, or placing ethno-pop singers as readymade works into white cube galleries.

Emerging from decades of militarized state control (the eighties) and apartheid (the nineties), Kosovo in the 2000s looked, in the vision of contemporary art, like a place open for all possibilities. Psychoanalyst and theoretician Branimir Stojanović, marked this distinctiveness as the "singularity" and saw in the "stateless" dynamics of Kosovo's cultural scene the future of art forms. In other words, Kosovo, in its essence, *was* contemporary art, and it had the potential to redefine the future of this practice. From today's perspective, after the lucrative Manifesta 14 in Prishtina and the successfully-managed Autostrada Biennial in Prizren — both products of endless negotiations and compromises — this claim for the "singularity" seems like a puritan philosophical idea. This change, from idealistic and semi-autonomous contemporary art to the practice mediated by institutions, didn't happen overnight.

The most indicative aspect of the discussion organized by the *Relations* project in Prishtina, was the question of visibility. Sokol Beqiri, the artist who was director of the *Missing Identity* project, claimed that the gallery they were running in Peja (Gallery Exit, run with the support of the project) was the "only store that doesn't sell anything," addressing the obscure and invisible position of contemporary art in small towns in Kosovo. On the other hand, Erzen Shkololli, director of art projects within *Missing Identity,* who was also programing the Gallery Exit, felt that they are already occupying a crucial part of society, and states, "We were artists and we became directors, curators, exhibition organizers, and so on." Since 2005, when this statement was made, Shkololli was director of two national art galleries (Prishtina and Tirana) and is currently curating a forthcoming edition of the Autostrada Biennial in Prizren (2025).

Migjen Kelmendi, himself active in promoting this shift, wrote a main text in the Prishtina chapter of the book claiming that "Kosovo still remains a society that is unimagined enough." Migjen sought to respond to the complex reality of Kosovo by experimenting with new "identities." In the weekly newspaper *Java* he was editing he published a series of essays and interviews on the Kosovar identity, which was, according to him, overdetermined

by the "lack of the necessary vocabulary." The proposal to imagine a "supra-ethnic Kosova identity" independent from the "anachronistic projects of the Albanian ethnic state," did not go as smoothly as it looked in the 2000s. Bajram Rexhepi, the first prime minister of Kosovo, whom Kelmendi cites, proposed in 2002 the term "Kosovar" for "practical reasons," which should imply "that the majority is Albanian and others are minorities."

Today, all these minorities (especially Serbs and Turks) and the majority, are clinging more steadily onto their ethnic identities. Twenty years later, nationalisms did not cease to determine the cultural logic of the new Kosovo Republic; instead it became even more of a reference when dealing with the actual conjuncture. Shkelzen Maliqi's plan to envision contemporary art discourses as the only "space open for critical thought," was not fulfilled. Still today, it is Maliqi, occasionally me, and a couple of other 'younger writers', who are asked to contribute to art catalogs. The discourse is still in the realm of Yugoslavia, but reality somewhere else.

How did this come about? Already in the 2005 roundtable discussion 'A State of Waiting', Andreas Ernst, a Belgrade correspondent of *Neue Zürcher Zeitung*, a newspaper from Switzerland, remarked his skepticism about the contemporaneity of Kosovo contemporary art: "To me you seem very apolitical." What Ernst had in mind was that Kosovo artists and curators, especially those taking part in the discussion, did not engage with pressing questions regarding the issue of Serbian heritage in Kosovo (the "unfinished Orthodox church" on the campus of Hasan Prishtina University), nationalism, organizational failures ("you have a self-marketing problem"), inclusion ("participation of artists or critics from Serbia and Macedonia"), and "reconciliation." Erzen Shkololli responded to this by saying that they "want to do art" not politics, adding that "there is so little money at stake" when doing art. This debate is still unresolved. The question whether economic dependence is free from politics and the ways in which complex and uneven dynamics of capitalism have contributed to the formation of contemporary art still remains unanswered.

Until the *Missing Identity* project, which was financed and initiated by the German Cultural Foundation, the only supporters of the Kosovo art scene were Pro Helvetia and the Soros Foundation Culture Program. The project had secured salaried jobs, and infrastructure for lectures and exhibitions, publishing activities, and inviting guest lecturers. No wonder the important part of the roundtable discussion evolved around questions of infrastructure, management, administration and the need to penetrate to the public and state institutions. Branislava Andjelković, the then director of the Contemporary Art Museum in Belgrade, talking from their successful experience in Serbia (in incorporating the NGO sector of contemporary art into a state institution), suggested artists and curators from Kosovo "develop the right infrastructure [...] in order to penetrate into the state institutions" (in case the minister of culture asks for their programme).

This process requiring "further education of cultural managers," was not on the agenda of the *Relations* project, but through the bureaucracy it had necessitated, helped to solidify the understanding of contemporary art as something intrinsically related to the skills of administration. This connection between art that is free of political demands and the requirements of administered capitalism is under-theorized in the case of Kosovo. Research in this direction could give some fresh insight on the preconditions of the ideology of contemporary art, much relying on the understanding that democracy and freedom of expression is equivalent to the reign of *laissez faire* capitalism.

Another question that stood out in the discussion was about the archives that would help to historicize the Kosovo art scene. Branislava Andjelković insisted that self-representation and self-historicization is a key to building a local art scene.

She suggested, rather too optimistically, that the Contemporary Art Museum in Belgrade could provide Prishtina with comprehensive press clippings on the twentieth century art that took place in former Yugoslavia. The existing contemporary art heritage of supra-national Yugoslavia (uniting Ljubljana, Zagreb, Sarajevo, Belgrade, Skopje, Novi Sad) could supplement the non-particularist identity of the art. With this knowledge Prishtina could learn contemporaneity.

Understandably, this suggestion was not followed by the actors of contemporary art in Kosovo; neither was the question of archives taken seriously. In regards to self-historicization, institutional legitimacy by self-representation acquired some momentum. Telling is an anecdote, told by Shkololli, about Gianfranco Politi, founder of *Flash Art*, to whom the then director of the National Gallery of Kosovo showed a catalog of a local "mainstream artist," after which Politi canceled his visit to Prishtina. This missed opportunity for Kosovo was later replaced with better designed catalogs and compensated with global art exhibitions, but the question of archives of the recent history of art still remains.

Today, one can easily study Kosovo contemporary art during the period under socialist Yugoslavia, but it is almost impossible to conduct even rudimentary research on contemporary art after 2000. Even the magazine *Arta*, published by the *Missing Identity* project in Prishtina, and the 600 hundred-pages *Leap into the City* reader are unavailable in the National Library of Kosovo, and indeed even in the institutional archives of the project itself. This is the reason why each historicization of Kosovo contemporary art requires its own rewriting.

EK Nurhan, kur e ke realizuar videon një-kanalësh “Flamuri” në vitin 2005, ke qenë duke jetuar dhe punuar në Zelandë të Re. Megjithatë, kjo punë në shumë mënyra ka rezonuar dhe ka qenë në dialog me çështjet identitare kombëtare që preokuponin Kosovën në atë kohë. A mund të diskutosh më detajisht çfarë të ka shtyer të realizosh këtë punë?

NQ Këtë video e kam realizuar shumë aksidentalisht. Kam dashur të i fotografoj shputat e mia edhe thashë, “Ah, dua të i lëvizi pak”. Tashmë e kisha një video me shputa ashtu duke i lëvizur. Kështu fillova të realizoj video dhe ta vë në funksion të tyre trupin tim. Mendoja që trupi ishte... në fakt shputat ishin shumë interesant, më dukeshin shumë të çuditshme, i kisha gishtat e gjatë e... dhe fillova të luaj me këtë fakt. Mandej sa i përket trupit, unë kurrë nuk e kam pëlqyer trupin tim, nuk më ka pëlqyer asgjë në lidhje me dukjen time. Më vonë më është dukur me rëndësi të çlirohem nga kjo, ta vë trupin në diskutim, të shoh çfarë bëhet nga ky trup kur hidhet në shqyrtim. Por sa i përket punës “Flamuri”, aty ndodhi diçka tjetër, pasi që me këtë punë u shkëputa nga hulumtimet e mia artistike dhe mora një kahje të re.

EK Në çfarë mënyre?

NQ Në njëfarë mënyre ka qenë moment kur unë kam kërsitë edhe kam thënë nuk po më intereson çfarë kam punuar deri tani dhe çfarë lidhje mund të ketë ky projekt me punët paraprake. Në atë periudhë, unë isha në studimet e magjistraturës dhe kam pasur një profesor me të cilin i diskutoja punët e mia. Atij i thashë: “A din çka? Do i lë anash të gjitha që jam duke punuar tani dhe dua të bëj këtë”. Kam shkuar tek daja i Majlinda Hoxhës, i cili ka qenë përfaqësues i komunitet shqiptar në Zelandë të Re, dhe prej tij e kam marrë flamurin kombëtar. Partnerit tim që e kisha në atë kohë i thashë: “Hajde me mua”. Ai më ka vozitur me makinë. Jemi ndalur në një vend dhe ai i ka lëshuar dritat e makinës edhe unë e kam kënduar himnin. Himni ndërpritet në video, mirëpo pse e kam ndërprerë është rrëfim në vete. Arsyeja pse ndërpritet himni është sepse neve na afrohet një makinë tjetër dhe unë frikësohem. Aty ndërpreva edhe xhirimin. Mora flamurin dhe e mbulova trupin me të. Ka qenë një skenë shumë qesharake. Makina kaloi edhe më pas e kam xhiruar edhe një herë sepse nuk më ka pëlqyer kualiteti i dritës. Kjo video është realizuar në ambient të jashtëm.

EK Ambient i jashtëm? Në video nuk vërehet çfarë lloj hapësire është.

NQ Kjo ka qenë në orën 1:00 të natës, 1:00 ose 2:00 të natës, kështu diçka. Mandej u mendova: “Hajt edhe një herë ta xhiroj, sepse ndriçimi nuk po më pëlqen. Ndriçimi ma i mirë...” E kam xhiruar edhe një version të kësaj video, të njëjtën me ndriçim më të mirë, por nuk më ka pëlqyer. Sa isha në dhomën e montazhës thashë: “Jo, kjo me ndriçim më të paktë më pëlqen më shumë”, edhe e kam prerë aty. Kam thënë, “Dua ta kthej mbrapsht”. E kisha përdorur këtë teknikë me një video tjetër, “Red Tape” (2004). Kisha eksperimentuar me video imazhe duke i kthyer mbrapsht. Dhe kështu ndodhi që fillova ta prezantoja “Flamurin” si video.

EK Pse në ambient të jashtëm kur ke mundur të shfrytëzosh studion e shkollës apo ndonjë hapësirë tjetër? Më trego më shumë, pse ky vendim?

NQ Ideja gjithnjë ka qenë që kjo video të realizohet jashtë. Jo në studio, nuk ka mundësi! Studio kurrë nuk ka qenë opcion. Kam dashur të jetë në një ambient të jashtëm. Edhe më herët kisha realizuar projekte tjera jashtë. Ato projekte merrshin trajtën e ritualeve që i performoja në ambientin e jashtëm dhe natën. Ka qenë një vendim shumë intuitiv, nuk ka qenë ndonjë vendim mirë i menduar. Jo, jo, intuitiv, këtu dua ta këndoj himnin, jashtë, me flamur dhe nudo. Kaq!

EK A mund të diskutosh më shumë vënien e trupit në funksion të kuptim-bërjes në videon “Flamuri”?

NQ Kur kam qenë në shkollë të muzikës, na e kanë mësuar himnin kombëtar. Dhe arsimtarja na tha: “Shiko, ju e mësuat himnin, por mos e këndoni në rrugë”. Kishte frikë që ne do ta këndojmë në publik. E ke parasysh që kur fëmijët e mësojnë një këngë kanë dëshirë ta këndojnë në rrugë. Edhe për mua kjo ka qenë interesant, se ne jemi të rritur disi

me këtë ndalesë: “Jo, shuj, shuj, shuj, shuj”. Kur thojnim: “Kosova Republikë! Demokraci!” Të rriturit na tërhiqnin vërejtjen: “Mos gabo me e thënë me zë!” Të shprehësh diçka që lidhet me identitetin kombëtar ka pasur konsekuenca dhe kjo ka qenë një frikë e thellë gjatë kohës së regjimit të Millosheviqit në Kosovën e viteve të ‘90-ta.

Së këndejmi, babai na ka rritur me shumë nocione turpëruese rreth trupit. “Jo se marre. S’bon!” Të ka shikuar nga një pozicion kritik, nuk të ka thënë direkt që diçka është e turpshme. Ndërsa unë është dashur ta kuptojë vet çfarë është e turpshme rreth veprimeve të mia. Por ajo ka qenë mënyra e tij se si ai ka menduar që është duke na mbrojtur neve. Ne ishim katër motra, andaj për te ishte brengë: “Më duhet të i mbrojë ato”. Në atë kohë, përderisa situata politike ishte e tensionuar, ai nuk na ka lejuar të dalim jashtë shtëpisë shumë. Kështu që, unë në një mënyrë kam trashëguar shumë shqetësime të cilat nuk ishin të miat. Unë kam qenë shumë e vogël dhe e ngarkuar me këto probleme. Pra, kjo ka qenë një lloj ngarkese për mua. Ndalesat ndodh që nuk të janë komunikuar direkt nga ana e babait, por ti e ke nënkuptuar nga motrat që nuk lejohet të bëhen gjëra të caktuara.

Nuk e di në cilin moment fillojmë të krijojmë vetëdije mbi trupin tonë dhe si fillojmë të ndiejmë turp. Kjo ju ndodh shumë njerëzve, por për mua kjo ka ndodhur në një moshë të hershme. Disi si më vinte turp, madje kur gjinjtë filluan të më dukeshin, unë kisha turp. Më vonë më është manifestuar kjo dëshirë të dal nudo edhe të këndoj himnin edhe të marr flamurin. Ka qenë një kundërpërgjige ndaj të gjitha këtyre përvojave të hershme që kanë prodhuar këtë ndjenjë të turpit.

EK Kur e ke realizuar këtë punë, a ke konsideruar vetën feministe? A mund ta përshkruash lehtësinë apo vështirësinë për ta definuar vetën feministe në atë kohë?

NQ Në atë kohë unë mendoja: “Feminizmi? Meh”. Nuk e kuptojsha, jo që nuk e kuptojsha, por nuk ishte ky motivi. Nuk ka qenë kurrë në radarin tim të flas për këtë punë si punë feministe. Jo që kisha diçka kundër feminizmit, sepse shumë nga inspirimet e mia vinin nga arti feminist. Kur shikoj pas, kam përcjellur punën e Marina Abramović, Pipilotti Rist, e shumë të tjerave. Ka qenë një ekspozitë në Auckland mbi artin feminist dhe unë kam qenë shumë interesuar në atë ekspozitë. Çdo të dytën ditë shkoja ta shihja atë ekspozitë. Merrja me vete ditarin tim dhe shkruaja përshtypjet e mia dhe kështu i ekspoloroja këto punë. Kështu që për mua arti feminist, as atëherë këtë ekspozitë nuk e shihja si feministe. Madje as arti feminist nuk më dukej shumë feminist. Me sa duket kam pasur paragjykime rreth termit “feminist”, që për mua ka pasur kuptimin e asaj që je grua e hidhur dhe i urren burrat dhe gjëra të ngjashme. Andaj, unë nuk identifikohesha si e tillë.

EK Si e ke perceptuar?

NQ Mua më tërhiqte rrugëtimi i një gruaje e cila është e aftë të përkthej dhimbjen dhe vështirësitë e saj në një punë arti. Për mua ky aspekt ka qenë shumë domethënës. Kur një grua arrinë të ju mbijetojë të gjitha situatave për të cilat ka qenë e mësuar të mos i hulumtojë. “S’duhet, s’duhet, s’duhet!” Dhe shumë nga gratë artiste i kanë tejkaluar kufizimet e parapërcaktuara shoqërore përmes praktikës së tyre artistike. Dhe kjo për mua ka qenë diçka që shumë e kam vlerësuar. Unë poashtu kam dashur të jem në gjendje ta bëj këtë përmes punës time. Por, kjo dëshirë nuk ka ardhur nga vetëdija: “Dua të bëj art feminist”. Ky nuk ka qenë kurrë motivimi sa më duket, dhe kjo ndodh sepse i kam perceptuar gjërat në një mënyrë

tjetër. Në hulumtimin tim artistik, mua më kanë interesuar ritualet dhe aspekti kryesor ka qenë rrugëtimi im shpirtëror. Por nuk mundësh ta ndash njërën nga tjetra, sepse si grua ti ke një rrugëtim shpirtëror dhe ke bezditë e jetës së përditshme, por ke edhe rrëfimin tënd të cilin duhesh ta thurësh dhe i cili është vetëm i yti.

EK Të bësh rrugëtimin tënd si grua, shumë shpesh nevojitet të zhbësh mendësinë patriarkale. Dhe këtu mendoj që hyn feminizmi, ndodh që nuk vjen direkt nga qëndrimet e tua politike feministe, por vjen nga përvoja në të cilën kalon dhe nga ajo që duhesh të zhbësh për të krijuar hapësirë për praktikën tënde artistike. Por, a mundësh pak më gjerësisht të më tregosh se si është lexuar kjo punë në Kosovë?

NQ Çfarë lexohej në punën time në kontekstin e Kosovës, tashmë ishte pranishme në realitetin e këtij konteksti. Andaj edhe them që kjo punë u zbarkua mirë në këtë kontekst. U lexua në të më shumë se që kisha anticipuar. Definitivisht më shumë. Kanë lexuar në të më shumë se që është e pranishme në atë punë, posaçërisht momenti në video ku unë e ndërprej himnin. Gjë që unë atë gjestikulim nuk e kisha bërë me paramendim. Unë tashmë ta tregova edhe arsyen pse. Në një mënyrë, ajo ka qenë me vetëdëshirë, por arsyeja pse vendosi që himni të këndohet mbrapsht në momentin kur vendosi, ka qenë vendim estetik. Më pëlqente si tingllonte himni i kënduar mbrapsht.

Mënyra se si lexohej puna në Kosovë, unë e shihja më shumë si... sikur kur një i huaj vjen në kontakt me një popullsi etnike të një vendi, mirëpo që edhe vet përpiqet të kuptojë vendin e vet. Ashtu edhe unë i qasesha, isha ajo kosovarja që në një mënyrë isha shkëputur nga vet ajo shqiptarja që ishte rritur në Kosovën e viteve 1990, dhe i kishte ato sentimente kombëtare, ndërsa unë e kisha vënë në shqyrtim edhe atë.

Për këtë arsye më është dukur interesant realizimi i “Flamurit” sepse e trajton edhe atë shkëputje prej vetës. Si punë, pozicionohet disi nga jashtë, mirëpo vjen edhe nga brenda. Mirëpo, nuk është brenda për ato arsye për të cilat ka marrë leximin, definitivisht jo. Por, unë nuk e kam pasur shumë problem atë çështje, sepse kjo vetëm sa ia zhvillonte dimensionet asaj pune. Dhe kjo pjesë gjithnjë më është dukur interesant.

EK Aq më pak që nuk mund të kontrollosh kuptimin e punës tënde.

NQ Jo, nuk mundësh dhe kjo është e mrekullueshme që nuk mundësh të bësh diçka të tillë. Si artiste pamore, nuk mundesh me qenë e pavëmendshme ndaj këtij fakti, duhesh me qenë e pamençur të mendosh: “Unë këtë dua të komunikoj. Tash ju më falni, por nëse e kuptoni kështu atëherë unë po tërhiqem dhe nuk e mbështes leximin tuaj”. Nuk funksionon ashtu. Ti krijon diçka dhe ajo zbarkohet në kontekst ashtu si zbarkohet. Kjo punë ka zbarkuar kështu dhe është në rregull. Ndoshta është dashur që unë të potencoj më shumë këtë aspektin feminist, por unë nuk kam mundur dhe nuk dua të jem jo e sinqertë për këtë pjesë.

EK Jo, jo, dhe unë nuk kam pritje nga ti të bësh diçka të tillë.

NQ Po, e di, andaj edhe jemi duke e zhvilluar këtë bashkëbisedim. Por, po e them, e kam pasur pak stresues këtë formulim. Në njëfarë forme kisha përshtypjen që njerëzit kanë nevojë të dëgjojnë këtë nga unë, që unë duhet të u jap një formulim të tillë mbi punën. Gjë që nuk ka qenë ashtu dhe ky është leximi im më i sinqertë.

EK Kur puna “Flamuri” është prodhuar në vitin 2005, flamuri kombëtar shqiptar dhe himni kanë qenë shënjuesit kryesorë të identitetit për shqiptarët e Kosovës. Kjo punë konfronton një version të nacionalizmit përmes të cilit ne kemi konceptuar identitin kombëtar para pavarasisë së vitit 2008. Pas prezantimit të kësaj pune në Kosovë çfarë dimensione tjera ka zhvilluar?

NQ Këtë punë e kam realizuar gjatë studimeve të mia të magjistraturës në Zelandë të Re. Mirëpo, nuk e kam treguar si punë mëvete, nuk ka qenë e prezantuar kjo punë gjatë magjistraturës, sepse nuk ka qenë pjesë e hulumtimeve të mia artistike asokohe. Andaj, shpesh e them që me këtë punë disi jam shkëputur nga hulumtimi në të cilin isha e thelluar dhe flisja për të. Kështu që, përmes kësaj pune

prezantova diçka krejtësisht tjetër. Shkurt pas diplomimit në vitin 2006, unë erdha në Kosovë. Gjatë kësaj vizite fillova të hulumtojë edhe skenën lokale të artit, por çfarë më bëri përshtypje ishte mënyra se si puna ime "Flamuri" lexohej këtu. Kur ia tregova punën Mehmet Behlulit dhe Shkëlzen Maliqit, më vonë edhe Erzen Shkololli, ata kishin një vlerësim të lartë për këtë punë, sepse për ta komunikonte mirë me kontekstin lokal. Këtu në Kosovë kishte kontekst për këtë punë. Atëherë edhe unë fillova të mendoj se si "Flamuri" rezononte me temat më të mëdha të këtij vendi, siç është feminizmi dhe nacionalizmi.

EK Teknologjia e kamerës ka qenë më e qasshme asokohe dhe disi më lehtë ka qenë të bëhesh prodhuese e imazheve lëvizëse. Sa i zhvilluar ka qenë video arti në kontekstet në të cilat ke punuar si artiste?

NQ "Flamuri" ka qenë... unë e kam pasur një kamerë të shtëpisë, dhe nuk ka pasur ndonjë kualitet të lartë. Por, unë mundohesha të ia rregulloj dritën. Ky versioni i punës që prezantohet ka kualitet të ulët të imazhit. Atë që fillimisht e kisha realizuar nuk më pëlqente, nuk kishte impakt, nuk shkonte diçka me të. Në atë version ka qenë edhe më e mirë ngjyra, por nuk më pëlqente. Më pas e kuptova që më pëlqente vrazhdësia e kualitetit të ulët të kamerës së shtëpisë. Fatkeqësisht, tani video ka një kualitet tepër të ulët dhe ai fakt më pikllon, sepse nuk ekziston mundësia të ia ngrisë kualitetin. Njëmend, kur më thoshin atëhere: "Duhesh të fillosh me kualitet të lartë pasi që me kohë të ulet kualiteti dhe të bëhet tamam". Ndërsa unë kam filluar me kualitet të ulët, sepse më pëlqente efekti i kamerës së shtëpisë... si e tillë ka pasur njëfarë ftoftësie.

Për gjeneratën tonë, po, për neve filloi njëfarë interesimi për videon, filloi si medium. Unë me shokët dhe shoqet e mia në shkollë filluam me video, ishim të parët që eksploronim këtë medium. Mirëpo, ka qenë vetëm fillimi, disi ka qenë *in,* ka qenë *hot* të punosh në video.

EK Sa i përket punëve tjera, a ndërlidhen ato mes vete apo kanë një proces të vetin?

NQ Nuk kanë ndonjë ndërlidhshmëri, jo. E vetmja lidhje jam unë, i njëjti trup. Lidhja tjetër është kamera. Unë gjithnjë kam pasur dëshirë ta mbajë kamerën statike edhe subjekti ka qenë aktiv. Subjekti ka bërë diçka, ka përsëritur diçka. Tash në këtë rast, tek "Flamuri" nuk ka përsëritje, por kjo video përcjellë këtë princip të kamerës statike. Në mes të kuadrit është subjekti, është jashtë në errësirë edhe këndon himnin. Domethënë, ajo për mua ka qenë lidhja në mes të kësaj pune dhe tjerave. Kështu që, ndodh kjo lidhje mbetet vetëm në nivel të vizuales.

EK Në çfarë kontekste tjera është prezantuar kjo punë?

NQ Në vitin 2008, "Flamuri" është ekspozuar në *Exception — Contemporary Art Scene from Prishtina* [Përjashtimi-Skena e Artit Bashkëkohor nga Prishtina], një ekspozitë grupore e kuruar nga Vida Knežević, Kristian Lukić, Ivana Marjanović, Gordana Nikolić, në Kontekst Galerija në Beograd dhe Novi Sad. Më vonë ka qenë pjesë edhe e Oktobarski Salon në Beograd, Serbi. *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* [Kontrolli Gjinor. Feminiteti dhe Maskuliniteti në Artin e Evropës Lindore], MUMOK — Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienë, Austri, nga nëntori i vitit 2009 deri në shkurt të vitit 2010, ekspozitë kjo e kuruar nga Bojana Pejić. Për mua kjo ka qenë një ndër ekspozitat më të rëndësishme, jam ndier shumë krenare. Në vitin 2021 është prezantuar në ekspozitën kolektive të artisteve gra "Synime" e kuruar nga Adela Demetja dhe Erëmirë Krasniqi në Galerinë e Arteve në Tiranë dhe Galerinë e Arteve të Kosovës.

Kjo intervistë është realizuar më 16 shtator, 2023. Intervista është redaktuar dhe kondensuar lehtë për qartësi.









Erëmirë Krasniqi in conversation with Nurhan Qehaja

EK Nurhan, when you produced the single-channel video *The Flag* in 2005, you were living and working in New Zealand, and yet, this work in many ways resonates and is in dialogue with the national identity question that preoccupied Kosovo at that time. Can you discuss in more detail what prompted the making of this work?

NQ I made this video very accidentally. I wanted to take a picture of my feet and I said, "Ah, I want them to move a little." I already had a video of my feet moving like that. That's how I started making videos and bringing my body into my work. I thought the body was... actually the feet were something very interesting, they looked very strange to me, I had long toes and... and I started playing with this fact. Then body-wise, I never liked my body, I never liked anything about my appearance. Later, I found it important to liberate myself from this, to put the body into question, to see what becomes of this body when under scrutiny. But as for the work *The Flag*, something else happened there, since with this work I went rogue, and moved away from my artistic research and took a new direction.

EK In what way?

NQ In a way, it was a moment when I snapped and said I don't care what I have been working on up to this point, and what connection this project might have with the previous works. At that time, I was doing my master's studies and I had a professor with whom I discussed my work. I said to him, "You know what? I'm going to put aside everything that I am currently working on and I want to do this." I went to Majlinda Hoxha's uncle, who was a representative of the Albanian community in New Zealand, and I got the national flag from him. I said to my partner at the time, "Let's go." He drove me. We pulled over at this spot and he turned on the car lights and I sang the national anthem. The anthem is interrupted in the video, but why I interrupted it is a story in itself. The anthem was interrupted because a car was approaching and I got scared. I also stopped shooting. I took the flag and covered my body with it. It was a very funny scene. The car passed and then I shot it one more time because I didn't like the quality of the light. This video was shot outdoors.

EK Outdoors? You can't tell from the video what kind of space it is.

NQ This was at 1:00 in the morning, 1:00 or 2:00 in the morning, something like that. Then I thought, "Let me shoot it one more time, because I don't like the lighting. The lighting is better..." I shot another version of this video, the same one with better lighting, but I didn't like it. When I was in the editing room I said, "No, I like the one with lower-intensity light better," and I cut it there. I said, "I wanna do the reverse." I had used this technique with another video, *Red Tape* (2004). I had experimented with video images by reversing them. And that's how it happened that I started presenting *The Flag* as a video work.

EK Why outdoors when you could have used the school's studio or any other space? Tell me more, why this decision?

NQ My idea had always been to make this video outdoors. Not in the studio, no way! The studio was never an option. I wanted it to be in a space out in the open. Even earlier, I had made other projects outdoors. Those projects took the form of rituals that I performed outdoors and at night. It was a very intuitive decision, not a well thought out decision. No, no, intuitive, I want to sing the anthem here, outside, with a flag, nude. That's it!

EK Can you discuss the use of the body as a vehicle of meaning-making in the video *The Flag*?

NQ When I was in music school, they taught us the national anthem. And the teacher told us, "Look, you learned the anthem, but don't sing it in the street." She was afraid that we would sing it in public. You know how when children learn a song, they want to sing it in the street. And to me it was interesting, because we are somehow raised with this prohibition, "No, hush, hush, hush, hush." When we used to say, "Kosovo Republic! Democracy!" The adults warned us, "Don't you dare say it out loud!" Expressing something related to national identity had consequences, and this was a deep

fear during the Milosević regime in Kosovo of the 1990s.

On the other hand, I grew up with a father who raised us with a lot of shame attached to the body. "No, it's shameful. It's not good!" He looked at you with a critical eye, he didn't tell you directly that something was shameful. I had to understand for myself what was shameful about my actions. But that was his way of thinking that he was protecting us. We were four sisters, so he was worried, "I have to protect them." At that time, while the political situation was tense, he did not allow us to go out of the house much. So, I kind of inherited a lot of things that were not even my problem. I was very young and burdened with these problems. So this has been kind of a burden for me. The restrictions may not have been communicated directly by your father, but you understood from your sisters that certain things were not allowed.

I don't know at what point we start to become self-conscious about our bodies and how we start to feel shame. This happens to many people, but for me it happened at an early age. Somehow I was ashamed, even when my breasts started to show, I was ashamed. Later it manifested itself, by going out nude, singing the anthem and holding the flag.
It was a way for me to counter all these early experiences that instilled in me this feeling of shame.

EK When you produced this work, did you consider yourself a feminist? Can you describe the ease or difficulty of defining yourself as a feminist at that time?

NQ At the time I was like, "Feminism? Meh." I didn't understand — not that I didn't understand, but that that was never the motive. It was never on my radar to talk about it as a feminist work. Not that I had anything against feminism, a lot of my inspiration came from feminist art. When I look back, I followed the work of Marina Abramović, Pipilotti Rist, and many others. There was an exhibition in Auckland about feminist art and I was so drawn to it. Every second day I would go there to see that exhibition. I would take my journal with me and write and just explore each work. So for me, feminist art — even then I didn't see this exhibition as feminist. Even feminist art didn't seem very feminist to me. I apparently had preconceived notions about the term "feminist", which to me meant being bitter and hating men kind of thing. Therefore, I did not identify as such.

EK How did you perceive it?

NQ I was attracted to the journey of a woman who is able to translate the pain and hardship that goes through in an artwork. For me, this aspect has been very meaningful. When a woman survives all the situations she was not allowed to even explore. "You shouldn't, you shouldn't, you shouldn't!" And so many women artists have transcended pre-defined societal limitations through their artistic practice. And to me that was very humbling. And I wanted to be able to do that too. But this desire was not articulated as a conscious decision, like "I want to make feminist art." That was never the motivation I suppose, and that's because I perceived things in a different way. In my artistic research I have been interested in rituals, and a primary aspect has been my spiritual journey. But you can't separate one from the other, because as a woman you have a spiritual journey and you have the grievances of everyday life, but you also have your own story that you have to weave and which is yours alone.

EK Creating your own path as a woman often means undoing a lot of the patriarchy. And this is where I think feminism comes in, it may not come directly from your feminist political stances, but it comes from the experience you go through and what you have to undo to create space for your artistic practice. But can you tell me a little more about how the work was read in Kosovo?

NQ What was read into my work in the Kosovo context, was already present in the reality of this context. That's why I say that this work landed well in this context. More was read into it than I had anticipated. Definitely more. They read into it more than is present in the work, especially the moment in the video where I interrupt the anthem. Which wasn't thought out ahead of time. I already told you the reason why. In a way, it was done willingly, but the reason I decided to have the anthem sung in reverse at the time was an aesthetic decision. I liked how the anthem sounded in reverse.

The way the work was read in Kosovo, I saw it more like... like when a foreigner comes in contact with an ethnic population of a country, but who also tries to understand their own country. That's how I approached it, I was that Kosovar who in a way was separated from the Albanian who had grown up in Kosovo in the '90s, and who had those national sentiments, while I had put that into question as well.

That is why I found the making of *The Flag* interesting, because it also deals with that disconnection from oneself. As a work, it is positioned somewhat from the outside, but it also comes from the inside. However, it's not inside for the reasons for which it was read as inside, definitely not. But, I didn't have much problem with that, because it only contributed to developing other dimensions of the work. And I always found that part interesting.

EK Even though you can't control the meaning of your work.

NQ No, you can't, and it's amazing that you can't do that. As a visual artist, you can't be oblivious to that, you have to be unwise to think, "This is what I want to communicate. Now excuse me, but if you understand it like this, then I am pulling out and do not support your reading." It doesn't work that way. You make something and it lands how it lands. That's how this work landed and it's fine. Maybe I should have emphasized this feminist aspect more, but I couldn't and I don't want to be dishonest about that part.

EK No, no, and I don't expect you to do anything like that.

NQ Yes, I know, that's why we're having this conversation now. But, I'm telling you, I found it a little stressful to articulate it. Somehow I had the impression that people needed to hear this from me, that I had to provide them with such a formulation about my work. Which wasn't the case, and this is my most honest reading.

EK When your work *The Flag* was produced in 2005, the Albanian national flag and the anthem were the main identity signifiers for Kosovo Albanians. This work confronts a version of nationalism through which we conceived national identity before the independence of 2008. After the presentation of this work in Kosovo, what other dimensions has it developed?

NQ I did this work during my master's studies in New Zealand. However, I didn't show it as a work. This work was not presented during my master's studies, because it was not part of my artistic research at that time. That's why, I often say that with this work I went rogue from the research which I had been delving into and was talking about. So, through this work I introduced something completely different. Shortly after graduating in 2006, I came to Kosovo. During that visit I also started to explore the local art scene, but what impressed me was how people saw the work *The Flag* here. When I showed the work to Mehmet Behluli and Shkëlzen Maliqi, and later Erzen Shkololli, they had very high praise for the work, because it communicated well with the local context. Here in Kosovo there was a context for this work. Then I also started thinking about how *The Flag* resonated with the greater themes of this country, such as feminism and nationalism.

EK The camera technology was already more accessible at that point and it was somewhat easier to become a producer of moving images. How developed has video art been in the contexts in which you have worked as an artist?

NQ *The Flag* was... I had a home camera, and it wasn't of any high quality. But I tried to adjust the light. This version of my work that is presented has low image quality. I didn't like what I had originally produced, it had no impact, there was something about it. The color was even better in that initial version, but I didn't like it. Then I realized that I liked the roughness of the home camera's low quality. Unfortunately, now the video is very low quality and it's very sad, because there is no possibility to improve its quality. I remember when I was told back then, "You have to start with high quality so that over time the quality decreases and it becomes just right." Whereas I started with low quality, because I liked the home camera effect... as such it gave it this coldness.

For our generation, yes, for us, some interest in video started, it started as a medium. My friends at school and I started with video work, we were the first ones to start exploring this medium. However, it was only the beginning, somehow it was in, it was hot to work with video.

EK As for the other works, are they interconnected or do they have their own process?

NQ They don't have some kind of connection, no. The only connection is me, the same body. The other connection is the camera. I have always wanted to keep the camera static and the subject dynamic. The subject would always do something, repeat something. Now in this case, in *The Flag* there is no repetition, but this video conveys this principle of the static camera. In the middle of the frame is the subject, she is outside in the dark and singing the anthem. That for me has been the connection between the others and this one. So, this connection happens only at the visual level.

EK In what other contexts was this work presented?

NQ In 2008, *The Flag* was exhibited in *Exception — Contemporary Art Scene from Prishtina*, a group exhibition curated by Vida Knežević, Kristian Lukić, Ivana Marjanović, Gordana Nikolić, at Kontekst Galerija in Belgrade and Novi Sad. Later it was part of *Oktobarski Salon* in Belgrade, Serbia. *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, MUMOK — Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, Austria, from November 2009 to February 2010, this exhibition was curated by Bojana Pejić. For me, this was one of the most important exhibitions, I felt very proud that it was included. In 2021, it was presented at a survey exhibition of women artists *Ambitions* curated by Adela Demetja and Erëmirë Krasniqi at the National Gallery of Arts in Tirana, Albania and Kosovo National Gallery in Prishtina.

This interview was conducted on September 16th, 2023. It has been lightly edited and condensed for clarity.

Histori e dendur: përballja me trashëgimitë e kombit

Lara Fresko-Madra

"Në Paraburgim" e Esra Ersen (1995) është një instalacion i thjeshtë por kërcënues me lidhëse këpucësh të lidhura si lak, të varura në të dyja anët e një korridori me ndriçim fluoreshent. Madje edhe të shikosh një imazh të tijin shkakton një klaustrofobi që vie në shprehje jo vetëm për shkak të përsëritjes së pafundme në dukje të paternave përbrenda hapësirës së mbyllur të tunelit, por edhe nga mjedisi burokratik dhe dizajni i ndriçimit. Njëmend, deri më sot ende nuk ka pasur një përmbyllje të këtij momenti historik që Ersen po shënonte përmes kësaj pune artistike, kur zhdukjet e dhunshme nën kushte të paraburgimit ishin bërë një çështje e zakonshme dhe një simptomë e përshkallëzimit të luftës civile paraushtarake të shtetit kundër lëvizjes kurde.

Dhuna shtetërore është tinëzare në rutinën e saj dhe sa më shumë që ka jetëgjatësi, aq më shumë bëhet normë. Shpesh është legjitimuar diskursivisht, duke u fshehur pas fjalëve si terrorizmi, mbrojtja, sovraniteti. Pasojat, të cilat do të ndjehen ndër breza, ndrydhen në procesin e të menduarit si një ngarkesë e domosdoshme e operacioneve të kombit, një akt i përditshëm sikur mbyllja e derës kur del nga shtëpia, diçka aq rutinore saqë harrohet. E megjithatë implikimet e saj janë të gjata, kumbuese dhe gjithëpërfshirëse.

Përballë një dhune të tillë rutinore, rezistenca fillon duke i bërë pasojat e saj fizike dhe emocionale të prekshme, të pazakonta dhe të vazhdueshme. Aty ku njerëzit zhduken, dikush duhet të *paraqitet* për të u interesuar për ta. Që nga viti 1995, çdo të shtunë, ndërsa *Saturday Mothers* [Nënat e të Shtunave] mblidhen për të u ulur në pritje të të dashurve të tyre të humbur, në mënyrë paqësore, të palëkundura, ato ngacmohen, brutalizohen dhe merren në paraburgim nga një forcë policore e pamëshrishme. Ndërsa syri i mendjes sonë i grumbullon këto imazhe të sulmeve përgjatë një vëzhgimi të thjeshtë, javë pas jave, muaj pas muaji, vit pas viti, puna e Ersen vazhdon të kumbojë, sikur ne po vazhdojmë të ecim në atë korridor klaustrofobik ogurzi.

Ndjeshmëria e së shkuarës, e cila gjithmonë përndjek të tashmen, ka definuar hapësirën kulturore në Turqi që nga fundi i viteve 1980, një moment kur politika ekonomike neoliberale dhe lufta nacionaliste paramilitare u bashkëdyzuan. Ndoshta jo rastësisht, ky ishte gjithashtu fillimi i kthesës globaliste në artin bashkëkohor, i shënuar në nivel lokal nga institucioni i Bienales Ndërkombëtare të Stambollit në 1987. Nurdan Gürbilek kishte shkruar për vitet 1980 si një "periudhë mohimi, censurimi dhe heshtjeje; por gjithashtu një premtim, që provokon dëshirën si kurrë më parë"[1]. Konfuzioni që vinte nga ato që dukeshin si kontradikta — liberalizmi dhe militarizmi, multikulturalizmi dhe nacionalizmi — ofruan terren pjellor që praktika artistike të i përgjigjet jo vetëm drejtpërdrejt dhe menjëherë, por në mënyrë heterokronike dhe të tërthortë. Kjo do të thotë, duke iu qasur historisë përmes një thjerrëze bashkëkohore dhe të tashmes përmes një thjerrëze historike. Pikë referuese e menjëhershme e instalacionit të Ersen mund të ketë qenë mohimi me të cilin iu vërsulën kurdëve dhe majtistëve në atë kohë, megjithatë fillimet e viteve 1990 karakterizoheshin me fantazmat e kombit që nga fillimi i tij shtatë dekada më parë.

Dekadat që pasuan nuk ishin më pak të përshkuara nga kontradikta të tilla. Vazhdimësia dhe shkëputja ekzistojnë krah për krah përgjatë shekullit që tani është shënuar nga Republika. Në përgjithësi, vitet midis 1990 dhe ditës së sotme kanë qenë dëshmitare të përshkallëzimit të dinamikave të tilla komplekse të shtypjes dhe kthimeve të tyre, që datojnë nga themelimi i Republikës së Turqisë në vitin 1923 në territoret qendrore të Perandorisë Osmane. Megjithatë, tranzicioni nga Perandoria në Republikë, i cili është regjistruar në historinë zyrtare si viti zero, shkëputja përfundimtare, në mënyrë të përshtatshme dëmton dhe errëson përfytyrimet e tilla afatgjata. Në fakt, ndoshta më e rëndësishmja, një shkëputje e tillë mohon përfshirjen në Gjenocidin Armen të vitit 1915[2]. Dhuna, megjithatë, nuk mund të rregullohet nga përpjekje të tilla periodizuese. Në të vërtetë, jo vetëm që viti 1915 vazhdon të përndjekë gjeografinë, por dhuna shtetërore ka vazhduar të vërshojë frontet demografike, kulturore, gjuhësore dhe ekonomike. Episodet dhe ngjarjet përfshijnë, por nuk kufizohen vetëm te: shkëmbimi i popullsisë greke [Mübadele] i vitit 1924, taksa e

1
Gürbilek, N. (2011). *The New Cultural Climate in Turkey: Living in a Shop Window* [Klima e Re Kulturore në Turqi: Të Jetosh në një Dritare Dyqani]. Shtëpia boruese Zed Books.

2
Fatma Müge Göçek gjurmon dinamikën e dhunës etnike kundër armenëve që nga fundi i shekullit të 18-të. Për më shumë, shihni: Göçek, F. M. (2015). *Denial of Violence: Ottoman Past, Turkish Present and Collective Violence against the Armenians*, 1789-2009 [Mohimi i Dhunës: E Kaluara Osmane, e Tashmja Turke dhe Dhuna Kolektive kundër Armenëve, 1789-2009]. Oxford University Press.

pasurisë [Varlık Vergisi] mbi pakicat jomuslimane në vitin 1942, pogromi i Stambollit kundër komuniteteve greke (Rum) dhe pakicave të tjera në vitin 1955, një tjetër valë dëbimi të grekëve (Rum) në vitin 1964, pogromet kundër komuniteteve Alevi që përfshijnë masakrat e Maraş në vitin 1978 dhe djegien e Hotelit Madımak në vitin 1993, si dhe lufta e vazhdueshme e shtetit kundër komuniteteve kurde të Turqisë në katër dekadat e fundit. Këto janë vetëm disa nga ngjarjet që kristalizojnë dhunën që përbën përfytyrimin kombëtar. Dhe megjithëse lista në instalacionin e Ersen na kujton strukturën e përsëritjes, rezonanca e saj afektive e tejkalon çdo lidhëse këpucësh të lidhur si lak dhe madje edhe shumën e tyre të përgjithëshme.

Trilogjia e video punës së Ersen zgjeron tutje fushën e citimeve ndaj modernizmit letrar që përbëjnë një politikë identitare të projektit të ndërtimit të kombit. Në "Një Histori e Mundshme I: Kur Mendojmë se Disa Luajnë me Mustaqe, të Tjerët Kryqëzojnë Krahët" (2013) Ersen udhëton për në Sofje në Bullgari, duke ndjekur rrugën e Yahya Kemal, udhëpërshkrues, autor, intelektual dhe përfaqësues i hershëm republikan i shtetit. Videoja përbëhet nga imazhe të gjetura dhe të vendosura në libër të shënimeve, shkarravitje, tituj, suvenire nga udhëtimi, ndërsa zëri i narracionit mediton mbi modernizimin në fund të Perandorisë Osmane dhe krizën e pashtershme civilizuese në të cilën territoret e saj të mëparshme kishin rënë pas shuarjes së saj. Ajo lexon nga libra të ndryshëm që gjen, si një libër të mirësjelljes dhe një katalog që gjen ditën e parë të saj në të cilin shkruan: "Imazhet artistike të burrit, gruas dhe fëmijës luajnë një rol të rëndësishëm në modernizimin simbolik të shoqërisë në Bullgari".

Ajo vazhdon, duke folur për ngjashmëritë dhe dallimet midis arkitekturës dhe mënyrës se si njerëzit kompozohen brenda Sofjes dhe Ankarasë, se si secila lidhet me të qenit orientale apo oksidentale: as njëra, as tjetra, jo më, akoma jo. Me krahasimin që Yahya Kemal ia kishte bërë strukturës së qytetit si rrjet me një qytet amerikan, kishte sugjeruar se ai qytet është ndoshta shumë modern, jo mjaftueshëm evropian, dhe këtu Ersen merr rast për të tërhequr një paralele që ndërlikon shpërndarjen gjeografike të modernitetit që shpesh vendoset në aksin Lindje-Perëndim. "Për E, megjithatë, vjen në mendje një qytet më në lindje, Ankaraja, vendi i saj i lindjes. Në vitin 1921, Yahya Kemal shkroi se Sofja kishte një fasadë të re evropiane, e cila kryesisht përbëhej nga një koleksion arkitekture pa karakter, dhe se ishte një qytet pa histori dhe pa shpirt".

Në "Një Histori e Mundshme II: Heronjë Turk, Stoli Kineze" (2015), zëri i narracionit i jepet një burri me theks britanik ndërsa estetika e kolazhit vazhdon të lëvizë mes shënimeve kërkimore dhe novelave grafike. Në kontekstin e një muzeu, institucioni qytetërues *par excellence*, zëri i narracionit prezanton baballarët themelues të kombit aktual — duke u zgjeruar në mënyrë të pamëshirshme, ekstraktuese, fantastike në histori deri tek Mete Han, i cili sundoi rrafshnaltën mongole në shekullin e III-të p.e.s. Oficeri bashkëkohor dhe një ushtar Hun shfaqen në të njëjtën faqe fletoreje me vija, të lidhur me një kabllo telefoni të dredhuar, narracioni u jep zë mendimeve të E, me gjasë të vetë artistes: "Ajo mbylli sytë për një çast dhe imagjinoi oficerin duke folur me një ushtar Hun në telefon. E kaluara, me të jemi të lidhur përmes kordonit të kërthizës, murmuriti ajo". Kështu, puna e Ersen karikaturizon në mënyrë kritike përfytyrimin e shtetit-komb dhe kornizave kohore që lidhen me etninë që legjitimojnë ekzistencën e tyre, si dhe kapin jehonat e vazhdimësive të tilla nëpër histori të ndryshme kombëtare.

Temporaliteti i ngadaltë dhe natyra e shpërndarë e një dhune të tillë konstituive, epistemike e bën të vështirë përkushtimin ndaj historisë, të prezantimit vizual ose narrativizimit të saj[3]. Në vitet 1990, dinamika komplekse e vazhdimësisë midis momenteve, epokave dhe proceseve të ndryshme të dhunës historike arritën kulmin. Debati thellë i rrënjosur, që rrjedh nga përfytyrimet divergjente të historive të origjinës së Turqisë — nëse trashëgimia dhe rrënjët e saj u kthyen në Azinë Qendrore apo nëse Perandoria Osmane shumëetnike u faktorizua në përfytyrimin kombëtar që Turqia do të përqafonte — ngriti pyetje se ku kishte shkuar diversiteti dhe kur dhe pse?

"Unë Njoh Njerëz të Tillë II" (1992) nga Hale Tenger, një instalacion muri i përmasave të mëdha, paraqet një heterotopi të shumëfishtë simbolesh. Nga larg, mund të jetë thjesht një qiell i mbushur me yje me një gjysëmhënë. Një audiencë lokale, me gjasë, menjëherë do të përvetësonte qiellin e natës në mitologjinë e tyre kombëtare. Një vështrim më i afërt i punës zbulon më pas dy simbole të tjera që përbëjnë gjysëmhënën dhe yjet: Figurina të vogla prej bronzi të tre majmunëve të mençur — që nuk shohin të keqen, nuk dëgjojnë të keqen dhe nuk flasin keq — dhe njeriun me penisin e madh — një trope kulturor që shpesh i atribuohet perëndisë greke të fertilitetit, Priapus. Kjo lojë me përmasa ka një efekt tronditës që e zhvendos kuptimin e kësaj pune nga një reprezentim i lexueshëm, qoftë i qiellit apo i një flamuri, në një kritikë në dukje që zgjon polemika të menjëhershme por gjithashtu e vështirë për të u deshifruar plotësisht. Me të vërtetë, dy figurat vijnë nga filozofia Lindore dhe mitologjia greke respektivisht, dhe secila ka një funksion reprezentues të menjëhershëm, si dhe një histori më të thellë që mund të kontradiktojë atë interpretim fillestar.

Kjo punë, e ekspozuar në edicionin e tretë të Bienales së Stambollit, e kuruar nga Vasıf Kortun, shpesh është zhytur në kontekstin e saj lokal për shkak të pengesave ligjore. Është treguese që kjo punë ka arritur në gjykata dhe akuzuar për ofendim të flamurit kombëtar. Ndoshta edhe më treguese është që Tenger u shpall e pafajshme për shkak të mbrojtjes së saj, që thonte se puna nuk kishte të bënte me kombin apo flamurin, por më tepër ishte kritikë e dhunës mashkullore[4]. Artistja me gjasë nuk kishte planifikuar të mobilizonte errësirën dhe paqartësinë e këtyre mitologjive në një mbrojtje ligjore.

Këtu, ne gjithashtu duhet të marrim parasysh edhe "Në Paraburgim" nga Ersen dhe "Unë Njoh Njerëz të Tillë II" nga Tenger në kontekstin e kthesës globale në fillim të viteve 1990. Në esenë e saj të titulluar "Bota në Pamje të Drejtpërdrejt: Forma në Shërbim të Globalës", Joan Kee shkruan për një dilemë me të cilën përballet artistja jo-euro-amerikane: "Nëse një lloj specifik ikonografie të nivelit të ulët është me të vërtetë gjithçka që pritet, pse të mos përmbushen këto pritshmëri me një hakmarrje?"[5] Loja e Tenger me shkallët e perceptimit përfshin sigurisht këtë ikonografi të nivelit të ulët në mobilizimin e qiellit të natës të kthyer në flamurin turk. E megjithatë, hakmarrja duket të jetë në atë që Tenger, duke e bërë këtë, nuk po tradhton identitetin e saj në kuptimin kombëtar, por në fakt pozicionin e saj si një intelektuale dhe kritikuese e atij identiteti etnik që presupozohet të jetë i saj. Si Ersen ashtu edhe Tenger punojnë pikërisht me një shkallë paqartësie që e paracakton punën e tyre për të operuar brenda estetikës së konceptualizmit global.

Paqartësia ka një veprim tre-pjesësh si një forcë gjeneruese në punën e tyre. Së pari si një mënyrë e mundshme vetëcensurimi pasi dolën nga errësira e dekadës së pas grusht shtetit të vitit 1980. Së dyti, si njohje e asaj që, në fillim të viteve 1990 për një moment u hoqën (ndryshuan në formë) dënimet e rënda ligjore mbi fjalën e lirë politike që kishte përshkuar vitet 1980, megjithëse infrastruktura e nacionalizmit vetëasgjësues mbeti gjallë dhe mirë. Dhe së fundi, dhe jo pa pasur një ndërlidhshmëri, si një paqartësi që kufizohet me abstraksionin, që e hap punën e tyre drejt një signifikimi (global) heterokronik dhe ndërgjeografik. Pra, këto punë janë në gjendje të durojnë dinamikën e larmishme por strukturalisht të ngjashme socio-politike të momenteve të ndryshme të prezantimit të tyre dhe të bëhen të ndjeshme brenda atyre momenteve.

3
Sfida përfaqësuese e paraqitur nga shpërndarja kohore e ngadalësisë rrjedh nga teoria e Rob Nixon për dhunën e ngadaltë. Për më shumë, shihni: Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* [Dhuna e Ngadaltë dhe Ambientalizmi i të Varfërve]. Shtëpia boruese Harvard University Press.

4
Interpretimi i Ahu Antmen mbi punën artistike merret seriozisht nga mbrojtja ligjore dhe pretendimi i saj se kjo është një punë që trajton dhunën hetero-patriarkale.

5
Kee, J. (2013). The World in Plain View: Form in the Service of the Global [Bota në Pamje të Drejtpërdrejt: Forma në Shërbim të Globalit]. Në A. Dumbadze dhe S. Hudson (Red.), *Contemporary Art: 1989 to the Present* [Arti Bashkëkohor: 1989 deri më sot]. Wiley-Blackwell, 98.

Overwhelming History: Tackling the Legacies of the Nation

Lara Fresko-Madra

Esra Ersen's *Under Custody* (1995) is a simple yet menacing installation of shoelaces tied in nooses, hung on either side of a fluorescent-lit corridor. Even looking at an image of it induces a claustrophobia that is derived not only from the seemingly endless repetition of the pattern within the spatial confinement of the tunnel-like space but also its bureaucratic surround and lighting. Indeed, to this day there has still been no end to the historical moment that Ersen was marking with this work, when forced disappearances under custody had become a household topic and a symptom of the state's escalating paramilitary civil war against the Kurdish movement.

State violence is insidious in its routineness, and the longer its duration, the more ambient it becomes. It is often legitimized discursively, hiding behind words like terrorism, defense, or sovereignty. The consequences, which will last generations, are repressed in thought processes as a necessary overhead in the nation's operations, an every-day act like locking the door as you leave, something so routine that it is forgettable. And yet its implications are long lasting, resonant, and encompassing.

In the face of such rote violence, resistance begins with making its physical and affective consequences tangible, out of the ordinary, and persistent. Where people are disappeared, one must *appear* to ask after them. Since 1995, each Saturday, as the Saturday Mothers gather to sit in wait for their lost loved ones, peacefully, adamantly, they are harassed, brutalized, and taken under custody by a ruthless police force. As our mind's eye accumulates these assaults on a simple sit-in, week after week, month after month, year after year, Ersen's work continues to resonate, as if we are continuing to walk in that claustrophobic, ominous corridor.

The sensibility of the past ever haunting the present has defined the cultural space in Turkey since the late 1980s, a moment when neoliberal economic policy and nationalist paramilitary warfare converged. Perhaps not coincidentally, this was also the inception of the globalist turn in contemporary art, marked locally by the institution of the Istanbul Biennial in 1987. Nurdan Gürbilek had famously written of the 1980s as a "period of denial, censorship, and silencing; but also one of promise, provoking desire as never before."[1] The confusion that stemmed from what seemed like contradictions — liberalism and militarism, multiculturalism and nationalism — offered fertile ground for artistic practice to respond not only directly and immediately, but heterochronically and obliquely. That is, by approaching history through a contemporary lens and the present through a historical lens. The immediate point of reference of Ersen's installation may have been denial unleashed towards Kurds and leftists at the time, yet the early 1990's were also teeming with ghosts of the nation since its inception seven decades prior.

The following decades were no less riven with such contradictions. Continuity and rupture exist side by side across the century that has now been marked by the Republic. Broadly, the years between 1990 and today have witnessed the escalations of such complex dynamics of repression and their returns, reaching back to the foundations of the Republic of Turkey in 1923 on the central territories of the Ottoman Empire. However, the transition from Empire to Republic, which is recorded in official history as year zero, the ultimate rupture, conveniently impairs and occludes such *long durée* imaginaries. Indeed, perhaps most importantly such rupture disowns implication in the Armenian Genocide of 1915.[2] Violence, however, cannot be contained by such efforts of periodization. Indeed, not only has 1915 continued to haunt the geography but state violence has continued to cascade in demographic, cultural, linguistic, and economic fronts. Episodes and events include but are not limited to: the Greek population exchange [*Mübadele*] of 1924, the Wealth Tax [*Varlık Vergisi*] on non-Muslim minorities in 1942, the Istanbul Pogrom against the Greek (Rum)

1
Gürbilek, N. (2011). *The New Cultural Climate in Turkey: Living in a Shop Window*. Zed Books.

2
Fatma Müge Göçek traces the dynamics of ethnic violence against Armenians back to the late 18th century. For more, see: Göçek, F. M. (2015). *Denial of Violence: Ottoman Past, Turkish Present and Collective Violence against the Armenians, 1789–2009*. Oxford University Press.

and other minority communities of 1955, another wave of Greek (Rum) expulsion in 1964, pogroms against the Alevi communities that include the 1978 Maraş massacres and the burning down of the Madımak Hotel in 1993, as well as the ongoing war waged by the state against the Kurdish communities of Turkey in the past four decades. These are but a few events that crystallize the violence that constitute the national imaginary. And though the list recalls the structure of repetition in Ersen's installation, its affective resonance exceeds that of each shoelace tied into a noose, or even the sum total of them.

Ersen's trilogy of video-works further expands the field of citations to literary modernism that constitute an identity-politic of the nation building project. In *A Possible History I: When Thinking Some Play with the Mustache, Others Cross Arms* (2013) Ersen journeys to Sofia in Bulgaria, following the route of Yahya Kemal, the author, intellectual, and early Republican State Representative. The video consists of found images placed on notepad paper, scribbles, titles, and souvenirs from the journey, while the voiceover ruminates about modernization at the end of the Ottoman Empire and the inexhaustible civilizational crisis its former territories fell into upon its demise. She reads from various books she finds, such as a book of etiquette and a catalog she finds on the first day which reads: "Art images of man, woman and child play a significant role in the symbolic modernization of society in Bulgaria."

She continues, talking about the similarities and differences between the architecture and the way people compose themselves within Sofia and Ankara, how each relates to being oriental or occidental: neither, nor, no longer, not yet. Upon Yahya Kemal's comparison of the grid structure of the city to an American town, suggesting that it is perhaps too modern, which is to say, not European enough, Ersen seizes the opportunity to draw a parallel that complicates the geographical distribution of modernity that is often placed on an East-West axis. "For E, however, a city further east comes to mind, Ankara, her place of birth. In 1921, Yahya Kemal wrote that Sofia had a new European façade, which chiefly consisted of a collection of bland architecture, and that it was a city without a history and without a soul."

In *A Possible History II: Turkish Heroes, Chinese Knick Knacks* (2015), the voice-over is given over to a man with a British accent as the collage aesthetic continues to toggle between research notes and graphic novels. In the context of a museum, the civilizational institution *par excellance*, the voice-over introduces the founding fathers of the current nation — ruthlessly, extractively, fantastically expanding into history all the way back to Mete Han, who ruled the Mongolian plateau in the 3rd century BCE. The contemporary officer and a Hun soldier appear on the same ruled notebook page, connected by a curly phone cord, the voiceover narrates the thoughts of E, likely the artist herself: "She closed her eyes for an instant and imagined the officer talking to a Hun soldier on the phone. The past, we're connected to with umbilical cords, she murmured." Ersen's work thus critically caricaturizes the nation-state's imaginary of ethnically bound timelines that legitimate their existence as well as capturing the echoes of such continuities across distinct national histories.

The slow temporality and dispersed nature of such constitutive, epistemic violence makes it difficult to commit it to history, represent it visually, or narrativize it.[3] In the 1990s, the complex dynamics of continuity between different moments, eras, and processes of historical violence came to a head. The deep-seated debate, stemming from divergent imaginaries of Turkey's origin stories — whether its heritage and roots went back to central Asia or whether the multi-ethnic Ottoman Empire factored into the national imaginary that Turkey would subsequently embrace — brought up questions about where the diversity had gone, and when and why?

Hale Tenger's *I Know People Like This II* (1992) a grand wall installation, presents a multiscale heterotopia of symbols. From afar, it may merely be a star-studded sky with a crescent moon. A local audience, however, would likely appropriate the night sky immediately into their national mythology. A closer viewing of the work then reveals two further symbols that constitute the crescent and stars: Small, cast-brass figurines of the three wise monkeys — who see no evil, hear no evil, and speak no evil — and the man with the big penis — a cultural trope often attributed to the Greek god of fertility, Priapus. This shift in scale has a jarring effect that moves the signification of the piece from a legible representation, whether of the sky or a flag, to a seeming critique that is immediately polemical and yet also hard to fully decipher. Indeed, the two figurines hail from Eastern philosophy and Greek mythology respectively, and each has both an immediate representative function as well as a deeper story that may contradict that initial interpretation.

The work, first shown in the third edition of the Istanbul Biennial, curated by Vasıf Kortun, has often been mired in its local context due to its legal entanglements. It is telling that this work made its way to the courts, accused of offending the national flag. Perhaps even more telling is that Tenger was acquitted due to her defense that the work was not about the nation or its flag but rather a critique of male violence.[4] The artist likely had not planned to mobilize the obscurity and ambiguity of these mythologies in a legal defense.

Here, we must also consider both Ersen's *Under Custody* and Tenger's *I Know People Like This II* in the context of the global turn in the early 1990s. In her essay entitled "The World in Plain View: Form in the Service of the Global," Joan Kee writes of a quandary faced by the non-Euro-American artist: "If a particular kind of low-level iconography is indeed all that's expected, why not meet these expectations with a vengeance?"[5] Tenger's play on the scales of perception certainly involves this low-level iconography in its mobilization of the night sky turned into the Turkish flag. And yet, the vengeance seems to be that Tenger, by doing this, is not betraying her identity in terms of her nationality, but rather betraying her position as an intellectual and a critic of that very ethnic identity that is presumed to be hers. Both Ersen and Tenger work precisely with a level of opacity that primes their work to operate within the aesthetics of global conceptualism.

Opacity has a three-part operation as a generative force in their work. First as a mode of possible self-censorship as they came out of the darkness of the decade following the 1980 coup. Second, as a recognition that, while the early 1990s momentarily lifted (or shapeshifted) the heavy legal repercussions of political speech that pervaded the 1980s, the infrastructure of self-annihilating nationalism remained alive and well. And finally, and not unrelatedly, as an ambiguity that borders on abstraction, which opens their work up to a heterochronic and cross-geographical (global) signification. That is, these works are able to endure the diverse yet structurally similar socio-political dynamics of different moments of their presentation, and become sensible within those moments.

3
The representative challenge presented by the temporal distribution of slowness draws from Rob Nixon's theorization of slow violence. For more, see: Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press.

4
Ahu Antmen's account of the work takes the legal defense seriously and its claim that this is a work about hetero-patriarchal violence.

5
Kee, J. (2013). The World in Plain View: Form in the Service of the Global. In A. Dumbadze and S. Hudson (Eds.), *Contemporary Art: 1989 to the Present*. Wiley-Blackwell, 98.

ME E dashur Esra, në këtë intervistë dua të përqendrohem në dy nga punët e juaja. Në vitin 1995, ju përfunduat studimet e magjistraturës në Universitetin Marmara dhe krijuat "Në Paraburgim" për ekspozitën *Youth Action 1* [Akcioni Rinor 1][1], e titulluar *Borders and Beyond* [Kufijtë dhe Përtej], e cila u mbajt nga 29 qershori deri më 10 korrik 1995. Instalacioni përbëhet nga lidhëse këpucësh të varura si lak në muret e një korridori të gjatë, klaustrofobik, së bashku me një listë emrash të personave që kanë vdekur nga vetëvrasja në burgje. Duke hulumtuar për këtë intervistë punën "Në Paraburgim", hasa në të vetmen — dhe mjaft të turbulltë — fotografi të bërë gjatë ekspozitës. Nëse jam e saktë, ju kurrë nuk e keni riinstaluar këtë punë. Do të dëshiroja të flisje për mjedisin politik që të shtyu drejt realizimit të kësaj pune. Kur pashë fotografinë, gjëja e parë që më erdhi në mendje ishte *Saturday Mothers/People* [Nënat/Njerëzit e së Shtunave][2], të cilët u mblodhën për herë të parë në Sheshin Galatasaray më 27 maj 1995.

EE Emrat e varur në lidhëset e këpucëve nuk u përkisnin atyre që u vetëvranë në paraburgim, por atyre që u zhdukën në paraburgim. Siç e dini lidhëset e këpucëve të atyre që ishin mbajtur në paraburgim janë mbledhur nga administrata për të parandaluar tentativat e mundshme për vetëvrasje, gjithsesi, krimi i ekzekutimit të paligjshëm është kryer nga e njëjta dorë që zbatonte dënimin.

Fillova ta konceptoj këtë punë para *Saturday Mothers* [Nënave të së Shtunave]. Numri i njerëzve të zhdukur në paraburgim ishte treshifror. Këto ishin ende vite të hershme të përvojës kolektive të grusht shtetit ushtrarak. Frika dhe pasiguria u përdorën si mekanizma kontrolli përmes strukturave të ngjashme me ato të Gladio[3], të drejtat dhe liritë themelore të njeriut u kufizuan për arsye të tilla si siguria kombëtare dhe rendi publik dhe çdo tubim dhe demonstratë përfundonte me paraburgime. Ndonëse në deklaratat zyrtare janë përfshirë numrat e paraburgimeve, nuk është specifikuar se kush është ndaluar, duke krijuar bazë për ekzekutime jashtëgjyqësore.

Emrat e atyre që u zhdukën në paraburgim i mora nga Shoqata për të Drejtat e Njeriut. Krijova një korridor të gjatë e të ngushtë, pa dalje, në hapësirën e ekspozitës dhe varra në mure litarët që bëra nga lidhësit e këpucëve. Në fund të korridorit, vendosa një fotografi të vogël të një dhome paraburgimi që gjeta në një nga gazetat e asaj kohe. Emrat e të zhdukurve ishin varur në lak në lartësinë e qafës.

ME A keni marrë ndonjë koment për këtë punë në kuadër të ekspozitës *Youth Action 1* ku e keni shfaqur? Kishte ndonjë kritikë për të? Pyes sepse disa artistë që kanë qenë aktivë në vitet 1990 thonë se ndiheshin të sigurt për të prodhuar dhe ekspozuar punë në atë periudhë sepse numri i vizitorëve që vinin në ekspozita ishte shumë i vogël. A jeni dakord?

EE Ti gjithashtu mund të krijosh një hapësirë të sigurt me gjuhën e shprehjes. Në një periudhë të shtypjes gjithnjë në rritje, gjuha e të shprehurit bëhet më e pasur. Vëllezërit Strugatsky treguan histori të vendosura në një univers të pafund dhe një të ardhme të largët. Megjithatë, interesimi i tyre kryesor nuk ishte të shkruanin fanta-shkencë, por një kritikë ndaj shoqërisë totalitare në të cilën ata jetonin.

Ekspozitat e *Youth Action* ishin të rëndësishme për shumë prej nesh, pasi që hapësirat ku mund të mblidheshim ishin aq të kufizuara sa që këto takime ishte shumë të vlefshme. Ndoshta nuk kemi arritur tek audiencat e gjera, por projekte të tilla janë shnëdrruar në një hapësirë produktive. Ato mundësuan ndërveprime ndërdisiplinore, u ndërgjegjësuam për njëri-tjetrin dhe hapëm hapësirën për prodhime të reja.

ME Kur përshkruani disponimin e kësaj periudhe kur keni prodhuar "Në Paraburgim", përmendët frikën, pasigurinë dhe presionin. Nisur nga kjo, dua të flas për videot e juaja të fundit "Një Histori e Mundshme I: Kur Mendojmë se Disa Luajnë me Mustaqe, të Tjerët Kryqëzojnë Krahët" (2013), "Një Histori e Mundshme II: Heronjë Turk, Stoli Kineze" (2015), dhe "Një Histori e Mundshme III: Plani 23/23" (2023). Në një format jo kronologjik, trilogjia shikon historinë e modernizimit të

1
Ekspozitat e *Youth Action* janë një seri ekspozitash të hapura për artistë nën moshën 35 vjeç të organizuara nga Shoqata Ndërkombëtare e Artit në Turqi.

2
The Saturday Mothers/People janë një grup mbrojtësish të të drejtave të njeriut që mblidhen çdo të shtunë në mesditë për gjysmë ore në sheshin Galatasaray të Stambollit duke mbajtur fotografi të të dashurve të tyre, viktima të zhdukjeve me forcë ose vrasjeve politike në vitet 1980 dhe 1990. Kërkesat e Nënave/Popullit të Shtunave janë zbulimi i fateve dhe vendndodhjes së të afërmve të tyre dhe përfundimi i mosndëshkimit për këto krime. Shih: *OBS Urgent Appeal: Saturday Mothers*. [Apel urgjent OBS: Nënat e së shtunës.] (2021, February 24). Human Rights Association. https://ihd.org.tr/en/obs-urgent-appeal-saturday-mothers/

3
Gladio u konceptua si një rrjet i fshehtë rezistence brenda vendeve të NATO-s për të parandaluar aktivitetet socialiste/komuniste. Shih: Ferraresi, F., & Castagna, J. (1992). A secret structure codenamed Gladio [Një strukturë sekrete me emrin e koduar Gladio]. *Italian Politics*, 7, 29-48.

Turqisë me një fokus të veçantë në aspektet e panjohura të narrativës zyrtare. Le të fillojmë me "Një Histori e Mundshme I". Çfarë kishe në mendje kur filluat të punoni për këtë video dhe pse u fokusuat te Bullgaria?

EE Fillova të punoja për filmin e parë të "Një Histori e Mundshme" me ftesë të Zentrum Moderner Orient, një institut hulumtues gjerman. Instituti punon me hulumtues nga disiplina të ndryshme duke shqyrtuar zhvillimet historike shoqërore në rajone të tilla si Lindja e Mesme, Afrika dhe Azia, dhe fokusohet në marrëdhëniet e tyre me njëra-tjetrën dhe me Evropën. Projekti *In Search of Europe?* [Në Kërkim të Evropës?] parashikonte bashkëpunimin midis gjashtë akademikëve nga Zentrum Moderner Orient dhe artistëve kryesisht nga vendet në fokus. Në këtë projekt, unë kam punuar me Leyla von Mende, e cila po eksploronte udhëtimet e elitave intelektuale osmane në Ballkan në fund të shekullit të XIX-të dhe në fillim të shekullit të XX-të.

Gjatë këtij procesi, Leyla ndau me mua një sërë materialesh hulumtuese, përmbledhjesh dhe përkthimesh të cilat unë nuk do të i kisha lehtë të qasshme. Meqenëse shumica e këtyre burimeve ishin tekste të shkruara në turqishten osmane në alfabetin arab, ato nuk ishin të kuptueshme për lexuesit e sotëm nëse nuk thjeshtoheshin dhe përkthesheshin në turqishten moderne në alfabetin latin. Përveç literaturës historike dhe shkencore që Leyla sugjeroi dhe që u përpoqa të eksploroja gjatë projektit, unë isha e interesur edhe në burime joshkencore. Ajo që kërkoja ishte të shihja se si mund të i lidhja tekstet e udhërrëfyesve me të tashmen dhe çfarë lloj analizash alternative mund të nxirrja.

Lëvizja çlirimtare bullgare filloi në shekullin e XIX-të. Në vitin 1878 fituan autonominë me themelimin e Principatës Bullgare dhe shpallën pavarësinë e plotë në vitin 1908. Kështu përfundoi sundimi 500-vjeçar osman në Ballkan. Nga shkrimet e udhërrëfyesve të asaj periudhe, kuptojmë se kjo ishte një përvojë jashtëzakonisht traumatike për intelektualët osmanë të kohës. Vendet në të cilat ata udhëtuan nuk ishin vetëm kryeqytetet e reja ballkanike, por edhe territore të humbura osmane. Në këtë kuptim, këto shkrime janë mjaft interesante, pasi jo vetëm japin informacion për Bullgarinë, por japin edhe të dhëna për botën intelektuale të periudhës dhe shoqërisë osmane. Këto lexime janë krejt të ndryshme nga historia zyrtare që na mësohet në shkolla.

Ishte mjaft befasuese dhe magjepsëse të shihje se si këta udhërrëfyes të arsimuar dhe kureshtarë, të cilët padyshim vinin nga një prapavijë kozmopolitane, përshkruanin gjërat që kishin parë, çfarë fjalësh zgjodhën dhe çfarë metaforash përdornin.

Edhe pse kanë kaluar 90 vjet, doja të gjurmoja udhërrëfyesit osmanë që ishin objekt i studimit të tezës së Leylas, gjë që ishte e vetmja mënyrë për të plotësuar hulumtimin që kisha bërë në Berlin. Udhëtimin e fillova në Sofje, një nga qytetet që udhërrëfyesit e përshkruan gjerësisht, dhe vendosa ta përfundoj atje. Vetëm Sofja, me historinë e saj, hodhi dritë mbi tezën e Leylas, hulumtimin tim dhe kontekstin e përgjithshëm të ekspozitës, *In Search of Europe?*.

ME Në "Një Histori e Mundshme I" personazhi E bën një nga vizitat e saj të përditshme në Muzeun Historik Kombëtar. Sikurse rrëfimi i ndërtuar me objektet e gjetura për historinë bullgare në këtë muze, ashtu edhe takimet që E ka me stafin e muzeut, historianët dhe hulumtuesit gjatë vizitës së saj në Sofje, bën të dukshme atë që përfshihet dhe përjashtohet qëllimisht në historitë zyrtare.

Në filmin e dytë të trilogjisë, "Një Histori e Mundshme II", personazhi E fillon me një vizitë në Muzeun Ushtarak në Stamboll dhe Muzeun e Republikës në Ankara. Në të dyja këto hapësira, historia zyrtare operohet në mënyrë të ngjashme me objektet. Historia e flamurit turk që thuhet se ka dalë gjatë Betejës së Kosovës 1389, portrete të sulltanëve, municione ushtarake, uniforma, harta, objekte personale... Në secilin film të trilogjisë fokusoheni në mënyrën se si historia është instrumentalizuar dhe e rishkruar vazhdimisht në shërbim të vazhdimësive të politikave shtetërore. A jam e saktë?

EE "E kaluara" ka qenë gjithmonë një nga instrumentet kyçe të politikës bashkëkohore. Vendimet e sotme justifikohen duke iu referuar të shkuarës. Kjo nuk është specifike vetëm për kohërat moderne, por edhe në të kaluarën. Rrëfimi letrar i Homerit për Luftën e Trojës, "Iliada", ka qenë një pikë referimi për datën e themelimit të Romës. Kur Troja u shkatërrua nga grekët, princi trojan Enea shkoi në Itali për të themeluar një Trojë të re. Sipas mitologjisë romake, Romulus dhe Remus, të cilët themeluan Romën, ishin nipërit e Eneas. Mendimtari romak Marcus Terentius Varro e lidhi datën e themelimit të Romës me Luftën e Trojës. Sipas doktrinës së përhapur në kohën e Varros, Troja u pushtua nga grekët në 1193 p.e.s. Duke besuar se rimishërimi i një shpirti të vdekur zgjati 440 vjet, Varro e llogariti lindjen e Romës si 753 p.e.s. Ndërsa kjo anekdotë mund të duket e çmendur, Varro e pa Romën si trashëgimtare të qytetërimit të mitizuar në rrëfimin e Homerit duke iu referuar Trojës.

Në muze, mënyra se si reprezentohet historia përmes ekspozitave ndërton një hapësirë legjitimiteti dhe imuniteti. Një strategji e tillë bën të mundur çdo qasje manipuluese. Ti nuk mund ta ndryshosh të kaluarën, por mund të vendosësh se çfarë të tregosh dhe çfarë jo, çfarë të trajtosh si çështje të rëndësishme. Mund të fshehësh disa gjëra dhe të mos flasësh më për to. Anasjelltas, ti mund të nënvizosh detaje të parëndësishme historike dhe të i zbukurosh me rrëfime për të i bërë ato kuptimplota. Kjo është pikërisht ajo që ndodh në vendet ku mitologjizimi është në stad aq kritik, si në tonat.

Nga ana tjetër, evropianët që përfshinin artefakte antike nga gërmimet në koleksionet e tyre, përvetësuan disi të kaluarën e ekspozuar. Ata e panë qytetërimin Perëndimor si trashëgimtar të historisë universale njerëzore.

ME Në "Një Histori e Mundshme III", ju trajtoni pushtimet, protestat, ndërtimet e qyteteve moderne, organizatat e grave, shfaqjet teatrore të ndaluara dhe individët e shpërfillur gjatë dhe pas Luftës së Parë Botërore. Megjithatë, këtë herë, ndryshe nga dy filmat e parë të trilogjisë, narrativa e historisë zyrtare referencohet përmes praktikës së thurjes që shohim në fillim dhe në fund të videos. Filmi përfundon me: "Çfarë do të ndodhte nëse dikush që nuk ishte i shpejtë do të sillte ujin? Thurja do të shthurej dhe do të rithurej shumë herë. Por shthurja ishte një kënaqësi në vetvete. Sapo të tërhiqje me kujdes gjilpërat, pjesa tjetër do të shthurej si një çorape..." Kjo tregon se si historia zyrtare përfshin disa dhe përjashton të tjerat, dhe si ristrukturohet kujtesa shoqërore me shkrimin e historisë zyrtare.

EE E kaluara është në të kaluarën. Ajo që ne e quajmë histori është në fakt një rrëfim që organizon (konstrukton) të kaluarën, jo vetë të shkuarën. Historia mund të riinterpretohet pasi e kaluara rindriçohet nga këndvështrime të ndryshme. do dokument i gjetur mund të konfirmojë ose ndryshojë informacionin që kemi gjetur tashmë.

Një shoqëri nuk mëson mbi të kaluarën vetëm nga historia zyrtare. Shoqëritë gjithashtu i bartin kujtimet, përvojat dhe objektet që kanë grumbulluar ndër breza brezave të ardhshëm. Ky është një proces i natyrshëm, por mund të ndërpritet nga transformime radikale sikur në përvojën tonë. Përndryshe, çdo vend ka një histori zyrtare. Nuk është e lehtë të thellohesh në të kaluarën në shoqëritë ku historia zyrtare konsiderohet e paprekshme. Mos hezitoni të shikoni prapaskenat, sa më i gjerë të jetë horizonti, aq më shumë rrëfimi historik mund të hapet për diskutim me argumente të mëtejshme. Këndvështrime të ndryshme dhe rrëfime të përjashtuara mund të përfshihen në diskurs.

ME Cikli “Një Histori e Mundshme” ngre pyetje rreth historisë së kujt është shkruar gjatë procesit të ndërtimit të shtetit-komb dhe çfarë është lënë jashtë qëllimisht. Si pjesë e kësaj, trilogjia nxjerr në pah rolin e gruas në histori. Dua të pyes për zërin e narracionit në këtë cikël. Në filmin e parë, ne e dëgjojmë historinë të rrëfyer nga një grua, i dyti ka një zë mashkullor, dhe në videon e tretë, ju ktheheni përsëri te një narratore grua. Si vendosët për këtë?

EE Para se të kaloj në pyetjen tuaj, dua të them disa gjëra. Ka një të kaluar të njohur për ata që merren me punë akademike. Por për shumë prej nesh, gjithçka para vitit 1923 humbet në një mjegull mitologjike që shënon fillimin e epokës së Republikës. Faktori përcaktues është kujtesa selektive e Republikës. Deri shumë vonë, ne nuk ishim në dijeni për gratë që morën pjesë në Lëvizjen e Gruas Osmane dhe përpjekjen e tyre. Në vitin 1923, ato themeluan partinë e parë politike në historinë e Republikës me emrin Partia Popullore e Grave. Kjo madje ishte para Partisë Popullore Republikane, që njihet si partia e parë politike e Republikës Turke. Peticioni për krijimin e Partisë Popullore të Grave u refuzua pas tetë muajsh. Por ato nuk u dorëzuan dhe në vitin 1924 themeluan Unionin e Grave Turke për të marrë të drejtat e tyre politike. Në vitin 1925, Unioni propozoi Nezihe Muhiddinin dhe Halide Edipin për ulëse në parlament, por kandidatura e tyre u refuzua nga Partia Popullore Republikane. Grave turke iu dha e drejta për të votuar dhe për të u zgjedhur për herë të parë në vitin 1934. Tani pyetja që duhet të bëjmë është; pse dhe si u bëmë të i harrojmë këto gra?

Duke iu rikthyer pyetjes tuaj, ne kaluam një proces serioz përzgjedhjeje për zërin e narracionit. U takova me shumë aktorë zëri dhe bëra regjistrime testuese me secilin prej tyre. Në të tre filmat e trilogjisë nuk ka imazhe lëvizëse, tinguj ambienti apo dialog të personazheve, ka vetëm një narrator apo narratore gjatë gjithë filmit. Kjo është arsyeja pse toni i narratorit, timbri dhe mënyra se si aktori apo aktorja i jep zë kësaj historie ishte shumë kritike.

Në dy filmat e parë narratori ishte një zë që shihte, dinte dhe dëgjonte të gjitha ngjarjet që ndodhën dhe do të ndodhnin, duke shprehur mendimet dhe ndjenjat e personazhit kryesor E. Filmi i parë u dublua në gjermanisht nga Anna Grabowski. Kur na duhej të i jepnim zë filmit të dytë në anglisht, fillova të kërkoja përsëri një zë të ri. Por këtë herë, ndryshe nga filmi i parë, vendosa të punoj me zë mashkullor, edhe pse e dimë që personazhi E është grua. Kjo mund të kishte qenë shqetësuese për audiencën, por doja të i befasoja dhe të i bëja të shikonin personazhin nga një distancë e caktuar. Në filmin e tretë, ne e dëgjojmë historinë nga vetë personazhi kryesor, E, dhe ajo përsëri është e rrëfyer nga një grua.

ME “Në Paraburgim”, cikli “Një Histori e Mundshme”, dhe punët tjera që ke prodhuar në kuadër të praktikës tënde tridhjetëvjeçare, për të cilat nuk folëm në këtë intervistë... Edhe pse të gjitha pasqyrojnë dinamikën politike dhe shoqërore të periudhës në të cilën ishin prodhuar, secila prej tyre ofron gjurmime të ndërthurura të së djeshmes, të sotmes dhe të së ardhmes. Ndoshta mund të flasim për një cikël erozioni nga i cili nuk mund të dalim. Çfarë mendoni ju?

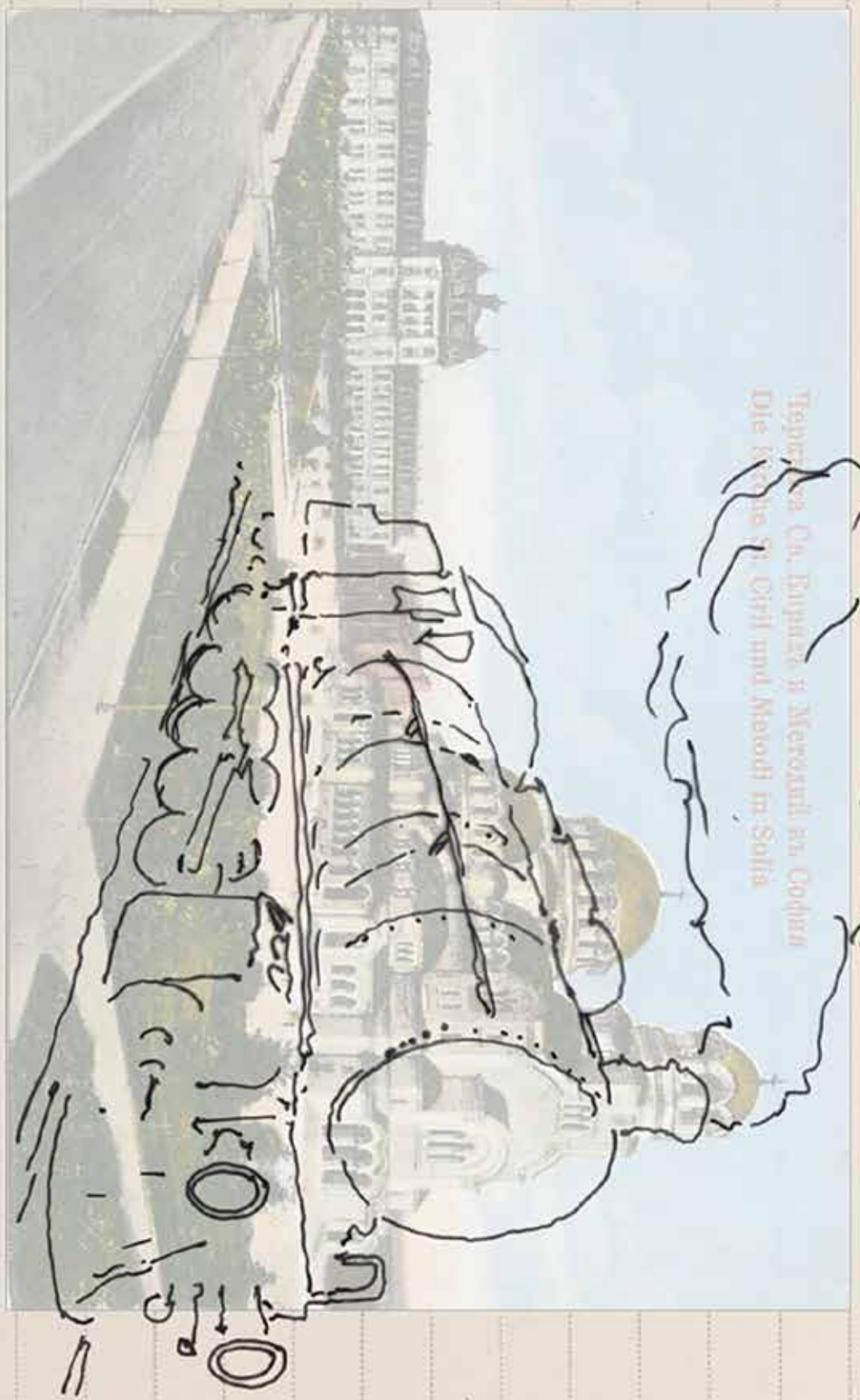
EE Vetë trilogjia, dhe veçanërisht filmi i fundit, janë të lidhura ngushtë me pyetjen që ju bëtë. “Një Histori e Mundshme III: Plani 23/23” thekson rrëfimin historik njëqind vjeçar midis 1923 dhe 2023. Në një skenë të filmit, kur një fëmijë fut shtizat e thurjes së nënës së saj në prizën elektrike, ajo merr një shok elektrik dhe i gjithë qyteti papritmas bie në errësirë. Fëmija e percepton këtë si fajin e saj, por në fakt, qyteti po përgatitet për pushtimin e Qipros të nesërmen. Qyteti është terruar kundër një sulmi të mundshëm amerikan. Të gjitha dritat në qytet janë të mbuluara me letër të kaltër në mënyrë që aeroplanët të mos mund të bombardojnë. Grafikat që shoqërojnë filmin, paterna të kaltërta me akuarel mbulojnë të gjithë historinë. Si shtet, traumat të cilat i mbulojmë vazhdojnë të prodhojnë trauma të reja. Mënyra për të arritur paqen shoqërore është përmes përballjes me të kaluarën.

Kjo intervistë është realizuar në formë të shkruar ndërmjet tetorit 2023 dhe majit 2024.



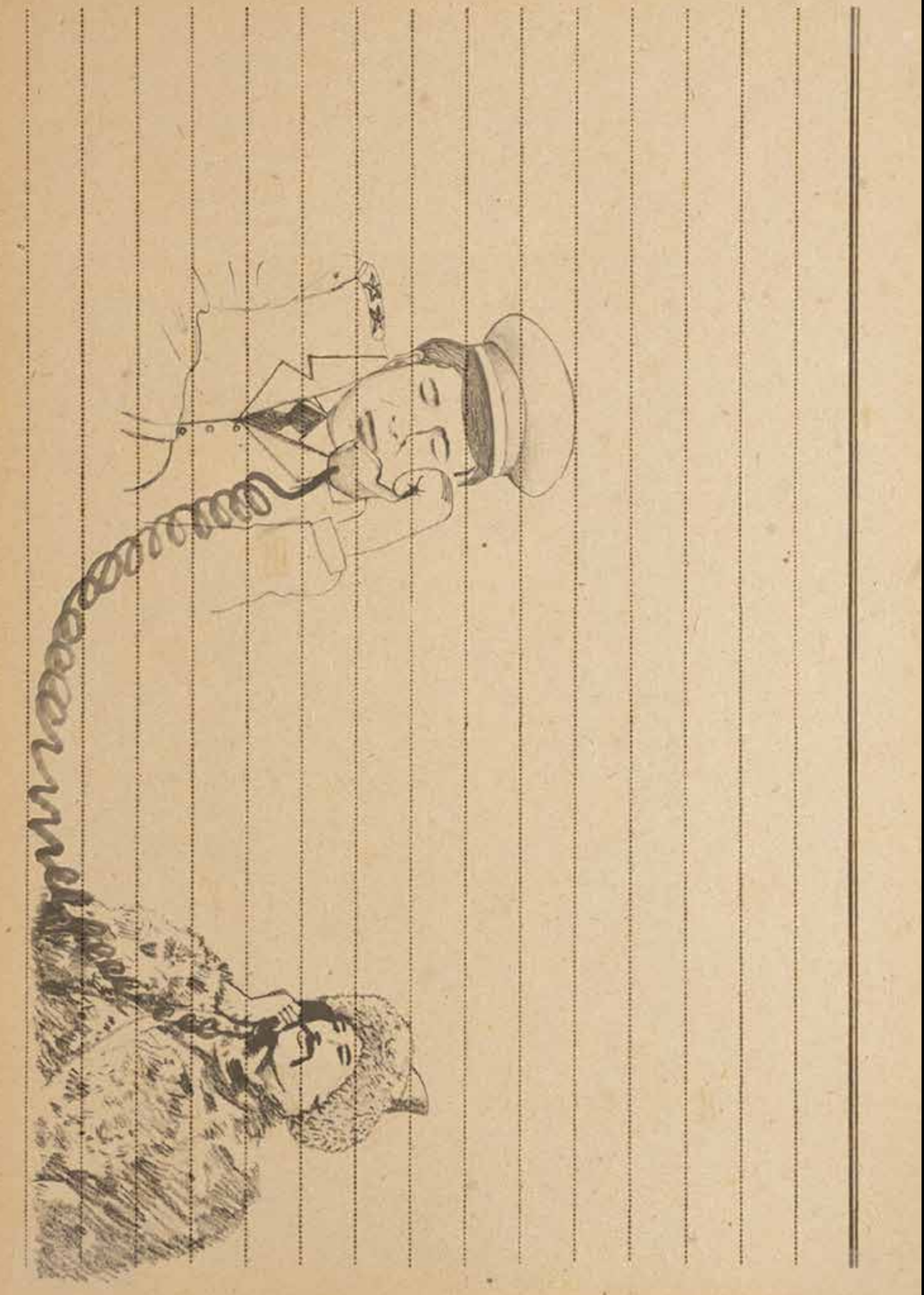
EVP 1000 Stück 17,00 M

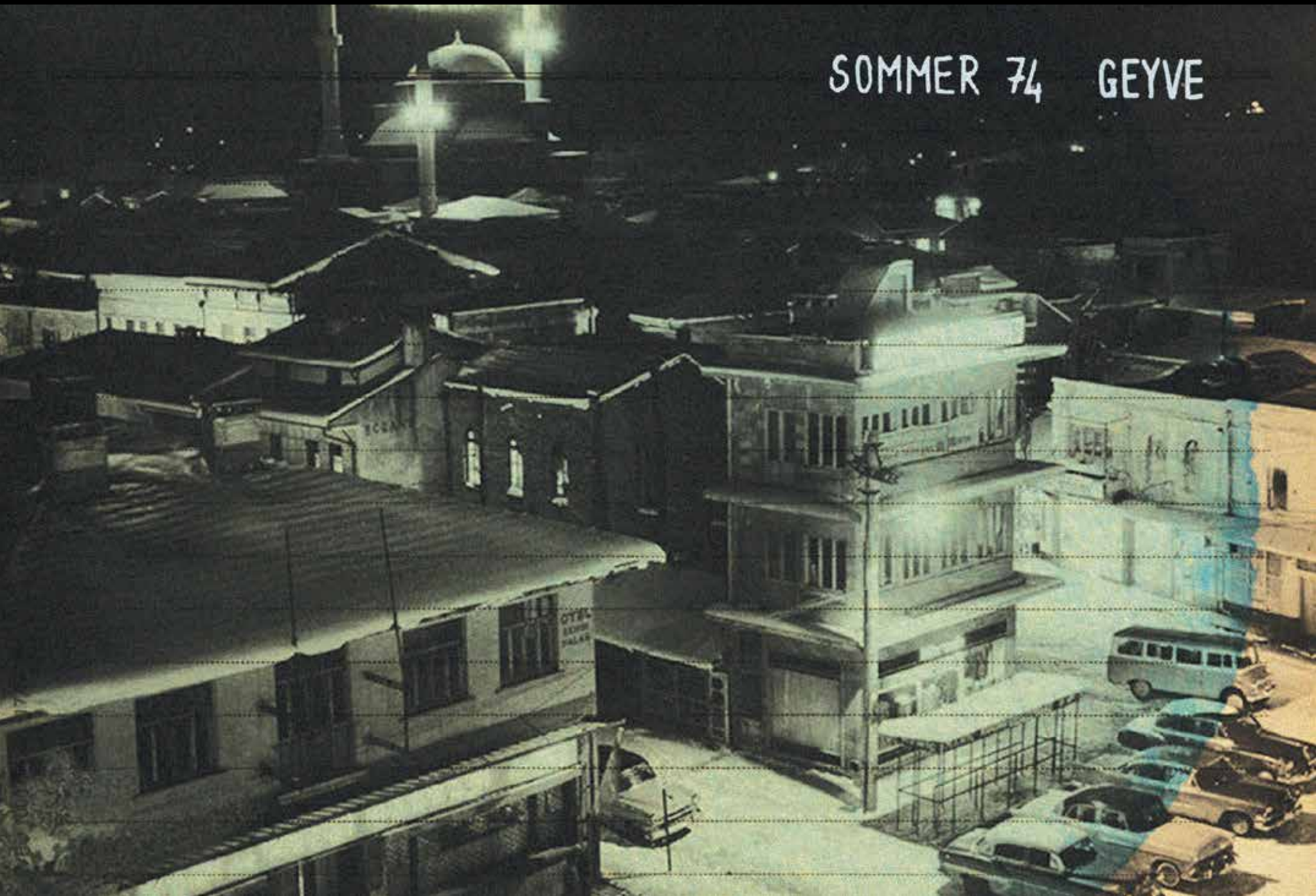
III 27 28



EVP 1000 Stück 17,00 M

III 27 28




SOMMER 74 GEYVE

ME Dear Esra, I want to focus on two of your works in this interview. In 1995 you completed your Master's at Marmara University and produced *Under Custody* for the Youth Action 1[1] exhibition, titled *Borders and Beyond*, which took place from June 29-July 10, 1995. The installation consists of shoe laces hung like nooses opposite each other on the walls of a long, claustrophobic corridor, alongside a list of names of people who died by suicide in prisons. While researching *Under Custody* for this interview, I came across the only — and quite blurry — photograph taken during the exhibition. If I'm correct, you never reinstalled this work. I would like you to talk about the political environment that led you to produce this work. When looking at the photograph the first thing that came to my mind was the Saturday Mothers/People,[2] who first gathered at Galatasaray Square on May 27, 1995.

EE The names hanging on the shoelaces did not belong to those who committed suicide in custody, but to those who disappeared in custody. As you know the shoelaces of those taken into custody were collected by the administration to prevent possible suicide attempts, however, the crime of illegal execution was carried out by the very same hand that implements the punishment.

I started conceptualizing the work before the Saturday Mothers. The number of disappearances in custody had reached triple digits. These were still very fresh years of the collective experience of the military coup. Fear and uncertainty were used as control mechanisms through structures similar to Gladio,[3] fundamental human rights and freedoms were restricted for grounds such as national security and public order, and every gathering and demonstration ended in detentions. Although the numbers of detentions were included in official statements, it was not specified who was detained, creating grounds for extrajudicial executions.

I obtained the names of those who disappeared in custody from the Human Rights Association. I set up a long and narrow corridor, with no exit, in the exhibition space and hung the nooses I made from shoelaces on the walls. At the end of the corridor, I placed a small photo of a detention room that I found in one of the newspapers of the time. The names of the disappeared were hanging on the nooses at neck height.

ME Did you receive any comments about this work at the Youth Action 1 exhibition where you showed it? Was there any criticism about it? I ask because some artists who were active in the 1990s claim that they felt safe to produce and exhibit work in that period because the number of visitors coming to the shows was very low. Do you agree?

EE You can also create a safe space with the language of expression. In periods of increased repression, the language of expression has become richer. The Strugatsky brothers told stories set in an infinite universe and a distant future. Yet their main concern was not to write science fiction but rather a critique of the totalitarian society that they lived in.

The Youth Action exhibitions were important for many of us, the spaces where we could come together were so limited that this encounter was very valuable. Maybe we did not reach many viewers, but such projects evolved into a productive place. It enabled interdisciplinary interactions, we became aware of each other, and opened up space for new productions.

ME When describing the mood of the period when you produced *Under Custody*, you mentioned fear, uncertainty, and pressure. Continuing from here, I want to talk about your recent videos *A Possible History I: When Thinking Some Play with the Mustache, Others Cross Arms* (2013), *A Possible History II: Turkish Heroes, Chinese Knick Knacks* (2015), and *A Possible History III: 23/23 Blueprint* (2023). In a non-chronological format, the trilogy looks at the modernization history of Turkey with a specific focus on the underrecognized aspects of the official narrative. Let's start with *A Possible History I*. What was on your mind when you started working on this video and why did you focus on Bulgaria?

EE I started working on the first film of *A Possible History*

1
Youth Action exhibitions are a series of exhibitions opened to artists under the age of 35 organized by the International Association of Art in Turkey.

2
The Saturday Mothers/People is a group of human rights defenders who gather every Saturday at noon for half an hour in Istanbul's Galatasaray Square holding photographs of their loved ones, victims of enforced disappearance or political murders in the 1980's and 1990's. The Saturday Mothers/People's demands are the disclosure of the fates and whereabouts of their relatives and the end of the impunity for these crimes. See: *OBS Urgent Appeal: Saturday Mothers*. (2021, February 24). Human Rights Association. https://ihd.org.tr/en/obs-urgent-appeal-saturday-mothers/

3
Gladio was conceived as a secret resistance network within the NATO countries in order to prevent socialist/communist activities. See: Ferraresi, F., & Castagna, J. (1992). A secret structure codenamed Gladio. *Italian Politics*, 7, 29-48.

at the invitation of the Zentrum Moderner Orient, a German research institute. The institute works with researchers from different disciplines examining historical social developments in regions such as the Middle East, Africa, and Asia, focusing on their relationships with each other and with Europe. The "In Search of Europe?" project I was invited to envisage cooperation between six academics from the Zentrum Moderner Orient and artists mostly from the countries of focus. For this project, I worked with Leyla von Mende, who was exploring the travels of Ottoman intellectual elites to the Balkans in the late 19th and early 20th centuries.

During this process, Leyla shared a number of research materials, summaries, and translations that I would not easily have access to. Since most of these sources were texts written in Ottoman Turkish in the Arabic alphabet, they were not understandable for today's readers unless simplified and translated into modern Turkish in the Latin alphabet. In addition to the historical and scientific literature that Leyla suggested and that I tried to explore during the project, I was also interested in non-scientific sources. What I was after was to see how I could relate the texts of the travelers to the present and what kind of alternative readings I could make.

The Bulgarian liberation movement began in the 19th century. In 1878 they gained autonomy with the establishment of the Bulgarian Principality and declared full independence in 1908. Thus, the 500-year Ottoman rule in the Balkans ended. From the writings of the travelers of that period, we understand that this was a significantly traumatic experience for the Ottoman intellectuals of the time. The places they traveled were not only the new Balkan capitals but also the lost Ottoman territories. In this sense, these writings are quite interesting, as they not only provide information about Bulgaria but also give clues about the intellectual world of the period and Ottoman society. These readings are quite different from the official history taught to us in schools.

It was quite surprising and fascinating to see how these well-educated and curious travelers, who obviously came from a cosmopolitan background, described things that they witnessed, what words they chose, and what metaphors they used.

Even though 90-odd years have passed, I wanted to trace the Ottoman travelers who were the subject of Leyla's thesis, which was the only way to flesh out the research I had done in Berlin. I started the journey in Sofia, one of the cities that the travelers described at length, and decided to end it there. Sofia alone, with its own story, shed light on Leyla's thesis, my research, and the overall context of the "In Search of Europe?" exhibition.

ME In *A Possible History I*, the character E makes one of her daily visits to the National History Museum. Both the narrative constructed with found objects about Bulgarian history in this museum and the encounters E has with museum staff, historians, and researchers during her visit to Sofia reveals what is purposefully included and excluded in the official histories.

In the second film of the trilogy, *A Possible History II*, the character E starts with a visit to the Military Museum in Istanbul and the Ankara Museum of the Republic. In both of these venues, the official history is similarly operated with the objects. The story of the Turkish flag which is said to have emerged during the Battle of Kosovo 1389, portraits of the sultans, military munitions, uniforms, maps, personal objects... In each film of the trilogy, you focus on how history is instrumentalized and rewritten over and over again for the continuity of state policies.

EE "The past" has always been one of the key instruments of contemporary politics. Today's decisions are justified by referring to the past. This has been the case not only in modern times but also in the past. Homer's literary narrative of the Trojan War, the Iliad, has been a reference point for the founding date of Rome. When Troy was destroyed by the Greeks, Trojan prince Aeneas went to Italy to establish a new Troy. According to Roman mythology, Romulus and Remus, who founded Rome, were the grandchildren of Aeneas. Roman thinker Marcus Terentius Varro linked Rome's founding date to the Trojan War. According to the widespread doctrine in Varro's time, Troy was conquered by the Greeks in 1193 BC. Believing that the reincarnation of a dead soul took 440 years, Varro calculated the birth of Rome as 753 BC. While this anecdote may seem crazy, Varro saw Rome as the heir to the civilization mythicized in Homer's story by referring to Troy.

In museums, the representational display of history constructs a space of legitimacy and immunity. Such a strategy makes every manipulative approach possible. You can't change the past, but you decide what to tell and what not to tell, what to make an issue of. You can hide some things and never talk about them again. Conversely, you can highlight historically insignificant details and embellish them with stories to make them meaningful. This is exactly what happens in countries where mythologizing is so critical, as in ours.

On the other hand, the Europeans who included ancient artifacts from excavations in their collections somewhat appropriated the exhibited past. They saw Western civilization as the heir to the universal human history.

ME In *A Possible History III*, you address the occupations, protests, constructions of modern cities, women's organizations, banned plays, and disregarded individuals during and after World War I. However, this time, unlike the first two films of the trilogy, the narrative of the official history is referenced by the knitting practice we see at the beginning and end of the video. The film ends with: "What would happen if someone who wasn't swift-handed brought the water? The weave would be unraveled and rewoven many times. But unraveling was a pleasure in itself. Once you gently pulled the needles, the rest would come undone like a sock..." It signifies how the official history includes some and excludes others, and how social memory is restructured with the writing of official history.

EE The past is in the past. What we call history is actually a narrative that organizes (constructs) the past, not the past itself. History can be reinterpreted as the past is re-illuminated from different perspectives. Each found document may confirm or change the information we have already found.

A society does not learn about the past only from official history. Societies also pass down the memories, experiences, and objects they have accumulated over generations to future generations. This is a natural process, but it can be interrupted by radical transformations as in our experience. Otherwise, every country has an official history. It is not easy to delve into the past in societies where official history is considered untouchable. Don't hesitate to look behind the scenes, the wider the horizon, the more the historical narrative can be opened to discussion with further arguments. Different perspectives and excluded narratives can be included in the discourse.

ME *A Possible History* series raises questions about whose history is written during the nation-state building process, and what is intentionally left out. As a part of this, the trilogy highlights the role of women in history. I want to ask about the voiceover in the series. In the first film, we hear the story from a woman, the second has a male voice, and in the third video, you again go back to a female narrator. How did you decide on this?

EE Before getting to your question, I want to say a few things. There is a past known to those

engaged in academic pursuits. But for many of us, everything before 1923 gets lost in a mythologizing cloud that marks the beginning of the Republic era. The determining factor is the selective memory of the Republic. Until very recently, we were not aware of the women who took part in the Ottoman Women's Movement and their struggle. In 1923, they founded the first political party in the history of the Republic under the name Women's People Party. This was even before the Republican People's Party, known as the first political party of the Turkish Republic. The petition for the establishment of the Women's People Party was rejected after eight months. But they did not give up, and in 1924 they founded the Turkish Women's Union to obtain their political rights. In 1925, the Union nominated Nezihe Muhiddin and Halide Edip for parliamentary seats, but their candidacy was rejected by the Republican People's Party. Turkish women were granted the right to vote and be elected for the first time in 1934. Now the question we should ask is; why and how were we made to forget these women?

Coming back to your question, we went through a serious casting process for the voiceover. I met with many voice actors and made test recordings with each one of them. In all three films of the trilogy, there are no moving images, ambient sound, or character dialogues, there is only a single narrator throughout the film. That's why the narrator's tone, timbre, and how the actor or actress voices the story was very critical.

In the first two films, the narrator was a voice that saw, knew, and heard all the events that happened and would happen, expressing the thoughts and feelings of the main character E. The first film was dubbed in German by Anna Grabowski. When we needed to voice the second film in English, I started looking for a new voice again. But this time, unlike the first film, I decided to work with a male voice, even though we know that the character E is a woman. This might have been unsettling for the audience, but I wanted to surprise them and have them look at the character from a certain distance. In the third film, we hear the story from the main character herself, E, and voiced by a women again.

ME *Under Custody*, the *A Possible History* series, and the other works you have produced in your thirty years of practice that we did not talk about in this interview... Although they all reflect the political and social dynamics of the period in which they were produced, each of them offers intersecting investigations of yesterday, today, and the future. Maybe we can talk about a cycle of erosion that we cannot get out of. What do you think?

EE The trilogy itself, and especially the last film, is closely related to the question you asked. *A Possible History III: 23/23 Blueprint* emphasizes the hundred-year historical narrative between 1923 and 2023. In one scene of the film, when a child sticks her mother's knitting needles into the electric socket, she gets an electric shock and the entire city suddenly goes dark. The child perceives this as her fault, but actually, the city is preparing for the invasion of Cyprus the next day. The city is blacked out against a possible American attack. All the lights in the city are covered with blue paper so that the planes cannot bomb. In the prints accompanying the film, blue watercolor patterns cover the entire story. As a country, the traumas we cover up continue to produce new traumas. The way to achieve social peace is to confront the past.

This interview was conducted in written form between October 2023 and May 2024.

Indeksi

Index

34—37
Fitore Isufi-Koja
"Japonia"/ *Japan*, 2006
Imazh nga video/ Video still

63
Hale Tenger
"Unë Njoh Njerëz të Tillë"/ *I Know People Like This*, 1992
Foto/ Photo: Hale Tenger

65
Hale Tenger
"Unë Njoh Njerëz të Tillë II"/ *I Know People Like This II,* 1992
Foto/ Photo: Laleper Aytek

67
Hale Tenger
"Unë Njoh Njerëz të Tillë II", detaj/ *I Know People Like This II*, 1992, detail
Foto/ Photo: Laleper Aytek

69
Hale Tenger
"Unë Njoh Njerëz të Tillë III"/ *I Know People Like This III*, 2013
"Envy, Enmity, Embarrassment", Arter, Istanbul, 2013
Foto/ Photo: Hadiye Cangökçe

94—97
Nurhan Qehaja
"Flamuri"/ *The Flag*, 2005
Imazh nga video/ Video still

119
Esra Ersen
"Në Paraburgim"/ *Under Custody*, 1995
"Borders and Beyond", Tüyap Fair Center, Istanbul, 1995
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

121
Esra Ersen
"Një Histori e Mundshme I: Kur Mendojmë se Disa Luajnë me Mustaqe,
të Tjerët Kryqëzojnë Krahët"/ *A Possible History I: When Thinking Some Play with the Mustache, Others Cross Arms*, 2013
Imazh nga video/ Video still
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

123
Esra Ersen
"Një Histori e Mundshme II: Heronjë Turk, Stoli Kineze"/
A Possible History II: Turkish Heroes, Chinese Knick Knacks, 2015
Imazh nga video/ Video still
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

125
Esra Ersen
"Një Histori e Mundshme III: Plani 23/23"/
A Possible History III: 23/23 Blueprint, 2023
Imazh nga video/ Video still
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Shënime biografike
Biographical notes

Sezgin Boynik është shkrimtar, redaktor dhe botues me bazë në Helsinki. Ai është themelues i Rab-Rab Press dhe bashkëthemelues i Pykë-Presje, Prizren.

Sezgin Boynik is a writer, editor and publisher based in Helsinki. He is the founder of Rab-Rab Press and co-founder of Pykë-Presje, Prizren.

Esra Ersen është një artiste me bazë në Berlin. Në praktikën e saj kërkimore, Ersen merret me çështje të historisë dhe perspektivave historike dhe rezonancës së tyre në kulturën e përditshme, arsimin dhe simbolet kulturore përgjatë epokave. Identitetet kombëtare dhe mekanizmat e ndërtimit të tyre janë motive që shpërfaqen në vazhdimësi në punën e saj, dhe punët e saj të fundit përpiqen të pikëtakojnë traditën gojore, kujtesën kolektive, mikro-historinë dhe makro-historinë.

Esra Ersen is an artist based in Berlin. In her research-based practice, Ersen deals with questions of history and historical perspectives and their resonance in everyday culture, education and cultural symbols through the ages. National identities and the mechanisms of their construction are recurring motifs in her work, and her recent works attempt to bridge the gap between oral tradition, collective memory, micro-history, and macro-history.

Lara Fresko Madra është Asistent profesore dhe studjuese në kuadër të programit Luma pranë Qendrës për Studime Kuratoriale në Kolegjin Bard. Ajo ka doktoruar në Histori të Artit nga Universiteti Cornell.

Lara Fresko Madra is an Assistant Professor and Luma Fellow at the Center for Curatorial Studies at Bard College. She holds a PhD in History of Art from Cornell University.

Fitore Isufi-Koja është artiste multidisiplinare nga Prishtina. Në qendër të praktikës së saj artistike janë historitë frymëzuese dhe spekulimet kulturore, çështjet që lidhen me pabarazinë gjinore, manovrat e ndryshme politike dhe gjestet alejtore, kufijtë e lirisë dhe format e censurës. Aktualisht, ajo është ligjëruese në Departamentin e Artit dhe Mediave Digjitale, në Universitetin e Biznesit dhe Teknologjisë, Kosovë.

Fitore Isufi-Koja is a Prishtina-based multi-disciplinary artist. At the center of her art practice are inspirational stories and cultural speculations, issues connected to gender disparity, various political maneuvers and aleatory gestures, the limits of freedom and forms of censorship. Currently, she is a lecturer at the Department of Art and Digital Media, University of Business and Technology, Kosovo.

Vjosa Musliu është Asistent profesore në Departamentin e Shkencave Politike, në Vrije Universiteit Brussel, Belgjikë dhe bashkëredaktore e Serisë së Studimeve mbi Ndërhyrjen dhe Shtetndërtimin të Routledge.

Vjosa Musliu is an Assistant Professor at the Department of Political Science, Vrije Universiteit Brussel, Belgium and co-editor of the Routledge Studies on Intervention and Statebuilding Series.

Nurhan Qehaja është artiste pamore dhe pronare restorantit vegjetarian me bazë në Prishtinë. Praktika e saj artistike përfshin një gamë të gjerë mediash si forma të vëzhgimit të ritualeve dhe krijimit të miteve. Ajo studioi artet pamore dhe performuese në Universitetin e Teknologjisë të Auckland në Zelandën e Re, ku jetoi gjithashtu për dhjetë vjet.

Nurhan Qehaja is a visual artist and vegetarian restaurant-owner based in Prishtina. Her artistic practice engages a wide range of media as forms of looking at rituals and myth-making. She studied visual and performing arts at Auckland University of Technology in New Zealand, where she also lived for ten years.

Hale Tenger është një artiste me bazë në Stamboll. Gama e gjerë e saj e prodhimitarisë artistike është e frymëzuar nga referencat historike, politike, kulturore, ekologjike dhe psikosociale. Puna e saj karakterizohet nga nxitja e një përvoje intime për shikuesit individualë përmes lidhjes së kujtesës, hapësirës dhe kohës.

Hale Tenger is an artist based in Istanbul. Her wide range of production is inspired by historical, political, cultural, ecological, and psychosocial references. Her work is characterized by prompting an intimate experience for individual viewers through the connection of memory, space, and time.

Onur Yıldız është ligjerues në Departamentin e Marrëdhënieve Ndërkombëtare në Universitetin Yalova, Turqi. Ai doktoroi në Teori

Politike nga Universiteti i Essex, në Mbretërinë e Bashkuar.

Onur Yıldız is a faculty member in the International Relations Department at Yalova University, Turkey. He earned his PhD in Political Theory from the University of Essex, United Kingdom.

Merve Elveren është kuratore dhe hulumtuese me bazë në Stamboll. Midis gushtit 2011 dhe shtatorit 2018, Elveren ishte pjesë e Hulumtimit dhe Programeve në SALT (Stamboll). Disa nga projektet e saj të realizuara në kuadër të SALT përfshijnë *A Promised Exhibition*—Gülsün Karamustafa (bashkëkuruar me Duygu Demir, 2013), *How did we get here* (2015), and *Continuity Error*—Aydan Murtezaoğlu dhe Bülent Şangar (2018). Elveren ishte kuratore e edicionit të 39-të të EVA—Bienalja Ndërkombëtare e Artit, Irlandë (2020-2021) të titulluar *Little did they kno*w. Në vitin 2022, ajo bashkëkuroi *In Time / On Ground*, në Bienalen e 17-të të Stambollit. Në vitin 2023, projekti u riprezantua në Archive (Berlin) si pjesë e ekspozitës *In the Inner Bark of Trees*. Ajo është bashkëredaktore e *Cengiz Çekil*: 21.08.1945-10.11.2015 botuar në vitin 2020. Së fundmi, ajo kuroi *Translated into Socialism* në bashkëpunim me Sezgin Boynik dhe Tevfik Rada në Salt Galata. Në vitin 2018 ajo mori çmimin Independent Vision for Curatorial Achievement, shpërblyer nga Independent Curators International, NY.

Merve Elveren is a curator and researcher based in Istanbul. Between August 2011 and September 2018, Elveren was part of Research & Programs at SALT (Istanbul). Some of her projects realized at SALT include *A Promised Exhibition* — Gülsün Karamustafa (cocurated with Duygu Demir, 2013), *How did we get here* (2015), and *Continuity Error* — Aydan Murtezaoğlu and Bülent Şangar (2018). Elveren was the curator of the Guest Programme of the 39th EVA International-Ireland's Biennial (2020-2021) titled *Little did they kno*w. In 2022, she co-curated *In Time / On Ground*, in the 17th Istanbul Biennial. In 2023, the new iteration of the project was exhibited at the Archive (Berlin) in the *In the Inner Bark of Trees* exhibition. She is the co-editor of *Cengiz Çekil*: 21.08.1945-10.11.2015 published in 2020. Recently, she curated *Translated into Socialism* with Sezgin Boynik and Tevfik Rada at Salt Galata. In 2018 she was the recipient of the Independent Vision Award for Curatorial Achievement, awarded by Independent Curators International, New York.

Erëmirë Krasniqi është kritike arti, hulumtuese dhe kuratore me bazë në Prishtinë. Ajo ka një M.A. nga Dartmouth College në New Hampshire, SHBA, dhe një B.A. nga Bard College Berlin, Gjermani. Shkrimet e saj janë publikuar në *Artforum*, *springerin*, dhe *frieze*, ndër të tjera. Krahas kësaj, ajo ka kontribuar dhe redaktuar botime të fokusuara në artin bashkëkohor dhe historinë e lëvizjeve shoqërore. Nga shkurti i vitit 2017 deri në janar të vitit 2024, Krasniqi ishte Drejtoreshë Ekzekutive e Iniciativës për Histori Gojore, një platformë kërkimore që mundëson angazhim kritik me forma të ndryshme të rrëfimit, kujtesës dhe arkivimit. Si kuratore e pavarur, ajo ka udhëhequr dhe kuruar projekte për Galerinë Kombëtare të Kosovës, Galerinë Kombëtare të Arteve në Shqipëri, si dhe për edicionin e 39-të të EVA International në Irlandë. Së fundmi, ajo kuroi Pavijonin e Republikës së Kosovës në Ekspozitën e 60-të Ndërkombëtare të Artit — La Biennale di Venezia, i cili u vlerësua me Mirënjohje të Veçantë për Pjesëmarrje Kombëtare.

Erëmirë Krasniqi is an art writer, researcher and curator based in Prishtina, with an M.A. from Dartmouth College, New Hampshire, USA, and B.A. from Bard College Berlin, Germany. Her writing has been published in *Artforum*, *springerin*, and *frieze*, among others. Alongside, she has contributed to and edited publications focused on contemporary art and history of social movements. From February 2017 to January 2024, Krasniqi served as Executive Director of the Oral History Initiative, a research platform which enables critical engagement with different forms of narrating, recollecting and archiving. As an independent curator, she has led and curated projects for the National Gallery of Kosovo, the National Gallery of Arts in Albania, and the 39th EVA International, Ireland. Most notably, she curated the Pavilion of the Republic of Kosovo at the 60th International Art Exhibition—La Biennale di Venezia, which received a Special Mention for National Participation.

Galeria Kombëtare e Kosovës
National Gallery of Kosovo

Identiteti Kombëtar dhe Praktikat Feministe: Perspektiva nga Kosova dhe Turqia
National Identity and Feminist Praxis: Perspectives from Kosovo and Turkey

Redaktuar nga
Edited by
Merve Elveren
Erëmirë Krasniqi

Përkthimi në gjuhën angleze dhe shqipe
English and Albanian translation
Donjet Behluli

Lektorimi në gjuhën angleze
English language proofreading
Clemens Poole

Lektorimi në gjuhën shqipe
Albanian language proofreading
Erëmirë Krasniqi

Autorë kontribues
Contributing authors
Sezgin Boynik
Lara Fresko-Madra
Vjosa Musliu
Onur Yıldız

Bashkëbisedime me
Conversations with
Esra Ersen
Fitore Isufi-Koja
Nurhan Qehaja
Hale Tenger

Dizajni grafik
Graphic design
Studio Permanent—
Nita Salihu Hoxha

Botuar nga
Published by
Galeria Kombëtare e Kosovës
National Gallery of Kosovo

Shtypi
Print
Shtypshkronja Blendi

© 2024
ISBN 978-9951-806-31-2

Katalogimi në botim—(CIP)
Biblioteka Kombëtare e Kosovës
“Pjetër Bogdani”

Stafi i Galerisë Kombëtare të Kosovës
National Gallery of Kosova staff members
Alisa Gojani Berisha, U.D. Drejtoreshë/ Interim Director; Hana Halilaj, Kuratore/ Curator; Naim Spahiu, Koordinator i Ekspozitave/ Exhibitions Coordinator; Skender Xhukolli, Teknik i Ekspozitave/ Exhibition Technician; Enver Bylykbashi, Fotograf/ Photographer, Engjëll Berisha, Koordinator për marrëdhënie ndërkombëtare/ Coordinator for International Relations; Vlora Hajdini Hajrullahu, Koordinatore për Edukim, Hulumtim dhe Publikim/ Coordinator for Education, Research, and Publications; Shkamb Jaka, Koordinator për Media dhe Marrëdhënie me Publikun/ Coordinator for Media and Public Relations; Mexhide Maxhuni, Financiere/ Finance Officer; Elsa Morina, Zyrtare Administrative/ Administration Officer, Majlinda Zogaj, Zyrtare Ligjore/ Legal Officer; Xhevat Rrahmani, Kujdestar i Sallës Ekspozuese/ Exhibition Hall Attendant; Valdet Syla & Mentor Abdullahu, Roje Nate/ Security guards.

Të gjitha të drejtat e rezervuara. Asnjë pjesë e këtij botimi nuk mund të ribotohet, riprodhohet, ose përdoret në asnjë formë ose me mjete elektronike, mekanike dhe të tjera, të njohura ose të shpikura në vijim, duke përfshirë fotokopjimin dhe regjistrimin pa lejen me shkrim të mbajtësit e të drejtave të autorit.
Ky publikim është realizuar me mbështetje nga Ministria e Kulturës, Rinisë dhe Sportit.

All right reserved. No part of this publication may be reprinted or reproduced or utilized in any form or by electronic, mechanical, and other means, now known or hereafter invented, including photocopying and recording without the written permission of the copyright holders.
This publication is supported by the Ministry of Culture, Youth and Sport.

9 789951 806312

Galeria Kombëtare e Kosovës
National Gallery of Kosovo