

Софија Григоријаду (Грција)  
Универзитет „Пантеон“, Атина  
Музеј на современа уметност, Скопје  
е–пошта: grigoriadousofia.work@gmail.com  
орцид број: 0009-0004-4786-9253

## УМЕТНОСТ И СОЛИДАРНОСТ: ПРИМЕРИ ОД СКОПЈЕ И АТИНА

**Апстракт:** Повеќеслојниот концепт на солидарност се манифестира преку различни практики во различни контексти. Една таква манифестација лежи во последиците од земјотресот во Скопје во 1963 година. За време на Студената војна, Скопје станал симбол на југословенската и светската солидарност. Со овој концепт на солидарност се запознав во летото 2018 година на општинските настани за комеморација на земјотресот. Бидејќи доаѓам од Атина, ми беше познато нешто поразлично: таму, по глобалната финансиска криза во 2008 година, чие влијание се доживуваше две години подоцна, веќе постојните (анти)агонистички практики на солидарност беа прифатени од поширокиот сегмент од општеството *vis-à-vis* политиките на строги економии. Иницијативите како што се пазари за антипосредници (*anti-middleman*) и размена, како и сквотовите на мигрантите и уметниците се покажаа како клучни во услови на беспримерна несигурност. Солидарноста истовремено поттикна нови форми на социјалност. Дискусиите со практичарите на современата уметност во Скопје, кои се стремат кон идејата за Европа различна од онаа што беше наметната со проектот „Скопје 2014“ за урбана регенерација, открија слични, но сепак различни поими за солидарност. Се појавија самоорганизирани и самоодржливи уметнички иницијативи, додека други бараа поддршка од приватни фондови, сите работејќи надвор од државните институции.

Овој труд има за цел компаративно да ги испита варијациите на поимот солидарност во доменот на современата уметност и во дијалог со активизмот, како одговор на хетерогените „кризи“ во Скопје и Атина.

**Клучни зборови:** град, криза, современа уметност, активизам, уметнички иницијативи, Атина, Скопје, културна економија, компаративност.

Ракопис

Повеќеслојниот концепт на солидарноста не беше меѓу прашањата на моето истражување за докторатот од областа на социјалната антропологија, кое се фокусираше на создавањето на современата уметност во/и јавниот простор во Атина и Скопје во 2010-тите. Сепак, зборот „солидарност“ (allilegii) се појави за време на мојата теренска работа.

Истражувањето се одвиваше на грчки, англиски и делумно на македонски јазик, во периодот од 2018 до 2019 година, додека јас живеам и често патувам меѓу двата града. Методологијата што ја користев за истражувањето на докторатот, она што го формира овој текст, вклучува набљудување со учество на културни настани и неформални дискусии со (критички) уметници и работници од областа на културата, кои беа мои главни соговорници. Исто така, пристапував до релевантни јавни текстови (интервјуа, критички текстови, вести поврзани со уметноста, објави и соопштенија на социјалните мрежи, веб-страниците на уметниците и уметничките институции). И на крајот, овој текст е збогатен и од мојот сопствен ангажман како уметник и работник од областа на културата во двата града, што ја надминува временската рамка на ова истражување.

Мојата „етнографија во движење“ (Gefou-Madianou 2009) следеше комплексни и динамични правци, движења, и обработува набљудувања и обиди за воспоставување (креативни) врски меѓу нив (Gefou-Madianou 2009; 2011; Marcus 1998), различни од оние на фиксните категории и места. Имајќи предвид дека во антрополошката споредба лежи и политичкиот и епистемичкиот авторитет, како и дека споредбата може да биде „и ресурс и проблем“ (Candea 2019: 50), компаративната перспектива на моето истражување ги осветли аспектите на уметноста и општествената реалност во Атина и во Скопје така како што не би се успеало со фокусирање само на еден од двата града.

Концептуализирањето на Грција и Северна Македонија како припаднички на различни сфери на влијание по Втората светска војна, како и тензиите меѓу двете земји во однос на „македонското прашање“ придонесоа за негување стереотипи и долгорочно заемно неразбирање – второво позастапено во Атина отколку во Скопје, особено во областа на уметноста<sup>1</sup>. Меѓутоа, моето истражување истакна аспекти од споредлив интерес, меѓу кои и фактот дека односите на двете земји со ЕУ, како и меѓусебно, ја окупираа јавната сфера, како на локално така и на меѓународно ниво. Случувањата во политичката и социоекономската сфера имаа големо влијание врз секојдневниот живот на нивните жители, како и на уметноста што се создава и што се изложува таму. Јавните слики – официјални или не – на двата града беа значително преобликувани во периодот што се проучува. Скопје, некогаш град поврзан со постземјотресната светска солидарност, меѓу другото, поминал низ програма за „антиквизација“, која раскажува за античкото славно национално минато – „ребрендирање“ (Graan 2013a), кое било проследено со масовни протести. Атина, од друга страна, порано посетувана главно поради нејзините антиквитети од класичната историја, беше трансформирана како град во „криза“, а во исто време

<sup>1</sup> Во областа на современата уметност постојат и размени, иако се ретки, особено меѓу Скопје и Солун (види, на пример, Sadiku, Jovanovik 2016).

и како „интересно“ место каде што може да се биде (Grigoriadou 2023) поради просперитетна уметничка сцена и активизам. Горенаведените настани се случуваа и во двата града во услови на неолиберализација, намалување на социјалната помош на државата и на јавниот карактер на јавните услуги и простори. За голем дел од моите соговорници, и онака несигурната работа во уметничкиот сектор станала уште понесигурна. Во двата града се одржуваа долгорочни протести, во синергија (но не нужно во дијалог), со „плоштадни протести“ низ Медитеранот или „шарени револуции“ во Источна Европа. Во голема мера, уметниците и културните работници значајно реагираа на она што го доживеаја како жители на Атина и на Скопје во 2010-тите. Меморијата и наследството, национализмот и патријархатот, јавните протести, условите за работа и (концептуализациите на) солидарноста беа меѓу прашањата со кои забрзано се занимаваа уметниците во двата града.

Како што ќе забележам во овој текст, солидарноста се манифестира на различни, но споредливи начини. Ги испитувам формите на уметничко организирање што предизвикуваат поими за солидарност во двата града, во дијалог со „кризите“ што ги доживеале моите соговорници во периодот опфатен со моето истражување. Овие „кризи“ не се поврзани само со одреденото минато и геополитичките услови на секоја земја туку и со меѓународната финансиска рецесија, како и со пошироките услови на Балканот и во Европа, кои го спојуваат подемот на национализмот и државниот авторитаризам со забрзувањето на неолиберализмот, зајакнувајќи ја политиката на строги економии и несигурноста. Ваквите „кризи“, познати на моите соговорници во постсоцијалистичко Скопје, на некој начин биле очекувани поради несигурните услови на неолибералниот капитализам со кои се соочиле моите дискусанти во Атина во 2010-тите (Graaп 2013b) – точка што ја прави корисна споредбата меѓу двата града. Иако поимот „криза“ е проблематизиран, отфрлањето на категоријата би било спротивно на етнографските принципи што промовираат рефлексивност преку зборовите на соговорниците (Kalantzis 2016). Моите дискусанти често го користеа овој збор кога ги опишуваа нивните животи во Атина и Скопје во 2010-тите, особено во нашите неформални разговори. Освен тоа, тој може да биде „добар“ концепт „со кој се размислува“, бидејќи она што се подразбира како „криза“ може да донесе и критички ставови (Athanasidou 2012: 97; Papanikolaou 2011) и, со нив, критичка уметност, како во случајот со многу уметници со кои разговарав. Денес, оваа критичност, како и солидарноста што често се поврзуваше со неа, често се гледа како нешто што недостасува.

## Уметноста и солидарноста во Атина

Уметниците со кои разговарав во Атина најмногу ја ставаа „кризата“<sup>2</sup> во однос на економската рецесија, мерките за строги политики на економиите, порастот на

2 Различни студии од областа на општествените науки користат различна терминологија како референца на периодот или збирот на настани и текови широко сфатени како „кризата“ во Грција од 2010-тите. Освен за овој термин, тие исто така зборуваат за „состојба на исклучување“, „рецесија“, „строги политики на економиите“ или „неволја“, понекогаш нагласувајќи го континуитетот со минатото (Papataxiarchis 2017), а другпат идентификувајќи ги овие услови како

невработеноста, легитимизацијата на државното насилство и приватизацијата на јавните ресурси. Масовните протести биле меѓу реакциите на ваквите случувања во 2010-тите и оние од порано. Различните форми на протести и самоорганизирање се интензивирале по убиството на тинејџерот Алексис Григорулуос од страна на полицаец во 2008 година, и во контекст на таканаречените „плоштадни протести“. Постојните мрежи и простори на „солидарност и социјалност“ (Rozakou 2017) биле зајакнати и биле создадени други нови. Годишите на крајот на 2000-тите и почетокот на 2010-тите може да се гледаат како клучни за развојот на мрежите за солидарност, кога спонтано се појавиле нови синдикати фокусирани на работниците, сквотови, социјални центри, немонетарни системи на размена, асамблеи на соседства и други иницијативи, а и брзо се организирале во подолготрајни формации (Dalakoglou 2012)<sup>3</sup>.

Во областа на уметноста, треба да се споменат два развоја. Прво, веќе од Олимпијадата во 2004 година, но поинтензивно по 2010 година, сè повеќе уметнички дела критички се поставиле кон исклучувањата и митовите што го сочинуваат националниот наратив, неолибералната политика и етнопатријархатот (Anagnostopoulos, FYTA 2017; Fokianaki 2019; Rikou, Chaviara 2016; Sevasti 2017; Stafylakis 2017; Yalourgi, Rikou 2021). На Четвртото биенале во Атина (2014), перформативното дуо FYTA (во превод: растенија) заедно со бројни соработници обединило збир од перформанси, инсталации, интервенции и текстови дефинирани според деконструкцијата и субверзијата на двата големи наративи за Грција и за „високата“/елитистичката уметност, посочувајќи ги меѓусебните врски меѓу нив. Истовремено, тие презентирале „предлози за креативен опстанок во услови на општествена дистопија“<sup>4</sup>.

На почетокот на 2010-тите, а паралелно со забележливото поместување на уметничките интереси и умножувањето на критичките ставови, проблемот со опстанокот на уметниците (не само на материјално ниво) станал актуелен. Биле имплементирани различни стратегии на создавање уметност, организација и дистрибуција, како и начини на „самоинституционализирање“ (self-instituting) (Argyropoulou 2018: 140).

Со децении, државните културни политики се фокусирале на промовирање на грчката антика, маргинализирајќи го современото создавање уметност (Yalourgi,

---

нешто „ново“ или како интензивирање на стратегиите и исклучоците што беа предвидени во веќе постојните начини на управување (Athanasiou 2012). За преглед, видете: Angelidou, Astrinaki 2023; Dalakoglou, Agelopoulos, Poulimenakos 2017; Kalantzis 2016.

3 Убиството на Григорулуос довело до повеќемесечни немири во Атина и во други градови. Според политикологот Никос Сузас (Souzas 2015), протестите и акциите по 2008 година потекнуваат од „антагонистичкото движење“ (анархистичко/антиавторитарно и значаен дел од левицата) што веќе се развивало во градот од 1980-тите, инспирирано од страна на италијанското, главно антагонистичко, движење од 1960-тите и 1970-тите. По убиството на Григорулуос, процесите што веќе се случувале станале повидливи (види исто така: Melucci 1996), додека културните карактеристики и начини на организирање на движењето се распространиле преку поширокото усвојување на форми на самоорганизација, но и на радикализација и учество во мобилизации на поголем дел од општеството.

4 <https://fytabianella.wordpress.com/en/>

Rikou 2021). Мерките за строги политики на економиите во 2010-тите значеле (уште поголема) несигурност за уметниците, поради големото ограничување на владиното финансирање (ако воопшто и го имало), кое било прекинато, следејќи ги пошироките политики во социоекономските сектори. Со рецесијата, многу приватни галерии – главните точки каде што уметноста била изложена дотогаш во Атина – се затвориле (Rikou, Chaviara 2016; Rikou, Yalouri 2018)<sup>5</sup>. Уметниците се сврatile кон колективна акција, на тој начин пополнувајќи го веќе постојниот, но сè поочигледен институционален вакуум и компензирајќи ја дестабилизацијата на пазарот на уметност.

Иако уметничките колективи биле доста активни во Атина пред 2010 година, колективните практики во областа на уметноста се интензивирале. Во средината на 2010-тите, зборовите што доаѓаат од генеалогииите на левицата, како што се „колективно“/„колективност“ (sylogikotita), „отпор“, „самоорганизација“ и „обичните“ влегоа во јавните дебати за уметноста, во кураторските текстови, во најавите за уметнички настани и во секојдневните дискусии меѓу практичарите на уметноста. Солидарноста била меѓу овие зборови и била сфатена, за разлика од филантропијата, „оддолу нагоре“, како заемна поддршка меѓу практичарите на уметноста и во рамките на „општеството“, често гледано генерално, и како колективна поддршка на маргинализираните групи.

Кон средината и втората половина на деценијата, уште една „криза“ се појавила во центарот на вниманието на ангажираните уметници не само од Атина и од други места во Грција туку и на оние што доаѓале од странство – голем број од нив од ЕУ. Последниве поминале долг временски период во волонтирање, во работа во невладини организации или станале дел од автономното движење на „солидарноста“. Масовното доаѓање на луѓе од Африка и Азија во Европа преку Грција во тој период честопати било нарекувано „бегалска“ или „мигрантска криза“ во мејнстрим медиумите. Иако моите соговорници уметници не го нарекуваа „криза“ – за разлика од тоа што го кажуваа за „економската криза“ – самото движење и хегемонистичките начини на кои државата и меѓународните организации се справувале со него мотивирале акти на „протест и солидарност“. Уметниците и уметничките иницијативи прогласиле солидарност со мигрантите и бегалците, а во некои случаи се појавила соработка меѓу уметници што веќе живеат или работат во Атина и новоодојденците<sup>6</sup>. На еден таков настан, каде што учествував како уметник, еден млад изведувач од Северна Африка им се заблагодари на своите грчки колеги за нивната „помош“. Следеше долга дискусија меѓу членовите на групата, каде

5 Иако рецесијата не значела појава на некакви суштински промени во веќе речиси непостојното финансирање на секторот за визуелни уметности, практичарите во театарскиот сектор доживеале големи намалувања помеѓу 2010 – 2015 година, што довело до радикализација на многумина. Меѓу сквотираните културни центри во тој период биле театрите (јавни и оние што претходно биле приватни).

6 Видете го, на пример, делото на Номадска архитектура (Nomadiki Arhitektoniki) (Tzirtzilaki, Sinopoulou 2018) и настаните како што се инсталацијата *DOME Experience: Traces* (2016), во режија на Марта Вусиури (Martha Bouziouri) и Јоланда Маркатопулу (Yirolanda Markatopoulou) (Bouziouri 2023) и Грчкиот и сирискиот младински форум (<https://www.facebook.com/SGYF2019/>).

што уметниците со долгогодишен престој во Атина објаснија дека не се работи за давање или примаме помош, туку тоа повеќе треба да се смета за еднаква соработка. Посведочив или слушнав како овој концепт на заемност или солидарност се објаснува на неколку наврати – честопати не без поучен тон. Солидарноста, во овој случај, значеше заемност, ангажман и посветена работа за разлика од (како што беше сфатена) неактивната улога на корисникот на филантропска помош (види Rozakou 2017 за „табуто за дарови“).

Изворната активност (grassroots) и солидарните мрежи и иницијативите не се појавиле само како спонтан одговор на „кризите“, туку тие би можело да се проследат во веќе постојните локални и меѓународни политички движења и анархистички/автономни или левичарски генеалогии (Dalakoglou 2012; Souzas 2015). Уметноста го позајми не само нивниот речник туку и практиките, како оние на формирање асамблеи. Арапската пролет, како и движењето „Окупирај“ биле најновите референтни примери. (Сквотираните) културни центри и новоформираните правни субјекти што создавале или изложувале уметност често се самоидентификуваат како „коллективи“, а подоцна и уметничките институции, како што се Биеналето во Атина и Документа 14 (Documenta 14), ја прифатиле формата на групирање во асамблеи. Тоа функционираше како метод на работа за носење одлуки, особено за сквотовите и колективите, без разлика дали се правни лица или не – како начин за развој на проект или начин на дебата за актуелни социоекономски прашања (како во случаите на D14 и Биеналето во Атина). Отворени или затворени асамблеи се одржуваат редовно или на краткорочна основа.

Уметничката активност што ја анализирам овде може да се поврзе со постојните меѓународни генеалогии во областа на самата уметност: уметничките авангарди од 20 век веќе ја изразиле потребата да дејствуваат надвор од галерискиот простор. Тие предложиле ефемерни дејства што не се нужно компатибилни со таканаречената „бела коцка“, како што се случувањата и интервенциите на уметниците во јавниот простор и јавната сфера. Покрај тоа, тие истражувале и експериментирале со врските помеѓу уметноста и општествената реалност, често во неконвенционални изложбени простори. Подоцнежните случувања во современата уметност, како што е „релациската естетика“<sup>7</sup>, промовирале вредности како што се: учество, заедница и соживот. Во Атина, веќе познатите практики во репертоарот на уметниците и уметничките групи вклучиле јавни настапи, како и краткорочно окупирање и/или „реактивирање“ (epanenergopiisi) на „празни“ (kenoi) урбани простори, како што уметниците ја опишаа нивната практика.

Многу уметнички иницијативи што се појавиле (или што ги интензивирале нивните акции надвор од уметничките галерии) во раните 2010-ти во Атина се состоеле од луѓе што учествувале во пошироки демонстрации и мобилизации во истиот период. Уметникот или уметничките иницијативи понекогаш еволуирале од таквите мобилизации. Помеѓу многуте нови иницијативи бил и самоорганизираниот

7 Термин создаден од кураторот Никола Бурио во 1990-тите за да ја опише уметноста заснована или инспирирана од човековите односи (Bourriaud [1998] 2009). За критика, види Bishop 2012.

театар „Емброс“ од 2011 година<sup>8</sup>. На нивната фејсбук-страница може да се прочита дека е отворен јавен простор за креација, отпор и достоинство. Тој има изразено солидарност со бегалците и често повикува на солидарност со други иницијативи и сквотови што се под закана да бидат затворени.

Многу иницијативи, барем на почетокот, не биле финансирани од државата, од ЕУ или приватно. За повеќето, главната причина за тоа било непостоењето на достапни ресурси во тоа време. Други, особено, но очигледно не исклучиво оние во автономниот спектар, сакале да ги избегнат институционалните врски и несамостојноста. Без оглед на причината, многу иницијативи на уметници и активисти го спомнаа зборот „солидарност“. Тоа обично значеше дека тие се потпираше на економската поддршка „оддолу нагоре“ од јавноста, која често доаѓала во форма на „кутија“ (to kouti) за анонимни придонеси од посетителите на настанот. Тоа значеше и работа и заемна поддршка на оние што учествувале и соработувале, обично функционирајќи на, како што тие го нарекуваа, „антихиерархиски“ начин. Неизбежно се појавиле и хиерархиски односи и судири. Но, во многу случаи, учесниците беа рефлексивни за заблудите и ограничувањата на нивните потфати (види Argurovoulou 2018).

## Уметност и солидарност во Скопје

Како студент по уметност во Атина, а подоцна и уметник што учествуваше во оваа област, мојот концепт за солидарност беше главно дефиниран од таквите иницијативи и од поширокиот радикализиран, антихуманитарен, грасрут дискурс заснован на заемност (Rozakou 2017). Кога пристигнав во Скопје во летото 2018 година, за моето истражување за докторскиот труд, се запознав со една сосема поинаква манифестација на солидарноста во која државата имаше централна улога: „солидарноста“ беше составен дел од официјалниот социјалистички интернационалистички речник на државата. За разлика од моето искуство за солидарност во Атина, кое често се нарекуваше „оддолу нагоре“, концептот солидарност опфатен од страна на социјалистичката држава (и дискурзивни и правни, институционални и инфраструктурни последици) имаше за цел да поттикне чувства на „братство и единство“ меѓу нејзините граѓани – припадници на различните етнички групи што ја сочинувале Југославија (Vasiljević 2021). Влади, меѓународни организации, архитекти, урбанисти и други поединци од различни геополитички сфери биле официјално поканети да придонесат за обновата на Скопје по разорниот земјотрес од 1963 година. Во следните децении, Скопје станал поле за експерименти во архитектурата и урбанистичкото планирање, долгорочен и недовршен процес, кој сепак на градот му обезбедил модернистички лик и нов наратив на солидарност што го врзуваше Скопје со светот.

<sup>8</sup> Исто така: окупацијата на Националната опера (2009), паркот Паркинг/Наварину во Егзархија (2009), логорот на плоштадот Синтагма (2011), окупацијата на зградата на Националната радио-телевизија по суспензијата на нејзиното работење од страна на владата (2013) и сквотот Грин парк кафе (Green Park Café) (2015) (види: Fotiadi 2017).

Земјотресите, широко перципирани како „природни“ феномени, во крајна линија се и „културни“, бидејќи се мешаат во процесите на конструкција и репродукција на идентитетот (Schwartz 1996: 27). Берлинскиот сид (1961), кубанската ракетна криза (1962) и кризата во Конго (1960 – 1965) покажале дека воспоставувањето мир од страна на ОН има ограничени можности. Земјотресот од 1963 година го обезбедил вистинскиот дипломатски контекст за Обединетите нации да го вратат својот имиџ преку активно промовирање на меѓународната соработка. Освен тоа, за пошироката меѓународна заедница се појавиле можности за поврзување во инаку поделениот свет (Kritikos 2018; Mijalkovic, Urbanek 2011; Véron 2015). Југославија, од своја страна, не можела да ја преземе задачата за редизајнирање и обнова на цел град без надворешна помош. Покрај тоа, за време на Студената војна, во Југославија, социјалистичка федерација што одиграла клучна улога во движењето на неврзаните, градот Скопје стратешки станал „симбол на братството и единството, на југословенската и на светската солидарност“ (Ivanovska Deskova, Ivanovski, Deskov 2018; Korobar 2018; Tolić 2018). Тоа биле зборовите на Јосип Броз Тито, изложени денеска<sup>9</sup> на еден од надворешните сидови на сегашниот Музеј на град Скопје, на местото на поранешната железничка станица во градот, каде што првично биле искажани. Зградата, чии делови намерно биле оставени непоправени, стојат како афективен споменик на земјотресот и на самото Скопје како град обновен со солидарност. Во областа на уметноста, од владата на Полска била подарена модернистичката зграда на Музејот на современа уметност<sup>10</sup>. Нејзината колекција, во голема мера заснована на донации иницирани од меѓународни здруженија на уметници, ликовни критичари и историчари, е пример за духот на „светската солидарност“ со градот Скопје погоден од земјотресот и со неговите жители.

Во раскажувањето на настаните на моите соговорници, кога станува збор и за градот и за музејот, концептот на солидарност во голема мера беше поврзан со институционална или граѓанска помош и донации, без тоа да ја загрози нивната гордост кон градот и кон она што било донирано за него – туку напротив. Во случајот на Грција, која била зафатена со строгите политики за економија, Розаку (Rozakou 2017: 196–197) забележува промена во однос на поранешното „табу за дарови“ меѓу „солидарните“ иницијативи и групите вклучени околу мигрантите и бегалците. Земајќи ги предвид повеќекратните „кризи“ што ги анализира претходно, учесниците од средната класа во овие групи можеби мораа да се потпрат на донации и да прибегнуваат кон (родителска или друга) поддршка. Затоа, тие не ги осудуваат еднонасочните донации како порано ниту се плашат дека овие должнички дарови може да го обврзат примачот. Во Скопје, како град погоден од земјотресот, тоа било можеби уште една (хуманитарна) криза што резултирала така што моите дискусанти да изгледаат помалку оптоварени со инаку познатото табу за дарови отколку што јас очекував од нив.

9 Со прекин од неколку години поради запоставување, поврзано со постсоцијалистичкото етаблирање на нацијата-држава со различен збир на уставни наративи и последователното избледување на Тито од јавната сфера (Crvenkovska Risteska 2020).

10 Музејот бил основан само неколку месеци по земјотресот, а објектот бил свечено отворен во 1970 година.

Во моето истражување, поимите за постземјотресната солидарност значително се мешаа во критичката современа уметност од претходната деценија и сè уште имаа влијание врз моите соговорници, особено сега кога се соочуваат со уште една друга „криза“. Иако истражувањата ги поврзуваат економијата на земјата и прашањата за ликвидноста во раните 2010-ти, од една страна, и меѓународната економска рецесија, од друга (Mattioli 2020; 2018), моите соговорници не го опишаа Скопје како град во „економска криза“ како што тоа беше разбрано во Атина<sup>11</sup>. Напротив, тие се осврнаа на „политичката криза“ во средината на 2010-тите во смисла на авторитарно насилство и корупција, скандали со дигитален надзор, како и националистички и патријархални агенди промовирани (исто така) на јавниот простор од тогашниот состав на демохристијанската влада на ВМРО-ДПМНЕ (Çavolli 2012; Graan 2013a; Grigoriadou 2021; Janev 2011; Risteski 2016; 2018).

Програмата за идеолошка, архитектонска и урбана регенерација „Скопје 2014“ (2009 – 2016), често опишана како уште еден „земјотрес“, била развиена со вклучување на големи градежни компании. Програмата претставувала „инвестиција“ во меѓународното признавање и конкурентност на земјата на глобалниот пазар, за кој нацијата е брендирана стока (Graan 2013a). Таа била оправдана со деградацијата на јавните простори и згради во постсоцијалистичкиот период (Mattioli 2018)<sup>12</sup>.

Со „Скопје 2014“, на градот му биле наметнати обемни промени, рedefинирање на неговиот симболичен пејзаж и колективна меморија (Risteski 2016). Програмата вклучувала преименување на улици, нови згради, мостови и други објекти, ставање бели фасади на социјалистичките згради и поставување стотици јавни споменици и статуи со неокласични, барокни и историцистички референци. Се чини дека властите биле добро запознаени со врската политика – естетика (Rancière 2006) и со волшебната моќ на уметноста (Gell 1992) и нејзината долгогодишна улога во одбележувањето и глорифицирањето на режимите, настаните и темите – иако треба да се забележи дека моите дискусанти често го оспоруваат статусот на спомениците од „Скопје 2014“ како уметност (Grigoriadou 2021). Статуите прикажуваат водачи, револуционери, книжевници и научници – претежно мажи христијани – кои придонеле за формирање на националниот идентитет и историја, како што се сметало според новиот наратив.

Проектот, кој се одвивал во период на зголемен авторитаризам, бил дел од процесот на „антиквизација“ во кој еkleктичната архитектура и спомениците исплеле кохезивен национален и патријархален наратив што ги поврзува антиката

11 Од распаѓањето на Југославија, економскиот неуспех не се перципира како исклучок, туку како инхерентен дел од секојдневниот живот, според заедничкиот постјугословенски (и, пошироко, постсоцијалистички [Kofli 2023]) наратив за тековната криза (Mattioli 2023).

12 Утописките идеи за постземјотресната обнова не биле целосно имплементирани поради економските предизвици што се појавиле во 1980-тите и поради идеолошката промена по распадот на Југославија (Tolić 2018). Запоставувањето на јавните простори, во комбинација со глобалните критики на модернизмот, довело до незадоволство и разочарување кај жителите. Влошената состојба на социјалистичките згради и „сивата“ аура на градот станале централни аргументи за спроведување на програмата.

и европскиот сон. Следејќи ги етноцентричните политики што ги воделе постсоцијалистичките режими, политиката на чистота на „Скопје 2014“ го заматила исламското и социјалистичкото наследство на градот и во голема мера ги исклучила жените и недоминантните етнички групи (Janev 2015).

Програмата била прекината во 2017 година од последователната социјалдемократска влада, по подолг период масовни протести што довеле до промени во владата. Пристигнувајќи во Скопје за моето истражување во јули 2018 година, среде настаните за комеморација на земјотресот, можев да го проследам (интерпретирањето на) официјалниот југословенски наратив од перспектива на граѓанските иницијативи и политиката на помнење на новата социјалдемократска влада. Индикативно, пораката на Тито беше обновена на оригиналниот ѕид на поранешната железничка станица по долгогодишното запоставување (Crvenkovska Risteska 2020).

Освен претставените сфаќања и имплементации на социјалистичката држава за поимот солидарност, во моето истражување најдов на агонистички, грасрут концепции за солидарност и заемност, како и на начини на соработка слични на оние со кои веќе се сретнав во Атина. Тие често се поклопуваа со колективните и личните одговори на моите дискусанти за „Скопје 2014“. Еден таков одговор била „Шарената револуција“ во 2016 година, за време на која жителите се собирале и масовно фрлале боја на тогаш новопоставените историцистички јавни споменици, згради и фасади. Во јавните и во приватните дискусии во доменот на уметноста и културата, „Шарената револуција“ се сметала за замаглување на границите меѓу уметноста и секојдневниот живот или за протест (Topuzovski, Andres 2020; Risteski 2018; Теодосиевски 2017). Покрај тоа, според моите дискусанти, како и според ставовите на учесниците објавени на медиумите, мобилизациите овозможиле негување на солидарноста меѓу припадниците на различните етнички заедници (Македонци, Албанци, Турци, Роми и други). Интензитетот на ова здружување беше опишан како редок и се чинеше дека нема да продолжи во годините што следат. Можеби токму во протестите против проектот „Скопје 2014“ може да се следи обврската што произлезе од светската солидарност: да се има грижа за социјалистичкиот град, за неговите подарени згради и инфраструктура, а со нив и за самиот концепт на солидарност.

Освен протестите, имало многу реакции на уметниците за проектот и за „политичката криза“. Уметниците ја сметаа солидарноста (еден со друг и со пошироките категории како што се „општество“ или „граѓани“) како контрапункт на доминантните постсоцијалистички, етноцентрични и неолиберални наративи што тие ги сфаќаа како поделба. Токму преку повикувањето на социјалистичката естетика (и концепти), младите, критичари на уметноста и групи, ја осмислиле Европа; Европа различна од онаа на која естетскиот режим на „Скопје 2014“ сакаше да се повика (Mattioli 2014).

Создавањето на критичка уметност честопати се стремело да донесе промени во животот на луѓето денес, повикувајќи се на солидарноста на социјалистичкото време (и толкувајќи ја), без нужно идеализирање или идентификување со сите аспекти на социјалистичкиот проект. Во таа насока, архитектот и уметникот

Филип Јовановски, член на Факултетот за работи што не се учат, координирал серија интервенции во социјалистичките згради (како големи павилјони, театарски простории, унифицирани балкони) што нудат можности за собирање, размена и учество. Жителите на таквите згради, граѓаните, посетителите и уметниците се собирале за да ги прераскажат (можните) истории на просторите и да ја преиспитаат нивната можна иднина, каде што заемноста, солидарноста, заедништвото и размената имаат централно место.

Во првиот дел од претходната деценија, многу од моите дискусанти сметаа дека државните институции се прилично резервирани или индиферентни кон современата критичка уметност, која само тактички може да „се протне“ во музеите. Во овие услови, а имајќи предвид дека уметничкиот пазар и галериите речиси ги нема во градот, уметниците се обидоа да го пополнат она што го чувствуваа како „институционална празнина“. Таква беше акцијата на иницијативите на уметничкиот колектив КООПЕРАЦИЈА, на уметничката група и простор Арт ИНСТИТУТ и на активистичкиот хор Распеани скопјани (Blackwood 2016; Georgieva 2016). Овие и други уметнички иницијативи функционираше на јавен простор или одржувале јавни изложби во неочекувани, неконвенционални простори – на пример во стан на пријатели.

Зборот солидарност не беше невообичаен во дискурсите ни за урбаните мобилизации ни за активностите на таквите иницијативи. Слично на она што се случуваше во Атина, горенаведените и другите иницијативи работеле во голема мера надвор од официјалните институционални рамки, преку самоорганизирање и самофинансирање. Други, правни субјекти поврзани со уметноста и/или со човековите права, кои биле еднакво активни во тој период, зависеле од финансирањето (приватно или од ЕУ), притоа не напуштајќи го дискурсот и практиките на заемност и солидарност (со граѓаните, работниците, заедницата [на уметници]). Овој начин на функционирање им бил познат на практичарите во областа на уметноста и културата во поранешните југословенски земји уште од постсоцијалистичките 1990-ти, а официјално бил промовиран заедно со идејата за активно и ангажирано „граѓанско општество“ (Schwartz 1996)<sup>13</sup>.

---

13 Неостварливиот концепт на граѓанското општество бил вкоренет во просветителската и раната модерна (марксистичка, либерална) политичка мисла во Европа, поврзана со појавата на приватна економска и правна сфера надвор од државната власт и често во спротивност со неа (Hann 1996). По падот на комунизмот во Источна Европа, концептот најчесто се појавува во контекст на западните програми за помош и надворешна интервенција. Повеќе нијансирани сфаќања за граѓанското општество се вклучуваат во повеќекратните и сложени форми на општествените односи и општественото организирање (Hann 1996).

## Промени во уметничкиот сектор

Кон крајот на деценијата, двата града забележале промени во областа на уметноста. Во Скопје, по промената на власта во 2016/2017 година, социјалдемократските наследници направиле административни промени во културните институции. Луѓето што учествувале во протестите и/или потенцијално можеле ги да „разберат“ – како што ми беше кажано – потребите на современата уметност презеле административни улоги на релевантни позиции во културниот сектор. Исто така, граѓанскиот сектор, кој повеќе не бил под закана од таканаречената „кампања за десорсоизација“<sup>14</sup>, почнал да ужива повеќе мир и можности за финансирање (Blackwood 2020).

Сепак, моите соговорници изразија чувство на „вкочанетост“ и стагнација или „чувство на неизвесност“ во оваа нова средина. Тие често велеле дека биле уморни од „чекање“ (види и Janeja, Bandak 2018; Veselinović 2021) додека промените на кои се надевале се случувале премногу бавно или пак воопшто не се случиле. Некои дури спомнаа дека „изгубиле надеж“ и не знаат дали повторно би учествувале на протести, бидејќи се соочиле со примери на солидарност што дава приоритет на сегрегацијата мотивирана од етничка/национална омраза, што довело до разочарување. Во некои случаи, на моите дискусанти „им недостигаа“ или се чувствуваа „носталгични“ за годините кога имало масовни протести и кога имало ширење на колективната критичка уметност. Тие признаваат дека, и покрај угнетувањето што го доживеале, „сè изгледало можно“, имало многу „возбудлива“ креативна акција, утопистичка визија и „силно чувство на заедница“ и „солидарност“. Можеби мислеа на манифестација на потенцијалот за критички ставови што можат да се пројават заедно со „кризите“ (Athanasίου 2012) – и со многу заедничка напорна работа во таа насока.

Навраќајќи се повторно на Атина, првичното (политичко) движење за учество и самоорганизирање во уметничкиот сектор го наследиле „нематеријална и неплатена работа“ (Fotiadi 2017: 121) во рамките на бројните покани до уметничките колективи за учество на изложби и настани. Меѓу ваквите настани, Биеналето во Атина во 2015 година се стремело да стане „сцена за експерименти на гласрут демократија и економска солидарност што се шират низ Грција и во Европа“, како што е напишано

---

14 Збор што тогашниот премиер го употребил на јавно обраќање на крајот од 2016 година. Кампањата се состоела од интензивни финансиски, антикорупциски контроли на 22 невладини организации што биле поддржани од Фондацијата Отворено општество, основана од Џорџ Сорос. Луѓето од невладиниот сектор го сфатиле тоа како кампања против (критичкото) граѓанско општество, која неправедно вршела политички притисок врз таргетираните организации. Види: <https://sdk.mk/index.php/makedonija/antikoruptionskata-komisija-prva-ja-pochnala-desorosoizatsijata-shto-ja-naracha-gruevski-pobarala-kontrola-za-21-nevladina-organizatsija/>.

во изјавата на уметничкиот директор, антропологот Масимилијано Молона<sup>15</sup>. Уметниците учесници не добиле хонорар. Нивната несигурна положба, која некогаш ги мотивирала да формираат колективи, во голема мера била причината за прифаќање на таквите модели на работа. Покрај тоа, самото Биенале (непрофитна организација) тогаш било недоволно финансирано, како и секторот за современа уметност воопшто (Zefkili 2015). Но, ова требаше да се промени.

Уште од 2000-тите, големите „филантропски“<sup>16</sup> приватни фондации што се занимаваат со уметност и култура (како што се Фондацијата Оназис стеги, НЕОН, Фондацијата Ставрос Ниархос) го најавиле својот ангажман во уметноста, како и нивната просторна експанзија во градот (Souliotis 2013). Оттогаш, ваквите институции отвориле нови културни простори во градот преку приватно-јавна соработка<sup>17</sup>. Овие случувања се дел од пошироките економски политики во изминатите децении во ЕУ, со доделување добра што претходно се сметаа за јавни (образование, здравство, култура) на приватниот сектор. Како дел од оваа тенденција, грчката држава и Општината Атина предаваат голем дел од културниот менаџмент на градот на приватни субјекти (Liakos 2023). Додека Атина привлече меѓународен културен и уметнички интерес во средината на 2010-тите (Rikou, Chaviara 2016; Rikou, Yalourgi 2018), овие институции се појавија како централни актери што ја формираа културната политика во поголем обем и им нудеа врски и меѓународно признание на младите уметници, така што во голема мера ја обликуваа економијата на културата во Грција (Rikou, Yalourgi 2017). Тие проектираат социјално ангажирано лице, промовирајќи цели како што се зајакнување на учеството, диверзитет и меѓусебно разбирање, во согласност со принципите на националните или европските културни политики. Последно, но не и помалку важно, тие го инкорпорираат и монетизираат вокабуларот на солидарноста и општествените проблеми<sup>18</sup>. Но, ако „солидарноста“ лежи „во ДНК-та“ на големите приватни фондации, во исто време јавните интервенции, дискусиите и фестивалите за институционална критика, како што е *He(a)vens*<sup>19</sup>, самоорганизиран во 2023 година од неколку уметнички иницијативи во Атина, имаат активно критичко око.

Многу од практичарите на уметноста што учествувале во уметнички и активистички иницијативи на почетокот на деценијата сега се корисници на овие институции, признавајќи – на моменти со одредена непријатност – дека немаат друг избор (Anagnostopoulos 2021), бидејќи не можат да си дозволат да работат пак бесплатно. Непријатноста може да произлезе од идеолошките несогласувања со приватните институции и од моралните „компромиси“ што тие морале да ги направат, од нивните не секогаш поволни услови за работа во институциите или

15 <https://www.biennilfoundation.org/2015/08/massimiliano-mollona-appointed-programme-director-of-the-athens-biennale-2015-2017/>

16 Термин често спротивставен на грасрут „солидарност“ во дискусиите со соговорниците.

17 Центарот за култура на Фондацијата Ставрос Ниархос е домаќин на Националната опера и Националната библиотека, на пример, од 2016 година.

18 <https://www.onassis.org/el/foundation/presidents-address>.

19 <https://heavens.gr/en/english/>

во соработка со нив и од продолжувањето на неизвесноста на нивната работа заснована на проекти.

Зборот „проектаријат“ (Szreder 2021) циркулира меѓу практичарите на уметноста и уметничките работници бидејќи соодветно го опишува нивното стресно секојдневие, заситено со апликации, постојани рокови и неизвесност. Освен тоа, покрај големите приватни институции, уметноста во Атина се развива сè повеќе и преку европско (а во последно време и државно) финансирање, што бара да се научи „магичниот“ (Sampson 2007) јазик на „граѓанското општество“. На уметниците во Скопје тоа им било познато уште од распадот на Југославија. Ова е индикативно за тоа како компаративната студија помеѓу општествата со социјалистичко минато и другите преку границата на Студената војна може да биде информативна, предизвикувајќи ги старите, но упорни преодни наративи за заостанатост на поранешните социјалистички земји (Graan 2013b).

Во двата града, во 2010-тите имало нелинеарна, неапсолутна траекторија од грасрут иницијативи за враќање во галерискиот простор или институционално поддржана уметност. Истовремено и во двата града има соработки и иницијативи што инсистираат на колективни и самофинансирани начини на создавање и одлучување. Всушност, во повеќето случаи, тоа не мора да значи прекинување на врските и соработката со приватни (и/или јавни) уметнички институции и фондови. Во Атина, ова првично свртување кон колективни и самофинансирани активности се однесува на затворањето на изложбените простори поради рецесијата и историски нискиот интерес на државата кон современата уметност. Тоа сведочи за колаборативните практики и критичките тактики или стратегии развиени од уметниците како одговор на меѓународните уметнички случувања, но исто така и со цел да преживеат, да се изразат, да протестираат и да интервенираат во јавната сфера. Во Скопје, приватните галерии сепак биле малку, а во 2010-тите државните институции избегнувале да изложуваат критичка уметност. Од своја страна, публиката и критичките уметници се оддалечиле од тие изложбени простори кон неконвенционалните. Во многу случаи, тие се одлучиле за самофинансирање како додаток на меѓународното/ приватното финансирање (или наместо него), и затоа што конзервативната влада немало да ги поддржи и затоа што сметале, како во Атина, дека околноста бараат различни одговори. Во Атина, солидарните иницијативи и мрежи се развиле како одговор на „економската“ и „бегалската криза“, додека во Скопје – како средство за колективен одговор на случувањата во јавниот простор, на наративите што предизвикуваат поделба и кон долгот за заштита на подарениот социјалистички град. Што носи иднината? Тоа е прашање што допрва треба да се одговори. Продолжуваат да се развиваат нови групи и форми на институционализирање; нови и постари иницијативи се вклучуваат во јавниот критички дијалог, истражување и дејствување, посочувајќи ја динамиката на моќ што доминира во уметничкиот свет. Има интервенции во знак на солидарност кај жртвите на воените злосторства или кај жртвите од сексуално насилство, кои се дел од меѓународните вести. Во секој случај, повеќе солидарност и грижа најавуваат и уметничките институции, јавни или приватни, и грасрут или „независни“ иницијативи. Во оваа област, потребни се нијансирани набљудувања и можеби нов речник за опишување на несогласувањата и забелешките од поширокиот опсег на изрази на солидарност во уметничкиот

сектор, како и за постојано променливите односи што се развиваат околу таквите изрази.

## Референци

- Anagnostopoulos, Athanasios, FYTA, eds. 2017. *The Black Book of FYTA*. Athens: Nefeli.
- Anagnostopoulos, Aris. 2021. „Dilemmas of Participation: Some Notes on Refusal, (Dis) Engagement, and Contemporary Art Institutions“. *Field* 18/19. <http://field-journal.com/issue-18/conjunctures/subversive-ideals-and-idealized-ruins-d14-artists-engaging-with-greek-antiquity>.
- Angelidou, Aliko, Astrinaki, Rania. 2023. „Εισαγωγή“ [Introduction]. Βο: *Ανθρωπολογικές Αναθεωρήσεις στην Ελλάδα του 21ου αιώνα* [Anthropological Revisions in 21st Century Greece]. Edited by Aliko Angelidou, Rania Astrinaki. Anthropologiki Orizontes. Athens: Patakis, 29–74.
- Argyropoulou, Gigi. 2018. „Destituent Spaces: Instituting as an Intervention“. Βο: *Modelling Public Space(s) in Culture. Rethinking Institutional Practices in Culture and Historical (Dis)Continuities*. Edited by Biljana Tanurovska Kjulavkovski, Nataša Bodrožič, Violeta Kachakova. Skopje: Lokomotiva.
- Athanasiou, Athena. 2012. Η Κρίση ως “κατάσταση έκτακτης ανάγκης”. Κριτικές και αντιστάσεις [The Crisis as a “State of Emergency”. Criticisms and Resistances]. Athens: Savvalas.
- Balunovic, Filip. 2020. „Living Yugoslavia‘: Past Identity Becomes Present Political Statement“. *Balkan Insight* (blog). 10 September 2020. <https://balkaninsight.com/2020/09/10/living-yugoslavia-past-identity-becomes-present-political-statement/>.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York: Verso Books.
- Blackwood, Jon. 2016. *Critical Art in Contemporary Macedonia*. Skopje: Mala Galerija.
- Blackwood, Jon. 2020. „An Alloy Made from Art and Activism, in North Macedonia“. *Art and Activism in the Age of Systemic Crisis: Aesthetic Resilience*. Edited by Eliza Steinbock, Bram Ieven, Marijke de Valck. New York, London: Routledge, Taylor & Francis Group, 92–103.
- Bourriaud, Nicolas. (1998) 2009. *Relational Aesthetics*. Nachdr. Documents Sur l’art. Dijon: Presses du réel.
- Bouziouri, Martha. 2023. „Theatre Artists with a Migrant Background: Representations of Identity and Artistic Expression in Contemporary Greek Theatre“. Athens: Panteion University of Social and Political Sciences, School of Social Science, Department of Social Anthropology. <https://doi.org/10.12681/eadd/53643>.
- Candea, Matei. 2019. *Comparison in Anthropology: The Impossible Method*. New Departures in Anthropology. New York: Cambridge University press.
- Chatziprokopiou, Marios. 2018. „Queering the Archive of Greek Laments“. *Journal of Greek Media & Culture* 4/2, 223–238. [https://doi.org/10.1386/jgmc.4.2.223\\_1](https://doi.org/10.1386/jgmc.4.2.223_1).

- Crvenkovska Risteska, Ines. 2020. „Tito Returns to Skopje: The Forgotten Memories of Josip Broz“. *EthnoAnthropoZoom* 20, 93–129. <https://doi.org/10.37620/EAZ202093cr>.
- Çavolli, Nita. 2012. „*A City Surprised: An Analysis of Visual Content and Public Debate, 'Skopje 2014'*“. Master's Thesis, Skopje: New York University, Faculty of Communication and Media Studies.
- Dalakoglou, Dimitris. 2012. „Beyond Spontaneity: Crisis, Violence and Collective Action in Athens“. *City* 16/5, 535–545. <https://doi.org/10.1080/13604813.2012.720760>.
- Dalakoglou, Dimitris, Agelopoulos, Georgios, Poulimenakos, Georgios. 2017. „Introduction: De Te Fabula Narratur? Ethnography of and during the Greek Crisis“. *Critical Times in Greece Anthropological Engagements with the Crisis*. Edited by Dimitris Dalakoglou, Georgios Agelopoulos. London, New York: Routledge, 1–12.
- Fokianaki, Iliana. 2019. „'A.O – b.c.' : ένα οπτικοακουστικό ημερολόγιο ενός πολιτιστικού μεσοδιαστήματος“ [A.O – b.c.: a.O. – b.c. \*: an Audiovisual Diary of a Cultural Interlude]. *A.O – b.c. An audiovisual diary*. State of concept.
- Fotiadi, Eva. 2017. „Art, Crisis and Their Multiple Audiences. From Embros Theatre to IDAMM“. *Being Public. How Art Creates the Public*. Edited by Jeroen Bomgaard, Rogier Brom. Melbourne: Perimeter, 108–129.
- Gefou-Madianou, Dimitra. 2009. „Ethnography in Motion: Shifting Fields on Airport Grounds“. *Ethnographic Practice in the Present*. New York, Oxford: Berghahn, 152–168.
- Gefou-Madianou, Dimitra. 2011. „Εισαγωγή: η ανθρωπολογική έρευνα μετά την πολιτισμική κριτική“ [Introduction: Anthropological Research after Cultural Critique]. *Όψεις ανθρωπολογικής έρευνας: Πολιτισμός, ιστορία, αναπαραστάσεις* [Aspects of Anthropological Research; Culture, History, Representations]. Edited by Dimitra Gefou-Madianou. Athens: Patakis, 15–57.
- Gell, Alfred. 1992. „The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology“. *Anthropology Art and Aesthetics*. Edited by Jeremy Coote, Anthony Shelton. Oxford: Oxford University Press, 40–64. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198277330.003.0003>.
- Georgieva, Yanita. 2016. „Fighting Art with Art: The Battle for Skopje“. *Euroviews*, 19 April 2016. <http://www.euroviews.eu/2016/2016/04/19/fighting-art-with-art/>.
- Graan, Andrew. 2013a. „Skopje 2014 and the Politics of Nation Branding in Macedonia: Counterfeiting the Nation?“. *Cultural Anthropology* 28/1. Society for Cultural Anthropology, 161–179. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2012.01179.x>.
- Graan, Andrew. 2013b. „Transitology Revisited“. *Anthropology News*. 3 October 2013. American Anthropological Association, <http://www.anthropology-news.org/index.php/2013/10/31/transitology-revisited-or-how-the-trials-of-postsocialism-forecast-the-precarity-of-neoliberal-capitalism/>.

- Grigoriadou, Sofia. 2021. „Heroes on Pedestals and 'Heroines of Our Time' at the Woman Fighter Park“. *EthnoAnthropoZoom* 21/21. Skopje: Institute of Ethnology and Anthropology, FNSM, UKIM, 157–205. <https://doi.org/10.37620/EAZ2121157g>.
- Grigoriadou, Sofia. 2023. „Σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή και/σε μεταβαλλόμενες πόλεις: τα παραδείγματα της Αθήνας και των Σκοπίων [Contemporary Art Production and/in Changing Cities: the Examples of Athens and Skopje]“. Athens: Panteion University of Social and Political Science, School of Social Science, Department of Social Anthropology. <https://doi.org/10.12681/eadd/54720>.
- Hann, Chris. 1996. „Introduction Political Society and Civil Anthropology“. *Civil Society: Challenging Western Models*. Edited by Chris Hann, Elizabeth Dunn. London, New York: Routledge, 1–26.
- Ivanovska Deskova, Ana, Ivanovski, Jovan, Deskov, Vladimir. 2018. „The Architecture of the Post-Earthquake Renewal of Skopje“. *The Future as Project*. Edited by Kalliopi Amygdalou, Kostas Tsiambaos, Christos-Georgios Kritikos. Athens: Hellenic Institute of Architecture, 100–127.
- Janeja, Manpreet K., Bandak, Andreas, eds. 2018. *Ethnographies of Waiting: Doubt, Hope and Uncertainty*. London, UK, New York, NY, USA: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, Plc.
- Janev, Goran. 2011. „Narrating the Nation, Narrating the City“. *Cultural Analysis* 10 (Special Issue Narrative Spaces in a Multicultural City). California: University of California, 3–22. [https://www.ocf.berkeley.edu/~culturalanalysis/volume10/vol10\\_article1.html](https://www.ocf.berkeley.edu/~culturalanalysis/volume10/vol10_article1.html)
- Kalantzis, Konstantinos. 2016. „Introduction-Uncertain Visions: Crisis, Ambiguity, and Visual Culture in Greece“. *Visual Anthropology Review* 32/1, 5–11. <https://doi.org/10.1111/var.12088>.
- Kofti, Dimitra. 2018. 'Sofia 2014, Feels like 1989': *Abstention from the Protests and Declining Market Teleology in Bulgaria*. Edited by Massimiliano Mollona, Don Kalb. London, New York: Berghahn.
- Korobar, Vlatko. 2018. „The City That Could Have Been“. *The Future as a Project: Doxiadis in Skopje*. Edited by Kalliopi Amygdalou, Kostas Tsiambaos, Christos-Georgios Kritikos. Athens: Hellenic Institute for Architecture, 90–99.
- Kritikos, Christos-Georgios. 2018. „The Days After: Skopje's First Steps Towards Reconstruction“. *The Future as Project*. Edited by Kalliopi Amygdalou, Kostas Tsiambaos, Christos-Georgios Kritikos. Athens: Hellenic Institute for Architecture, 11–37.
- Liakos, Antonis. 2023. „Τι μπορεί να σημαίνει προοδευτική πολιτική του πολιτισμού σήμερα;“ [What Can Progressive Cultural Policy Mean Today?]. *iEidiseis*. 29 March 2023. <https://www.ieidiseis.gr/opinions/191169/antonis-liakos-ti-borei-na-simainei-proodeftiki-politiki-tou-politismoy-simera>
- Marcus, George. 1998. *Ethnography through Thick and Thin*. Princeton, N.J.: Princeton University Press. <https://press.princeton.edu/books/paperback/9780691002538/ethnography-through-thick-and-thin>.

- Mattioli, Fabio. 2014. „Regimes of Aesthetics: Competing Performances Surrounding the Skopje 2014 Plan“. *Mirroring Europe*. Edited by Tanja Petrović. Brill, 64–87. [https://doi.org/10.1163/9789004275089\\_005](https://doi.org/10.1163/9789004275089_005).
- Mattioli, Fabio. 2018. „Financialization without Liquidity: In-Kind Payments, Forced Credit, and Authoritarianism at the Periphery of Europe: Financialization without Liquidity“. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 24/3. London: Royal Anthropological Institute, 568–588. <https://doi.org/10.1111/1467-9655.12861>.
- Mattioli, Fabio. 2020. *Dark Finance: Illiquidity and Authoritarianism at the Margins of Europe*. 1st edition. Stanford University Press.
- Mattioli, Fabio. 2023. „Routine Failure in Macedonia: A Critique of the Global Financial Crisis from the Periphery“. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 29 (S1). London: Royal Anthropological Institute, 79–94. <https://doi.org/10.1111/1467-9655.13903>.
- Melucci, Alberto. 1996. *Challenging Codes: Collective Action in the Information Age*. 1st ed. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511520891>.
- Mijalkovic, Milan, Urbanek, Katharina. 2011. *Skopje – the World’s Bastard: Architecture of the Divided City*. Klagenfurt: Wieser.
- Papanikolaou, Dimitris. 2011. „Archive Trouble“. *Society for Cultural Anthropology*. 26 October 2011. <https://culanth.org/fieldsights/archive-trouble>.
- Papanikolaou, Dimitris. 2018. „Critically Queer and Haunted: Greek Identity, Crisiscapes and Doing Queer History in the Present“. *Journal of Greek Media & Culture* 4/2, 167–186. [https://doi.org/10.1386/jgmc.4.2.167\\_1](https://doi.org/10.1386/jgmc.4.2.167_1).
- Papataxiarchis, Evthymios. 2017. „Pragmatism against Austerity: Greek Society, Politics and Ethnography in Times of Trouble“. *Critical Times in Greece Anthropological Engagements with the Crisis*. Edited by Dimitris Dalakoglou, Georgios Agelopoulos. London, New York: Routledge, 227–247.
- Rancière, Jacques. 2006. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Pbk. ed. London, New York: Continuum.
- Rikou, Elpida, Chaviara, Io. 2016. „’Crisis’ as Art: Young Artists Envisage Mutating Greece“. *Visual Anthropology Review* 32/1, 47–60. <https://doi.org/10.1111/var.12092>.
- Rikou, Elpida, Yalouri, Eleana. 2017. „Learning from Documenta. A Research Project between Art and Anthropology“. Edited by N. Buurman, D. Richter. *On Curating* 33 (Special Issue on documenta).
- Rikou, Elpida, Yalouri, Eleana. 2018. „The Art of Research Practices Between Art and Anthropology“. Edited by Elpida Rikou, Eleana Yalouri. *Field* 11 (Fall). <https://field-journal.com/editorial/introduction-the-art-of-research-practices-between-art-and-anthropology>.
- Risteski, Ljupčo S. 2016. „Monuments and Urban Nationalism. The Skopje 2014 Project“. *Antropologija* 16/3. Institute of Ethnology and Anthropology, University in Skopje, 49–70.

- Risteski, Ljupčo S. 2018. „’Порта Македонија‘: Од псевдокласицизам до споменик на културата, од политичка ритуализација до граѓанска демистификација“ [„’Arch Macedonia‘, from Pseudo Classicism to Monument of Culture, from Political Ritualization to Civic Demystification“]. *Poznańskie Studia Slawistyczne* 13 (January). Poznań: Adam Mickiewicz University, 279–300. <https://doi.org/10.14746/pss.2017.13.17>.
- Rozakou, Katerina. 2017. „Solidarians in the Land of Xenios Zeus: Migrant Deportability and the Radicalisation of Solidarity“. *Critical Times in Greece Anthropological Engagements with the Crisis*. Edited by Dimitris Dalakoglou, Georgios Agelopoulos. London, New York: Routledge, 188–201.
- Sadiku, Artan, Jovanovik, Gjorgje, eds. 2016. *Nationless*. Skopje: Institute of Social Sciences and Humanities.
- Sampson, Steven. 2007. „Η κοινωνική ζωή των προγραμμάτων. Εισάγοντας την κοινωνία των πολιτών στην Αλβανία“ [The Social Life of Programs. Introducing Civil Society to Albania]. Ανάμεσα σε παρελθόν και παρόν: εθνογραφίες του μετασοσιαλιστικού κόσμου [Between Past and Present: Ethnographies of the Post-Socialist World]. Edited by Eftihia Voutira, Riki Van Boeschoten. Αθήνα: Κριτική, 107–140.
- Sansi, Roger. 2015. *Art, Anthropology and the Gift*. Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781474214087>.
- Schwartz, Jonathan Matthew. 1996. *Pieces of Mosaic: An Essay on the Making of Makedonija*. Høbjerg: Intervention Press.
- Sevasti, Despina. 2017. „The Pink Dinosaur against the Apparatus of Greekness“. *Experiencing Connection Issues*. Edited by Jari Malta, Eliana Otta, Gian Spina. Capacete, 115–129.
- Souliotis, Nicos. 2013. „Cultural Economy, Sovereign Debt Crisis and the Importance of Local Contexts: The Case of Athens“. *Cities, Creative cities after the fall of finance*, 33 (August), 61–68. <https://doi.org/10.1016/j.cities.2012.06.003>.
- Souzas, Nikos. 2015. „Political and Cultural Dimensions of Collective Action: The Case of the Squatting Movement at the End of the Twentieth Century“. *Civil Society and the State in Late Twentieth Century Greece*. Rethymno.
- Stafylakis, Kostis. 2017. ‘Mythologies of the Collective: Togetherness after Greek Neo-Patriotism and How to Taint It.’ *Culturescapes Greece: Archaeology of the Future = Griechenland: Archäologie Der Zukunft*. Edited by Kateryna Botanova, Chrēstos Chrysopoulos, Jurriaan Cooman, Culturescapes. Basel: Christoph Merian Verlag, 236–255.
- Szreder, Kuba. 2021. *The ABC of the Projectariat: Living and Working in a Precarious Art World*. Whitworth Manuals. Manchester: Manchester University Press.
- Теодосиевски, Златко. 2017. *Што е шаренаџа револуција? И оруѓи њексџови*. Скопје: Нова Линија.
- Tolić, Ines. 2018. „The Protagonists of Skopje’s Reconstruction“. *The Future as Project*. Edited by Kalliopi Amygdalou, Kostas Tsiambaos, Christos-Georgios Kritikos. Athens: Hellenic Institute of Architecture, 40–49.

- Topuzovski, Tihomir, Andres, Lauren. 2020. „Political Protest, Temporary Urbanism and the Deactivation of Urban Spaces“. *Transforming Cities through Temporary Urbanism: A Comparative International Overview*. Edited by Lauren Andres, Amy Y. Zhang. The Urban Book Series, 89–104.
- Tzirtzilaki, Eleni, Sinopoulou, Rozali, eds. 2018. *Nomadic Architecture: Walking Through Fragile Landscapes*. Athens: Futura Publications.
- Vasiljević, Jelena. 2021. „Solidarity Reasoning and Citizenship Agendas: From Socialist Yugoslavia to Neoliberal Serbia“. *East European Politics and Societies: And Cultures* 35/2, 271–292. <https://doi.org/10.1177/0888325420923023>.
- Véron, Ophélie. 2015. „Deconstructing the Divided City: Identity, Power and Space in Skopje“. Thesis (Doctoral). London: UCL (University College London). <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1470032>.
- Veselinovič, Jaro. 2021. „Waiting and Hoping in Post-Socialist Macedonia“. *EthnoAnthropoZoom* 21/21. Skopje: Institute of Ethnology and Anthropology, Faculty of Natural Sciences and Mathematics, „Ss.Cyril and Methodius“ University, 207–233. <https://etno.pmf.ukim.mk/index.php/eaz/article/view/504>.
- Yalouri, Eleana, Rikou, Elpida. 2021. „Contemporary Art and 'Difficult Heritage': Three Case Studies from Athens“. *Contested Antiquity: Archaeological Heritage and Social Conflict in Modern Greece and Cyprus*. Edited by Esther Solomon. Indiana University Press, 297–318. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1b742j9>.
- Zefkili, Despina. 2015. „Μπιενάλε Αθήνας, ένας θεσμός under construction [Athens Biennial, an Institution Under Construction]“. Athinorama.gr. 2015. [https://www.athinorama.gr/plus/2508067/mpienale\\_athinas\\_enas\\_thesmos\\_under\\_construction/](https://www.athinorama.gr/plus/2508067/mpienale_athinas_enas_thesmos_under_construction/).