

Pojmovnik participacije

Čitanja (ne)učesća u
kulturi, arhitekturi,
umetnosti, nasleđu i
urbanom planiranju



Pojmovnik participacije

Čitanja (ne)učesća u
kulturi, arhitekturi,
umetnosti, nasleđu i
urbanom planiranju

Edicija
POSEBNA IZDANJA

Urednica
Prof. dr Mirjana Nikolić

Recenzenti
dr Ksenija Petovar, redovni profesor u penziji,
Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu

dr Vladimir Mentus, viši naučni saradnik,
Institut društvenih nauka Univerziteta u Beogradu

dr Ana Žuvela, postdoktorski istraživač,
Institut za razvoj i međunarodne odnose Zagreb

Publikacija Pojmovnik participacije je nastala u okviru projekta „EPICA – Osnaživanje participacije u kulturi i arhitekturi: aktiviranje javnih resursa za i sa zajednicom“ (ID 7744648), rukovodilac projekta dr Nina Mihaljinac, podržanog sredstvima Fonda za nauku Republike Srbije

Nosilac projekta: Fakultet dramskih umetnosti; Učesnici na projektu: Arhitektonski fakultet, Fakultet za sport i psihologiju Tims, Institut ekonomskih nauka, Fakultet likovnih umetnosti



Pojmovnik participacije

Čitanja (ne)učešća u kulturi, arhitekturi, umetnosti, nasleđu i urbanom planiranju

Priredio:
Goran Tomka

Autori:
Petar Cigić
Višnja Kisić
Milica Kočović de Santo
Marija Maruna
Bojana Matejić
Nina Mihaljinac
Danijela Milovanović Rodić
Goran Tomka
Irena Risić

Beograd, 2024. godina

SADRŽAJ

8 Reč priređivača

NESKLADNA ČITANJA PARTICIPACIJE

- 13 Dejstva radikalne imaginacije u kolektivnim praksama ili kako definisati participaciju?
- 14 Participacija u postantropocentričnom svetu
- 16 Participativnost kroz odrast: kritičke refleksije o autonomiji, demokratiji i vrlinama
- 19 Kultura kao sloboda, participacija kao osvajanje slobode
- 21 Participativno baštinjenje kao metod (de)normalizacije realnosti
- 22 Participacija i savremena umetnost: da li i kako je moguće misliti participaciju izvan režima verifikacije institucijom umetnosti?
- 24 Projekti, planovi i odluke o razvoju grada: rezultat i sredstvo izgradnje zajedništva
- 26 Participacija u upravljanju urbanim razvojem: Oruđe marginalizacije i disciplinovanja ili put do socijalne pravde?
- 28 Participacija u arhitekturi: otvaranje discipline za društveni angažman
- 30 Nevolje s participacijom

POJMOVNIK

- 33 AFEKTIVNE ZAJEDNICE
- 35 AUTONOMNO DRUŠTVO
- 36 AUTORITARNI NEOLIBERALIZAM
- 38 BAŠTINJENJE
- 40 DEJSTVENOST (U ARHITEKTURI)
- 42 DEKOLONIZACIJA ZNANJA I KONCEPT EPISTEMIČKOG BRISANJA
- 44 DELEGIRANI PERFORMANS
- 47 DEMOKRATIJA I KVAZIIZBORNI PROGRAM
- 48 DEMOKRATIZACIJA DEMOKRATIJE
- 49 DIDAKTIČKA SHEMA UMETNOSTI
- 51 DIJALOŠKA ESTETIKA

53	DIREKTNA DEMOKRATIJA	117	PLURIVERZUM
54	DISENZUS	118	PRANJE PARTICIPACIJOM
55	DISKURZIVNE PRAKSE / DISKURZIVNI ZAOKRET	119	PRAVO NA KULTURU
59	DOBRO UPRAVLJANJE	121	PRAVO NA UČEŠĆE U ODLUČIVANJU
61	DOBRO UPRAVLJANJE URBANIM RAZVOJEM	123	PREFIGURACIJA
62	DRUŠTVENI/RELACIONI ANTAGONIZAM	124	PSEUDOPARTICIPACIJA
66	EMERGENCIJA	125	RADIKALNA DEMOKRATIJA
68	ETIČKI REŽIM SLIKA	126	RADIKALNA IMAGINACIJA
70	ETIKA BRIŽNOSTI	128	RELACIONA ESTETIKA
71	HETEROGLOSIJA	131	REPREZENTATIVNA DEMOKRATIJA
72	IDEOLOGIJA PROJEKTA	132	SAMOOBRAZOVANJE
74	IMAGINARNO DRUŠTVENO ZNAČENJE	136	TAKTIČKI MEDIJI
76	INDOGENIZACIJA	140	TIRANIJA PARTICIPACIJE
77	INKLUZIVNA DEMOKRATIJA	142	TRANSDISCIPLINARNOST
78	ISTRAŽIVANJE KROZ PROJEKAT	144	TRANSFORMATIVNO PLANIRANJE
80	IZGRADNJA REFLEKSIVNOG KAPACITETA	146	VIŠE-OD-LJUDSKOG
82	JAVNI INTERES	147	ZAJEDNIČKO
84	KOLEKTIVNA AUTONOMIJA		
85	KOLEKTIVNA KREATIVNOST	150	Izvori
86	KONCEPT DOBRA I PRAVDE		
87	KOOPERATIVA (ZADRUGA)		
89	KOPRODUKCIJA		
91	KULTURA		
93	LITORALNA UMETNOST		
96	METOD JEDNAKOSTI		
97	NE-PUBLIKA / NE-JAVNOST		
99	ODRAST		
102	OSNAŽENO PARTICIPATIVNO UPRAVLJANJE		
104	ONTOLOGIJA ODVOJENOSTI		
105	PARADOKS PARTICIPACIJE		
106	PARTICIPACIJA I SAVREMENA UMETNOST		
109	PARTICIPATIVNA UMETNOST		
111	PARTICIPATIVNA UMETNOST I UMETNIČKA KRITIKA		
113	PARTICIPATIVNO PROJEKTOVANJE		
115	PEDAGOŠKE PRAKSE / PEDAGOŠKI ZAOKRET		

Poštovane čitateljke i čitaoci,

Dobrodošli u jedno intelektualno lutanje. Pre nego što pođete, želim da sa vama podelim nekoliko reči, kao urednik publikacije, ali i jednog procesa kroz koji je grupa autorki i autora upravo lutanjem, sretanjem i mimoilaženjem iznedrila Pojmovnik o participaciji, koji se pred vama nalazi. Na samom početku projekta EPICA, mi smo kao grupa autora pred sebe stavili izazovan zadatak da ponudimo javnosti pojmovnik participacije u oblasti kulture, umetnosti, arhitekture, nasleđa i urbanog planiranja. Vodeći se temeljnim principima demokratije, antihijerarhije i saradnje – koje su neodvojive od same participacije – ušli smo u proces koji je bio veoma turbulentan, intelektualno uzbudljiv, pun susreta, ali i sukoba, traganja i pronalaženja. U toku procesa smo shvatili da naše razlike u pogledima, shvatanjima i iskustvima jesu naš izazov, ali i bogatstvo koje želimo da delimo. Odlučili smo da se oslobodimo ograničenja disciplinarnosti i imperativa koherentnosti te da pođemo za sopstvenim naučnim ekspertizama i interesovanjima. Ali ne samo njima, već i iskustvima i osećanjima sa kojima živimo kao grupa naučnica i naučnika koji su istovremeno, svi do jedne, i aktivisti, zagovarači i edukatori koji se participacijom bave ne samo u svojim kabinetima, već i na ulicama, uz potoke, ispred ograda, na scenama, u galerijama, na trgovima te tvrđavama naših sela, šuma i gradova u kojima živimo i koje delimo sa različitim drugima.

Svako od nas je krenuo na samostalni ili zajednički put u potrazi za pojmovima, konceptima, rečima – rečima koje su velike ili male, rečima koje su čudne ili uobičajene, rečima koje su strane ili naše, teško ili lako prevodive, sasvim nejasne ili sumnjivo jasne, ali rečima za koje smatramo da su važne – jer po nama ti pojmovi otvaraju vrata za razumevanje sveta kakav

jeste, ili prizivanje nekih drugih svetova koji želimo da se dese. Sa tih putovanja doneli smo pored reči i njihova značenja, kao i razgovore o njima, odnosno literaturu, i sve to složili u ovoj publikaciji.

Za nas su takođe bili važni i načini na koje ćete se vi kao čitaoci kretati kroz Pojmovnik. Uobičajeni načini, kao što su abecedni pregled ili potraga za pojmom koji vam se čini zanimljivim, su svakako mogući. Ali dodali smo još jedan, za nas veoma važan način pristupa tekstu, koji upravo prati naš pristup izradi samog Pojmovnika. Svako od nas autora predstavio je u prvom delu Pojmovnika (Neskladna čitanja participacije) svoj pogled na participaciju. U njemu smo pomenuli sve pojmove koji su za nas bili važni i koje smo predložili za unos, i potom ih najčešće i sami definisali.

Na taj način hteli smo da tekstovi iz prvog dela mogu da vama posluže kao putevi ili mape Pojmovnika koje možete koristiti za kretanje po njemu. Ukoliko pročitate tekst Marije Marune, shvatićete da je za nju bilo važno kako građani učestvuju u procesu urbanog razvoja i kako te procese određuje neoliberalni poredak danas, te ćete pronaći pojmove kao što su **autoritarni neoliberalizam** ili **dobro upravljanje urbanim razvojem**, čija određenja možete potražiti u drugom delu Pojmovnika. Otvaranje arhitekture za društveni angažman bio je fokus Petra Cigića koji se između ostalog bavio definisanjem **ideologije projekta i dejstvenosti u arhitekturi**. Za Višnju Kisić važno je bilo da poruči da je svaki proces participacije ujedno i proces baštinjenja, što dalje obrađuje definišući pojmove kao što su **metod jednakosti, etika brižnosti i baštinjenje**. Bojana Matejić proučava transformacijske potencijale i mehanizme participativne umetnosti i njene odnose sa institucijom savremene umetnosti, politikom i estetikom, zbog čega je ponudila definicije i razmišljanja na temu **participacije i savremene umetnosti, didaktičke sheme umetnosti i etičkog režima slika**. Za

Ninu Mihaljinac participacija je proces osvajanje slobode, te se bavila definisanjem njene suprotnosti – **pseudoparticipacije**, ali i bliskih pojmova **kooperative** i **heteroglosije**. Danijela Milovanović Rodić je posmatrala različite dobrobiti koje participacija donosi zajednicama, kao i pretpostavke za uspešnu participaciju, za šta joj je, recimo, bilo važno da definiše **koncept dobra** i **javni interes**. Irena Ristić se bavi kolektivnim stvaralačkim procesima i načinima na koje oni otvaraju radikalnu imaginaciju, te su pojmovi poput emergencije i radikalne imaginacije iz njenog ugla ključni i nalaze se u listi pojmova u drugom delu. Za Milicu Kočović de Santo krovna tema je bila teorija odrasta i participacija, zbog čega je ponudila, između ostalih, moguća razumevanja **dekolonizacije znanja** i **zajedničkog**. Konačno, meni su bile značajne zloupotrebe učešća publike, pa sam se bavio određenjem kolonizacije publike, odnosno, zajedno sa Višnjom Kisić, mogućnostima radikalno drugačijih koncepta participacije, zbog čega smo sugerisali definicije pojmova **više-od-ljudskog**, **indogenizacije** i **ontologije odvojenosti**.

Istovremeno, naš metod je proizveo Pojmovnik, koji ne predstavlja sveobuhvatan pregled pojmova koji su važni za participaciju u našim oblastima. Za njega to, prosto, i nije cilj. Napustili smo sveobuhvatnost u potrazi za kritikom, marginalnošću i emergencijom. Za nas je bilo važnije da polje promišljanja participacije uznemirimo i prodrmano (kao i sebe u njemu), a ne da mu ponudimo dodatnu stabilnost i krutost stvarajući pojmovnik koji bi tvrdio da zna sve. Svesni smo da bi promene u našem timu donele nove pojmove, a neke odnele, kao i da bi svaka naredna knjiga i naučni rad koji bi promenio naše mišljenje verovatno promenio i način na koji smo neki pojam definisali, a možda i samu odluku da ga definišemo. Mislim da je to tačno i u slučaju drugih autora ili autorskih timova koji pokušavaju da ponude pojmovnike bilo koje vrste, ali smo mi spremni da to otvoreno podelimo sa našim čitaocima. Baveći se participacijom i demokratijom u našim naučnim disciplinama, mislimo

da je važno i da sama nauka bude polje zapitanosti, igrivosti i dinamike. Utoliko, svi neskladi i nedovršenosti su namerni, a završenosti i harmonije su slučajne, iako poželjne.

Za kraj, uloga urednika je, kako sama reč kaže, da stvari uredi. Sasvim je sigurno da sam svoju ulogu, tako shvaćenu, loše odigrao, ali se upravo zato nadam da ćete uživati i pronaći inspiraciju za sopstvena traganja u ovom ne-redu pogleda, razumevanja, čitanja, zalaganja, borbi i nadanja.

— Goran Tomka

NESKLADNA ČITANJA PARTICIPACIJE

Dejstva radikalne imaginacije u kolektivnim praksama ili kako definisati participaciju?

13

— Irena Ristić

Kad kažem participacija, mislim na kolektivni stvaralački proces, **emergentan** i zasnovan na dejstvu **radikalne imaginacije** te usmeren na pretres i proizvodnju kako **imaginarnog društvenog značenja**, tako i same društvenosti. Participativni stvaralački procesi u opsegu umetničkih i sociokulturnih praksi zavise, ali i omogućuju delovanje radikalne imaginacije u onoj meri u kojoj prate principe prefiguracije te borbom za **zajedničko** temelje alternativni modus društvene reprodukcije. I samo delovanje radikalne imaginacije unutar participativnih procesa može se pratiti na dva nivoa, s jedne strane kroz tokove: a) kolektivne kreativnosti, koji se ogledaju kroz različite vidove umetničkih i sociokulturnih praksi i planski su usmereni na proizvodnju imaginarnih društvenih značenja; s druge strane b) kreiranja kolektiva na osnovu imaginarnih konstrukata usmerenih na proizvodnju same društvenosti, koji se kroz prakse testiraju i menjaju. Dakako, već i samo kreiranje kolektiva zasniva se na prerogativima kolektivne kreativnosti, kao što su i principi prefiguracije i zajedničkog rada tokom kreativnog procesa uslovljeni strukturom i dinamikom kolektiva. Nisu ti tokovi jednosmerni, niti linearni, te upravo procesualnost, inherentna **emergenciji** i dinamici društveno imaginarnog, jemči otvorenost zajednice spram menjanja, i to u onoj meri u kojoj imaginacija nije svedena na reaktivne mentalne simulacije, već postaje pogon prakse: ispoljavanje određenih relacija, njihovo isprobavanje i testiranje u realnosti, njihovo izrastanje i istovremeno izvođenje, na putu ka novim vidovima kolektiviteta, a možda i **kolektivne autonomije**.

— Goran Tomka i Višnja Kisić

Dominantne imaginacije i prakse participacije su u svojim temeljima antropocentrične i zasnovane na ontologiji odvojenosti. Jedini akteri participativnih procesa u oblasti umetnosti i kulture, preko arhitekture, urbanizma i javnih politika, do obrazovanja i medija, su ljudi. Ostali oblici života (više-od-ljudi) se u najboljem slučaju percipiraju kao „okruženje” ili „kontekst”; a u najgorem se koriste kao (besplatan) resurs, dok se njihovo odustvo u tokovima učešća ne primećuje. Ovo je posebno problematično imajući u vidu da participativne politike i prakse pretenduju da uključe i osnaže upravo one aktere i zajednice koji su na margini donošenja odluka i javnog delovanja, one čiji se glas i perspektive ne čuju, one koji trpe nejednakosti.

Antropocentrizam ovog tipa odlikuje čak i neke od radikalnijih društvenih projekata i škola misli. Marks nije primećivao ulogu životinjskog rada u kapitalističkoj akumulaciji i cirkulaciji (Hribal, 2003), niti su za njega životinjska patnja ili ekološka destrukcija bile relevantne za kritiku kapitalizma. Naprotiv, u marksističkoj misli veliča se sposobnost ljudi da transcendiraju svoju životinjsku prirodu, te se očigledne omaške u analizi ekonomske osnove kapitalizma mogu tome i pripisati (Meijer, 2018). Slično, u ransijerovskoj političkoj teoriji, metod jednakosti (Ransijer, 2018), koji bi mogao da se primeni i na više-od-ljudski svet, ostaje rezervisan samo za ljude.

Verujemo da bi prakse i politike participacije bile pravičnije, brižnije i ekološkije kada bi temeljno promenile svoje ontološke pretpostavke, tako da se više-nego-ljudski akteri vide kao subjekti, a ne objekti participacije. Time bi se otvorio put i za razumevanje temeljne međuzavisnosti i isprepletanosti

postojanja i delovanja. Ovo je realnost mnogih neevropskih ontologija, epistemologija i praksi, a u zapadnoj filozofiji sve je veći broj autora koji pokušava da proširi polje agensnosti izvan ljudskih subjekata (za više vidi: indogenizacija, kolonizacija znanja, etika brižnosti, afektivne zajednice, pluriverzum, radikalna imaginacija).

Participativnost kroz odrast: kritičke refleksije o autonomiji, demokratiji i vrlinama

— Milica Kočović de Santo

Kada kažem participativno upravljanje, o njemu razmišljam kao integrativnom menadžment procesu, koji je u funkciji uključivanja zajednice u promišljanje i osnaživanje za **praktikovanje zajedničkog** (commoning) i(li) direktnijih osnaženih oblika učestvovanja u upravljanju zajedničkim (commons) u funkciji **zajedničkog i javnog dobra** (sfere, interesa, vrednosti). Participativno i policentrično upravljanje (CPRM predloženo od Ostrom kao okvir za upravljanje grupom zajedničkih resursa) u tom slučaju podrazumevaju i načine za praktično uspostavljanje drugačijih praksi društvenog organizovanja, oslonjenih na poželjne vrednosti. U literaturi je često naglašen značaj participativnih oblika upravljanja, čiji su pozitivni ishodi prepoznati kroz težnje ka uspostavljanju čvršćih međusektorskih odnosa, kroz strategije partnerstava i povezivanja, procese decentralizacije, delegiranja, devolucije, čiji je cilj preraspodela moći i vlasti u zadatim sistemskim okvirima. Time se uspostavljeno participativno upravljanje javlja i kao kontrolni faktor eventualnih različitih interesa učesnika. Principi kroz koje se **participativno upravljanje** ostvaruje su legitimnost, reprezentativnost, samoprezentacija. U pogledu na strukturirane praktične modele, najčešće se srećemo sa participativnim budžetiranjem, participativnim urbanim planiranjem i participativnim upravljanjem resursima, dok sam dizajn participativnih procesa treba da obuhvati odnose moći, ovlašćenja, neslaganja, pouzdanosti u odlučivanju i odustajanja.

U srži ponuđenih ideja je dekonstrukcija moći, za sadašnja i buduća promišljanja o participaciji i **participativnom upravljanju**.

Time dolazimo do suštine mog stanovišta, gde je participativno upravljanje pojmovno i teorijski važno odrediti kroz konvivialnost, solidarnost, kolektivno i zajedničko stvaralaštvo, pri čemu se upravljanje procesima dešava direktnodemokratski sa ciljem uspostavljanja alternativnog društvenog organizovanja i autonomije društva na drugačijim osnovama u odnosu na dominantne – određene savremenim ekonomskim modelima i politikama. Samim tim, pored ključnih pojmova konvivialnosti (Ilich), **autonomnog društva** (Kastoriadis), zajedničkog (Ostrom), datih kao polazna osnova koja će omogućiti istorijsko razumevanje sadašnjeg konteksta „permanentnih kriza“, proizlazi neophodnost sagledavanja participativnog upravljanja kroz raznovrsne refleksije o autonomiji i demokratiji, ali i dekolonijalne u pogledu na znanje, načine kako se znanje stvara i usvaja kroz epistemičko brisanje. U tom smislu, participativno upravljanje određeno autonomijom i (demokratizovanom, reprezentativnom, dubokom, direktnom, inkluzivnom, participativnom, deliberativnom, realnom) demokratijom, kao pojmovima za koje je potrebno naći nove praktične oblike kroz date inspiracije na tragu **osnaženog participativnog upravljanja** (OPU) (engl. Empowered participatory governance EPG), koji predstavlja model deliberativne i **radikalne demokratske** prakse.

Odrast teorija javlja se kao sigurna luka za promišljanje o radikalnim sistemskim alternativama, redizajniranje društvenog organizovanja za sagledavanje alternativnih modela proizvodnje društvenih relacija. Inspirisana je konceptima i idejama „gresruts“ (eng. grassroots) praksi, odozdo na gore, „dobrim životom“ (buen vivir, ubuntu, radničko samoupravljanje kao indogena i endogena znanja). Takođe, odrast je u promišljanjima o participativnom upravljanju značajan jer obuhvata i polazišta ekofeminizma, dekolonijalnih studija koje predstavljaju dobro polazište sa pratećim fokusima na dekomodifikaciju i deglobalizaciju – kao putevi za nova promišljanja.

Participativno upravljanje treba da obezbedi transformativne demokratske promene prema vrednostima: društvene i ekološke pravde, individualnih sloboda, kolektivnog odlučivanja, solidarnosti, zajedništva. To znači da je promišljanje o drugačijoj društvenoj organizaciji i reprodukciji, te o autonomiji i demokratiji neminovno revolucionarno (a srednjeročno prihvatljivo i u reformističkom obliku). Da bismo razumeli prethodno, polazimo od konteksta i značenja konvivijalnosti (Ilich, 1973), i direktne demokratije – kao jedinog prihvatljivog značenja demokratije prema Kastorijadis, ali i mnogih savremenih odrast autora (Latouche, Fotopulos i dr) kroz čije nalaze je moguće prepoznati Iličeve i Kastorijadisove refleksije, i varijacije na temu izazova demokratije i pripisanih atributa koji bi je pomerili prema željenim značenjima.

Kultura kao sloboda, participacija kao osvajanje slobode

— Nina Mihaljinac

Pojmovi kultura i participacija nisu prognani iz dijaloga i sfere politike, međutim, tamo gde je osnovna vrednost profit njihov sadržaj je drastično redukovana i koriste se uske definicije. Kultura je praktično svedena na kreativne industrije, a participacija na konzumaciju. Zato pojmove participacija i kultura treba povratiti, proširiti i povezati, pa utemeljiti u ideji antiautoritarizma, za koju je ključan pojam slobode. Kulturu treba razumeti u najširem smislu – kao slobodan, kreativan način života pojedinaca i zajednica, a participaciju kao proces učešća u razvoju života i životnog okruženja. Moglo bi se reći da bi to bio proces osvajanja slobode.

Tako osmišljena participacija podrazumeva direktno učešće u donošenju značajnih odluka o funkcionisanju zajednice ili zajednica – organizovanih teritorijalno (npr. zajednica stanara, mesna zajednica) ili u odnosu na neki zadatak, posao, hobi (**direktna demokratija**). Motivisana je brigom o **zajedničkom** i zajednici – o svim njenim članovima i okruženju, i ima za cilj dobrostanje ljudi i očuvanje zdrave životne sredine. Za razliku od **pseudoparticipacije**, autentični participativni procesi zasnovani su na principima saradnje, uzajamne podrške, empatije, prijateljstva, deljenja, odgovornosti i slobode; oni vode ka **kolektivnoj autonomiji**.

Participacija u kulturi odnosi se na donošenje odluka o tome koje vrednosti, ideje i običaje će zajednica negovati, kao i o pravilima funkcionisanja zajednice koja omogućuju dostojanstven, slobodan i kreativan život svih njenih članova (tzv. sistemski rešenja). Ako se definicija kulture postavi široko – kao način provođenja slobodnog i radnog vremena, onda je važno govo-

riti i o participaciji na poslu (democracy at work, Wolf, 2012). **Kooperative** (zadruga) su jedan od mogućih poželjnih modela upravljanja na poslu tj. participacije na poslu.

Participacija, dakle, predstavlja garant za ostvarivanje prava na kulturu – definisanog u najširem smislu.

Participativno baštinjenje kao metod (de)normalizacije realnosti

— Višnja Kisić

Za mene, svaki proces participacije sadrži u sebi i proces baštinjenja, čak i onda kada toga nismo svesni. Kao pojedinci, grupe, zajednice i društva ulazimo u zajednička delovanja sa mnoštvom nasleđenih vrednosti, znanja, kodova, praksi, pozicija i odnosa, i često čeznemo da transformišemo njihove elemente ili strukture zarad drugačijih budućnosti. Neretko ipak, ono što baštinimo ne otvaramo i ne preispitujemo, pogotovo onda kada nije centralna tema ili cilj participativnog procesa, te ostajemo zaključani u nasleđenim kanonima i **hegemonim raspodelama pozicija i oseta**. Zato smatram da je važno da participativni procesi u sebi sadrže aktivnu i osvešćenu praksu participativnog baštinjenja.

Pod participativnim baštinjenjem podrazumevam pregovaranje o prošlosti, sadašnjosti i budućnosti određene grupacije kroz zajedničko delovanje u prepoznavanju, odabiru, negovanju, i prenošenju elemenata iz prošlosti. To je svojevrsni politički proces koji podrazumeva trojako delovanje. Pre svega, podrazumeva kritički i refleksivan odnos prema nasleđenim pozicijama moći, društvenim odnosima, vrednostima i praksama, pogotovo onima koje su hegemoni. Zatim podrazumeva pregovaranje o nasleđenim, često disonantnim i višeslojnim, odnosima, vrednostima, praksama i pozicijama u sadašnjem trenutku. Ovim se se istovremeno interveniše u nasleđeni kanon i isti menja, proširuje, sužava ili dopunjava uzimajući u obzir ono što je bilo na njegovoj margini ili potisnuto i zaboravljeno. Napokon, ovaj proces podrazumeva zamišljanje željenih budućnosti i uloge nasleđenih, a pregovorima transformisanih vrednosti, odnosa, pozicija i praksi u budućnosti. Upravo zbog toga, participativno baštinjenje vidim kao metod de-normalizacije realnosti, kao svojevrsni metod **disenzusa**, koji stvara osnovu za **radikalne imaginacije** i društvene transformacije.

Participacija i savremena umetnost: da li i kako je moguće misliti participaciju izvan režima verifikacije institucijom umetnosti?

— Bojana Matejić

Određenje pojma **participacija i savremena umetnost**, koje dominira u stručnoj literaturi, određuje se bliže pojmom participativna umetnost, koji označava oblik umetničke produkcije koji mobilise različite aktere:ke – množina – (publiku, društvo, grupacije, mnoštvo, itd), odnosno, aktivira društvene relacije kao osnovni medij umetničke proizvodnje, najčešće u cilju dovođenja u pitanje datih odnosa moći (rodne, rasne, nacionalne, klasne, starosne, geopolitičke, itd. neravnopravnosti, problema eksploatacije i mehanizama kontrole, upravljanja) u pokušaju artikulacije, ili transformacije zajednice. Ipak, nemoguće je govoriti o jednoj jedinstvenoj definiciji participativne umetničke prakse. Prisutna su različita i često međusobno konfliktna određenja ovog pojma unutar znanja (episteme) o umetnosti i umetničkoj produkciji, uslovljena (geo-)političkim odnosima moći-znanja, istorijskim kontekstom i režimima valorizacije. Sve ove pozicije uzimam u obzir prilikom razmatranja njenih (umetnost) kontekstualnih, estetskih, političkih, društvenih, efekata. Osnovno stanovište sa koga polazim je problematizacija teze o nužnoj paralelnoj umetničkoj i političko-društvenoj revoluciji, odnosno, transformaciji, sa kojom, na različite načine, umetnost u mnogim slučajevima ili površno simpatizira, ili u izvesnim okolnostima postaje plen političkih programa. Instrukтивно nametanje političkog, ideološkog programa/projekta može odvesti u ono što je Badiju imenovao **didaktskom shemom umetnosti**, a Ransijer **etičkim režimom slika (etički zaokret)**. U ovom istraživanju fokusiram se na metode i teorijske diskurse diferencijacije mikroutopijskih, mikropolitčkih, kritičkih, emancipatorskih i transgre-

sivnih oblika participativne umetnosti koji potencijalno dovode u pitanje zatečene odnose moći spram umetničkih radova koji prema morfologiji dela zadržavaju karakter participativnosti, premda u funkciji krupnog kapitala.

Učešće građana u odlučivanju o (urbanom) razvoju predstavlja osnovnu pretpostavku demokratskog i pravednog koncepta upravljanja razvojem (grada). Participacija predstavlja proces u kojem pojedinci i grupe utiču na odluke koji se tiču njihovih života i budućnosti, dobrovoljno angažuju i investiraju sopstvene resurse (materijalne i nematerijalne) radi zaštite i zadovoljavanja partikularnih i interesa zajednice u razvojnim procesima. U tom procesu razvijaju pojedinačne i kapacitete zajednice za suočavanje sa aktuelnim i budućim razvojnim problemima, pre svega u domenu:

- Razumevanja **povezanosti i međuzavisnosti pojedinačnih, zajedničkih i javnog interesa**,
- Definisane kriterijuma utvrđivanja legitimnosti interesa i kvaliteta participativnih procesa i
- Razumevanja složenosti razvojnih procesa i načina na koji dizajn institucionalnih aranžmana i javne politike utiču na razvoj društva i kvalitet života ljudi, te time i važnosti da se u tom procesu učestvuje,
- Razumevanja da se institucionalni aranžmani i javne politike mogu menjati i osnaživanje za učešće u procesu redizajna institucija i artikulacije i implementacije politika,
- Razvoja **interpretativnih i refleksivnih kapaciteta** te veština komunikacije potrebnih za konstruktivno učešće u odbrani, izgradnji i razvoju zajednice.

Participacija je jedan od najčešće korišćenih pojmova (te je time i istrošenog značenja, udaljen od vrednosnog polazišta na kojem se zasniva) u svim aspektima ljudskog delovanja, a naročito u oblasti upravljanja i planiranja razvoja, sa rastućim

brojem teoretičara i praktičara različitih disciplina. Kapacitet participacije za kreiranje društveno i ekološki odgovornih te ekonomski racionalnih rešenja je veliki, ali se u praksi susrećemo sa velikim brojem različitih tipova **pseudoparticipacije** u funkciji manipulacije radi zadovoljavanja interesa različitih tipova aktera moći.

Zaštita instituta participacije od zloupotrebe zahteva snažne i profesionalne javne institucije, kvalitetan i stabilan **regulatorni okvir** koji omogućava adaptaciju specifičnim prilikama, transparentne procedure, informisane o pravima i mogućnostima te osnažene za učešće, aktivne građane.

Kvalitetni participativni procesi su unikatni, reprezentativni i omogućavaju interpersonalni i interkulturalni dijalog. Zahvaljujući tome, oni koji participiraju razmenjuju i razvijaju znanja, mogu da promene percepciju o sistemu i sopstvenim kapacitetima i ulozi u njemu i/ili stavove o problemima i mogućim rešenjima, čime se otvara prostor za utvrđivanje zajedničke platforme na kojoj je moguće graditi odgovorne gradove i pravедna rešenja za datu zajednicu.

Participacija u upravljanju urbanim razvojem: Oruđe marginalizacije i disciplinovanja ili put do socijalne pravde?

— Marija Maruna

Koncept dobrog upravljanja, nakon višedecenijske dominacije u okviru savremene političke kulture, otvara prostor za preispitivanje i unapređivanje svojih postulata, posebno u domenu uloge javnosti u procesima odlučivanja. Participacija, kao jedan od pet **principa dobrog upravljanja**¹, odnosno **dobrog upravljanja urbanim razvojem**², utemeljena je u demokratiji, vladavini prava i slobodi građana, i promoviše otvorenost procesa kreiranja razvojnih politika ka onima kojih se to tiče (COM, 2001). Podrazumeva uključivanje opšte javnosti, kao i društvenih, ekonomskih i drugih zainteresovanih strana u procese urbanog razvoja koji utiču na njihov svakodnevni život. Pored toga, promoviše uspostavljanje novih oblika saradnji i formiranje novih saveza kako bi se prevazišli sukobljeni interesi, podelila odgovornost i pronašla inovativna rešenja za gradske prostore (EC, 2020). Usmerena je ka uspostavljanju raznolikih veza između zainteresovanih strana koje se kreću od formalnih inicijativa u izgradnji partnerstava i osnaživanja određenih grupa za učešće u procesu upravljanja, do neformalnih mreža koje povezuju političare sa privatnim preduzećima i lobističkim grupama, u kojima između ostalog mogu učestvovati i kao građani (Healey, 2006). Modalitet organizovane saradnje koji ima za cilj izgradnju jakih i otpornih zajednica u procesima obezbeđivanja javnih dobara, naziva se **koprodukcija**.

1 Pet principa dobrog upravljanja su: (1) otvorenost, (2) participacija, (3) odgovornosti, (4) efektivnost i (5) koherentnost (COM, 2001: 8).

2 U ključne principe dobrog upravljanja urbanim razvojem spadaju: (1) urbane politike za opšte dobro, (2) integrisani pristup, (3) participacija i ko-kreacija, (4) upravljanje na više nivoa i (5) pristup zasnovan na mestu (EC, 2020).

Međutim, nakon ekonomske krize 2008. godine, dolazi do jačanja antidemokratskih tendencija u domenu upravljanja razvojem, koje umesto podsticanja aktivnosti kooptacije društvenih grupacija, usmeravaju upravljanje ka aktivnostima marginalizacije, disciplinovanja i kontrole tzv. neposlušnih društvenih grupacija i opozicionih politika (Braf&Tansel, 2019; Bruff&Starnes, 2019). Pojedini autori ovu pojavu nazivaju **autoritarni neoliberalizam**. Strukturalni problemi koji proizlaze iz ovakve političke prakse neminovno utiču na jačanje kritičkih stavova o postojećoj stvarnosti, podstiču procese organizacije efikasnog otpora i razvoj mehanizama za prevazilaženje njegovih štetnih posledica. Jedna od organizovanih praksi kreiranja radikalnih alternativa koje u svom središtu razmatraju pitanja kvaliteta života i socijalne pravde naziva se **transformativno planiranje** (Albrechts, 2010; Albrechts, Barbanente & Monno, 2020).

— Petar Cigić

U opštem smislu, pojam participacije možemo razumeti kao jedan od osnovnih elemenata demokratije. Na planu teorije politike, preciziranje sadržaja pojma participacije uslovljeno je različitim **konceptijama demokratije** – deliberativne, agonističke, radikalne i dr. U odnosu na način definisanja participacije u širem teorijskom kontekstu, otvaraju se različiti pristupi njenom razmatranju u kontekstu discipline arhitekture.

U posljednje dve decenije, participacija u arhitekturi se razmatra u sklopu šireg problema društvenog angažmana arhitekture ili **dejstvenosti arhitekture**, sa izraženim aktivističkim pristupom i fokusom na pojedinačne mikro-akcije, čiji su akteri kako eksperti iz različitih polja, uključujući arhitekturu, tako i članovi konkretnih, lokalizovanih društvenih zajednica, neposredno zainteresovani za ishode posmatranih akcija. Otuda u arhitektonskom diskursu o participaciji preovlađuju koncepti proistekli iz klasifikacija pojedinačnih slučajeva, izvedenih na osnovu metodoloških kriterijuma, konteksta delovanja ili dominantnih medija: projektovanje za zajednicu ili **participativno projektovanje**, taktički urbanizam, urbana akupunktura, kritička kartografija, kritička pedagogija, humanitarna arhitektura, itd. U kontekstu stvarnog društvenog efekta, posmatranog izvan disciplinarnih okvira, konkretne akcije nailaze na problem odsustva modela evaluacije sopstvenih doprinosa, a u dubinskim studijama pojedinih primera ukazano je na njihove kontradiktorne efekte, paralelno ispoljene na različitim nivoima društvene prakse.

Kritika ideologije arhitekture identifikuje problem ovih kontradiktornosti u procesu posredovanja efekata arhitekture na

činom na koji su njen diskurs i praksa instutucionalizovani u kapitalističku proizvodnju. Prema funkcionalnosti institucije, u slučaju arhitekture orijentisane na projektovanje kao primarni modalitet profesije, savremena disciplinarnost arhitekture određena je **ideologijom projekta**, koja uslovljava dvostruki okvir sagledavanja participacije u arhitekturi: na imanentnom planu discipline i kroz specifičnu funkcionalnost institucije arhitekture u društvenoj praksi.

U težnji za ostvarivanjem uzročne efikasnosti participacije sa disciplinarnog na širi društveni plan, nužno je koncipirati participativne prakse u sklopu transdisciplinarnih istraživanja kao posrednog, institucionalnog nivoa arhitektonskog dejstvovanja, koji proizilazi iz principa političke participacije.

— Višnja Kisić i Goran Tomka

Projekti i programi participacije neretko su samo privid participacije (vidi **pseudoparticipacija**), odnosno služe da stvore privid **direktne demokratije**, te privid dodele moći i odgovornosti građanima. Ovim se javni prostor zasićuje pričama i praksama „uključenosti“, kako razne temeljne isključenosti ne bi došle do izražaja, te kako se ne bi zahtevala radikalna promena režima i preraspodela moći i uloga. Međutim, participacija može biti problematična čak i kada zaista uključuje i osnažuje. Zbog toga, važno je pitati kakve aranžmane podrazumeva uključivanje, jer mnoga uključivanja građana istovremeno osnažuju i konsoliduju dominantne biopolitike i hegemonne strukture moći (vidi **tiranija participacije**).

Veliki broj današnjih praksi participacije getoizirane su u prostoru, vremenu, sadržaju i akterima od svakodnevno življene realnosti. Vremenski su getoizirane, jer ih odlikuju vremenski ograničeni okviri realizacije, najčešće uvezani sa specifičnim aktivnostima i projektima. Prostorno su getoizirane kroz specifična mesta participativnih susreta i delovanja, ne dirajući i ne dovodeći u pitanje celokupnost namena i raspodela dobara. Sadržajno su getoizirane baveći se najčešće usko definisanim temama koje se retko proširuju na čitavo živuće iskustvo zajednice. Akterno su getoizirane, jer isključuju ne samo delove ljudskih zajednica, već čitavu plejadu više-od-ljudskog sveta. Sa druge strane, one podstiču dominantne biopolitike, i to na primer kroz stavljanje fokusa na osnaživanje građana, nasuprot prepoznavanjima ranjivosti, nejednakosti i potrebe za brigom ili pak kroz orijentisanost na ciljeve, ishode i zadatke (ideologija projekta) kojima se „vežbaju mišići“ građana kao radne snage.

Praktikovanje zajedničkog vidimo kao drugačiji put – put koji nije igralište ili geto, već suživot u kome zajedničko delovanje, **etika brižnosti** i metod jednakosti prožimaju odnose svih aktera kroz vreme i prostor. Nismo sigurni da li želimo da „emancipujemo“ participaciju tako što ćemo je definisanjem izjednačiti sa praktikovanjem zajedničkog, ili želimo da je pohranimo u kovčeg režima iz kog je izrasla.

— Višnja Kisić

Afektivne zajednice pretpostavljaju konstituisanje zajednica i zajedničkog kroz deljene emotivne obrasce i kolektivno razumljiva, iako ne eksplicitno pregovarana, osećanja. Firke (Fierke 2013) zagovara ideju da emocije cirkulišu kroz zajednice i pomažu u njihovoj koheziji, te motivišu ili obstruiraju određene pravce delovanja. Prepoznavanje uloge afektivnosti u konstituisanju i održavanju zajednica istovremeno ukazuje i na to da su sukobljene i ne-deljene emocije, a ne samo suprotstavljena značenja i pozicije, razlog za konflikte, **disenzus** i nerazumevanja. Ukazujući na kontigentnost i kontekstualnost afekata, koje pojedinci i grupacije uče i usvajaju tokom celog života, Šir (Sheer 2012) definiše pojam emotivnog habitusa, uvezujući društvenu poziciju i razvoj emotivne inteligencije kroz iskustva socijalizacije. Upravo afektivnost utiče na mogućnosti isčitavanja, pregovaranja, pripadanja i isključivanja u društveno-političkim procesima, čak i onda kada su diskursi koji se promovisu pri konstituisanju zajednica, ili kroz participativne procese, naizgled inkluzivni. Takođe, ističe Zink (2019) koncept afektivnih zajednica pretpostavlja kontinuirane procese pripadanja sa jedne i razilaženja sa druge strane, te podriva ideju emotivne solidnosti, dugoročnosti i inherentne koherentnosti zajednica.

U kontekstu kritičkih studija nasleđa, Ema Voterton (Waterton 2014) zagovara iskorak od teorija reprezentacije nasleđa ka otelotvorenim sećanjima i afektivnim relacijama kod procesa **baštinjenja**, argumentujući kako ne-deljene, konfliktne i podrivene emocije zasnovane na različitim ontologijama **baštinjenja** među društvenim grupacijama igraju ulogu u procesima društvenog i političkog isključivanja, posebno kroz ustanove javnog pamćenja. Prakse i ideje participacije često su zasnovane na ideji racionalnog, deliberativnog političkog delovanja.

Nasuprot tome, koncept afektivnih zajednica sugerira da prakse participacije treba da uzmu u obzir afektivne kontigentnosti koje utiču na procese učešća, kao i ulogu afekata u dinamičnosti procese stvaranja i rastvaranja zajednica.

— Milica Kočović de Santo

Autonomija i autonomno društvo su važni termini za pojam participacije, u željenim funkcijama participacije. Pored dubljeg određivanja demokratije, suštinski važan prostor za željene oblike participacije jeste i autonomija. Autonomno društvo pretpostavlja da će strast za demokratijom, slobodom, za javne poslove, zauzeti mesto cinizma, konformizma i potrošačke trke. Ukratko, pretpostavlja između ostalog da ekonomska vrednost prestane da bude dominantna ili isključivo važna; cena koju treba platiti za slobodu je uništenje ekonomske kao centralne vrednosti (..) (Castoriadis, 1997). Prema tome, Castoriadisova autonomija društva odraz je zajednice koja participira u društvenoj moći na vrednostima slobode i jednakosti. Castoriadisov projekat autonomije izgrađen je na potpuno drugačijim idejama od liberalne i neoliberalne tradicije (Čikaške škole i Hajeka koji razvija predloge na idejama negativne slobode) (Asara, 2013). Društvo autonomiju osvaja kroz nova **imaginarna značenja** i procese **dekolonizacije imaginarnog i znanja**, koji dopuštaju zajednici da stvara nove zajedničke simbole, vrednosti i smisao, koji će zameniti postojeće „date“ okvire.

— Marija Maruna

Autoritarni neoliberalizam je pojam koji opisuje specifične promene u karakteru sprovođenja neoliberalnih politika u domenu upravljanja razvojnim procesima. Nastao je nakon globalne ekonomske krize 2008. godine kada su autoritarne tendencije kapitalističkog upravljanja nad razvojnim aktivnostima postale veoma izražene. Naime, umesto podsticanja aktivnosti kooptacije društvenih grupacija u razvojnim aktivnostima, upravljanje se usmerilo ka aktivnostima marginalizacije, disciplinovanja i kontrole tzv. neposlušnih društvenih grupacija i opozicionih politika (Braf&Tansel, 2019). Naročito su izražene tendencije pacifikacije stanovništva kroz tzv. proizvodnju drugog, koje se očituju u procesima oblikovanja „nacionalne volje” (Bilgić, 2018). Pojedini autori smatraju da autoritarne tendencije neoliberalizma nisu novost, već predstavljaju njegovu transformaciju ka autoritarnijem obliku, koji se usled globalne ekonomske krize, profilisao ka antidemokratskim tendencijama neoliberalizma (Braf, Tansel, 2019; Bruff, Starnes, 2019).

Autoritarno-neoliberalne tendencije u domenu upravljanja favorizuju ekonomske elite kroz uspostavljanje tržišno orijentisanih institucija i optimizaciju uslova za akumulaciju kapitala. U krajnjem ishodu, stvara se specifičan državni oblik koji produbljuje klasne odnose i teži održavanju hegemonije elita svim sredstvima. Neupitna spremnost države na kompromise i saradnju sa elitom, koja se manifestuje u obezbeđivanju eks-

3 Pojam je istraživao u okviru Doktorskih akademskih studija arhitektura i urbanizam na Arhitektonskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, na kursu: Metodologija naučnog istraživanja u urbanističkom planiranju, tokom školske 2021/22. godine. Rukovodilac kursa: prof. dr Marija Maruna. Studenti: Ksenija Radovanović, Vesna Teofilović

kluzivnog pristupa državnim rentama i resursima, direktno je povezana sa nametanjem represivne autoritarne discipline nad građanima. Sprovodi se kroz dominaciju izvršne vlasti koja preferira zakonodavstvo prilagođeno izdavanju izvršnih naredbi mimo parlamentarnog odlučivanja i sudskog nadzora. Akumulacija moći i bogatstva unutar autoritarno-neoliberalnog režima upravljanja se sprovodi uz političku represiju, ekonomske nejednakosti i socijalnu nepravdu, što generiše protivrečnosti, sukobe i otpore (Juego, 2018). Autoritarni mehanizmi sprovođenja neoliberalnih politika podstiču procese organizacije efikasnog otpora i udruživanja građana u pronalaženju inovativnih načina za suprotstavljanje nametnutim odlukama (Piletić, 2021; Tansel, 2019).

— Višnja Kisić

Baštinjenje podrazumeva praksu odabira, vrednovanja, čuvanja i komuniciranja elemenata prošlosti, koja obuhvata i prakse sećanja (Kulić 2006) i pamćenja (Assman, Czaplicka 1995). Iako u administrativnom smislu postoji podela na *nematerijalno i materijalno nasleđe* (Akagawa, Smith, 2019), elementi prošlosti su najčešće istovremeno materijalni, diskurzivni, prakseološki, vrednosni i relacioni, i treba ih posmatrati celovito. Postoji čitav niz institucija i administrativno-političkih i strukovnih okvira – muzeja, zavoda, instituta, arhiva, biblioteka, konvencija, profesija – koji daju privid baštinjenja kao oblasti ili društvenog polja, i tvore *autorizovani diskurs baštine* (Smith 2006). No, baštinjenje se jednako odvija na ličnom i kolektivnom nivou, unutar, izvan i mimo definisanih institucionalnih okvira. Ove prakse baštinjenja i njihovi akteri sve više su prepoznati na nivou teorija i politika baštinjenja, kroz *inkluzivni diskurs baštine* (Kisić 2016).

Prakse i interesi baštinjenja različitih pojedinaca i društvenih grupacija neretko su disonantni otvoreno konfliktni (Kisić 2016). Baštinjenje je politička praksa isprepletana sa procesima simboličkog slavljenja i brige za određene istorije i ostatke prošlosti, sa jedne strane, ali i simboličkog i fizičkog nasilja ka drugim istorijama i ostacima prošlosti, sa druge. Kako Harrison (Harrison 2010) tvrdi, baštinjenje je praktikovanje političkih izbora o tome šta društva biraju da čuvaju, zaboravljaju i interpretiraju, te proces koji može stimulisati političku borbu i igrati ulogu simbola u istoj. Smit na sličan način vidi baštinjenje kao „aktivan proces pregovaranja i posredovanja kulturnih, društvenih i političkih promena u kojima pojedinci i grupe zauzimaju pozicije u odnosu na prošlost” (Smith 2006: 83, aut. prev). Ono je praksa uključivanja i isključivanja specifičnih pozicija, odno-

sa, praksi, narativa i glasova u određenom društvu, i kao takva predstavlja svojevrsnu borbu oko materijalne i diskurzivne realnosti koju nastanjujemo.

Upravo zato pitanja kako se razume baština, ko je legitiman akter baštinjenja, i za koje i čije interese se baštinjenje odvija temeljno se debatuje u savremenim kritičkim studijama baštine (Winter 2013, Harrison 2013), kritičkoj kulturi sećanja (Kulić 2006) i kontra-hegemonim praksama baštinjenja brojnih grupacija (Dragičević Šešić 2016, Kisić 2021). Danas brojne kontra-hegemonne prakse marginalizovanih i potlačenih grupa u svoje borbe uključuju kontra-hegemonne prakse baštinjenja. Njima se potisnuti i skrajnuti elementi prošlosti uključuju u javne diskurse i politike, a time stvaraju nova razumevanja, nove raspodela pozicija i oseta u društvu.

— Petar Cigić

Dejstvenost predstavlja centralni termin u teorijskom i praktičnom razmatranju uloga arhitekture u širem okviru kulturalnih, socio-ekonomskih, ekoloških i političkih procesa u drugoj polovini prve decenije dvadesetprvog veka. Konceptualizacije dejstvenosti arhitekture, karakteriše izrazita disperznost, odnosno različite teorijske pozicije u okviru kojih se razmatra, različite vrste efekata i ogroman broj raznovrsnih praksi za koje se vezuje. Kako Izabel Duse ističe, entuzijazam oko pojma dejstvenosti u arhitekturi određen je poistovećenjem koncepta kao alata za ispitivanje društvene upletenosti profesije arhitekture, odnosno ideji da arhitekta mogu i trebaju da učestvuju u društvenim promenama i performativne uloge arhitektonskog objekta – „njegove efikasnosti u odnosu na očekivanja klijenata ili korisnika” (Lash, Picon, 2009).

Pozicije iznete u okviru rasprave o strategijama proširenja uloge arhitekture u savremenom socio-ekonomskom i kulturalnom kontekstu mogu se grubo klasifikovati u tri bloka, koji razmatraju odnose arhitekture prema različitim aspektima društvene prakse:

- praksama građenja u okviru realnog tržišta (Fischer, 2021; Reinmuth, 2017),
- aktivističkim i društveno angažovanim interdisciplinarnim i/ili participativnim projektima i (Awan, Schneider, & Till, 2011; Autogeree, 2007; Doucet, Cupers, 2009)
- političkim pokretima i pristupima filozofije i teorije politike (Lahiji, 2014; Andreotti, 2016).

Između ovako definisanih grupa možemo primetiti izvesna preklapanja: prikaz i analiza aktivistički orijentisanih arhitektonskih praksi podrazumevaju koncepciju sopstvenog odnosa

prema svetu implicitno ili eksplicitno formulisanu kroz teoriju politike, dok iz suprotnog smera, teoretizacije emancipatorske uloge arhitekture definišu uslove društvenog angažmana. Tumačenja mogućnosti relevantnih uloga arhitekture u okviru datih proizvodnih odnosa gde je arhitektura definisana kao ekspertska praksa projektovanja, te distancirana od materijalne prakse građenja i istovremeno višestruko uslovljena ekonomskim parametrima, orijentisana su na razumevanje pojedinih aspekata izgrađene forme koji prema i u sprezi sa upotrebom prostora rezultiraju estetskim efektima te učestvuju u konstrukciji savremene kulture, posebno u domenu odnosa prema prirodi. Uključivanje arhitekata u šire interdisciplinarnе participativne projekte, istovremeno obuhvata i takve projektantske kompetencije sa njihovim specifičnim potencijalima, ali ih posmatra kao posredne doprinose koji tek u specifičnom kontekstu postaju delotvorni na širem planu društvene prakse. Oba pristupa, posmatraju disciplinarnе resurse za arhitektonsku ulogu u „prostornoj inteligenciji”. Najzad, sagledavanje potencijalnosti zgrada kao neživih stvari da na specifičan način intervenišu u društvenom prostoru, predstavlja tekovinu teorijskih pozicija post-humanizma i novog materijalizma, koji su istovremeno deo šire diskusije o savremenim društveno-političkim fenomenima.

— Milica Kočović De Santo

Dekolonizacija znanja je sa pojmom participacije povezana kroz činjenicu da nova istraživanja i praksa u vezi sa tradicionalnim, endogenim znanjima doprinose alternativnom institucionalnom dizajnu za lokalni, regionalni, nacionalni i međunarodni nivo, time direktno doprinoseći uspostavljanju partnerstava između akademije, trećeg sektora i politike. Dekolonizacija znanja u tom smislu omogućava uspostavljanje alternativnih partnerstava sa ciljem prepoznavanja, popravke i promišljanja novih dekolonijalnih budućnosti (Stein et al. 2020), koje suštinski uključuju participaciju.

Epistemičko brisanje kao koncept oslanja se na Frikerove ideje o epistemičkim nepravdama. On daje dublja objašnjenja kroz koncepte svedočanstvene i hermeneutičke nepravde. Svedočanstvena nepravda, preispituje razloge za postojanjem „manjeg kredibiliteta znanja“, zasnovanog na predrasudama kod određenih društvenih grupa (žene, manjinske grupe, marginalizovane zajednice, naučnici sa periferije i globalnog Juga). Svedočanstvena nepravda zasnovana je na predrasudama i verovanju da pomenute društvene grupe poseduju drugorzredna znanja, te da su nesposobne da legitimno i racionalno doprinose donošenju odluka, politici i kreiranju novih znanja. Hermeneutička nepravda kod Frikera znači da su marginalizovane zajednice lišene sposobnosti da daju značenje i razumljivo artikulišu svoja iskustva i znanja dominantnim grupama, jer njihova objašnjenja i iskustva često nisu objašnjiva kroz paradigme i koncepte koje proizvode dominantne grupe (Fricke, 2007). Mnogi autori smatraju da pomenute nepravde proizlaze iz evrocentrične prirode stvaranja znanja, prilikom čega dolazi do brisanja fundusa hermeneutičkih resursa grupa i za-

jednica. Sa druge strane, proces epistemičkog brisanja otvara prostor za nove alijanse od strane nezapadnih zajednica u zajedničkoj borbi za priznavanje pluriverzalnih znanja, kao alternativa dominantnim Zapadnim vrednostima, mehanizmima promocije vrednosti, institucijama, upravljačkim strukturama (Medina, 2018, Wiener, 2014; Dandashly and Noutcheva, 2022). Ndlovu-Gatsheni (2017) navodi da je svaki čovek rođen u legitimnom sistemu znanja, koji kolonijalnost (često evrocentrična) potkopava, dovodeći do epistemičkog brisanja. S obzirom da su legitimna znanja često geografski kontekstualizovana, ona konstituišu i kulturu. Pojedini autori smatraju da je potrebno sisteme znanja geografski centrirati, a učitavanje se u tom procesu dešava kroz: lokalne vrednosti, znanja i strategije postojanja (Mkwanzani and Cin, 2022).

Blizak koncept: Pluriverzum (među pojmovima koje smo dali), jer objašnjava mehanizme hegemonije znanja. Lokalne zajednice oslonjene na tradicionalna znanja predaka imaju kapacitete za prevazilaženje izazova sa kojima se suočava njihov prostor i društvo, dok istovremeno hijerarhijske strukture i institucije jačaju znanje i politike hegemonog zapadnjačkog znanja, za rešavanje lokalnih pitanja. U takvom mehanizmu, lokalna znanja bivaju marginalizovana, banalizovana, eksploatisana, prisvojena i izbrisana. Epistemičkim brisanjem je omogućeno da se promovišu evrocentrični model življenja i prateće razvojne paradigme (kapitalizam, kolonijalizam, patrijarhalne vrednosti i dr) kao univerzalni put, izrađen kroz „razvojne“ intervencije. Mnogobrojna terenska i praktična znanja, inspirisana postrazvojnim vizijama, otkrila su alternativni svet pluriverzuma, kroz fondove znanja marginalnih zajednica koje opstaju i žive na drugačije uređenim osnovama, a takvi modeli se ne podvode pod globalno i mejnstrim znanje.

— Bojana Matejić

Delegirani performans je oblik participativne umetničke produkcije u kojoj „živo prisustvo” tela umetnika:ce biva zamenjeno ili decentrirano „živim prisustvom“ kolektivnog tela (neke) socijalne grupe (Bishop, C. 2012, 91). Umetnik:ca u ovakvim praksama angažuje „neprofesionalce“, „amatere” ili „stručnjake” iz drugih oblasti (plaćeni ili volonterski rad) u svrhu izvođenja neke društvene situacije, problema ili događaja, pri čemu bi sama socio-politička intencionalnost ili propozicija umetnika:ca trebalo, pod pretpostavkom, da bude radikalno decentrirana, odnosno „dovršena” na neočekivan način. Termin delegirani performans uvodi Kler Bišop (Clair Bishop) u svom tekstu „Delegirani performans: autorsovanje autentičnosti” (*Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, 2012). Delegirani performans podrazumeva čin angažovanja neprofesionalaca ili stručnjaka iz drugih područja u cilju ne-preuzimanja odgovornosti za delo, tj. same aktivnosti prisutnosti i nastupa u određeno vreme i na određenom mestu u ime umetnika:ce, sledeći njegova ili njena uputstva ili predloge.

Performans ili izvođenje u kome umetnik:ca angažuje jednog „neprofesionalca” kao učesnika u (zajedničkom) performansu ne može se smatrati delegiranim performansom, zato što delegirani performans, kao i ostali oblici participativne umetničke produkcije, podrazumeva uključivanje više aktera:ki (kolektivno telo) kao sam medij procesa izvedbe. Osim toga, delegirani performans se razlikuje od postupaka pozorišne i filmske tradicije zapošljavanja aktera:ki koji deluju u ime redatelja:

(1) umetnici:e o u delegiranom performansu imaju tendenciju angažovati publiku, i/ili pojedince:ke na takav način da oni izvode vlastitu socio-ekonomsku kategoriju, bilo na temelju pola, klasa, etničke pripadnosti, starosnog doba, invaliditeta,

ili (rede) profesija;

(2) umetnici:e u ovakvim praksama time otvaraju mogućnost „odlučivanja” od strane angažovanih učesnika:ca o obliku izvedbe umetničkog dela, performansa, ponašanja, kao i o načinu potencijalnog razotkrivanja datih društvenih problema;

(3) umetnici:e u ovakvim praksama nastoje da kreiraju prostor i vreme u kome izvođenje (performans) može biti potencijalno sastavljen od glasova i delovanja drugih (Bishop, C. 2012, 92).

Dve karakteristike koje delegirani performans razlikuje od postavangardnog performansa – bilo onog koji izvodi jedan umetnik:ca, bilo performansa koji izvodi umetnik:ca u koprodukciji sa još jednim učesnikom – jesu sledeće:

(1) u delegiranom performansu živo prisustvo umetnika:ce zamenjuje se živim kolektivnim telom (društvene relacije). U postavagnardnim umetničkim praksama sedamdesetih godina prošlog veka (na primer, Gina Pane, Marina Abramović, Vito Acconci, Raša Todosijević, Christopher Lee Burden, Denis Oppenheim, Bruce Nauman, etc...), performans izvodi sam akter:ka-umetnik:ca, ili angažuje „neprofesionalce:ke”, „amatere:ke”, ili „stručnjake” iz druge oblasti, kao sa-učesnike:ce u performansu (na primer, Marina Abramovic u radu „Zamena uloga” (*Role exchange*) 1975. angažuje profesionalnu seksualnu radnicu kao saučesnicu u performansu radi otvaranja društveno osetljivih pitanja vezanih za ženski rodni identitet i rodno pitanje rada). Delegirani performans se razlikuje od ovog vida saučesništva po tome što je reč o angažovanju i aktiviranju više aktera:ki, koji su najčešće reprezent određene društvene grupacije (nacionalni, klasni, rodni, starosni, etnički i drugi identitet), odnosno društvenih relacija, koje predstavljaju osnovni medij rada tako da autorska pozicija umetnika:ce-performera:ke biva pod pretpostavkom decentrirana ili stavljena u drugi plan.

(2) Delegirani performans kao tip participativne umetničke prakse postavlja društvena i politička pitanja uključivanjem, angažovanjem ili aktiviranjem društvenih grupa prema rasnim,

rodnim, klasnim, starosnim, etničkim, nacionalnim, i drugim identitetima, u zavisnosti od polazne koncepcije umetnika:ce. Postoje, međutim, izuzeci u kojima umetnik:ca angažuje jednog izvođača performansa, poput Gianni Motti's, „Pre-emptive Act” (2007), gde nije reč o saučesništvu.

U pogledu političnosti participacije, delegirani performans je višestruko kritikovan zato što transgresivni ili kritički element ovog tipa participativne umetnosti uglavnom proizlazi iz percepcije da umetnici:e eksploatišu pojedince i grupacije. Kao rezultat toga, delegirani performans obično izaziva žestoku raspravu o etici reprezentacija (Bishop, C, 95). Učesnici:ce u ovakvim praksama često ne deluju „svojom voljom”, već bivaju instruirani kako bi ispunili zahteve unapred planiranog okvira umetnika:ce. Osim toga, ugovoreni najamni rad za izvođače jeste jedan od osnovnih karakteristika delegiranog performansa, ne samo u vidu konceptualnog načela rada, već i kao načina na koji ovaj tip umetničkog rada funkcioniše, prateći promene na ekonomskom planu koji se od 2000-tih godina očitavaju u konsolidaciji uslužne industrije koja se oslanja na marketing određenih kvaliteta određenih pojedinaca. Tipični primeri delegiranog performansa jesu: Paola Pivia „100 Kineza” (100 Chinese, 1998–2005), Santiago Sierra „Osam ljudi pred zidom” (Eight People Facing a Wall, 2002), Zoran Todorović „Cigani i psi” (Gypsies and Dogs, 2007), Tanja Ostojić „Izgubljene žene” (Mis(s)placed Women) i dr.

DEMOKRATIJA I KVAZIIZBORNI PROGRAM

— Milica Kočović de Santo

Latuš kao prelazno rešenje nudi „kvaziizborni program”, koji pretpostavlja ostajanje u reprezentativno demokratskim okvirima, u okviru kojih se vlast decentralizuje izgradnjom mehanizama za ojačavanje lokalizma tj. lokalne autonomije i participativnog upravljanja. Takođe, autor Latuš sugerise niz mera koje je potrebno uvesti sa ciljem reforme reprezentativno demokratskih okvira: masivne uštede u intermedijarnoj potrošnji (transport, energetika, pakovanje itd), i uvođenje novih (ekoloških) poreza uz redukciju (smanjenje broja sati) radnog vremena. (Latouche, 2005)

— Milica Kočović de Santo

Demokratizacija (u okviru postojeće) demokratije / na tragu Habermasove deliberativne demokratije – mnogi autori dalje razvijaju moguće poglede na značenja demokratizacije demokratije. Konard Ot, oslanjajući se na Habermasov model deliberativne demokratije, ukazuje na značaj jake uloge civilnog društva i „međuzone” između političkog sistema (vlada, parlament, administracija, stranke) „u kojem nevladine organizacije, odbori za naučnu politiku, akademska zajednica, zabrinuti naučnici, frilenseri, lobisti, grupe za pritisak i drugi agenti predlažu ideje o kreiranju politike” (2012: 578). Cilj je promišljanje (tj. korišćenje komunikativnog razuma) o političkim predlozima u javnoj sferi koju dele civilno društvo i agenti posredničke zone, što rezultira takvim idejama koje postižu neki nivo saglasnosti i infiltriraju se u političko jezgro i postanu usvojeni. Ot prevazilazi Habermasove ideje demokratije, predviđajući institucionalne inovacije u političkom jezgru i srednjim zonama uticaja, što podrazumeva uvođenje referenduma za važna pitanja i direktno uključivanje građana („građanske porote”).

— Bojana Matejić

Didaktička shema umetnosti jeste pojam koji uvodi francuski filozof Alen Badju (Alain Badiou) u svoju inestetiku (Badiou, A. 2005, 5) da označi pojavu totalne subordinacije umetnosti ideološkim i političkim mehanizmima kontrole. Geopolitički kontekst u kome Badju razrađuje svoje teze jeste (Zapadni) kontekst „sinteze između dogmatizma demokratije merkantilističkog tipa sa skepticizmom, koji redukuje efekte istine na partikularne antropološke operacije” (Matejić, B. 2015, 170). Pod *inestetikom* Badju podrazumeva takav odnos filozofije prema umetnosti koji, polazeći od toga da je sama umetnost proizvođač:ica istina, filozofija nema nikakvih pretenzija da umetnost preobrati u sopstveni objekat. Nasuprot estetskoj spekulaciji, *inestetika* opisuje strogo „unutarfilozofske efekte” koje proizvodi postojanje nekih umetničkih dela (Matejić, B. 2015, 173). U kontekstu Badjuove *inestetike* umetnost je jedna od *generičnih procedura istine*, pored naučne, političke i ljubavne. Istine koje umetnost aktivira se, međutim, ne mogu svesti na istine za koje su sposobne generičke procedure nauke, politike i ljubavi. Do transformacije, odnosno emancipacije, može doći samo ukoliko se istovremeno aktiviraju sve četiri generičke procedure. Sama filozofija nije generička procedura istine; filozofija ne može proizvesti istinu. Uslov filozofije jeste prepoznavanje samogućnosti (*compossibilité*) četiri procedure istine među kojima je i sama umetnost. Filozofija se pokazuje kao uslov predočavanja i opisivanja samogućnosti istina.

Unutar Zapadne estetičke misli, u kontekstu problema relacije između umetnosti i politike, odnosno, umetnosti i filozofije, te u pogledu statusa istine u ovim dispozitivima, Alen Badju prepoznaje tri sheme ili režima: didaktičku, romantičku i klasičnu shemu (Matejić, B. 2015, 187). *Didaktička shema umetnosti* je

režim u kome umetnost postaje sredstvo političkih, ideoloških programa, ili normativnih i neupitnih „istina” koje joj se nameću spolja (Matejić, 2015a, 124). Didaktički dispozitiv implicira tezu da umetnost nije sposobna za istinu. Drugim rečima, istina nije imanentna umetnosti, već je mesto istine izvan dela, na takav način da ona subordinira umetnost transcendentnoj Ideji. Reč je o fundamentalnoj ideološkoj kontroli umetnosti u čijem režimu umetnost *zadobija svoju utilitarnu programsku funkciju*. U didaktičkom režimu umetnost biva kontrolisana efektima privida javne sfere. Iako se Badju vraća hipotezi komunizma, tipičan primer *didaktičke sheme umetnosti* on vidi u kanonskom marksizmu, koji je ideju „ušavljivanja” umetnosti i politike hipostazirao u banalnom političkom uslovu umetnosti, tj. marksističkom „prezrivom odnosu prema umetnosti i svemu što se odnosilo na bavljenje umetnošću” (Matejić, B. 2015, cit.cit. 173) Preneseno na plan relacije pretpostavki participacije i umetnosti, participativna umetnost u didaktičkom režimu nominalno zadržava morfološke karakteristike participacije ili aktivistički perpetuirati osujećene idealitete demokratskih ljudskih prava, inkluzije, participativnog učešća, ili iscenira **društvene antagonizme** bez *stvarnih* transformacijskih efekata, koji bi prema Badjuu trebalo da budu pokrenuti iz umetnosti uz preostale procedure istine: nauka, politika i ljubav, i prepoznati od strane filozofije.

— Bojana Matejić

Dijaloška estetika jeste pojam koji je uveo američki kritičar, teoretičar i kustos Grant Kester (Grant Kester) da označi specifičnu formu participativnog delovanja unutar sveta (umetnosti) koja se zasniva na dijalogu (Kester, G. 1999, 5). Reč je o formi participativnog delovanja unutar sveta (umetnosti) koja je veoma bliska **litoralnoj umetnosti**, međutim ono na šta se u dijaloškoj estetici stavlja akcenat jeste radikalna decentralizacija subjektne pozicije „savremenog:e umetnika:ce”, koja se oslanja direktno na kapacitet „subjektne” pozicije „autora:ke” da radikalno decentralizuje i dekonstruiše sopstvenu klasnu, rasnu, starosnu, itd. poziciju. Grant Kester predlaže termin dijaloška estetika (Kester, G. 1999, 3) kao formu i vid participativnog delovanja unutar sveta (umetnosti) koji pojmovno i koncepcijski prevazilazi potencijalne probleme uobičajnih formi participativnih procesa u svetu (umetnosti): (1) problem kako prevazići ideološku poziciju umetnika:ce, kao „harizmatičnog, jakog:e, stvaralačkog:ke, subjekta:ce”, koji, pretpostavka je, prevladava tu poziciju „autonomije” posredstvom estetskog znanja Drugog. Rezultat uobičajenih participativnih procesa jeste niz problema koji su u sukobu sa pretpostavkama idealiteta i ciljeva participacije poput: (2) neuspeha kritičke samorefleksije „umetnika:ce” (usled uverenja da individualnost konstituise neka iskupiteljska preideološka intencija) u kombinaciji sa autoritetom „umetnika:ce” koji:a „poseduje moć” da prevlada ograničenja klase, rase, privilegija, ili pokrene participativne aktivnosti u ime niza obespravljenih „drugih”. Reč je o proizvodnji (kvazi-)filantropskog, srednjeklasnog subjekta:ce koji:a ima tu sposobnost da „duhovno poboljša ili isceli” rasno, klasno, starosno itd. Drugo. Takva se ideološka funkcija „umetnika:ce”, kaže Kester, neguje u dugoj romantičarskoj tradiciji, a svoju izrazitu formu nalazi u poziciji „umetnika:ce” kao „šamanističkog iskupitelja” koji pri-

svaja ritualne „metode” tribalističkih društava i primenjuje na izrazito stratifikovano društvo (tragovi rada Josepha Beuysa, Marine Abramović, bečkog akcionizma, Yoko Ono, itd). Osnovni problem svih participativnih aktivnosti jeste a) upravo ova tenzija između privilegovanih i neprivegovanih; b) logistički aspekt ovakvih projekata, jer litoralni, diskurzivni projekti, dijaloške estetike, itd. podrazumevaju interkulturni i geografski nomadizam, koji uključuje često višegodišnji rad sa zajednicama-kontekstom i dugoročnu posvećenost u radu sa tim zajednicama. „Uspešnost” participacije u ovakvim praksama određuju fondacije koje finansiraju date projekte.

Osnovna karakteristika participativnih aktivnosti unutar dijaloške estetike jeste lociranje značenja i efekata „izvan” samih sebe, čime se prevladava tradicionalna samoreferentnost. Upravo se time onemogućava proces identifikacije učesnika:ca kao objekata instrumentalizacije. Razmena se odvija putem govora, diskursa između učesnika:ca, suprotno poziciji funkcije fiksiranog subjekta iskazivanja koji koristi diskurs, govor, na a priori, instruktivan način. Dijaloška estetika tako može biti prisutna u bilo kom vidu participativnih delovanja unutar sveta (umetnosti).

— Milica Kočović de Santo

Direktna demokratija omogućava građanima da odlučuju o svojoj sudbini, osnažuje građane za participativno donošenje odluka umesto da se oslanjaju na sebične političare. Direktna demokratija proizvodi odluke visokog legitimiteta (Heywood, 2022). Za Kastorijadisa, koncept demokratije uvek ima značenje direktne demokratije, kao put za realizaciju revolucije, a revolucija je ekspresija socijalizma. Demokratsko društvo i revoluciju Kastorijadis spaja objašnjenjem da „preporod projekta autonomije zahteva ogromne promene, stvarni zemljotres, ne u smislu fizičkog nasilja već u smislu verovanja ljudi i ponašanja. To uključuje radikalnu promenu u predstavljanju sveta i radikalnu promenu o mestu ljudskih bića na svetu. Predstava sveta kao predmeta rastućeg gospodarenja ili kao pozadina za antroposferu mora biti uništena” (Castoriadis, 1999: 179).

Direktna demokratija je oblik narodne samouprave gde građani direktno, kontinuirano i bez posredovanja učestvuju u zadacima vlasti. Radi se o radikalnom obliku demokratije koji favorizuje decentralizaciju i najširu moguću disperziju vlasti. Ona se zasniva na principu političke jednakosti, shvaćenom kao zahtevu da svi glasovi u društvu budu podjednako glasni, čime se poništava razlika između „vlasalaca i onih kojima se vlada”. Deliberativne skupštine su ključna institucija za sprovođenje direktne demokratije. Skupštine obuhvataju sastanke na kojima građani donose odluke promišljanjem, odnosno slušanjem i diskusijom o različitim stavovima o nekoj stvari, razmišljajući o svakom stavu i pokušavajući da donesu zajedničku odluku bez prinude (Zografos, 2015). U kontekstu revolucionarnih alternativa na koje se Kastorijadis poziva ekološki pokret, i principi štedljivosti i samoograničavanja, jesu centralne tačke koje konstituišu odrast i autonomiju budućih željenih društava (Asara, 2013).

Vreme od 1990-ih mnogi teoretičari vide kao vreme konsenzusa ili postpolitičko doba (Swyngedouw 2014) u okviru koga se neoliberalne kapitalističke oligarhije, promovisane od strane zapadnih elita kao demokratski sistem, nameću kao „nikada do sada bolji” sistem upravljanja koji ne treba propitivati. Konsenzus o tome kako živimo nije dostignut deliberacijom niti pregovaranjem, već pretpostavljanjem slaganja onih kojima se ne daju glas i agensnost. Disenzus u tom kontekstu, po Ransijeru, označava otvaranje političkog prostora, remećenja dominantne raspodele osetnog, te uzurpiranja i prekonfigurisanja istog. Disenzus nije samo akt neslaganja, već praksa disrupcije dodeljenih uloga i odnosa moći u okviru društvenog poretka, koji uključuje propitivanje i redistribuciju materijalnih, osetnih i epistemoloških pretpostavki društvenog poretka. Dok Ransijer koristi koncept disenzusa, Šantal Muf (Mouffe 2005) naglašava centralnost pregovaranja i neslaganja kroz koncept agonizma. U oba slučaja, radi se o razlici između pregovaranja o već poznatim razlikama po unapred zacrtanim okvirima, jeziku i raspodeli uloga sa jedne strane (tj. menadžmentu razlika), i neslaganju koje remeti već zacrtane okvire i unosi nove artikulacije i senzibilnosti u prostor političkog.

Diskurzivni zaokret jeste oblik participativnog delovanja u svetu (umetnosti) koji se zasniva na:

(1) difuziji umetničke/kustoske/izlagačke produkcije, odnosno sveta (umetnosti) i kontinentalne (pretežno francuske (strukturalizam i poststrukturalizam i kritičke teorije nakon poststrukturalizma) filozofije od devedesetih godina prošlog veka. Različite forme teorije (od analitičke filozofije Ludviga Vitgenštajna (Ludwig Josef Johann Wittgenstein), preko lingvističke antropologije, do semiotike i semiologije, teorijske psihoanalize) su, međutim, i ranije imale izrazito važnu funkciju u umetničkim/kustoskim praksama (tokom sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka naročito) odnosno, najčešće u DADAi, situacionizmu, fluxus-u i konceptualizmu. Prožimanje strukturalizma, filozofskog pragmatizma, književnosti, književne kritike, lingvističke antropologije i vizuelnih umetnosti beleže istorijske, neo- i postavangarde dvadesetog veka; (Kester, G. 2011, 54)

(2) na ekspanziji različitih rasprava, oblika komunikacije, razgovora i debata o savremenoj umetnosti i njenoj društvenoj funkciji;

(3) diskurzivne prakse se zasnivaju na paradigmama posdišanovskih pristupa i dematerijalizacije umetnosti (Lippard, L. 1997) tako da „izložbeni format” ovakvih praksi uključuje najčešće publikacije (različite oblike samoizdavaštva, net-art i digitalne portale-platforme, forume, samizdate, novine, periodiku, časopise, u kojima se objavljuju intervjui, eseji, teorijski tekstovi, rasprave, etc. (Gilbert, A, 2016, 53)), teorijske instalacije, mape i dijagrame, foto i video dokumentaciju procesa razmena znanja, diskusija, i razmišljanja, sam događaj razgovora, debata, itd. u galerijskom, internet, privatnom, javnom i/ili slobodnom prostoru) (Sullivan, G. 2005, 69).

Diskurzivni zaokret karakterišu dematerijalizovani mediji: publikacije, mape, dijagrami, predavanja, simpozijumi, diskusije, govori, radionice, koji su pokrenuti kao sami umetnički, kustoski, ili, aktivistički projekti unutar sveta (umetnosti), kao i proliferacija pozicija aktera:ki prilikom saradničkih, participativnih susreta: teoretičar:ka preuzima mandat kustosa ili umetnika, umetnik:ca preuzima mandat teoretičara:ke ili kustosa:kinje, kustos:kinja preuzima mandat teoretičara:ke ili umetnika:ce. Teorija u ovakvim praksama čini prvostepeni govor. Teorija, znanje i informacije jesu osnovni mediji rada. Prema Fukou (Michael Foucault) teorija je sama „po sebi” diskurzivna praksa.

Dominantne, često tržišno orjentisane, tendencije moderne i postmoderne umetnosti idu ruku pod ruku sa dugom tradicijom „antidiskurzivnosti” jer moderna i postmoderna umetnost povezuju komunikativnost ili diskurs mahom sa fiksiranom „normativnom” pozicijom (iako je teorija „sama po sebi” diskurzivna praksa koja dovodi u pitanje (sve) normative) – reč je o generalizovanom uverenju da se umetnost mora definisati kao differentia specifica u odnosu na teoriju, govor i komunikaciju upravo time što je „u ontološkoj biti” umetnosti da proizlazi iz „ličnih trauma”, „šumova”, „stomaka”, emotivnih „subjektivnih” stanja autora:ke, životnih iskustava; odnosno, stanovišta da je umetnost per se „teško razumljiva”, šokantna, „somatska”, provokativna, zbunjujuća, nesvesna, ometajuća. Antidiskurzivna tendencija u modernoj i postmodernoj umetnosti pretpostavlja diskurs i komunikaciju kao inherentno opresivne. Ono što Grant Kester naziva „antidiskurzivnom tradicijom” u modernim i postmodernim avangardama se može definisati na dva načina: (1) prvi pristup tiče se takozvane „ortopedske” estetike (Grant Kester) koja nastoji da agresivno transformiše posmatračevo stanje svesti ili pozicije (za koju se pretpostavlja da je bezinteresna, umrtvljena ili kodifikovana) putem susreta sa ekscesivnim, šokantnim, transgresivnim umetničkim delom (npr, Santiago Sierra, Marina Abramović, bečki akcionizam,

Gina Pane, Andres Serrano, Franko b, itd). Reč je o poziciji koja je potpuno suprotna diskurzivnim pristupima, u smislu da se polazi od uverenja da umetničko delo ima sposobnost da utiče na recipijenta:kinju na jedinstven, singularan, nediskurzivni, „somatski” način. To su tendencije koje idu tragom „alienacionog” efekta ruskih i nemačkih avangardi 30-tih godina prošlog veka, te, strategija „šoka” i „transgresije” koje nalazimo u teorijskom radu, recimo, Valtera Benjamina (Walter Benjamin) ili Žorža Bataja (Georges Bataille). Ovakva perspektiva postavlja recipijenta:kinju, u izvesnom smislu, ipak u pasivni položaj (iako se tvrdi suprotno, jer se odgovornost sa umetnika:ce premešta na odgovornost-reakciju publike), čija epistemološka i afektivna orijentacija sveta treba da bude, pretpostavka je, „promenjena” u susretu sa ovakvim umetničkim delom, činom ili ponašanjem. U pitanju je paradigma ili sindrom „netašnih umetnika:ca” koji se ideološki oblikuje i neguje unutar sveta umetnosti od romantizma pa sve do danas; (2) drugi dominirajući pristup koji je „antidiskurzivni” leži u ubeđenju da umetničko delo mora biti potpuno bezinteresno u odnosu na recipijenta:kinju. Reč je o hipotezi koja se zasniva na distinkciji Majkla Frida (Michael Fried) između „autentičnog” i „teatralnog” pristupa umetnosti. Prema ovakvoj postavci posmatračevo prisustvo ili reakcija u odnosu na delo je potpuno nebitno. U svojoj ekstremnoj verziji, umetničko delo nije uopšte forma komunikacije. Kester navodi, recimo, stavove Barneta Njumana (Bernett Newman) koji je projektovao ovu „antidiskurzivnu” tendenciju u svojim iskazima iz 1947. godine da se u umetničkom delu „jezik radije pojavljuje kao poetična ljutnja, bes ili neslaganje, nego kao potreba za komunikacijom” (idealni ali nikada realizovani (dis-)sensus communis) (Kester, G. 1999, 3)

Diskurzivne prakse u savremenoj umetnosti su zato bliske **pedagoškom zaokretu**, **litoralnoj umetnosti**, **dijaloškoj estetici**, kao i samoobrazovanim projektima, jer se zasnivaju na proizvodnji znanja i kritičkog mišljenja unutar sveta umetnosti, odnosno

interdisciplinarnom povezivanju sveta (umetnosti), aktivizma/politike i (kritičke) teorije. Estetska valorizacija u ovakvim praksama je od sekundarnog značaja, tj. „diskurs” postaje estetika onog momenta kada se udalji od mehanizama političke promene/transformacije i umesto toga preuzme kompenzatorsku ili simboličku ulogu. Prema Marion von Osten (Marion von Osten) diskurzivne prakse nastaju kao reakcija na komodifikaciju savremene umetnosti taktičnom upotrebom institucija (organizovanje filmskih projekcija, radionica, saradničkih susreta) kao strategija kritike bele kocke izlagačkog prostora, koja je u funkciji buržoaskog pogleda i konzumerizma. Mnogi primeri samoobrazovanih škola, pedagoških zaokreta, **litoralne umetnosti** mogu biti istovremeno primeri diskurzivnih praksi, kada je akcenat na interdisciplinarnom povezivanju akademije (teorije) i sveta (umetnosti).

— Marija Maruna

Koncept dobrog upravljanja (eng. good governance) je nastao kao odgovor na urušavanje države blagostanja 80-ih godina XX veka i posledično nemogućnost javnog sektora da obezbedi osnovne društvene servise. Polazište ovog koncepta je podeljena odgovornost, odnosno omogućavanje širokog učešća zainteresovanih strana u čitavom lancu odlučivanja (iz sva tri sektora: javnog, privatnog i civilnog), od koncepcije do implementacije, koja će obezbediti kvalitet, relevantnost i delotvornost razvojnih politika (Tasan-Kok. & Vranken, J, 2011). Koncept podrazumeva pomak od vladanja ka upravljanju i fokusiranje na efektivnost i efikasnost korišćenjem resursa koji su pristupačni u datom kontekstu, uz „uključivanje nedržavnih organa u proces oblikovanja javnih politika” (Petrović, 2012:88). Osim smanjivanja autoritarnosti uprava, nov model karakteriše tranzicija od društveno odgovorne ka preduzetničkoj državi, koja zahteva smanjivanje birokratskog aparata i u isto vreme povećanje efikasnosti i efektivnosti (Maruna, Čolić, Milovanović Rodić, 2018). Koncept upravljanja promoviše značaj lokalnog nivoa uprave, na kojem se najbolje prepoznaju problemi zajednice i formiraju partnerstva za njihovo rešavanje.

Osnovne karakteristike novog modela upravljanja, u skladu sa ključnim dokumentima EU i UN su: (1) fleksibilnost odluka, i (2) integracija različitih nivoa „nadležnih” (lokalne, regionalne, nacionalne, a u kontekstu integracija u EU i evropske javne agencije i ostalih aktera „kijih se tiče”, u konzistentan i integrisan sistem. U osnovi je definicija UN dobrog upravljanja, koje karakteriše sledeće: (1) zasniva se na vladavini prava, (2) participativno je i orijentisano ka dostizanju konsenzusa, (3) efektivno je i efikasno, (4) pouzdano je, (5) transparentno je, (6) osetljivo na inicijative, (7) pravedno je, i (8) inkluzivno (UN-ESCAP, 2009 u Maruna, Čolić, Milovanović Rodić, 2018).

Upravljanje se tiče odnosa između civilnog društva i države, odnosno relacija između „onih u čije se ime upravlja i uprava” (Halfani, McCarney i Rodriguez, 1995:95). U tom smislu, „upravljanje predstavlja kapacitet da se izraze, artikulišu i međusobno integrišu lokalni interesi, organizacije i društvene grupe i, sa druge strane, kapacitet da se isti predstave u odnosu na okruženje [...] odnosno tržište, državu, druge gradove i ostale nivoe uprave” (Le Gales, 1998:496). Tako posmatrano, upravljanje se značajno oslanja na set pregovaračkih mehanizama radi obezbeđivanja zajedničke akcije (Garcia, 2006 u Maruna, Čolić, Milovanović Rodić, 2018). Dobro upravljanje podstiče kreiranje arene za diskusiju, promovise mehanizme za upravljanje konfliktnim situacijama i neguje javni dijalog.

DOBRO UPRAVLJANJE URBANIM RAZVOJEM

— Marija Maruna

Dobro upravljanje urbanim razvojem (engl. good urban governance) je termin nastao u okviru teorije novog institucionalizma. U samom težištu koncepta je odnos uprave i društva koji se sagledava kao kompleksan set aktivnosti u funkciji izgradnje partnerstava, koalicija, javnog dijaloga i mreža kojima se kreiraju nove urbane politike i formulišu pravila. Definisani su najznačajnijim dokumentima Ujedinjenih nacija (UN, 1992; UN Habitat 1996, 2002, 2017) i Evropske unije (EU 2007, 2010, 2011, 2016) (Maruna et al, 2018). Podrazumeva vršenje političke, ekonomske, društvene i administrativne vlasti nad urbanim entitetom. Uključuje mnogobrojne načine na koje zainteresovane strane učestvuju u zajedničkim poslovima grada. Kao kontinualni proces, dobro upravljanje urbanim razvojem je usmereno ka usklađivanju sukobljenih ili različitih interesa i preduzimanju kooperativnih akcija. Uključuje formalne institucije kao i neformalne aranžmane i društveni kapital građana (UN HABITAT, 2002). U opštem smislu, dobro upravljanje urbanim razvojem obuhvata sve oblike kolektivne akcije usmerene na javnu sferu i uključuje različite načine delovanja mnogobrojnih aktera, od formalnih organizacija javnog sektora preko lobističkih i samoorganizovanih grupa, do društvenih pokreta usmerenih na otpor dominantnim odnosima upravljanja (Healey, 2006). U suštini, to je politički proces u kome se traži postizanje ravnoteže između različitih interesa da bi se razrešili konflikti u odnosu na korišćenje dobara, odnosno izvršila distribucija resursa.

— Bojana Matejić

Društveni/relacioni antagonizam jeste jedan od ključnih pojmova i problema u referencijalnom polju značenja teorije participacije i participativne umetnosti. Prema Majklu Hartu (Michael Hardt), neoliberalizam se zasniva na kooptaciji i subsumciji onoga što je zajedničko: znanje, jezik, slike, ideje, afekti, i to je jedan od osnovnih problema artikulacije zajednice odnosno participacije. Samoprekarizacija u participativnim aktivnostima jeste jedan od ključnih problema ovakvih praksi u kontekstu postfordističkog oblika rada i modaliteta subjektivacije (Matejić, B. 2020, 490). Upravo ovaj fenomen prisutan je u savremenoj rastućoj privatizaciji javnog dobra, koji ide ruku pod ruku sa eksploatacijom različitih formi kolektivne akcije, od mreža solidarnosti do praksi kolektivnog otpora. Počev od 1990, čitav niz umetničkih aktivnosti orijentiše se ka pokušaju otkrivanja novih metoda artikulacije zajedništva, jednakosti, tj. kolaborativnih i kolektivnih modaliteta produkcije, koji za polazište uzimaju pretpostavke (direktne) demokratije, a jednu od prvih teorijskih studija i kontekstualizacija ovog fenomena u kontekstu savremene umetnosti nudi Nikolas Burio (Nicolas Bourriaud) u svojoj knjizi „Relaciona estetika” (*Esthétique relationnelle*, 1998).

U ovom kontekstu, sam pojam društvenog odnosno relacionog antagonizma teoretizuje istoričarka i teoretičarka umetnosti Kler Bišop (Clair Bishop) u svom tekstu „Antagonizam i relaciona estetika” (*Antagonism and Relational Aesthetics*, 2004) kao kritičku reakciju na teoriju relacione estetike Nikolasa Burioa (Nicolas Bourriaud) (čiji su najreprezentativniji primeri radovi Rirkrita Tiravanije (Rirkrit Tiravanija) i Liama Gilika (Liam Gillick)), sa platformi teorije antagonizma kao demokratije te-

oretičara:ki Šantal Muf (Chantal Mouffe) i Ernestoa Lakloa (Ernesto Laclau), a koje Kler Bišop prepoznaje u radovima umetnika poput Santjaga Sijere (Santiago Sierra) i Tomasa Hiršhorna (Thomas Hirschhorn). Relaciono, participativno umetničko delo, za razliku od dvadesetovekovnih avangardnih emancipacionih i (direktno)demokratskih pristupa i inklinacija, karakteriše se time što je u fokusu umetničkog dela: (1) aktiviranje i proizvodnja društvenih relacija (socijalna forma) koje mogu biti podstaknute intervencijom u javnom prostoru, muralom, instalacijom, performansom, ili nekim činom ili ponašanjem umetnika:ce; (2) postupci „deprofesionalizacije” i dekolonizacije pozicija u svetu umetnosti (kustos:kinja i/ili teoretičar:ka umetnosti može preuzeti mandat umentika:ce i obrnuto, „neprofesionalci:ke” i/ili „amateri” mogu zauzeti pozicije „eksperata”, itd); (3) iako u morfološkom i medijskom smislu delo grade društvene relacije, kriterijum za procenu otvorenih, participativnih umetničkih dela nisu (samo) estetski, već primarno politički i etički, što znači da se prilikom procene moraju prosuđivati „odnosi” koje proizvode relacijska, odnosno participativna umetnička dela, kao i političke, društvene i etičke konsekvence tih dela u datoj društvenoj i geografskoj konstelaciji. Za samu kritičku procenu relacijskog, participativnog umetničkog dela Burio predlaže postavljanje sledećih pitanja: Da li mi ovo delo dopušta da uđem u dijalog? Mogu li postojati, i kako, u prostoru koji ocrtava ovo delo? Burio izvodi tezu u korist prioriteta zajedničkog, odnosno, suživota kao umetnikog dela. Kad Burio tvrdi da su susreti važniji od pojedinaca koji ih čine, svi odnosi koji dopuštaju dijalog automatski se pretpostavljaju demokratskim, i stoga dobrim.

Upravo na ovom mestu Kler Bišop artikuliše svoju tezu o relacionom, odnosno društvenom antagonizmu. Jer, šta se zapravo podrazumeva pod „demokratijom” u ovom kontekstu? Ako relaciona umetnost aktivira, odnosno, proizvodi ljudske odnose, onda se postavlja pitanje koje se vrste odnosa proizvode, za koga i zašto?

Laklo i Muf tvrde da funkcionalno demokratsko društvo nije ono u kojem su nestali svi antagonizmi, nego sasvim suprotno, ono u kojem se stalno pojavljuju nove političke granice i kao takve predstavljaju predmet debati. Demokratsko društvo je ono u kojem se odnosi sukoba ne potiskuju. Bez antagonizma postoji samo nametnuti konsenzus autoritarnog poretka – potpuno potiskivanje debate i diskusije, što je suprotno demokratiji. Valja naglasiti da tezu antagonizma Laklo i Muf ne uzimaju kao prihvatanje političkog defetizma; antagonizam ne označava izgnanstvo utopije iz polja političkog. Naprotiv, oni zastupaju tezu da bez koncepta utopije nema mogućnosti radikalnog imaginarijuma. Zadatak je uravnotežiti napetost između imaginarnog ideala i pragmatičnog upravljanja društvenom pozitivnošću, a da se ne upadne u zamke totaliteta. U slučaju antagonizma, suočeni smo sa prisutnošću „Drugog” koje sprečava alijenaciju u totalitetu. Društveni odnos ne proizlazi iz potpunih totaliteta, nego iz nemogućnosti njihovih konstituisanja. Društveni antagonizam zapravo preči totalitet, i samim tim je uslov participacije, tj. demokratije.

Preneseno na polje sveta umetnosti, relaciona, odnosno participativna umetnost „ostvaruje participaciju” samo u onoj meri u kojoj umetničko delo, prema tezi Kler Bišop, proizvodi ili reflektuje društveni antagonizam. To ne podrazumeva umetnička dela koja u estetskom i konceptualnom smislu „monolog” zamenjuju „dijalogom” (što bi bila, prema njenim stavovima, estetizacija participacije), tj. – odustajanje od ideje transformacije u javnoj kulturi, čime se opseg umetničkog dela svodi na užitke privatnog skupa koji se međusobno poistovećuje na osnovu profesije, rase, klase, „posetioca galerija” – već umetnička dela koja problematizuju sam pojam inkluzije, integracije, odnosno, političke (ne ljudske) emancipacije. Odnosi koje proizvode ovakvi radovi obeleženi su iskustvom nelagode, a ne pripadnosti. Takvi radovi priznaju nemogućnost „mikroutopije” i umesto

toga održavaju napetost između posmatrača, učesnika, konteksta, a sastavni deo te napetosti jeste uvođenje saradnika iz različitih ekonomskih, klasnih, rasnih, rodničkih itd. identiteta. Premijere takve prakse Kler Bišop vidi u radu Tomasa Hiršhorna i Santjaga Sijere. U domaćem kontekstu se takav pristup može identifikovati u radu Tanje Ostojić (*Tražim supruga sa pasošem EU / Looking for a Husband with EU Passport*, 2000-2005), i Zorana Todorovića (*Cigani i psi / Gypsies and Dogs*, 2007), itd.

— Irena Ristić

Emergencija je proces koji se odvija kroz vreme, u kome sklopovi osnovnih entiteta – pod uslovom da postoje odgovarajući materijalni uslovi nižeg reda, dostižu određeni nivo strukturne kompleksnosti iz kojeg se pojavljuju svojstva entiteta višeg reda. Ono što se pojavljuje novo je, nepredvidljivo i nesvodivo na svojstva svojih delova, mada je određeno njihovim odnosom, i ispoljava se preko nastajućih obrazaca povezanosti koji funkcionišu „po novim pravilima igre” (Morgan, 1933). Pritom, ta nova realnost koja se javlja tokom emergentnog procesa izranja iz aktivnosti prethodnog stadijuma, kao rezultat interakcije onoga što nastaje i sredine u kojoj se proces odvija. Koncept emergencije ima dugu istoriju te se pojavljuje u različitim teorijama i naučnim disciplinama. Rane konceptualizacije povezuju se sa teorijom evolucije, a iz sociopsihološkog ugla prepoznaju se već u organicističkim idejama 19. veka: polazištu da je celina različita od zbira delova te zavisi od međusobnih relacija odnosno konstituisane strukture, kao što i društvo predstavlja integrisano jedinstvo slično živom organizmu. Koncept ima snažan uticaj na istraživače Geštalt škole, a ponovo dolazi u fokus kada se nakon Prvog svetskog rata aktivirao kružok poznat pod imenom Britanski emergentisti u čijim radovima su formulisane i opisane gotovo sve pretpostavke emergencije (Broad, 1925; McLaughlin, 1992; Morgan, 1933; Whitehead, 1926). „Karakteristično ponašanje celine se, čak ni u teoriji, ne bi moglo izvesti iz najpotpunijeg znanja o ponašanju njenih komponenti, uzetih odvojeno ili u drugim kombinacijama.” (Broad, 1925: 59) Iako su isticali uslov nesvodivosti, emergentisti su bili materijalisti: Postoji samo fizička materija te potpuno treba odbaciti vitalističko verovanje u nematerijalnu supstancu koja daje život. Kreativna produkcija individua može se delom posmatrati u svetlu emergentnih procesa, mada se tek u kolektivnim praksama sasvim

jasno prepoznaje razvoj kreativne sinteze koja reflektuje domete emergencije. U savremenoj umetničkoj i kulturnoj produkciji, kada su kolektivne prakse usmerene na društvene promene, jedan od materijalnih uslova emergencije je participacija svih onih aktera na koje se promena odnosi.

— Bojana Matejić

Etički režim slika (*Le Régime éthique des images*) jeste jedan od pojmova Žaka Ransijera (Jacques Rancière), koji opisuje prostor u kome „nema umetnosti”, već je reč o predstavama koje se podvrgavaju estetskom suđenju na osnovu njihovih imanentnih istina i njihovih uticaja na modalitete egzistencije individua i zajednica. Reč je o umetnosti koja je implicitno ili eksplisitno subordinirana ideji (Matejić, B. 2015, 163).

Ransijer nastoji da „povrati ugled” značenju pojma politike u demokratskom reprezentativnom parlamentarnom razdoblju (kriza političkog), razlikovanjem tri pojma: *policije*, *političkog* i *politike* (sinonim za emancipaciju), pri čemu nije reč o revitalizaciji grčkog antičkog shvatanja čoveka i subjekta u terminu političke životinje. *Političko*, za Ransijera, jeste susret dva heterogena procesa, od kojih jedan podrazumeva upravljanje ljudima i ljudskim zajednicama, a drugi proces, ili proizvodnju jednakosti. Prvi proces se zasniva na raspodeli mesta i funkcija koja je hijerarhijska, i Ransijer ovaj proces naziva *policijom*. Drugi proces podrazumeva „igru praksi” koja pretpostavlja *jednakost bilo koga sa bilo kim* i, stoga, Ransijer ovaj proces imenuje *politikom* ili još (ljudskom) emancipacijom. U terminima mladog Marksa, *policija* odgovara *političkoj emancipaciji* (*ljudska prava, pravo javne sfere*), dok politika odgovara *univerzalnoj* ili *ljudskoj emancipaciji* (Matejić, B. 2015a, 106). *Političko* je ime za susret ova dva procesa u utvrđivanju nepravde. Drugim rečima, za Ransijera, *politika* (*ljudska emancipacija*) nije program, aktuelizacija principa, pravila, zakona, ili svojstava zajednice, jer zajednica ne poseduje arkhe (Matejić, B. 2015, 163).

Umetnost u ovakvoj optici nije *politička* zbog poruka ili osećanja koje ona saopštava ili iskazuje u svrhu potvrđivanja datog stanja stvari, dakle, postojećih društvenih odnosa, niti ako ona

reprezentuje određene manjinske (na primer) društvene grupe, njihove interese, konflikte, ako se zasniva na borbi za vidljivost, spektakularnost, moć. *Politika umetnosti* (*ljudska emancipacija*) pretpostavlja rekonfiguraciju prostora u kome oni koji nemaju glas i ne poseduju vlastito vreme, zaposedaju, ili uspevaju da proizvedu zajednički prostor (*subjekt:icu umetnosti*), shvaćen: u kao ono što se odvija „između-dva”, između statusa čoveka oruđa i statusa čoveka koji govori i misli, između „čovečnosti” i „nečovečnosti”. Redistribucija mesta i identiteta (Rancière, J. 2008, 37), prostora i vremena, vidljivog i nevidljivog, buke i govora jeste proces koji Ransijer naziva „raspodelom čulnog” (*Le Partage du sensible*) i to je osnovna pretpostavka politike umetnosti, tj. emancipacije (Rancière, J. 2000, 14). Politiku je moguće izvesti unutar i iz samog poretka raspodele čulnog „mesta bez (prethodno) utvrđenog mesta” (*lieu avoir lieu*) na kome svaki put neko može nositi zajednicu za nekog drugog.

U kontekstu relacija političke i univerzalne-ljudske emancipacije i umetnosti, Ransijer razlikuje tri termina: (1) *etički režim slika* (*Le Régime éthique des images*), (2) *režim reprezentacije umetnost* (*Le Régime représentatif de l'art*) i (3) *estetski režim umetnosti* (*Le Régime esthétique de l'art*). Ransijer izvodi pojam konsenzusa kao ime za zajednicu u čije ime politička emancipacija operiše. Ovde Ransijer konstituiše takozvani *etički zaokret* u estetici koji ne podrazumeva jednostavno obnovu moralnih normi kao takvih, već suzbijanje podele koju je samo pojmovno jezgro morala nekada „sabiralo”. Pojam morala, kako kaže Ransijer, u svom inicijalnom značenju podrazumeva „razmak” između zakona i činjenice. Suzbijanje ove podele Ransijer imenuje *konsenzusom*, pri čemu on ne osporava „etiku prevrata”, već „moralizatorsku” pojavu estetske delatnosti u ime „ljudskih prava” (politička emancipacija). *Konsenzualnom* poretku (*policija*) odgovaraju *etički* i *reprezentacijski režim*, dok Ransijer, *estetski režim* određuje kao režim *dissensus*-a ili neslaganja (*ono što se odvija „između-dva,”*) (Matejić, B. 2015, 165).

— Višnja Kisić

Etika brižnosti je filozofska perspektiva feminističke provenijencije koja u polje promišljanja morala i donošenja odluka uvodi relacionalnost, kontekst i partikularnost rasuđivanja i delovanja. Za razliku od etike pravde i utilitarizma, koja favorizuje načine moralnog rasuđivanja kroz jasno zacrtana pravila, prava, univerzalnosti i nepristrasnosti (kod mnogih autora viđene kao „muške” ili pak patrijarhalne karakteristike), etika brižnosti daje prednost odnosima, odgovornostima, partikularitetu i pristrasnosti (Jagger 1992). Kako Kerol Galigan (1982) argumentuje, etika brižnosti polazi od pretpostavke da smo kao ljudi inherentno relacionala, responzivna bića, kojima je suštinski važna povezanost i međuzavisnost. Maria Puig de la Belacassa (2017) podvlači da je pitanje brige i brižnosti puno konfliktnih perspektiva, te da politike brižnosti obuhvataju mnogo više od moralnog stava, i uključuju primenjene, praktikovane, afektivne, praktične i materijalne posledice, u kojima se briga pojavljuje i kroz prisustvo i kroz odsustvo iste. Iako patrijarhat pozicionira prakse brižnosti u domen ženskog, privatnog i neetičkog, etika brižnosti nikako nije i ne sme biti rodno determinisana, rezervisana za ženske aktere i privatne prostore (Hoagland 1991). Štaviše, upravo se kroz centriranje iste u konstituisanju i oblikovanju javnih prostora i političkih procesa, kroz mnoštvo rodnih, društvenih i više-odljudskih pozicija, može intervenisati kontra patrijarhata, antropocentrizma, kapitalizma i univerzalizujućih logika delanja. Kao praksa koja nije nužno zasnovana na racionalnom rasuđivanju, briga prožima mnoge odnose u više-od-ljudskom svetu, te etika brižnosti ima poseban značaj u postantropocentričnim promišljanjima o isprepletanosti i agensnosti u mreži života. U kontekstu kritičkih studija nasleđa, Lus Veldpos (Loes Veldpaus) argumentuje da primena koncepta brižnosti mnogo bolje osvetljava prakse očuvanja, zanemarivanja i konflikata oko nasleđa, nego što to čine univerzalni normativni okviri očuvanja nasleđa.

— Nina Mihaljinac

Heteroglosija ili višeglasje je Bahtinov (Mikhail Bakhtin, 1920-1975) pojam iz teorije književnosti koji se može upotrebiti kao korisna i obogaćujuća zamena pojmu participacija. Prema Bahtinu, heteroglosija podrazumeva prisustvo više jezika u jednom tekstu. To bi bile razne vrste i kategorije jezika, npr. ruski jezik, jezik epa, simbolizma, profesionalnih žargona, žanrova, različitih generacija i starosnih grupa, trendova, autoriteta, različitih društvenih sredina, prolaznih moda. Međutim, prema Bahtinu, najznačajnije raslojavanje jezika je suprotstavljanje svakodnevnog jezika standardizovanom jeziku. Narodni, karnevalski jezik transformiše, „izaziva” vladajući diskurs, a sama istorija jezika je u stalnom trenju između tih tendencija. Zbog toga heteroglosija podrazumeva društvenu borbu različitih jezika ili tzv. diskurzivnu borbu. Holova (Stuart Hall) definicija kulture kao prostora interpretativne borbe odlično korespondira s ovim pojmom. Kulturna heteroglosija bi onda mogla da označava a) borbu različitih kultura i kulturnih izraza, kao i b) izazivanje i transformaciju dominantne kulture; suprotstavljanje dominantne (visoke) i narodne (popularne) kulture. U kontekstu kulture sećanja, zastupanje koncepta heteroglosije bi značilo suprotstavljanje oficijelnog i dominantnog narativa prošlosti alternativnim, privatnim, potisnutim istorijama; razvoj „kritičke kulture sećanja” (Todor Kuljić).

— Petar Cigić

Pojam ideologije projekta odnosi se na recentan pristup kritici ideologije arhitekture, koji Vilijam Or Hačins razvija na osnovu tumačenja kritičkog postupka u radu Manfreda Tafurija – centralne figure teorije arhitekture od kraja 1960-ih do danas, posebno u vezi sa temama odnosa polja arhitekture prema širem socio-kulturalnom kontekstu (Orr, 2019). Tafurijeva kritika ideologije arhitekture pokrenuta je istorijskom konjunkcijom institucije arhitekture i transformacije proizvodnje u Zapadnoj Evropi i SAD nakon I svetskog rata, uvođenjem principa planskog razvoja u okvir kapitalističke tržišne ekonomije, te trasira različite odnose arhitekture i kapitalizma u dugom istorijskom procesu od rane renesanse, do realizacija modela država društvenog blagostanja i njegovih kritika u polju kulturalne proizvodnje (Tafari, 1980; Tafuri, 1976). U istorijskom okviru svoje formulacije Tafurijev diskurs ostaje ograničen na koncepciju kritike ideologije arhitekture kao „ideologije plana”, te Hačins razvija isti kritički postupak u kontekstu novog ideološkog sadržaja institucije arhitekture koji se odnosi na ideologiju „projekta” – u čijem je središtu kritika „plana” i poistovećenje kulturalne transgresivnosti sa društvenom emancipacijom, što efektivno ukida fundamentalniji političko-ekonomski nivo društvene transformacije.

Prema Hačinsu, savremena disciplinarnost arhitekture određena je njenim udaljavanjem od sistema javnog planiranja kao okvira društvenog angažmana, ka modelima kulturalne proizvodnje – u kom smislu „projekat” označava nov set disciplinarnih praksi, marginalno funkcionalnih za kapitalističko društvo kao retrogardni ideološki projekat. Analitički značaj pojma ideologije projekta zasnovan je na razliku dva plana na kojima se razmatra društveni angažman arhitekture – disciplinarni,

tj. plan imanentnog diskursa discipline i profesije, i institucionalni, koji uvodi probleme načina na koji su disciplinarne strategije posredovane u širi političko-ekonomski kontekst društvene prakse. U sprezi ovih nivoa, otkriva se kontigentnost između participacije shvaćene u disciplinarnim terminima, kao specifičnog postupka projektovanja, i participacije shvaćene politički, u sklopu radikalne društvene emancipacije.

Imaginarno društveno značenje ili društveno imaginarno osmišljava sve „što se može pojaviti u društvu kao i nad njim.” (Kastoriadis, 1984:196). Proizvodi se bez prekida, snagom immanentne socijalne kreativnosti koju Kastoriadis naziva radikalna imaginacija. Stoga je društvena struktura dinamička, može biti više ili manje propustljiva, mada sve vreme u pokretu. Promena je nužna, ne samo kao ishod krupnih istorijskih obrta ili sistemskih intencija već najpre preko proizvodnje značenja koja uslovljava neprekidni proces samostvaranja: „Imaginarno društveno značenje čini da stvari budu upravo te stvari, postavlja ih kao to što jesu – pri čemu je to što postavljeno značenjem koje je nerazdruživo i princip egzistencije, i princip mišljenja, i princip vrednosti i princip delanja” (Kastoriadis, 1984: 196). Imaginarno društveno značenje nastaje iz snage svesne autonomne ljudske ličnosti koja je stožer promene, kao i stalne težnje da se daljim procesom samoartikulacije oblikuje **autonomno društvo**. No „taj rad značenja neprestano je ugrožavan (a u krajnjoj liniji svagda već i poražen) Haosom na koji ono nailazi i Haosom koji ono samo uvek iznova stvara” (Kastoriadis 1984: 196).

Kao osnovno određenje bića, Haos je sve ono što je u tom biću neiscrpivo, ali i sila stvaranja [vis formandi], mada se unutar čoveka javlja preko odsustva sposobnosti da sagleda ili pak prihvati granice svog delovanja. Stoga su činjenice o autoinstitucionalnosti društva uvek „i skoro svuda maskirane, sakrivene u društvima samom institucijom. I skoro uvek, skoro svuda, ta institucija sadrži ustanovljenu predstavu svoga sopstvenog vandrštvenog porekla. Heteronomni karakter institucije društva leži u činjenici da društveni zakon nije uzet kao stvaranje društ-

va, već je pre shvaćen kao nešto što potiče iz sfere koja je van domašaja živih ljudskih bića” (Kastoriadis, 2000: 17). To istrajno prikriivanje ima svoje psihološko utemeljenje i negira, mada ne i anulira samoinstitucionalizaciju kao proces sučeljavanja različitih, ponekad i isključivih odgovora u magmi imaginarnih značenja koje društvo čini poprištem koncepata i omogućuje promenu. Nema konkretnog niti konačnog ishoda, jer se društvo sve vreme menja postepenim i segmentovanim rekreiranjem značenja. Menja se u skladu sa potrebama i okolnostima, a sami tokovi mogu biti sakriveni različitim prividima stabilnosti.

Prakse koje su zasnovane na principu i tehnikama participacije, kao što su su prefigurativne prakse i određeni vidovi kolektivnog stvaralaštva u polju savremene kulturne produkcije, intencionalno su usmereni na proizvodnju imaginarnog društvenog značenja, kao i same društvenosti.

— Goran Tomka

Indogenizacija predstavlja proces povezivanja sa neposrednim fizičkim, socijalnim, ekološkim i kulturnim okruženjem. Naročito je značajna za starosedelačke zajednice širom sveta, od Aboridžina u Australiji do Inuita na severu Evrope, za koje indogenizacija znači „misliti, govoriti i delovati sa svesnom namerom da se regeneriše sopstvena indogenost” (Alfred, Corntassel 2005). Međutim, indogenizacija se može razumeti i šire kao proces lokalizacije i reteritorijalizacije sopstvenog postojanja kroz osveščivanje i negovanje odnosa sa svim što nas okružuje. U tom smislu, biti indogen znači „nastojati da se regeneriše i potvrdi sopstveno postojanje koje se odlikuje relacionalnošću i teritorijalnošću i koje podrazumeva izazivanje postojećih destruktivnih sila kolonizacije” (Corntassel). Indogenizacija je tako suprotstavljena logici kolonizacije i deteritorijalizacije, kao i „ontologiji odvojenosti” (Escobar, 2020). U kontekstu participacije i participativne demokratije, indogenizacija predstavlja važan iskorak u najmanje dva pravca. Kao prvo, ka radikalno ekološkoj imaginaciji zajednice i zajedništva jer je zasnovana na „ideji da su svi oblici postojanja prirode – biljke, životinje, kamenje, drveće, planine, reke, jezera i sva druga živa bića – otevljene relacije koje se moraju poštovati” (Cajete), odnosno ka više-od-ljudskom konceptu zajedništva. Kao drugo, ka ideji pripadanja i veza koje su mnogo dublje i više od deliberativno, racionalno, performstivnih postupaka participacije i uključuju spiritualno, iracionalno, telesno, teritorijalno. Kako navodi Tutu, indogena ubuntu reformulacija Dekartovog „Cogito ergo sum” je „Pripadam, učestvujem, dakle postojim” (I belong, I participate, therefore, I am) (2000), što sugerise jedinstvo telesnog (materijalnog) i mislenog (idealnog) sa jedne strane, ali i značaj dugoročnijih oblika povezivanja, u formi pripadanja, za procese učešća.

— Milica Kočović de Santo

Inkluzivna demokratija, pretpostavlja eliminaciju odnosa u društvu koji su zasnovani na dominaciji. Prema Fotopoulou, preduslov za „novi oslobodilački projekat” je inkluzivna demokratija kroz koju će se napustiti obrasci nejednake distribucije političke i ekonomske moći uz paralelno napuštanje institucionalnih i hijerarhijskih struktura koje pomenute izazove reprodukuju (od kuće, radnog mesta, obrazovnog sistema, do društva u celini) (Fotopolus, 2005). Fotopolus objašnjava da je već početkom Milenijuma postalo očigledno jasno da je neophodan razvoj „novih oslobodilačkih pokreta”, koji bi sintetizovali ideje koje proizlaze iz demokratije i socijalizma, inkorporirajući ciljeve društvenih pokreta koji deluju (antisistemski, antiglobalistički, emancipatorski, zeleni, feministički, indigiozni, radikalni pokreti Trećeg sveta i dr). Termin „inkluzivno” kod Fotopoulou odnosi se na uređivanje četiri oblika demokratije: političke, ekonomske, socijalne i ekološke. Pod plitičkom demokratijom, Fotopoulos oslikava organizaciju budućeg društva koje će funkcionisati kroz „konfederacije demoa, odnosno zajednice vođene na osnovu direktne političke demokratije”. Ekonomska demokratija je neophodna, kako bi svakom građaninu omogućila iste uslove, resurse i kapacitete u donošenju odluka. U tom smislu, Fotopoulosova razmišljanja, su na tragu samoupravljanja, tj zajedničkog vlasništva nad sredstvima za proizvodnju i distribuciju, koja se direktno kontrolišu iz demoa. Glavne karakteristike inkluzivne demokratije budućih društava odnose se na „ekonomiju bez državljanstva, novca i tržišta”, koja će onemogućiti privatnu akumulaciju moći i bogatstva i institucionalizaciju privilegija za delove društva. Ukratko, inkluzivna demokratija polazi od svih izazova i žrtava tržišne ekonomije, kao i onih koji su zabrinuti za uništavanje životne sredine i pada kvaliteta života.

— Petar Cigić

Radna definicija koju iznosi Mori Frejžer (Murray Fraser) je sledeća: arhitektonsko istraživanje kroz projekat se može opisati kao proces i ishod ispitivanja u kojima arhitekti upotrebljavaju stvaranje projekata i šire doprinose projektantskom mišljenju kao centralni činilac u procesu koji takođe uključuje generalizovanije istraživačke aktivnosti mišljenja, pisanja, testiranja, verifikacije, debate, diseminacije, izvođenja, potvrđivanja itd (Fraser, 2013). Frejžer ističe značaj interaktivnog i simbiotičkog odnosa između projektovanja i drugih vidova istraživačkih aktivnosti i to kroz čitav proces istraživanja.

Arhitektonsko istraživanje kroz projekat otvoreno je ukupnom spletu sredstava i tehnika bliskih arhitektama: skiciranje, crtanje, izrada fizičkih modela, digitalno modelovanje, analiza presedana, izrada prototipova, digitalna fabrikacija, interaktivno projektovanje, testiranje materijala, specifikacija konstrukcije, nadgledanje lokacije, proces izgradnje, nastanjivanje korisnika i korisničke modifikacije itd.

Istraživanje kroz projekat u arhitekturi nije sinonim za širi pojam arhitekture niti arhitektonske prakse, već nudi mogućnost formiranja šava koji povezuje različite oblike rada u projektovanju sa posebnim fokusom na stvaranje novih uvida i znanja. Džejn Rendel sagledava istraživanje kroz projekat kao sredstvo povezivanja različitih disciplinarnih pristupa kroz koje je arhitektura izdvojena (ukupno četiri: zgradarstvo – building science, društvene nauke, humanističke nauke i umetnost/projektovanje), suprotno svom originalnom multidisciplinarnom karakteru (Rendell, 2004). Povezujući različite pristupe, Rendel nastavlja, istraživanje kroz projekat omogućava da oni uzajamno kritikuju svoje metodološke pretpostavke.

Ukoliko je osnovna razlika između tradicionalnih pristupa istraživanju i istraživanja kroz projekat u stepenu uključivanja kreativnog aspekta u proces, nameće se neophodnost sopstvenih ideja testiranja i evaluacije ove metodologije.

Pitanje kako arhitekti, kroz svoj rad u projektovanju i profesionalnoj praksi, sprovode forme istraživanja koje proizvode svoje posebne – specifične vrste novih uvida i znanja.

Jedan od odgovora na pitanja vezana za istraživanje kroz projekat sastoji se u relativizaciji polarizacije i ukazivanju na sličnosti između projektovanja i istraživanja, kroz isticanje neizvesnog karaktera istraživačkog procesa (Leatherbarrow).

— Danijela Milovanović Rodić

Pod refleksivnim kapacitetom podrazumevamo sposobnost pojedinaca i zajednica da sopstvene stavove (o predmetu diskusije, sopstvenim i tuđim interesima i ciljevima, kapacitetima i pozicijama u sistemu ili društvu) i ideje (o poželjnom razvoju) preispitaju, menjaju, potvrđuju i/ili opovrgavaju usled novih uvida i saznanja koji su posledica interakcije sa drugima. Ovaj kapacitet se, kao i ostali, može graditi, ali i razgraditi iskustvom. Refleksivni kapacitet leži u osnovi teorije deliberativne demokratije, koja se smatra proširenjem onemoćalog koncepta predstavničke demokratije, i koja ima svoje sve brojnije zastupnike, te time i praktičnu primenu i posledice u praksi. Po ovoj teoriji, preferencije pojedinaca i zajednica nisu datosti, već postoji mogućnost refleksije na dati skup preferencija nakon razumevanja neke drugačije politike ili koncepcije.

U takvoj postavci (a) javna rasprava postaje osnovni kriterijum za ocenu legitimnosti javnih odluka, pri čemu se teži dostizanju konsenzusa u datoj zajednici (Mladenović, 2008:10), a (b) udruženo tehničko & naučno (globalno) i lokalno znanje & moralni principi (specifično) zajedno formiraju ono što zovemo zdrava pamet i praktična svest koje mobilishemo kada delujemo kao kolektiv (Geertz, 1983 i Latour, 1987 u Healey, 1997:44). Na taj način se kulturološki resursi, kao što su znanja, vrednosti, način razmišljanja, organizovanja i življenja razvijaju, transformišu, održavaju i reprodukuju.

U kontekstu planiranja bi to značilo da ono što zovemo racionalna akcija mora da bude proverena od strane svih zainteresovanih grupa koje zatim na to daju i saglasnost. Racionalno više nije ono što je zadovoljava naučno-tehnološke kriterijume, kao

ni ono što političke i ekonomske elite smatraju racionalnim. Racionalno se utvrđuje i potvrđuje u interakciji sa datim socijalnim kontekstom. Proces donošenja odluka mora da bude inkluzivan, odnosno da prihvati različitosti i da omogućiti uključivanje nenaučnih varijabli. To znači da moraju postojati mehanizmi upravljanja konfliktima, koji će onemogućiti njihovu eskalaciju i time eliminaciju prostora u kom se nalaze pareto optimum rešenja.

Habermas (2002) smatra da se konflikti mogu prevazići komunikacijom, koja predstavlja osnov uspešnog razvoja jednog društva. Preduslov je da učesnici u procesu prevaziđu svoje subjektivne poglede na problem u ime sporazumevanja, učestvuju u procesu po slobodnoj volji i ravnopravno, da žele da sarađuju u potrazi za istinom, da prihvataju snagu boljeg argumenta, kao i da prihvataju posledice dostignutog dogovora. Pojam „socijalno delanje” opisuje interakciju u kojoj učesnici usklađuju sopstvene „planove delatnosti” radi rešavanja problema zajednice (Habermas, 2002). Sopstveni „planovi delatnosti” su ciljevi i interesi učesnika koji žele da ih u tom procesu ostvare i zbog kojih se i priključuju. Dakle, kada komunikacija u procesu interakcije postane izvor socijalne integracije i usklađivanja delovanja, govorimo o „komunikativnoj akciji-delanju”. U takvim procesima egocentrično skrojene delatnosti i planovi bivaju poremećeni i privremeno zamenjeni novom perspektivom (Habermas, 2002:79).

— Danijela Milovanović Rodić i Marija Maruna

Pojmovi javno dobro i javni interes predstavljaju ključne kategorije na kojima se zasniva upravljanje (urbanim) razvojem. Njihova različita tumačenja ishoduju različitim teorijskim konstrukcijama i profesionalnim praksama, ali se konkretno „vide” u načinu i kvalitetu života ljudi i stepenu očuvanosti prirodnog i kulturnog nasleđa (Milovanović Rodić, Maruna, 2022). Kreiranje uslova za ostvarivanje javnog interesa pre svega podrazumeva ograničavanje određenih pojedinačnih i zajedničkih prava zarad istog (Petovar, 2022). Taj princip se, od ustanovljavanja discipline planiranja kao javne intervencije, najčešće smatra osnovnom svrhom planiranja (Aleksander, 2002). Javni interes planiranju obezbeđuje legitimitet, a planerima normu na kojoj utemeljuju svoja rešenja (Campbell&Marshall, 2005).

Međutim, problem u ovoj jednostavnoj postavci predstavlja način na koji se u društvu ustanovljava sadržaj javnog interesa. Njegov sadržaj nije moguće jednostavno i „zauvek” popisati – on predstavlja dinamičku kategoriju, čiji se sadržaj mora diskutovati i utvrđivati u skladu sa razvojem društva, a zatim „prevoditi” u regulativu i institucionalnu strukturu u funkciji njegovog ostvarivanja. Do njegove formulacije se može stići samo dijalogom u kom je dostignut društveni konsenzus, pri čemu su jedino ograničenje osnovna prava čoveka, kao vrsta minimalnog konsenzusa (Molnar, 2003). U tom procesu nije dovoljno sprovesti propisanu proceduru, već se mora uspostaviti relacija sa kategorijama morala i etike u datom društvu (Lennon, 2017).

Dakle, javni interes nije za svaku zajednicu i za svako vreme ista i fiksna kategorija, već se mora diskutovati i utvrđivati u javnoj sferi. Stoga je preduslov njegovom definisanju obezbeđivanje uslova za konstituisanje i funkcionisanje „javne arene” (Petovar,

2003:129). U procesima „dostizanja konsezus u javnoj areni” oko toga šta su javno dobro i javni interes, u ime kojeg pojedinačni i lični mogu i treba da se povuku, mora se obezbediti mogućnost učešća svih aktera kojih se tiče. U tom procesu, javni i pojedinačne interese ne bi trebalo posmatrati kao suprotstavljene interese, već interese koji su „povezani i predstavljaju krajnje polove kontinuuma u kome se odvija život građana i zajednice” (Petovar, 2003:143). U takvoj postavci javna arena se smatra ključnim instrumentom usklađivanja javnih, zajedničkih i pojedinačnih legitimnih interesa (Milovanović, Rodić, Maruna, 2022).

— Irena Ristić

Kolektivna autonomija je osnova slobodnog društva „u kojem svi građani imaju jednake mogućnosti da učestvuju u donošenju zakona, u vladi, u sudskom postupku i, najzad, u institucijama društva.” (Kastoriadis, 1992/ 2000: 10). U razmatranju svojstava kolektivne autonomije Kastoriadis insistira na jednakim mogućnostima učešća – na principu participacije u egalitarnom društvenom modelu. Glavni cilj je „ukidanje suprotnosti između države – nezavisnog mehanizma – i društva, kreiranjem jedne stvarne političke zajednice, jedne društvene grupe koja je u stanju da sama sobom upravlja” (Kastoriadis, 2009: 27). Na drugom mestu on ističe: „Društvo je autonomno, samouspostavlja se očigledno i eksplicitno, dakle, samo uspostavlja svoja pravila, svoje vrednosti, svoj značaj” (2009: 70). Takvo društvo zasnovano je na **emergenciji**, i u neprekidnom je procesu samoartikulacije kroz preispitivanje i ponovno stvaranje imaginarnog društvenog značenja. Kada govori o odnosu individualne i kolektivne autonomije, Kastoriadis ističe odnos međuzavisnosti: „Ono što ja nazivam revolucionarnim projektom, projektom individualne i kolektivne autonomije – jedno je neodvojivo od drugog – nije utopija nego društveno-istorijski projekat koji može biti realizovan, a u vezi sa tim ništa ne govori da je to nemoguće. Njegova realizacija zavisi samo od lucidne aktivnosti individua i naroda, od njihovog razumevanja i njihove volje, od njihove imaginacije” (Kastoriadis, 1992/ 2000: 9). Reč je, naizgled, o poznatom idealu demokratije koja još nije dostignuta, a svoje falsifikate ima u liberalnim oligarhijama Zapada, od kojih su sve zasnovane na režimima institucionalizovane heteronomije. Ipak, heteronomija je samo privid, insistira Kastoriadis, čovek je sa mrežom institucija uvek i samo delo radikalne imaginacije, koja potiče od individualne a teži kolektivnoj autonomiji.

— Irena Ristić

Kolektivna kreativnost ili kolektivno stvaralaštvo je pojam koji se različito definiše i tumači u savremenoj naučnoj literaturi. Odnosi se na emergentne procese čiji ishodi izranjaju iz relacija i ne mogu biti objašnjeni zbirom individualnih sposobnosti i postignuća. Proces nastajanja ne zavisi od pojedinačnih doprinosa, niti samo od njihovog kvantiteta ili kvaliteta, već pre svega od socijalne interakcije. Dinamika i kvalitet odnosa tokom procesa određuje potencijal za pojavu, razvoj i ispoljavanje kreativnosti među ljudima. Uticaji ostvareni u uzajamnom delovanju menjaju same učesnike, tako da oni mogu otići dalje no što bi to ikada mogli sami (Sawyer, 2003). Stoga proces, kao i njegovi ishodi, ne pripadaju nikome pojedinačno, niti možemo reći čiji je doprinos veći i važniji, jer ono što se zbiva nastaje iz ukrštanja, i zasniva se na tek uspostavljenim relacijama koje su stožer koliko i ishod zajedničkog delovanja. Za razumevanje participacije značajni su uvidi istraživača u polju sociokulturne psihologije. Početkom XX veka Kit Sojer izvodi opsežne studije izvođačkih formi, prati predstave impro teatra i nastupe džez orkestrara, i proučava emergentne procese. Polazi od organizmičke premise i predlaže koncept kolaborativne odnosno distributivne kreativnosti, termine koji se mogu posmatrati kao sinonimi za kolektivnu kreativnost. Sojerova tumačenja mogu objasniti dinamiku participacije u savremenim umetničkim praksama jer pretpostavke kolektivne kreativnosti vidi u saradnji koja je zasnovana na razumevanju i poverenju, kao i na komplementarnosti različitih crta i sposobnosti svih učesnika u procesu. U velikoj meri oslanja se na teoriju Lava Vigotskog o ulozi kreativnosti i primatu socijalne interakcije u razvoju saznanja.

— Danijela Milovanović Rodić

Koncepti „dobra” i „pravde” su socijalni konstrukti koji nastaju u složenim procesima kao rezultanta relacija moći u datoj zajednici (Healy, 2002). Pošto se pitanje procesa (planiranja) i njegovih ishoda se ne mogu razdvajati, jer se „pravda tiče rezultata, ali i procesa putem kojeg je na pravedan način proizašao pravedan rezultat” (Harvey, 1973), proces artikulacije i implementacije dobrog i pravednog rada mora biti inkluzivan.

To znači da supstanca i proces ne predstavljaju različite sfere, već se međusobno konstituišu (Gualini, 2001). Svaki proces ima za rezultat i „procesni rezultat”. Učešće u procesima upravljanja menja i percepciju učesnika o njima samima. Svako učešće u procesu generiše proces razmišljanja i delovanja koji mogu biti od značaja u sledećem procesu, odnosno epizodi upravljanja. U procesu donošenja odluka učesnici bivaju suočeni ne samo sa etikom materijalnog rezultata, već i sa etikom načina na koji se do njih došlo.

Međutim, važno je napomenuti da, iako je uključivanje svih kojih se tiče etička i profesionalna norma, ni participativni ni kolaborativni procesi ne mogu da garantuju dobro i pravdu ni po pitanju rezultata ni po pitanju procesa (Healy, 2002).

— Nina Mihaljinac

Kooperativa ili zadruga predstavlja oblik direktne demokratije, direktnog demokratskog odlučivanja na radnom mestu i organizovanja „fizičkih lica koja poslovanjem na zadružnim principima ostvaruju svoje ekonomske, socijalne, kulturne i druge interese i koja upravljaju i kontrolišu poslovanje zadruga (Zakon o zadrugama, član 2, Službeni glasnik).” Prema domaćem Zakonu, koji predočava međunarodno usvojene postulate zadružnog rada, zadružne vrednosti su: samopomoć, samoodgovornost, demokratičnost, jednakost, pravičnost i solidarnost. One se sprovode u skladu sa sledećim zadružnim principima: 1) dobrovoljno i otvoreno članstvo; 2) kontrola od strane zadrugara ostvaruje se kroz zadrugu kao demokratsku organizaciju kontrolisanu od strane svojih članova, koji aktivno učestvuju u donošenju odluka i formulisanju njene poslovne i razvojne politike, kao i odgovornost izabranih predstavnika zadruge svim članovima zadruge. Svaki zadrugar ima jednako pravo glasa u upravljanju i kontroli poslovanja zadruge (po principu: jedan zadrugar – jedan glas); 3) ekonomsko učešće zadrugara ostvaruje se tako što članovi doprinose kapitalu svojih zadruga i demokratski ga kontrolišu; 4) autonomija odn. nezavisnost zadruge se ogleda u samostalnosti organizacije, samopomoći zadruge kojom upravljaju i koju kontrolišu zadrugari; 5) obrazovanje, obuka i informisanje odnosi se na ulogu zadruge da obezbedi obrazovanje i obuku za svoje članove, izabrane predstavnike, menadžere i zaposlene; 6) međuzadružna saradnja ukazuje na činjenicu da zadruge najdelotvornije služe svojim članovima, tako što rade zajedno kroz lokalne, regionalne, nacionalne i međunarodne strukture; 7) briga za zajednicu se manifestuje kroz aktivnosti zadruge u skladu sa održivim razvojem svojih zajednica kroz politiku odobrenu od strane njihovih članova. (Izvod iz Zakona o zadrugama Republike Srbije, 2015).

Sušтина zadružnog organizovanja je u ostvarivanju demokratije na poslu, sprečavanju eksploatacije zaposlenih i obezbeđivanju njihove sigurnosti, kao i drugih oblika podrške (administracija, edukacija, informisanje, političko delovanje). Zato zadruge obično osnivaju solidarne fondove, pomoću kojih se pritiče u pomoć ugroženim zadrugarima. Ovakav oblik organizovanja suprotstavlja se principima organizovanja rada u kapitalističkim korporacijama, gde vlasnici ubiraju plodove rada eksploatisanih radnika. Za ovu eksploataciju indikativan je i pojam nadničko ropstvo (wage slavery).

Prema američkom ekonomisti Ričardu Vulfu (Richard Wolff), jed-nom od najglasnijih zagovarača zadružnog organizovanja, kooperative imaju veliki potencijal da osnaže socijalističke ideje unutar kapitalističkih društava. Pomoću zadružnog rada moguće je stvoriti finansijsku i političku osnovu za uvođenje socijalizma u svetu.

— Marija Maruna

Koprodukcija je kolektivni poduhvat zasnovan na potrebama i pravima građana, koji nisu samo predmet akcije, već su njen suštinski deo. Ona je svojevrsna politička strategija koja podrazumeva obezbeđenje javnih dobara (strategija, politika, projekata) kroz izgradnju jakih, otpornih zajednica koje se međusobno podržavaju. Koprodukcija ima za cilj osiguranje političkog uticaja i promenu „statusa quo” kroz konkretne projekte i politike, na inkluzivan način, uz istovremeno uključivanje i onih koji su u sistemu i onih van njega (Watson, 2014). Politička praksa koprodukcije u suštini poseduje kapacitet za refleksiju o neoliberalnim procesima, jer zalazi u njihov karakter, obim i posledice. Transformativni potencijal koprodukcije leži u samoj mnogostrukosti prisutnih konflikata, karakterističnih za složenost relacionih procesa, koji stvaraju uslove za nastajanje novih prilika i ideja (Albrechts, 2015).

Koprodukcija podrazumeva inkluzivnu arenu, zasnovanu na dubljem razumevanju složene dinamike urbanih i regionalnih odnosa, u kojoj se mogu artikulirati sistemi vrednosti, kombinovati lokalno i naučno znanje na ravnopravnoj osnovi, razvijati zajednička strateška uverenja i redefinisati sukobi u cilju smanjenja antagonizama (Watson, 2014). Procesi koprodukcije počivaju na dijalogu koji se odvija kroz mnogobrojne interakcije, licem u lice i u realnom vremenu. Takav dijaloški proces je u suštini transformativan, jer u odnosima među učesnicima stvara svojevrsno zajedničko osećanje, koje prevazilazi konvencionalni konsenzus (Albrechts, 2015).

Za razliku od kolaborativnih i komunikativnih procesa planiranja, koprodukcija često funkcioniše mimo ili protiv utvrđenih pravila i procedura upravljanja. Za koprodukciju je karakter-

istično da je iniciraju društveni pokreti u situacijama kada formalni kanali angažovanja građana ne postoje ili nisu zadovoljavajući. Koprodukcija, za razliku od kolaborativnog i komunikativnog planiranja, koje je fokusirano na debatu tokom kreiranja planova, naglasak stavlja na uključivanje zajednice u sve faze procesa, od iniciranja intervencije, preko prikupljanja i analize podataka, samog planiranja, do implementacije i upravljanja. Koprodukcione prakse mogu biti transformativne u meri u kojoj su u stanju da razviju maštu o mogućim alternativnim budućnostima, izazovu pomak ka socioprostornoj pravdi i utemelje svoj legitimitet u budućnosti koju treba da realizuju (Watson, 2014; Albrechts, 2015).

— Nina Mihaljinac

Kultura je jedan od onih mekih pojmova s velikim brojem definicija. Najpoznatija studija posvećena temi definisanja pojma kultura je Kultura i društvo 1870-1950 Rejmonda Vilijamsa, gde on objašnjava istorijski razvoj, odnose, promene i međuzavisnost pojmova kultura, industrija i demokratija, smatrajući da se kultura ne može definisati bez druga dva pojma.

Iako ima različitih kritika, npr. studije animalistike ukazuju na antropocentrični pristup definisanju kulture, može se reći da su danas prihvaćene dve definicije: uža i šira. Uža podrazumeva kreativne industrije, kulturnu baštinu i savremeno stvaralaštvo – spomenike, muziku, ples, slikarstvo, itd. Šira definicija pojma kultura uključuje životne stilove ljudi i zajednica, jezik, načine ophođenja, vrednosne sisteme, ideje, verovanja, rituale, običaje, odnos prema svetu, percepcije različitih pojava. Ako se pođe od te definicije i govori o uticaju kulture na ljudsku zajednicu, onda se može reći da sadržaj kulture suštinski određuje život pojedinaca, njihove međusobne odnose i odnos s okruženjem. Nije isto živeti u društvu koje neguje kulturu brige, solidarnosti i podrške i društvu individualizma i materijalizma. Kultura je, prema Stjuartu Holu, jednom od osnivača studija kulture, prostor interpretativne borbe; prostor gde se različite grupe ljudi bore da daju značenje fenomenima i pojavama koje ih okružuju, da biraju društvene vrednosti, određuju šta je normalno, dobro, lepo, poželjno. Način na koji su definisani i kulturološki uslovljeni koncepti rada i zaposlenja ili poslovnog uspeha, porodice, braka, ljubavi, pa i javnog prostora, privatne svojine, krucijalno utiče na ljudske živote i na sreću pojedinaca. Zato borba za određene norme, običaje i zakone znači borba za menjanje kulture. U vezi s tim – i temom participacije u kulturi – ključno je pitanje ko ima moć da kreira značenje i kulturu i da li ona leži

među širokim društvenim slojevima (kulturalna politika odozdo, kulturalna demokratija) ili je imaju grupe pojedinca koji primarno štite svoje interese (kulturalna politika odozgo, kulturalna hegemonija). Bitno je od koje definicije kulture polazi kulturalna politika jedne zajednice – uže ili šire – jer to određuje nivo ili opseg participacije, kao i mesto i društveni značaj umetnika i umetnosti. Što je definicija kulture šira za jednu zajednicu – to je briga o zajednici veća.

— Bojana Matejić

Litoralna umetnost jeste pojam koji označava formu participativnih delovanja unutar sveta (umetnosti), a koja se usmerava ka istraživanju kompleksnosti društvenih relacija između učesnika:ca u pokušaju da se kreira diskurs (govor u kontekstu) „izvan” institucija sveta umetnosti. Prvi put je ovaj pojam uveo kanadski umetnik i pisac Brus Barber (Bruce Barber). Reč „litoralno” jeste geografski termin koji opisuje liminalnu zonu između okeana i kopna, koje je ponekad prekriveno vodom i obratno. Radi se o metafori za tip rada umetnika:ca/kulturnih radnika:ca/kustosa:kinja koji deluju liminalno između teorije, institucija, muzeološke galerijske scene, javne sfere, itd. Reč je o tipu kulturalne prakse koja je „utemeljena” na dijalogu, odnosno, obliku participacije u umetnosti koja ne proizvodi objekte, niti događaje, već društvene relacije i situacije. Ova dijaloška razmena ne podleže tradicionalnim mehanizmima estetskog suđenja već pragmatičnoj formi kriticizma, koji uključuje valorizaciju specifičnih efekata, koje ove razmene proizvode u datom kontekstu, na takav način da se zadrži sam participativni proces, čime se denaturalizuje samo stanovište sa koga se vrši valorizacija (Kester, G. 1999, 2)

Prema Grantu Kesteru, koncept estetike koji se pojavljuje u radu filozofa poput Kanta (Immanuel Kant), Šilera (Friedrich Schiller), Šaftsbereja (Anthony Ashley Cooper, the Third Earl of Shaftesbury) i Hačesona (Francis Hutcheson) usidren je u hipotezi o diskrepanciji između individue (definisane kao čulno zasnovano ili somatsko znanje) i društva. Ova veza ili diskrepancija je bila konstruisana preko koncepta „ukusa”, koji, pretpostavka je, treba da dovede do „pomirenja”, „prevladavanja” ili „harmonije” između autonomne individue i objektivnih standarda suđenja. Grant Kester predočava da je ovaj filozofski rad

samo nominalno vezan za razmatranje umetničkog objekta per se. Primarni koncept referiranja na područje „prevladavanja” bio je zapravo *sensus communis* ili *Gemeinsinn*, *common sense*, ili znanje koje označava horizont zajedničkog. Time se, kaže Kester, otvorilo polje debate u savremenoj teoriji između Habermasa (Jürgen Habermas), Fukoa (Michel Foucault) i Liotara (Jean-François Lyotard). Liotar je, na primer, koncept komunikacije u umetnosti izjednačio sa „povratkom redu”, te kulturama fašizma i staljinizma. Habermas je tvrdio da se umetnost može proširiti sa „pitanja o ukusu”, na istraživanje „živih istorijskih situacija”, koje je Liotar video kao naivnu, nostalgičnu, politički reakcionarnu tendenciju pomirenja društva i umetnosti u mitsko „organsko celo”. Upravo na ovom mestu preseka artikuliše se koncept litoralne umetnosti, koja, sa jedne strane: (1) zaobilazi zamisao „povratka redu” (didaktička umetnost bliska kulturama fašizma i staljinizma); (2) sa druge strane, ona istražuje kompleksnosti diskurzivnih, tj. komunikacijskih interrelacija.

Litoralna umetnost je (1) interdisciplinarna, jer je reč o konceptualizaciji umetničkog dela koje operiše „između” različitih diskursa (umetnost, aktivizam i teorija, na primer) i institucija/geografija (galerija, mesna zajednica, ili stambeni blok, itd). Participativni aspekt litoralne umetnosti leži upravo u kritici tradicionalne umetnosti koja operiše unutar diskurzivnih uslova i institucionalnih mesta „sveta umetnosti” (Arthur Danto). Litoralna umetnost se ne može definisati specifičnim medijem. Ona operiše tako što razbija disciplinarna znanja, diskurse i kodove „iznutra”, povezivanjem kritičke teorije, socijalne istorije, ekologije, alternativnih (van-)institucionalnih mesta, antropologije, čime se konstruišu prostori otpora estetizaciji politike, političkom kvijetizmu, disciplinarnom znanju; (2) „značenje” litoralne umetnosti nije usidreno u fizičkom lokusu objekta ili imaginativnim kapacitetima recipijenta:kinje. „Značenje” litoralne umetnosti se disperzivno širi sa različitih registara, što znači da „delo” koje je „u osnovi dijaloško” proizvodi različita

značenja na različitim lokacijama i prostornim konfiguracijama. „Delo” litoralne umetnosti se konstituiše kao asamblaj ili skup efekata i sila koji operišu u različitim, brojnim registrima značenja i diskurzivnim interakcijama; (3) fokus litoralne umetnosti nije u formalnoj „pojavnosti” inovativnosti dela, već u razmeni, dijalogu, odnosno, pokušaju proizvodnje zajedničkog, tako da princip imanentne formalne diferencijacije nije primaran. Tipični primeri litoralne umetnosti izvode kolektivni WochenKlausur, Ultra-red, ŠKART, Vladan Jeremić & Rena Rädle, Vahida Ramujkić, itd.

— Višnja Kisić

Metod jednakosti podrazumeva društveno i političko delovanje iz pretpostavke ontološke i epistemološke jednakosti svih (ljudi), i po Žaku Ransijeru neophodan je za svrgavanje nejednakosti i građenje radikalno demokratskih, egalitarnih društava. Praktikovanje metoda jednakosti, tj. izvođenje jednakosti označava za Ransijera istinsku emancipaciju, u kojoj se ponašamo kao da smo već i oduvek bili jednaki. Za razliku od istinske emancipacije, Ransijer tvrdi da je većina emancipatorskih ideja i poduhvata zasnovana na perpetuiranju nejednakosti kroz njeno svakodnevno izvođenje, koje za polazište uzima da smo nejednaki i iz nejednakosti gradi svoje agende i načine delovanja. Umesto „ovo je realnost” metoda jednakosti deluje iz „kao da”, uvodeći nove reprezentacije, pretpostavljajući agensnost i političku subjektivaciju svih, i time uzurpirajući hegemonu distribuciju osetnog kroz činjenje **disenzusa**. Iako je Ransijerova politička filozofija antropocentrična, Kisić i Tomka (2020) tvrde da ista predstavlja pogodan teorijski okvir za uvođenje više-od-ljudske agensnosti u promišljanje politike i političkog, te da uvođenje metoda jednakosti u odnosima sa neljudima uzurpira temelje dominante raspodele osetnog i otvara prostor za stvaranje više-od-ljudskih društava i egalitarniji suživot na planeti.

— Goran Tomka

1968. godine. za vreme studentskih nereda u Parizu i opštih štrajkova širom Francuske, grupa intelektualaca, pozorišnih stvaralaca i direktora javnih ustanova kulture okuplja se sa namerom da ponude novu viziju kulturnog života Francuske. Njih je okupila zabrinutost za rastuće nejednakosti i pre svega nedostupnost kulture u kojoj i sami učestvuju i rastućem jazu između onih koji su deo kulture i onih koji nisu: „otvara se sve ozbiljnija podela između ove dve grupe, između onih koji su bili isključeni i nas ostalih koji smo, hteli mi to ili ne, svakim danom postajali sve više saučesnici u njihovom isključivanju” (La Déclaration de Villeurbanne). Upravo one druge, prateći logiku **odvojenosti**, nazivaju ne-publikom ili ne-javnošću i iznose niz predloga šta bi sa takvima valjalo činiti. Na taj način oni predlažu svojevrsnu kolonizaciju ne-kulturnih na čijem čelu bi upravo trebalo da se nađu institucije na čijem su čelu koje bi se starale o njihovom uključivanju. Ova logika isključivanja/uključivanja predstavlja osnovu svih potonjih inicijativa i politika kulturne inkluzije, participacije i razvoja publike do današnjih dana. One uvek polaze od pretpostavke o nedovoljnosti drugog, i primenjujući metod nejednakosti tu ontološku razdvojenost održava ne bi li osiguralo svoje privilegovano mesto (Stevenson et al. 2015) prosvetitelja i edukatora ne-kulturnih masa. Pojam ne-publike (en. non-audience) se do danas održao (Tomka 2022) kao i pripadajuće metode uprkos brojnim kritikama koje dovode u pitanje (ne)publiku kao koncept koji nema nikakvu analitičku težinu, već upravo služi kolonizaciji javnosti kroz njenu taksonomizaciju (Tomka 2021). Nasuprot tome, istraživanja pokazuju da je svakodnevni odnos ljudi i kulture dinamičan i višeznačan te ne podleže jednostavnim označavanjima: „Svet stvarne publike predstavlja fundamentalno fluidnu, zamućenu i neuhvatljivu stvarnost koja se nikada ne može konačno i sve-

obuhvatno odrediti bilo kakvom totalizujućom, taksonomskom definicijom „televizijske publike“. Ovakva definicija je fiktivna apstrakcija koja nužno podrazumeva poricanje dinamične kompleksnosti, protivrečnosti, neizvesnosti i slučajnosti.” (Ang, 1991, str. 34).

— Milica Kočović De Santo

Odrast (eng. degrowth) je teorijsko-praktično-aktivistička disciplina. U pitanju je kritička i subverzivna teorijska disciplina i praksa usmerena na dekonstrukciju dogmatskih i ortodoksnih ekonomskih ideja. Odrast istovremeno nudi dijagnostički okvir, kroz razumevanje za kontinuirane društvene, ekološke, kulturne i ekonomske krize, koje proizlaze iz ekonomskog rasta i savremenog kapitalizma. Takođe, odrast je i prognostička disciplina, jer predviđa scenarija, na osnovu kontinuirane povratne sprege sa praksom i aktivizmom sa terena. Francuska škola Odrasta podrazumeva filozofsku i društvenu kritiku (Latouche, Fournier i dr), zbog čega ona nije samo usmerena na to kako upravljati ekonomijom – diskurs frankofone odrast škole je „exiting the economy” vs „taking back the economy” (feminističke studije). Engleska Kanadska i druge škole (Victor, Jackson i dr) – fokusirane su na upravljanje ekonomskim procesima, makroekonomsko modelovanje u okviru planetarnih (resursnih) limita, kroz konkretne predloge sistemskih rešenja (bez ekonomskog rasta) i heterodoksne ekonomske pristupe.

Teorijska uporišta: teorije životne sredine, feminizam, marksizam, anarhizam, ekosocijalizam, dekolonijalne studije, postkolonijalne, komons teorija, i druge kritičke teorije koje za cilj imaju da zagovaraju bolji kvalitet života sa manje materijalnog i više slobodnog vremena. To pretpostavlja oslikavanje drugačijeg i kvalitetnijeg sveta. Odrast nije samo stvar kritike kvantifikacije rasta i rada, već je usmeren na fundamentalno pragmatično preispitivanje reda vrednosti, politike, društva i kulture kao integralne celine sistema – pa i ekonomije. Odrast pokret nije samo poziv na manji rast, konzumiranje ili produkciju, on je fundamentalni poziv na repolitizaciju odnosa u kojima se stvaraju i nastaju identiteti i ekonomske relacije – gde

se postavljanjem pitanja o gorećim suštinskim problemima, otvara prostor za njihovo rešavanje. Ko je odgovoran? Kako rešavati? Ko su saveznici na terenu? Odrast je najpre okvir za bekstvo iz potrošačkog društva, pa onda okvir za trajnu izgradnju društva prosperiteta bez ekonomskog rasta štedljivog obilja (frugal abundance); podrazumeva dekolonizaciju imaginacije kao preduslov za stvaranje – drugačijeg mogućeg sveta. Oslonjen na Kastorijadisova istraživanja o imaginarnim reprezentacijama, Latuš kroz odrast zagovara Dekolonijalizaciju imaginacije, koja podrazumeva traganje za novim zastavama i simbolima, vrednostima i reprezentacijama. Time je odrast u frankofonoj školi viđen pre svega kao kulturološki proces koji može nositi neophodne radikalne promene. Ekonomija je konstrukt, a ne prirodno stanje društvenih relacija. Ekonomizam je kolonijalizovao našu imaginaciju, time što ne preispitujemo već polazimo od ekonomskih pretpostavki, zbog čega je jedan od najvažnijih zahteva – dekonstrukcija mišljenja. Ekološko-ekonomska definicija je pravedno smanjenje proizvodnje i potrošnje koje smanjuje protok energije i sirovina u društvima (Schneider i dr, 2010). Socio-ekonomska definicija preispituje hegemoniju rasta, pozivajući na demokratski vođenu redistribuciju koja će dovesti do smanjenja proizvodnje i potrošnje u industrijalizovanim zemljama, sa ciljem postizanja održive životne sredine, društvene pravednosti i blagostanja (Demaria i dr, 2013). U ekonomsko-kulturološkim perspektivama odrast ne znači propadanje ili patnju, već se poredi sa zdravom dijetom dobrovoljno preduzetom (Latouche, 2009). „Egalitarna društvena transformacija gde energetska i materijalna potreba i višak (smeće) u ekonomiji opada, što dovodi do rasta blagostanja.” (Kallis, 2015). To je „proces izgradnje autonomnog konvivijalnog društva.” (Latouche, 2009). Predmet odrasta jesu društvena nejednakost, ekološka nepravda, komodifikacija, privatizacija i egzogene agende koje se nekritički sa globalnog severa uvoze i primenjuju na globalnom jugu i periferiji. Odrast je okvir za novi svet (koji već postoji) kroz: nautopiju (nowtopia), komune,

stara znanja (buen vivir, ubuntu, permakultura, ekosocijalizam i dr), botomap (bottom-up) inicijative i društvene pokrete (15M movement, Care revolution, Climate justice, Commons, Degrowth, Demonetize, Environmental movement, Food Sovereignty, Free-software movement, Peoples' Global Action, Radical ecological democracy, Refugee movement, Solidarity economy, Transition initiatives, Unconditional basic income, Youth environmental movement, Unions, Digital platform cooperatives etc).

— Milica Kočović De Santo

Oснаžено participativno upravljanje (OPU) (engl. Empowered participatory governance – EPG) predstavlja model deliberativne i radikalne demokratske prakse. OPU se može kretati po horizontalnoj osi – na druge oblasti politike i druge regione, i vertikalno – kroz više i niže nivoe institucionalnog i društvenog života (Fung, Wright, 2003). Oslikavajući OPU model, autor Fang ga oslikava kroz tri generalna principa:

- 1) fokus na specifične i opipljive probleme,
- 2) uključenost običnih ljudi (koji su pogođeni problemima) uz zvaničnike i
- 3) deliberativni razvoj rešenja za konkretne probleme.

Odnosno, OPU je praktično orijentisano na rešavanje konkretnih izazova, iako se često povezuje sa delovanjem društvenih pokreta, političkih partija ili grupa građana koji su usmereni na rešavanje pitanja: javne bezbednosti, radničkog usavršavanja, brigom za prirodu i kulturu ili učestvovanjem u odlukama o trošenju javnog budžeta. OPU pretpostavlja aktivnu uključenost lokalne zajednice u rešavanje problema koji ih se tiču, jer efektivna rešenja za nove i fluidne javne probleme traže kreativna rešenja, raznovrsna iskustva i znanja, koja mogu nastati pre od strane direktno ugroženih građana, otvorenog uma, sa terena, nego isključivo usko obučених stručnjaka udaljenih od problema. Ujedno, sa delovanjem „odozdo na gore” sa lokala, povećava se odgovornost učesnika u OPU procesu, dok se istovremeno smanjuje lanac birokratskog aparata. Na kraju, deliberacija ili grupno promišljanje je vrednost osnaženog participativnog upravljanja, jer se važna pretpostavka deliberativnog donošenja odluka odnosi na poštovanje i međusobno slušanje učesnika, čime dolazi do grupnih stavova i izbora. Dalje, odgovarajući

na prethodno obrazložene generalne principe, institucionalni dizajn uključuje sledeće karakteristike: 1) devoluciju odlučivanja na lokalne jedinice; 2) stvaranje formalnih veza odgovornosti, raspodele resursa i komunikacije koje povezuju različite nivoe vlasti i 3) stvaranje i korišćenje novih državnih institucija za podršku i usmeravanje decentralizovanog rešavanja problema (Fung, Wright, 2003). OPU ima za cilj da obezbedi: 1) efektivno rešavanje problema; 2) jednakost i pravednost u pogledu na uključivanje često marginalizovanih i ranjivih grupa; 3) postizanje široke i duboke smislene participacije, koja obezbeđuje fer javne i zajedničke ishode.

— Goran Tomka

Prema Arturu Eskobaru „moderna epistemologija posmatra entitete kao odvijena postojanja, zahvaljujući osnovnim premisama odvojenosti subjekta i objekta, uma i tela, prirode i čoveka, razuma i emocija, činjenica i vrednosti, nas i njih, i tako dalje” (Escobar 2020, xiii). Polazeći od kartezijanskog dualizma, moderni projekat perpetualno proizvodi podele koje su vrednosne i koje uvek privileguju jednu stranu u odnosu na drugu, recimo, individualnost nasuprot zajedništvu, kulturu nasuprot prirode ili savremeno nasuprot tradicionalnog. Time se stvara ontološki prostor koji je parcelisan, i puno truda se ulaže u održavanje odvojenosti postojanja različitim tehnološkim, biološkim i političkim procedurama. Odvojenost je takođe pretpostavka drugosti i nasilja, koje zahteva ontološku distancu da bi moglo da se opravda kao racionalno dosledan proces. Primer ontologije odvojenosti je ideja individue – postojane, nedeljive i odvojene od okruženja. Ova odvojenost se na nivou psihičkog održava biopolitikama prekarizacije i deteritorijalizacije, kroz koje se pojedinac čupa iz ambijenta pripadanja i povezanosti i plasira na liberalno tržište rada, uživanja i putovanja na kojem sa drugim individuama ulazi u racionalno-proračunate transakcije. Nasuprot ontologiji odvojenosti nalazi se relaciona ontologija i ideje radikalne relacionnosti ili međuzavisnosti, ekološke imaginacije i slično, koje sugerišu isprepletenost, umreženost, uronjenost, te nejasnoću, nestabilnost i prolaznost podela i razlika. Primer toga je i ubuntu izreka „Postojim, jer postojimo” („I am because we are”) (Tutu, 2000). Mnogi projekti participacije kroz svoju taksonomičnost (određivanje različitih kategorija učesnika, moderatora, organizatora koji se nalaze u hijerarhijskom odnosu) i transakcionalnost (procena ko i zašto treba i može da učestvuje i šta iz toga dobija) predstavljaju deo ontologije odvojenosti.

— Danijela Milovanović Rodić

Operacionalizacija teorijskih koncepata i vrednosnih opredeljenja na kojima se zasnivaju participativni i kolaborativni procesi zarad njihove systemske primene u praksi planiranja (osiguravanja njihovog sprovođenja i obezbeđenja kvaliteta), zahteva njihovo određivanje i formalizaciju setom pravila, standarda i normi različitih nivoa obaveznosti i određenosti.

Međutim, prilikom izrade dokumenata kojima se ovakvi procesi standardizuju i formalizuju (zakona, pravilnika, preporuka), važno je izbeći visok nivo određenosti, jer su unikatnost, adaptacija konkretnom kontekstu i mogućnost realizacije raznovolikih varijanti procesa preduslov uspešnosti participativnih i kolaborativnih procesa. Ta istovremena neohodnost i otpor uređivanju i formalizaciji zovemo paradoksom participacije (Guijt i Shah, prema Fisher, 2001:19).

Aktivnost planiranja se odvija u „formalnim arenama” u kojima su produkti, pravila ponašanja i mogućnosti delovanja ljudi i institucija definisani procedurama i legislativom – zakonima i podzakonskim aktima. Za razliku od toga, participativni i kolaborativni procesi su visoko efektivni samo ako imaju visok nivo dobrovoljnosti, neformalnosti i fleksibilnosti (Healy, 2006). Stoga je veoma važno razumeti važnost i negovati „unikatnost svake pojedinačne prakse” i odupreti se „čitanju i kreiranju pojedinačnih slučajeva kroz generalizovana sočiva proceduralnih pravila i priručnika” (Healy, 2009:445).

— Bojana Matejić

Da bi se utvrdio odnos participacije i savremene umetnosti, te participativne umetničke prakse, neophodno je prvo odrediti značenje i ukazati na svu kompleksnost termina savremena umetnost. Poslednjih decenija, ovom polemikom se bave brojni akteri:ke u svetu umetnosti, a najintenzivnije pišu o tome Piter Ozborn (Peter Osborne) i Teri Smit (Terry Smith). Teorija savremene umetnosti Pitera Ozborna, britanskog filozofa i teoretičara umetnosti prati kontekst i paradigmu institucionalne teorije/kritike. Australijski istoričar i teoretičar umetnosti Teri Smit artikuliše teoriju o savremenoj umetnosti u kontekstu transnacionalne, odnosno, globalne istorije i teorije umetnosti.

Prema Piteru Ozbornu sva „savremena umetnost” je postkonceptualna. Termin postkonceptualno Piter Ozborn ne koristi kao reč za imenovanje forme umetničkog izražavanja koja se u pojavnom smislu oslanja na konceptualnu umetnost. Reč je o kategoriji istorijske ontologije, nasuprot empirijskoj periodizaciji istorije umetnosti, koja je konstituisana na razini pokreta, estetske forme, ili stila. Radi se o pristupima i preokretima na tragu (post-)dišanovskih praksi, koji proizvode uslove za razumevanje postkonceptualnog uslova savremene umetnosti. Piter Ozborn izdvaja šest takvih uslova: (1) intencionalno konstruisanje dela, kao i artikulacije oko dihotomija umetnost i neumetnosti; (2) sva umetnost zahteva neki oblik materijalizacije, to jest, estetsku (čulnu, prostorno-vremensku) prezentaciju; (3) kritička nužnost antiestetske upotrebe estetskih materijala i predmeta; (4) jedan isti koncept, intencija ili ideja se može multiplikovati u beskrajno mnogo mogućih materijalnih oblika umetnosti; (5) radikalna distributivnost – to jest, nesvodivo relaciono – jedinstvo pojedinačnog umetničkog dela u ukupnosti

njegovih višestrukih materijalnih instanci u bilo kom datom trenutku; i konačno, (6) istorijska fleksibilnost granica ovog jedinstva (Osborne, P. 2018, 382).

Ozbornova teorija o postkonceptualnom uslovu oslanja se na antiesencijalističke pretpostavke institucionalne teorije. Na primer, Artur Danto postavlja hipotezu o umetničkoj identifikaciji koja se vrši na osnovu određenog prećutnog ili deklarativnog konsenzusa, dogovora, saglasnosti, u svetu umetnosti, oko toga šta jeste umetničko delo. Prema Dantou, pretpostavka identifikacije umetničkih dela određena je svetom umetnosti tj. teorijom umetnosti koja određeni čin, ponašanje ili postupak kontekstualizuje i čini umetničkim delom (Matejić, B. 2018, 41). Prema Džordžu Dikiju, (Dickie, G, 1983, 52) svet umetnosti jeste specifična „atmosfera” koja oblikuje umetnost u materijalističkom smislu: institucije, periodika, znanje, galerije, akteri:ke (uglavnom „eksperti” kritičari:ke umetnosti, kustosi:kinje, teoretičari:ke, umetnici:ce itd) na osnovu koje se vrši verifikacija i imenovanje umetničkog dela.

Teri Smit proširuje ovu polemiku u izvesnom smislu na pitanje globalnog, tj. geografskih prostornih transnacionalnih znanja, odnosno institucija umetnosti koja konstituišu takozvanu savremenost i izdvaja nekoliko bitnih karakteristika: (1) istorijska transformacija moderne u savremenu umetnost odvija se počev od sedamdesetih godina dvadesetog veka; (2) istorijska promena sa moderne na savremenu umetnost bila je najavljenana, na različite načine i u različitim stepenima u avangardnim pojavama iz pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka, kao što su situacionizam, neodada, gutai, fluksus, ambijentalna umetnost, performans, minimalna i postminimalna umetnost, konceptualna umetnost, feministička umetnost, koje su, dodajem, nastale na tragu istorijskih avangardi; (3) promena sa moderne na savremenu umetnost odigravala se i nastavlja da se odigrava na različite načine i u različitim stepenima u svakom

od centara sveta koji proizvodi umetnost, što podrazumeva da je oblikovana lokalnim nasleđem i pozicijom svakog centra u odnosu na druge – ovaj stav se tiče povezanosti geografskih prostora, odnosno lokalnosti i njihovih specifičnosti; (4) transformacija sa moderne na savremenu umetnost nastaje kao posledica geopolitičke podele sveta na blokove moći tokom sredine dvadesetog veka; (5) u skladu sa tim, istorijska promena sa moderne na savremenu umetnost ne može se uzeti kao da se ona odigrava na isti način svuda u svetu, niti u isto vreme, i/ili sličnom brzinom; (6) zatim, „pluralnost iluzija” koja implicira relativizam etičkih i estetičkih pozicija unutar umetnosti i društvenih svetova; (7) svaka „lokalna” savremena umetnost je regionalno i globalno institucionalno povezana transnacionalnim tranzicijama i pozicijama moći; (8) i, konačno, nestabilno sapostojanje ovih svetova umetnosti. (Smith, T. 2014, 69–81)

Sa stajališta ukazanih teorija o savremenoj umetnosti, pojam participativne umetnosti, čak i kada je reč o pokušaju radikalne decentralizacije, učešća amatera:ki, neprofesionalaca:ki dekolonizacije i prevladavanja režima institucije savremene umetnosti, ostaje verifikovan istim tim režimom. Participativna umetnost, međutim, potencijalno otvara i proširuje svet(ove) (umetnosti) za nova znanja, režime, estetske, političke i etičke transformacije društvenih konstelacija, zajednica i prostore deartikulacije.

— Bojana Matejić

Pojam participativna umetnost ima više značenja. Ona koja dominiraju u stručnoj literaturi jesu sledeća: (1) teza o relacionoj formi Nikole Burioa u kontekstu savremene umetnosti od devedesetih godina prošlog veka, koja podrazumeva umetničke forme čiji supstrat predstavlja intersubjektivnost i čiji osnovni fokus jeste zajedničko postojanje, suživot, tj. kolektivna obrada čulnih podataka; (2) teza Granta Kestera o kolaborativnim i kolektivnim modalitetima produkcije (u) umetnosti i „izvan” umetnosti koji predstavlja savremeni globalni fenomen: od evropskih bijenala, preko različitih kolektivnih delovanja i intervencija u selima i ruralnim područjima u Indiji, u umetničkim obrazovnim centrima u Finskoj, do novomedijskih centara u kojima se artikulišu intervencionističke, kolaborativne i zajedničke umetničke novomedijske prakse; (Kester, G. 2011: 1) Kesterova teorija participativne umetnosti se usmerava ka istraživanju njenih transformativnih potencijala; (3) za Kler Bišop (Bishop, C. 2012: 2) participativna umetnost je zbirni naziv za društveno angažovanu umetnost, umetnost (proizvodnje) zajednice (community-based), kolaborativnu umetnost, kontekstualnu umetnost, i društvene prakse. Reč je o tendenciji koja podrazumeva učešće više protagonista:kinja za razliku od a) jedan-na-jedan interakcije, sa jedne strane, i, sa druge, b) pukog društvenog angažmana koji može uključiti brojne druge umetničke prakse koje nisu participativne, poput angažovanog slikarstva, do različitih intervencionističkih akcija. Reč je o tendenciji savremene umetnosti od devedesetih godina prošlog veka u kojoj akteri:ke u svetu umetnosti ne proizvode estetske (ružne ili lepe) objekte, već društvene situacije tj. relacije koje impliciraju učešće više aktera:ki (amateri:kinje, kritičari:ke, umetnici:e, teoretičari:kinje, reprezentanti:kinje određene klase, rase, roda, starosnog doba, heterogena publika, itd) tako da

društvene relacije postaju glavni „medij” ili „forma” umetničkog rada. Stabilne pozicije i funkcije (ne-)eksperata:kinja (kustosi:kinje, kritičari:ke umetnosti, teoretičari:ke umetnosti itd) u ovakvim praksama bivaju zamagljene ili radikalno decentrirane. Za razliku od Kestera, Bišop zagovara tezu o antagonističkim artikulacijama participativne umetnosti; (4) Kvon u kontekstu savremene umetnosti zastupa tezu o participativnoj umetnosti kao umetnost zajednice (community-based), tj. umetnosti koja radi sa zajednicama i kolektivnim telima i koja se ostvaruje u medijaciji između individua i društva „izvan” samog konteksta umetnosti (medijacija autonomije (umetnička forma) i heteronomije (umetnost kao život). Po Kvonu, takve prakse jesu objekat debati zato što su podržane od strane javnih sredstava za određene političke programe i legislative (debate od obrazovanja preko zdravstva do stambenih politika); (Kwon, M. 2002: 112) (6) Rontwajt (Rounthweite, A. 2017: 7) participativnu umetnost razume kao umetnost koja aktivira visok stepen učešća publike, odnosno, heterogeni niz različitih aktera:ki: umetnici:ce, publika, institucije umetnosti, fondovi, kritičari:ke umetnosti, teoretičari:ke umetnosti, različitih drugih identiteta, ali sa akcentom na kriterijumu učešća; (7) Sruti Bala (Bala, S. 65) zagovara tezu o visokom stepenu učešća aktera:ki, građana:ki, pojedinaca:ki u javnoj sferi tj. delu, i njegovom transformativnom uticaju na društvo u kontekstu teorije teatra i performansa; (8) sličnu tezu zastupaju Stierli i Vidrih (Stierli, M. & Widrih, M. 2015: 4) u kontekstu prostornih proizvodnji i praksi koje kombinuju arhitekturu i savremenu umetnost. Oni proučavaju top-down (top-down) učešća, modalitete pregovaranja o prostoru pod političkim pritiscima, preko **dejstvenosti** lokalnih inicijativa, aktiviranja javne sfere do medijskog intervencionizma i različite oblike „devijantnih” praksi; itd.

— Bojana Matejić

Na tragu dvadesetovekovnih avangardi (naročito onih u kojima je prisutan visok stepen stremljenja ka „antiumetnosti”), participativna umetnost se ne može kritički procenjivati sa stanovišta tradicionalne umetničke kritike koja koristi formalna i estetska načela. Bišop pokušava u tom kontekstu da, uprkos i uz poštovanje institucionalne teorije, revitalizuje i nov „vrednosni sistem” za umetničku kritiku participativnih umetničkih praksi od 90-tih godina, koja ne bi privilegovala novu elitnu kulturu spram niske, niti granice između umetnosti i neumetnosti, karakteristične za modernizam. Ona zastupa tezu da participativna umetnost zahteva umetničku kritiku koju treba utemeljiti na vrednosnim sudovima koji bi trebalo da budu „podeljeni” (shared values) u datom istorijskom trenutku, tj. kontekstu;

Ono što je „savremenu umetnost” „odvojilo” od univerzalnog jakog modernističkog diskursa, jeste prepoznavanje neophodnosti teorije kao **diskurzivne prakse** tj. aparata koji u isti mah učestvuje u proizvodnji umetničkog dela, i uz pomoć koga se vrši prepoznavanje datog tipa umetničkog dela (institucionalna teorija). Brojni teoretičari savremene umetnosti, dekonstruišu klasične i tradicionalne postavke istorije umetnosti od šezdesetih godina prošlog veka primenom strukturalizma i poststrukturalizma, odnosno, kritičke teorije: od teorijske psihoanalize, preko dekonstrukcije, teorija postmodernizma, teorija feminizma i kvira, postkolonijalnih i dekolonijalnih teorija, biopolitičkih i nekropolitičkih teorija, teorija (novih) medija, post- i transhumanizma, transnacionalnih studija, itd. Takva potreba se uspostavila kao efekat krize tradicionalne umetničke kritike koja barata sa (tradicionalnim) vrednosnim sistemima tj. normativima, koji su, kako teorija pokazuje, uvek već, diskurzivno

(identitet, klasa, rod, rasa, itd), odnosno, aparatima moći-znanja oblikovni. Prema Alešu Erjavecu institucionalna teorija pokazuje da funkcija teorije ne leži u prepoznavanju, evaluaciji ili verifikovanju umetnosti između dobre i loše, odnosno umetnosti i neumetnosti, već sasvim suprotno, njena funkcija je, između ostalog, omogućavanje raznovrsnih aparata prepoznavanja što više mogućih formi i primera umetnosti (Puncer, 2019: 242)

Na primer, rehabilitacija estetike Žaka Ransijera u tom smislu predstavlja momenat koji je poslužio kao jedan od mogućih aparata za prepoznavanje i recepciju participativnih umetničkih dela. Ransijer kritikuje etički zaokret u većini participativnih umetničkih dela, koji pretpostavlja etičke kriterijume procene „uspešnosti” umetničkog dela (loš ili dobar model kolaboracije, učešća). Reč je o kritičkoj proceni koja primenjuje dihotomiju dobro/loše, a koja implicira kolaps ili povlačenje umetničkih i političkih neslaganja u korist konsenzusa. Diskurzivni okvir za razmatranje ove nelagode se u kontekstu rada Ransijera može pronaći u produktivnoj kontradikciji Ransijerovog estetskog režima između autonomije (autonomija estetskog (čulnog) iskustva vezanog za formu umetnosti) i heteronomije umetnosti i njene potrebe da izađe iz same umetnosti ka društvenoj promeni (transgresiranje granica između umetnosti i društvene sfere). (Puncer, 2019: 241)

— Petar Cigić

Pojam projektovanja za zajednicu (community design, eng.) ili participativnog projektovanja nastaje u kontekstu pojave centara za projektovanje za zajednicu (The Community Design Center, eng.) kao specifičnog oblika prakse razvijenog 1970-ih godina u SAD, koji podrazumeva okupljanje heterogene grupe aktera – profesionalaca iz oblasti projektovanja, inženjera za životnu sredinu, vladinih agencija i drugih – u participativan proces projektovanja, kroz formate poput radionica, ekskurzija, intervjuja, javnih diskusija i sl. Takav proces u odnosu na različite oblike samopomoći ističe značaj projektantskih, inženjerskih i ekoloških profesionalnih kompetencija, kombinujući ih sa uključivanjem krajnjih korisnika prostora. Osnovni motiv ovakvog pristupa jeste približavanje arhitekture (ili arhitektonskih usluga) ogromnoj većini populacije kojoj je ona, usled socio-ekonomskih i kulturnih prilika, nepristupačna, postavljajući estetski kvalitet i moralnu (društvenu) odgovornost kao ravnopravne vrednosti.

U ovoj grupi ističe se značaj arhitekta Semjuela Mokbija (Samuel Mockbee) i njegove grupe Rural Studio (Rural Studio), nastavnog programa projektovanja i građenja na Školi za arhitekturu, projektovanje i građenje na Univerzitetu u Oburnu, Alabama. Rad ovog studija pristupa društvenom angažmanu kao jednom od mogućih konteksta projektovanja, posvećujući se projektovanju za grupe i pojedince lišene pristupa arhitektonskim uslugama, zadržavajući diskreciju i druge kvalitete tradicionalnog odnosa arhitekta-klijent. Kroz takav postupak i usled nužnosti snižavanja cene gradnje, Rural Studio razvija specifične projektantske strategije koje se pre svega odnose na istraživanje forme kroz upotrebu specifičnih materijala i postupaka građenja. U ovoj grupi arhitektonskih praksi domet istraživanja i projekto-

vanja određen je u okviru odnosa arhitekta-klijent, usled čega se konkretan projektantski program ne preispituje u širem političkom, socio-ekonomskom i kulturološkom kontekstu. U brojnim primerima projektovanja za zajednicu uočava se insistiranje na konvencionalnim programskim i formalnim rešenjima, argumentovanim sa aspekata tehnologije izgradnje i kulturoloških obrazaca organizacija, grupa i pojedinaca kao investitora i korisnika građenja. Kao ključan disciplinarni doprinos ovih praksi sagledava se ne nužno estetska vrednost izgrađenih struktura, već razvoj različitih inovativnih oblika profesije, za koje se pretpostavlja veća usaglašenost sa aktuelnim problemima prostora (Pearson, 2004, str. 233).

PEDAGOŠKE PRAKSE / PEDAGOŠKI ZAOKRET

— Bojana Matejić

Pedagoški zaokret jeste termin koji označava oblik participativnog delovanja, aktivnosti i pristupa u svetu (umetnosti), u kustoskim, umetničkim i teorijsko-umetničkim praksama. Izložbeni, sajber, privatni i javni prostori u kontekstu sveta (umetnosti) postaju edukativne platforme za razmenu kritičkog mišljenja između teoretičara:ki, kustosa:inja, umetnika:ca, i drugih identitetskih pozicija (premda ih pokreću najčešće teoretičari:ke, kustosi:kinje i umetnici:ce unutar sveta umetnosti). Ono što ih karakteriše jeste difuzija između humanističkih (nauka), umetnosti, kustoskih praksi / izlagačke prakse: video i foto dokumentacija razgovora, seminara, razmene mišljenja, procesa učenja, teorijske instalacije, izložba publikacija, samoizdavaštvo, akcija i intervencija i drugih artefakata, pri čemu akcenat nije na estetskom suđenju takvih procesa i ponašanja, već na postretinalnom, (samo-)emancipatorskom i participativnom delovanju unutar zadatih društvenih odnosa, aktiviranjem procesa mišljenja i dijaloga. Pedagoški zaokret je nastao kao reakcija na promene koje su se dogodile (naročito od 2000-tih godina) u obrazovnom sistemu (Bolonjska deklaracija), poput privatizacije, studentskog duga, birokratizacije, posebnih mera ukidanja budžeta za područja aktivnosti koja nisu „profitabilna” poput same umetnosti i humanističkih nauka. Izložbe bivaju koncipirane kao kritičke i potencijalno emancipatorske edukativne platforme ili mašine za produkciju kritičkog znanja. Primeri pedagoških zaokreta u savremenom svetu umetnosti jesu: inicijativa „AKADEMIJA” (ACADEMY, 2006) serija izložbi razgovora koja je bila organizovana u Umetničkom klubu (Kunstverein) u Hamburgu, na Departmanu za vizuelnu kulturu na Goldsmitsu, Muzeju savremene umetnosti (MHKA) u Antverpenu, i Muzeju van Abe (Van Abbemuseum) u Ajndhovenu.

Doduše, mnogi kritičari:ke su „AKADEMIJU” proglasili vrhun-
cem „akademizacije” sveta umetnosti. Pedagoški zaokret je
karakterističan za centralne aktivnosti internaconalnih bijena-
la i izložbi poput 6. bijenala Merkosul (Mercosul), „Dokumen-
ta 12” (documenta 12), „Žurnal časopisa” (journal of journals),
projekat „Šta da se radi? (obrazovanje)” (What is to be done?
(Education)), zatim „Raškolavanje društva” (Deschooling soci-
ety (2010)) London, itd. (Thorne, S, 2015, 45).

— Višnja Kisić

Veruje se da su izraz pluriverzum prvi upotreбили zapatistički
revolucionari u Meksiku, da opišu ideju „sveta u kome postoji
mного svetova”. Ona podržava tvrdnje o autonomnom stva-
ranju budućnosti i **dekolonizaciji** nezapadnih kosmogonija,
sistema znanja i vizija budućnosti. Od tada se dalje proširio i
kao teorijski i kao aktivistički koncept širom Centralne i Južne
Amerike. Koncept je inspirativan jer se nadovezuje na kritiku
epistemičkih nepravdi i **epistemološkog nasilja** koje je uveo za-
padni univerzalizam, ali i odlazi korak dalje pozicionirajući ovo
nasilje kao ontološko, kao nasilje i sukobe o samom postojanju,
kao i o pravu na život. Dominantni zapadni imaginariji govore
o kulturnoj raznolikosti, interkulturalizmu i uključivanju po-
dređenih grupa. Međutim, ovi pojmovi često sugerišu relativno
male razlike koje se na kraju uklapaju u modernistički, naučni,
racionalistički, razvojni pogled na svet. Nasuprot tome, pluriv-
erzum sugeriše da dekolonizacija pretpostavlja pravo na obliko-
vanje egzistencije, budućnosti i samih okvira znanja i odnosa
moći. Ono što je podređeno tako se takođe preoblikuje, jer više
ne mora da pozicionira svoje postojanje ili govor u odnosu na
hegemonistički pogled na svet koji pokušava da podređenom
da glas i uključi ga. Dakle, borba se repositionira oko prava na
isključenje iz sveta koji jednog pozicionira kao podređenog i
angažovanje u stvaranju drugih svetova na osnovu drugih epis-
temičkih i egzistencijalnih premisa. Većina pisanja, kao i eks-
perimenata u ovom pravcu, otvoreno su antikolonijalni, antika-
pitalistički, antiantropocentrični.

— Goran Tomka

Pranje participacijom (eng. participation washing) predstavlja politički čin kojim se nečija javna slika i doživljaj teži unaprediti i ulepšati participativnim praksama. Pranje se najčešće vrši neproblematičnim, visoko vidljivim i marginalnim akcijama uključivanja zajednice, poput javnog glasanja za ime novog mosta ili boje novih autobusa. Ovakvim činom, inicijator koji ima problematičan demokratski dosije ili ugroženu javnu sliku, nastoji da se prikaže demokratskim, pristupačnim i otvorenim, bez stvarnog procesa transfera moći ka javnosti. Ovaj politički čin može podrazumevati **pseudoparticijiju**, ali i ne mora. U nekim slučajevima će ista institucija, recimo, u oblasti kulture inicirati pravi participativan projekat, ali se on neće baviti suštinskim problemima te institucije (recimo participativna izložba koja treba da ulepša veoma spornu stalnu izložbu, ili participativan festival koji se neće dotaći eksploativnih odnosa unutar organizacije i oko nje). U svakom slučaju, oni koji se posipaju participacijom, baš kao i oni koji u žargonu to isto čine pepelom, svesni su da postoji opravdana kritika i sumnja u njihovu pristupačnost i demokratskost, ali nisu spremni da promene svoje prakse koje predstavljaju osnov za takve kritike.

— Nina Mihaljinac

Prema Stevanu Majstoroviću, jednom od najistaknutijih istraživača kulturne politike s našeg podneblja i osnivaču Závoda za proučavanje kulturnog razvitka, pravo na kulturu je „pravo čoveka na samoostvarenje i socijalizaciju na osnovu ljudske uzajamnosti” (Majstorović 1977: 27). Pravo na kulturu treba razumeti najšire moguće; ono „ne bi predstavljalo neko sasvim posebno, izdvojeno pravo, nego ništa drugo do humanu sadržinu svih prava čoveka” (Majstorović 1977: 27), npr. pravo na dostojanstven i oslobođen rad (a ne bilo kakav, eksploatatorski, unižavajući). Vrednosti i ideje koje stoje uz ovako definisan koncept prava na kulturu trebalo bi da se odnose i na unutrašnju kulturnu politiku i na kulturnodiplomatske odnose i međunarodnu saradnju. Kako bi pojedinci i zajednice mogli da uživaju pravo na kulturu, aktuelna podela na tzv. globalni sever i globalni jug morala bi da bude prevaziđena, tj. ne bi smeli da postoje bilo kakvi oblici (neo)kolonijalizma.

Definicije prava na kulturu nastale u neoliberalnom kontekstu polaze od užih definicija i stavljaju akcenat na pravo na izražavanje sopstvene kulture, praktikovanje religije, upotrebu jezika, stvaralaštvo, kreativnost, učešće u kulturnom životu, kao i na autorsko pravo. Na primer, u Univerzalnoj deklaraciji o ljudskim pravima, 27. član posvećen je kulturi; prvi stav govori o slobodnom učešću u kulturnom životu („1. Svako ima pravo da slobodno učestvuje u kulturnom životu zajednice, da uživa u umetnosti i da učestvuje u naučnom napretku i u dobrobiti koja otuda proističe.”), a drugi stav odnosi se na zaštitu autorskog prava – što već kulturu stavlja u kontekst industrije: „2. Svako ima pravo na zaštitu moralnih i materijalnih interesa koji proističu iz svakog naučnog, književnog ili umetničkog dela čiji je on tvorac.” Dakle, u neoliberalnim sistemima je u upotrebi uža

definicija **kulture** (bliža pojmu industrija), pa samim tim i prava na kulturu. Koliko je pravo na kulturu u neoliberalnom svetu ugroženo ne govori samo činjenica da je uobičajena upotreba užeg koncepta, nego i da su čak i tako usko definisana kulturna prava ugrožena. Autorsko pravo je takoreći zamenjeno kopiranjem, što znači da privilegije i finansijske dobitke pre svega imaju producenti – industrija, privatne korporacije, a ne stvaraoci.

— Danijela Milovanović Rodić

Učešće građana u poslovima koji se tiču **zajedničkog** i javnog dobra i interesa spada u osnovna ljudska prava definisana međunarodnim dokumentima (UN, 1948, 1996; Savet Evrope, 1950). Poštovanje ovih prava se ne smatra opcijom, već neophodnošću. Osnovna ljudska prava su „način ograničavanja državne vlasti i predstavljaju predržavnu i predustavnu kategoriju” koju demokratska zemlja ne sme da prekorači (Paunović, 2002:21). Ugrožavanjem ovih prava, vlast vrši uzurpaciju na koju je dozvoljeno uzvratiti otporom korišćenjem prava na građansku neposlušnost.

Od značaja za razumevanje pojma građanina i odnosa pojedinca i države su građanska i politička prava kojima se naglašava autonomija čoveka u odnosu na državu (Dimitrijević, Paunović & Đerić, 1997). Politička prava su prava pojedinaca na demokratiju – učešće u upravljanju državom i zajednicom i izražavanju mišljenja o javnim poslovima. Tim pravom čovek postaje građanin, pripadnik zajednice koji ima mogućnost da o toj zajednici aktivno brine i odlučuje. Pored sloboda koje omogućavaju uslove za stvarno učestvovanje u političkom životu kao što su sloboda izražavanja, mišljenja, okupljanja, informisanja i komuniciranja, posebno je definisano pravo kojim se građanima garantuje stvarni uticaj na vođenje javnih poslova. Na osnovu ovog prava svaki građanin mora da ima pravo da bez diskriminacije i ograničenja učestvuje u vođenju javnih poslova, bilo neposredno ili preko slobodno izabраниh predstavnika.

Građanstvo ne postoji bez postojanja političke države koja se zasniva na „vladavini prava, demokratskim institucijama i podeli vlasti” (Dimitrijević, Paunović, 1995). Takva država je okvir za delovanje slobodnih građana u svim javnim poslovima.

Dakle, građaninom se smatra samo onaj pripadnik društva koji aktivno učestvuje u aktivnostima iz javne sfere tog društva (koja je suprotna intimnoj i privatnoj sferi) (Paunović, 2002). Građanin brine za zadovoljavanje svojih individualnih potreba i u svom delovanju se rukovodi svojim privatnim interesom, ali brine i za zajednicu u kojoj živi. Pojedinaac dobija pun status građana, ne samo na osnovu toga što ima određena prava i obaveze, već i na osnovu korišćenja tih prava: „ako se pojedinac sam ne angažuje na zaštiti svojih prava i prava drugih, već trpi njihovo kršenje, on nije građanin, već podanik” (Paunović, 2002:17).

Ono što unosi nemir i nespokoj je diskutabilnost mogućnosti da se u savremenom dobu uznapređovalih „simulakruma i simulacija” (ponovo) uspostavi javna sfera u kojoj se može odvijati argumentovana, inkluzivna i autentična debata u procesu ustanovljavanja naših zajedničkih stavova i interesa.

— Irena Ristić

Prefiguracija ili prefigurativne politike i prakse odnose se na kolektivne „pokušaje građenja alternativnih ili utopijskih društvenih odnosa u sadašnjosti”, kao i stvaranja promena na makro- i mikropolitikom nivou, najčešće kroz nenasilne direktne akcije koje se odvijaju tokom protesta ili u okviru novih društvenih pokreta (Yates, 2015: 2). Termin je skovao Karl Bogs u svetlu kritike etatističkog marksizma, a definisao je prefiguraciju kao „otelovljenje, u okviru tekuće političke prakse pokreta, onih oblika društvenih odnosa, donošenja odluka, kulture i ljudskog iskustva koji su krajnji cilj” (Boggs, 1977: 100). Dakle, sredstva prefigurativne politike odražavaju ili su na neki način ekvivalentna ciljevima tako da se političko delovanje može opisati „prefigurativnim” kada ispunjava određene uslove u načinu na koji se izvodi. Primer je oslanjanje na konsenzus i upotrebu drugih mehanizama direktne demokratije zarad uspostavljanja egalitarnosti i kolektivnog organizovanja (Maeckelbergh, 2011). Autori koji su posebnu pažnju posvetili izgradnji **zajednice** tokom organizovanja društvenih protesta i pokreta isticali su da se termin prefiguracija „može prepoznati u kontrainstitucijama, demonstracijama i pokušaju otelotvorenja ličnih i antihijerarhijskih vrednosti u politici” (Breines, 1989: 6). Prakse koje danas možemo označiti kao prefigurativne insistiraju na principu i tehnikama participacije, upravo kroz primenu modela **direktne demokratije**, i mogu se posmatrati kao vidovi ispoljavanja **radikalne imaginacije**.

— Nina Mihaljinac

Pseudoparticipacija se može odnositi na oponašanje demokracije u odlučivanju, na primer, putem podizanja javne debate i otvaranja mogućnosti donošenja odluka o marginalnim pitanjima (čiji se značaj preuveličava u javnosti) ili putem promocije nedovoljno efikasnih metoda za uvođenje društvenih promena, poput peticija na internetu, otvorenih pisama ili novinskih karikatura. Pseudoparticipacija je i onaj oblik uključivanja koji različite ugrožene grupe stavlja u takmičarski odnos u procesu ostvarivanja njihovih prava. Na primer, nedavno su verska lica i samostalni umetnici imali iste administrativne poteškoće prilikom plaćanja poreza za doprinose za obavezno socijalno osiguranje, što je generisalo dugovanja. Država je samo jednoj grupi (verskim licima) otpisala dug – ostavljajući samostalne umetnike bez rešenja. Konkursi za projekte nacionalnih manjina takođe stavljaju nacionalne manjine u rivalski odnos, a drugih sličnih primera je mnogo. Pružanje privilegija određenim (ugroženim) grupama – u ime participacije – stvara društvene podele. Cilj pseudoparticipativnih procesa je sticanje moći, dok autentična participacija teži sabornosti, prijateljstvu, držanju „zajedno” i iznalaženju sistemskih rešenja.

— Milica Kočović de Santo

Radikalna demokratija je termin koji se, prema shvatanju Fotopulosa, koristi od strane postmodernista i onih koji daju podršku delovanju civilnog društva, koji zagovaraju javno-privatna partnerstva i **zajedničko** upravljanje nad sredstvima za proizvodnju. Iako je reč o participativno-partnerskom obliku saradnje, Fotopulos smatra da se nedovoljna pažnja posvećuje trenutnim institucionalnim okvirima, koji su definisani tržišnom ekonomijom i reprezentativnom demokratijom. Tako dolazi do varijanti partnerstava, demokratizacije države sa ciljem promene pozicije raznih društvenih institucija – u nepromenjenom sistemu. Kako autor navodi kada kritički analizira koncept radikalne demokratije „unapređenje autonomnih institucija je (u idejama radikalne demokratije) moguće samo u meri u kojoj nije u suprotnosti sa logikom i dinamikom internacionalizovane tržišne privrede i državne moći.” (Fotopoulos, 2005).

— Irena Ristić i Milica Kočović de Santo

Radikalna imaginacija je pokretačka i stvaralačka sila koja temelji proces samostvaranja i samodeterminacije društva [lat. *vis formandi*]. Pretres i proizvodnja imaginarnog društvenog značenja nemaju konačno ishodište, kaže Kastoriadis, teku bez prekida te se sa svakim odgovorom ponovo izvlači pitanje značenja koje menja društvene tokove i omogućuje kreiranje čovečanstva (Castoriadis, 1997). On pravi jasnu distinkciju između imaginacije prvog i drugog reda. Dok je potonja po sebi reproduktivna i/ili kombinatorička, radikalna imaginacija prethodi razdvajanju realnog i fiktivnog, postoji po sebi, samim tim što kao „realnost” postoji za nas. Ta moć nastajanja *ex nihilo* opstaje bez uzročnika, ali je uslovljena relacijama i deluje u dinamičkom polju imaginarnih značenja koje jemči autoinstitucionalnost društva. Radikalna imaginacija je svojstvena svakom čoveku i analogna društveno imaginarnom, jer: „nema sučeljavanja pojedinca i društva: pojedinac je socijalna kreacija” kao što potencijalno čini, ili već čini, instituciju i kreira značenje (Castoriadis, 1997: 332). Sledstveno, radikalna imaginacija se može posmatrati kao način na koji ljudi konstantno oblikuju, preoblikuju i stvaraju društvo, pri čemu nastaju nova značenja kreirajući polje društveno imaginarnog. To je dinamički proces koji pretpostavlja kontinuirane institucionalne promene, jer društvena značenja nisu određena postojećim institucijama, već se za njih vezuju i kroz njih se reflektuju, nudeći značenja i smisao ljudskom postojanju (Asara, 2013). Iako Kastoriadis ne razvija konkretne mehanizme delovanja radikalne imaginacije, on navodi da je promena društveno imaginarnog neophodna te da se može postići **direktnom demokratijom**, pri čemu je čitav proces okarakterisao kao revolucionaran. **Prefigurativne prakse** koje insistiraju na modelu **direktno demokratije**, zasnivaju se na principu par-

ticipacije, te se mogu posmatrati kao vidovi ispoljavanja radikalne imaginacije koji narušavaju režime institucionalizovane heteronomije pod diktatom kapitalističko imaginarnog.

— Bojana Matejić

Relaciona estetika jeste jedna od najranijih teorija participativne umetničke prakse. Ovaj pojam uvodi francuski kritičar umetnosti i kustos Nikola Burio 1998. godine da označi „skup umetničkih postupaka, čije se teorijsko i praktično polazište nalazi u sveukupnosti ljudskih relacija i njihovom društvenom kontekstu, a ne na nekom autonomnom i ličnom prostoru”. (Bourriaud, N, 2002, 113)

Reč je o tipu participativne umetničke forme čiji supstrat predstavlja intersubjektivnost i čiji osnovni fokus jeste zajedničko postojanje, suživot, kolektivna obrada čulnih podataka. Prema Buriou, umetnost je oduvek bila u različitom stepenu relaciona, odnosno, oduvek je predstavljala činilac društvenosti i osnovu za dijalog. Međutim, on uvodi pojmove relaciona forma, te konstituiše teoriju relacione estetike da označi i kontekstualizuje umetnička dela koja stavljaju akcenat na ono što je oduvek bilo samo „efekat” estetskog predmeta (recepција posmatrača:ica) tj. ono što je bio „sekundarno” u odnosu na umetničke predmete, a to su sami društveni odnosi, procesi izražavanja mišljenja, debata, razgovora.

Semantičke vrednosti relacione forme su utemeljene na tana-nom međuprostoru (intersticijum) u društvu. Burio koristi pojam Karla Marksa ne bi li relacionu estetiku i njenu logiku povezao sa pitanjem intersticijuma tj. odnosa razmenjivanja unutar zajednica, koji se zbog nepoštovanja zakona o profitu, ne uklapaju u kapitalističku ekonomiju: reč je o trampni, trgovini s gubicima, proizvodnji koja zadovoljava samo sopstvene potrebe i sl. (Bourriaud, N, 2002,16) Taj maleni međuprostor predstavlja oblast međuljudskih odnosa koji, iako se uklapa u globalni sistem, nagoveštava i mogućnost drugačijih odnosa u

odnosu na dato stanje stvari. Cilj umetničkih participativnih radova jeste upravo pokušaj proizvodnje ovog intersticijuma. Burio navodi mnoštvo primera, među njima primere rada Filipa Parena (Philippe Parreno) koji poziva ljude da Prvi maj provedu na fabričkoj traci gde bi se bavili svojim omiljenim hobijem; Pjera Uia (Pierre Huyghe) koji javno organizuje kasting, i publici stavlja na raspolaganje televizijsku stanicu, pravi fotografije zaposlenih radnika i postavlja ih na samo nekoliko metara od gradilišta. U domaćem kontekstu, Dragoljub Raša Todosijević poziva mahom aktere:ke sa umetničke, odnosno, kulturne scene na ručak (pasulj i pivo) koji je serviran na stolovima prekrivenim crnim stolnjacima i instaliranim u obliku kukastog krsta kao vid ciničnog kritičkog komentara na nacionalističke inklinacije i uslove u kojima se odvija produkcija umetnosti u smislu društvenog odnosa, institucija umetnosti u tranzicijskim društvima novouspostavljenih nacionalnih država nakon demontaže Jugoslavije.

U ovakvim umetničkim radovima skupovi, sastanci, razna okupljanja i različiti oblici međusobne saradnje: igre, proslave, druženja, ukratko rečeno, svi načini susretanja i uspostavljanja odnosa, prema teoriji relacione estetike predstavljaju relacionu formu. (Bourriaud, N, 2002, 28)

Relaciona forma (Bourriaud, N, 2002,19) jeste forma umetničkog dela koju grade zajednički teorijski i praktični vidokrug u kome deluje sfera međuljudskih odnosa. U takvim delima dominiraju društveni odnosi, komunikacioni procesi u svom konkretnom vidu, kao i oruđa, tj. sredstva kojim se povezuju pojedinci i ljudske grupe (tekstovi, teorija, (teorijske) instalacije, akcije, ponašanja, razni oblici intervencija, murali, umetnost u javnom prostoru, performans, itd). Takva forma je, tvrdi Burio, pod pretpostavkom – demokratska tvorevina.

Pod relacionom estetikom, Burio ne podrazumeva teoriju inter-

aktivne umetnosti. Interaktivna umetnost se kao pojam danas najčešće upotrebljava da označi umetnička dela (1) koja su izvedena na umreženom kompjuteru, poput net.ar-a, odnosno Internet art-a, itd. tj, (2) za umetnička dela kao sajbersisteme gde postoji hardverska i softverska povratna veza između kompjuterskog sistema i primaoca koji interveniše na ponuđenom delu. Taj pojam se danas koristi u novomedijskim umetničkim praksama čiji je konstitutivni aspekt intervencija primaoca posredovanjem odgovarajućeg tehnološkog sistema (Šuvaković, M. 2011. 328) U opštem smislu interaktivni umetnički rad jeste delo koje je zasnovano na proizvodnji odnosa stimulusa koji nudi umetnik i konstitutivne reakcije publike na taj stimulus. Nasuprot tome, Burio svoju teoriju relacione estetike pokušava da utemelji na lociranju savremene umetničke prakse unutar kulture u širem smislu. Relacionu umetnost on pokušava na neki način da uspostavi kao direktni odgovor savremene umetnosti na promene sa proizvodnih na uslužne delatnosti u postfordističkim društvima. Ovim konceptom se insistira na neposrednosti međuljudskih odnosa koje neki umetnički čin, instalacija, ponašanje, događaj, intervencija, ili aktivizam treba da podstakne na takav način da te same relacije postanu glavno tkivo, odnosno medij rada.

Ono što razlikuje relacionu društvenu formu umetnosti (relaciona estetika) od istorijskih- i neoavangardi jeste (1) napuštanje utopijskog karaktera dela, što podrazumeva da akteri:ke u svetu (umetnosti) traže privremena rešenja „ovde i sada“; (2) utopizme zamenjuju sada mikroutopizmi (3) revolucionarne potencijale umetnosti zamenjuje zanimanje umetnika:ce za modalitete obitavanja i bivanja u svetu na „bolji način“.

Relaciona forma, tj. teorija relacione estetike je mahom kritikovana zato što mnogi pionirski radovi relacione estetike pretežno grade relacije sa „ekspertima“ i uživaocima umetnosti, a ne sa *drugim*, tj. isključenim iz tog sveta.

— Milica Kočović de Santo

Pojam demokratije u savremenim političkim sistemima najčešće se odnosi na reprezentativnu demokratiju, za koju je potrebno tražiti urgentnu „demokratizaciju“. Demokratija i autonomija su suštinski važni pojmovi za procese participacije jer joj određuju okvire. Nedovoljno jasno definisana demokratija, dovodi do šumova u interpretiranju participacije, kao i pravila, principa i načela kroz koja će se participacija odvijati.

Reprezentativna demokratija – suprotni pojam od **direktne demokratije**, odnosno oblik demokratije u kojoj ljudi biraju predstavnike koji će kreirati politike i zakone u njihovo ime, drugi naziv je „indirektna demokratija“. Smatra se da je reprezentativna demokratija prisutna u više od 60% zemalja na svetu. Prepoznate prednosti indirektno demokratije ogledaju se u efikasnosti i efektivnosti, polazeći od pretpostavke da su troškovi drugačijih procesa glasanja značajno viši, da predstavnici imaju poverenje građana, kao i da je izazovno organizovati direktno demokratske procese glasanja sa grupama većim od 50 ljudi, odnosno onim koje prevazilaze lokalni nivo.

Međutim, kako u praksi postoji sve veće nezadovoljstvo građana i nedostatak poverenja u institucije tj. predstavnike, a tehnologija je napredovala do tačke gde je moguće ostvariti optimalne uštede u troškovima glasanja, sve veći je broj argumenata za potrebu uvođenja **direktne demokratije**, čime bi se mane indirektno otklonile. (Fournier, 2008: 539; Fournier, V. (2008). Liberalna zapadna društva suočavaju sa međusobno zavisnom ekonomskom, ekološkom, socijalnom i kulturnom krizom čiji su koreni u neravnomernoj koncentraciji moći. Prema Fotopolusu, prethodno je direktna posledica nedemokratske organizacije društva, koja je institucionalizovana u tržišnom sistemu i reprezentativnoj demokratiji (Fotopolous, 2005).

— Bojana Matejić

Samoobrazovanje u kontekstu globalnog sveta umetnosti jeste pojam koji označava raznovrsne aktivnosti samoorganizovanih, (relativno) nezavisnih škola unutar sveta umetnosti, koje za cilj imaju propitivanje ustaljenih vrednosti sveta umetnosti i umetničkog obrazovanja, te njihove ideološke funkcije u kontekstu (neo-)liberalnog, birokratizovanog, kapitalističkog sistema (Thorne, S, 2015, 45). Reč je o nizu participativnih projekata koji se postavljaju u svet (umetnosti), a koji nastoje da reinventiraju tragove estetskih utopija, odnosno, nakon devedesetih godina – mikroutopija. Samoobrazovanje u kontekstu sveta umetnosti kao aktivnost može imati različite forme, premda se akteri:ke unutar polja samoobrazovanja najčešće služe dematerijalizujućim medijima, kao što su: seminari, predavanja, čitalačke grupe, radionice, serije predavanja, onlajn i oflajn edukativne platforme, alternativni vidovi prenosa znanja, site-specific, proizvodnja znanja – publikacija koje se postavljaju u svet (umetnosti) i imenuju artefaktom umetnosti, samoizdavaštvo kao interventna teorijsko-umetnička praksa unutar sveta (umetnosti). Samoobrazovanje često uključuje performativni i artivistički pristup proizvodnji znanja i aktiviranju mišljenja, koji za cilj ima transformaciju oblika ponašanja pojedinaca, grupa, odnosno proizvodnju novih društvenih relacija suprotno kapitalističkim modelima oblikovanja identiteta (Thorne, S, 2015, 41). Termini bliski samoobrazovanju jesu **diskurzivni zaokret/prakse** u svetu umetnosti, pedagoški zaokret, **diskurzivne prakse**, litoralna umetnost, dijaloška estetika, postkustoski i parakustoski zaokret.

Samoobrazovni projekti imaju različite ciljeve, strukture i kontekste i zato je nemoguće ovakve participativne aktivnosti posmatrati kao koherentno polje; (1) samoobrazovni projekti se

pojavljuju kao reakcija na nefleksibilnost fiksiranih, birokratizovanih institucija umetnosti; (2) većina samoobrazovnih projekata su mikroutopijski i nomadski usmereni, ističući saradničke (kolaborativne), participativne i diskurzivne pristupe, tako da je možda bolje govoriti o strategijama nepodučavanja, nego o klasičnim obrazovnim metodama, dok se obrazovanje može definisati kao skup normativnih struktura i sistema koji oblikuju procese učenja; (3) samoobrazovni projekti su samousmeravajući, antihijerarhijski, transferzalno orijentisani u cilju svrgavanja opozicija između autoriteta onog: e koji podučava/govori i učesnika, kao i različitih identiteta: klasnih, starosnih, rasnih, itd. Participativni aspekt samoobrazovnih participativnih projekata sadržan je u hipotezi o aktivnom: j učesnik:ci/umetniku:ci unutar proizvodnje društvenosti; (4) samoobrazovni projekti su najčešće deklarirani kao alternativne neakreditovane škole, ređe instituti, univerziteti i akademije, i prate tragove eksperimentalnih kritičkih škola dvadesetog veka poput Bauhauza (1919-1933), Koledž Blek Mauntin (Black Mountain College) (1933-1957) (Nikolić, S. 2016, 257), odnosno alternativnih pedagoških praksi 60-tih i 70-tih godina koje nastaju kao kritička reakcija na hegemonne vidove škola i univerziteta, poput „Neškole u Vilfranšu” (Non-School of Villefranche, 1965) Džordža Brehta (George Brecht) i Robera Fijua (Robert Filliou), „Antiuniverzitet u Londonu” (Anti-University London, 1968) Dejvida Kupera (David Cooper) i Alena Krebsa (Alan Krebs), Jozef Bojsovih (Joseph Beuys) emancipatorskih intervencija (Art & Language) („Support the School” 1976) ili „Teatar potlačenih” (Theatre of the Oppressed (TO)) Augusta Bola (Augusto Boal); 5) alternativne samoobrazovne projekte pokreću najčešće umetnici:ce, teoretičari:ke umetnosti, kustosi:kinje kao strategiju svrgavanja opozicije između „čiste” umetnosti i akademskog diskursa; (6) samoobrazovni projekti nastaju kao reakcija na umetnost „senzacionalizma i šoka”, odnosno na cinične, transgresivne, senzacionalističke, egzotične, pop-politične umetnosti, koju stranci vole da kupe naročito iz „problematičnih” geografskih

prostora; (7) prema aktivisti i umetniku Gregoriju Šoletu (Gregory Sholette) ovakvi projekti podrazumevaju „fantomske ustanove” koje rade sa „reprezentacijskom mimikrijom” kako bi intervenisale unutar realnog. Takve surogat institucije otkrivaju pukotine i eroziju liberalnih institucija umetnosti koje oblikuju utvrđene i poželjne identitete unutar sveta umetnosti.

Ekspanzija alternativnih samoorganizovanih umetničkih škola (naročito nakon 2000-tih) prate logiku institucionalne kritike, sa jedne strane, a sa druge strane, reč je o pokušaju artikulacije mišljenja i proizvodnje umetnosti / transformacije društvenih relacija putem umetnosti „izvan” odnosno „unutar” umetničkih škola, ili zamenom mesta umetničkog obrazovanja neinstitucionalnim uspostavljanjem, ili, što je daleko vidljivije – ali i možda, autoritativnije – „parazitiranjem” na postojećim centrima moći umetničkog obrazovanja i proizvodnje (umetničke škole, akademije, fakulteti, muzeji, bijenala, itd) kao proširene edukativne inicijative. Često se, međutim, kao i sa institucionalnom kritikom, dešava da ovakve škole zapadnu u iste ili slične ekonomske strukture i sisteme kojima se suprotstavljaju, ali tada se one i povlače. Reč je o pokušajima artikulacije otpora.

Od 2000-tih raste broj ovakvih pokušaja kao vid reakcije na privatizaciju i komodifikaciju obrazovnih institucija umetnosti, te mehanizme ideološke interpelacije i distribucije moći i nejednakosti u svetu umetnosti. Primeri ovakvih samoobrazovnih inicijativa jesu: „Institut za prostorne eksperimente” (Institut für Raumexperimente, 2009–14) Olafura Eliašona (Ólafur Elíasson), koji je funkcionisao kao autonomni satelit Univerziteta umetnosti u Berlinu (UdK), mini-departman „unutar” i „izvan” univerziteta. Zatim, Škola za studije koje nedostaju (School of Missing Studies (2003-) Bika Van der Pola (Bik Van der Pol) u Amsterdamu, Odeljenje za umetnost ponašanja (Cátedra Arte de Conducta, 1998–2009) Tanie Brugere (Tania Bruguera) u Havani kao modul havanske nacionalne umetničke škole. Neke

samoobrazovne platforme su proizašle iz bijenala poput nationsplatzza iz Manifesta 6, dok su neke bile ugošćene bijenali-ma poput ÀsikòArt School (2010-) koja je nastala na temelju aktivnosti Centra za savremenu umetnost Lagos CCA, koja je bila ugošćena na Dak Árt Biennale in 2014, ili MASS Alexandria (2010–) na dOCUMENTA (13) u 2012, Tihi univerzitet (Silent University (2012–)) Ahmeta Outa (Ahmet Ögüt), koji je bio angažovan od strane Tate Modern i od tada udomaćen od strane Tensta konsthall Stockholm, zatim, brojne „alternativne” inicijative su prerasle u ozbiljnije institucije, a da su zadržale svoj kritički potencijal poput „Kućni radni prostor u Bejrutu” (Home workspace in Beirut) koji je proizašao iz Ashal Alwan, gde je Anton Vidokle (Anton Vidokle) gostovao zajedno sa Jalal Toufic (2013–14), ili Internacionalna umetnička akademija Palestina (2007–), SOMA u Meksiko Siti, zatim, transnacionalne platforme za estetsku edukaciju svih: „Gerilski univerzitet” (Guerilla University) (2020–) koju je pokrenuo belgijski kolektiv PhD in 1 Night sa Žakom Ransijerom (Jacques Rancière), TkH Walking Theory Beograd (2000–2017)), apparatus.space (2021–) prostor za konvergentne transferzalne prakse koji uključuje, između ostalog, i militantne/samoobrazovne diskurzivne aktivnosti i projekte, itd.

U osnovi ovakvih hibridnih projekata jeste reakcija na krizu (neo-)liberalnog obrazovanja, posebno na prestižnim univerzitetima pretežno u Severnoj Americi i Zapadnoj Evropi kao poželjnom modelu obrazovanja u smeru komodifikacije kulture, znanja i umetnosti.

— Bojana Matejić

Taktički mediji jeste naziv za medijske participativne aktivnosti u svetu (umetnosti) koje se pojavljuju sredinom devedesetih godina u Evropi i Americi u periodu neposredno nakon sloma Istočnog bloka i takozvanog „kraja avangardi”, premda elemente taktičkih medija beleže istorijske, neo- i postavangarde dvadesetog veka (na primer, DADA, fluksus i situacionizam). Akteri:ke taktičkih medija nisu umetnici:e u tradicionalnom smislu te reči, jer oni:e nastoje da zaobiđu režim metafizičkog, istorijskog i romantičarskog bremena koje prati referencijalno polje značenja i ideološku, društvenu funkciju identiteta autora:ke-umetnika:ce, a nisu ni politički:e aktivisti:kinje u osnovnom značenju tog pojma, zato što je reč o akterima:kama koji:e odbijaju jednostavno i često jednostrano zauzimanje reaktivne pozicije antilogosa, te se radije kreću kroz polja nomosa (CAE, 2001. 3). U oba slučaja, kako kažu akteri:ke Critical Art Ensemble (CAE), jednog od pionirskih kolektiva taktičkih medija, ovakve funkcije su isuviše restriktivne u smislu granica koje te funkcije nameću, a koje isključuju pristup društvenim sistemima i drugim znanjima koji su glavni materijal i fokus taktičkih medija. Akteri:ke taktičkih medija se radije zalažu za eksces tj. uzdrmanje svake uspostave autoritarnosti, u odnosu na prerogative stručnosti: za primat dekolonijalnog rada amatera:ki, spram instruktivnih nametanja postojećih normativnih i verifikovanih znanja.

Pojam taktički mediji formuliše se 1993. godine, kada je koalicija holandskih kulturnih grupa pokrenula događaj u Amsterdamu pod nazivom „Sledećih 5 minuta” (Next 5 Minutes (N5M)). Događaj je dobio naziv „Taktička televizija” (*Tactical Television*), a naziv ovom događaju dali su holandski kulturni teoretičari na tragu de Kartovog rada *Praksa svakodnevnog*

života (de Carteau M, 1984), koji su počeli molekularno intervencionistički (Felix Guattari) delovati u području televizijske kulture, video kulture, taktičkim i militantnim istraživanjem modaliteta reprezentacije političkih uzroka i uslova društvene (ne)pravde. Ovaj događaj je uključio oko tri hiljade ljudi. Ubrzo će ovakve aktivnosti u kulturi i šire biti prepoznati u širem kontekstu medijskog političkog delovanja. 1996. godine N5M prvi put artikuliše termin taktički mediji da označi kritičku upotrebu i teoretizaciju medijskih praksi (uključujući stare i nove tehnologije) u cilju pokretanja različitih participativnih nekomercijalnih i potencijalno subverzivnih ili diverzionih političkih pitanja i događaja.

Ono što je karakteristično za aktere :ke taktičnih medija jeste fenomen „kulturnih hibrida” – tj. participativna taktička razmena (*postajanje*) pozicija: umetnici:ce, naučnici:ce, tehničari:ke, zanatlije:ke, teoretičari:ke, aktivisti:kinje, itd. – većim zaobilazanjem pozicije eksperta:kinje, specijaliste:kinje, itd. Reč je o protoanarhističkom furijeovskom (Fourier) pristupu (*Lep-tir-Butterfly*) – fenomenu potrebe pojedinca:ki „za pristupom što većem broju aktivnih procesa i izvora učenja, ili, negativno rečeno, odbojnosti prema dosadi uzrokovanoj suvišnom specijaliziranom aktivnošću”. (CAE, 2001, 6) Jedno od polazišta aktera:ki taktičkih medija jeste teza da „je ulica mrtav kapital”, što će reći, da sa nomadskom transformacijom moći neslaganje, revolt, intervencija moraju ući (i) u novomedijski prostor (veb, Internet, digitalni prostor, biotehnologije, itd). Taktičko medijsko delovanje se zasniva na mikropolitici prekida, ruptura, diverzija, subverzija, intervencija, militantnih istraživačkih edukacija.

Taktički mediji obuhvataju različite i često kontradiktorne konjunkture; ipak, CAE izdvaja šest dominirajućih karakteristika taktičkih medija: (1) taktički mediji jesu najčešće forma (digitalnog) medijskog intervencionizma koji dekonstruiše „datosti” u cilju *ukazivanja na pukotine onoga što se uzima kao privilego-*

vani diskurs – diskurs kao konstrukcija koja prikriva moć i lični interes, ili interes privilegovanih grupa (zato taktički mediji obuhvataju često razne forme kritičkih pedagoško-edukativnih, intervencionističkih, postpedagoških, samoobrazovnih projekata, i sl. (CAE, *Children as Tactical Media Participants*, 125–148) (2) akteri:ke taktičkih medija se služe bilo kojim neophodnim medijem („any media necessary”) u odnosu na zahteve date društvene situacije. Medijska specijalizacija u ovakvim praksama nije imperativ, već upravo suprotno. Taktičko medijsko delovanje uključuju kolektivno delovanje i istraživanje, jer uvek postoji potreba za diferenciranom bazom veština koja se aktivira ili razvija kroz saradnju i saradničke susrete; 3) akteri:ke taktičkih medija privileguju pozicije amatera. Otuda taktički mediji pripadaju „logici” participativne prakse, zato što pozicije amatera nisu investirane u proizvodnje znanja i konstrukcije i izgradnje politike. Tipičan primer CAE nalazi u ACT UP koaliciji, čije su „ekspertize” – proistekle iz svakodnevnog života i amaterskog proučavanja – dovele do promene politike u vezi sa HIV-om u SAD. (CAE, 2001, 9); (4) taktički mediji su efemerni, što znači da je fokus na akcijama, koje bivaju dokumentovane. Taj „ostatak” jeste trag akcije koji sadrži u sebi potencijalnost nove akcije. To nisu „monumentalni radovi”, pokreti, programi, kampanje, birokratije, itd. U pitanju je proizvodnja minornih istorija, tragova, čiji je cilj verodostojnost uverenja da „nešto različito od nehumanosti kapitala jeste moguće”, te da „kontinuirana sposobnost za autonomno” (kolektivno, eksperimentalno) „delovanje i njegovo pokretanje mogu umanjiti intenzitet autoritarne kulture” (CAE, 2001, 10). Molekularne intervencije i semiotički šokovi destabilizuju intenzitete autoritarne kulture. Ciljajući upravo na ovu mogućnost, taktički mediji se odvijaju ad hoc i sami sebe prekidaju.

Taktički mediji se zasnivaju na hibridnim kulturnim praksama koje odbijaju kategorizacije savremene umetnosti, aktivizma, te same participacije i participativne umetnosti, iako su pri-

sutni elementi svih ovih pojmova u ovakvim kulturnim hibridnim medijskim praksama. Reč je o kulturnim praksama koje se karakterišu visokim stepenom učešća publike, aktera, zajednica, kao i eksperimentima između reprezentacije i politike. Iz pojmoma taktički mediji izveden je i pojam taktička participacija za oblik participacije-učešća u ovakvim režimima (Raley, R. 2009, 62). Tipični primeri taktičkih medija jesu: Josh On & Futurefarmer (*They Rule*, 2001/2004), Electronic Disturbance Theater EDT (*FloodNet*, 1998). U domaćem kontekstu elemente takvih praksi razvijaju Vladan Joler u projektima SHARE Lab, kao i URTICA (Violeta Vojvodić Balaž i Eduard Balaž), itd.

— Goran Tomka

U mnogim oblastima javnih politika i delatnosti, među kojima su obrazovanje, kultura, lokalni razvoj ili urbanizam, participacija je poželjna u meri da postaje nezaobilazna, pa čak i propisana od strane institucija, vlada ili donatora. U oblasti kulture i umetnosti, participacija je način da programi, projekti i inicijatori steknu demokratski legitimitet i opravdaju svoje postojanje i korišćenje javnih sredstava. U nekim situacijama, participacija postaje samo isprazan demokratski performans (**pseudoparticipacija**) ili se čak primenjuje kao način da se drugi sporni programi (iz bilo kog razloga) istih inicijatora „operu” (**pranje participacijom**). U svim ovim slučajevima postoji opasnost da se kroz procese participacije koji nisu nužno željeni ili pokrenuti od strane publike, publika uklapa u željene forme ponašanja i učešća u javnom životu (svojevrsna kolonizacija publike), što se u literaturi ponekad naziva tiranijom participacije.

Te poželjne slike „učešća” publike po pravilu uključuju aktivna tela publike u proizvodnim procesima, publike koja se kreće, dopisuje, slika ili peva; koja viče ili izgovara delove teksta; koja koristi snagu da pomera, dograđuje ili ruši delove umetničkih dela, publike koja u svakom slučaju treba da pokaže entuzijizam kretanja i rada. Nasuprot tome, drugi oblici percepcije i ponašanja u blizini umetničkih dela ili u kulturnim prostorima, kao što su sedenje, nemo posmatranje, šetnja bez rada, bivanje bez govora i slično se odbacuju kao nelegitimni i na njih se projektuju pretpostavke zaostalosti, pasivnosti, asocijalnosti i apolitičnosti. Time se potencijalno sužavaju načini na koji se relacija između publike i kulture i umetnosti može odvijati i kreira se nova biopolitika učešća u javnom životu koji pogoduje potrazi kasnog kapitalizma za subjektima koji će opet biti entuzijastični radnici-potrošači.

Smatram da je važno imati u vidu da participacija može biti i veoma kontrarevolucionarna ili hegemonna sila, odnosno da mnogi oblici participacije građana nisu usmereni protiv dominantnog sistema/strukture, već upravo suprotno, njega osnažuju, legitimišu, reprodukuju.

— Petar Cigić

Pojam transdisciplinarnosti vezan je za kompleksne probleme (poput siromaštva, prostora, zdravlja, bezbednosti, itd) koji premašuju domete pojedinačnih konvencionalnih disciplina zahtevajući kordinisan, sintezni pristup. Karakter problema koji zahteva transdisciplinarni tretman, prema Polu i Hirš Hadornu sastoji se u njegovoj društvenoj važnosti, neizvenosti obuhvata, osporenoj prirodi i visokim ulozima sa njima povezanim akterima (Pohl & Hirsch Hadorn, 2008, str. 431). Akademija transdisciplinarnog znanja i naprednih studija (The Academy for Transdisciplinary Learning and Advanced Studies – ATLAS) daje sledeću definiciju:

„Prateći koncept transdisciplinarnosti, istraživači iz različitih disciplina zajedno rade na razvoju i upotrebi zajedničkog konceptualnog okvira koji se zasniva na disciplinarno specifičnim konceptima, teorijama i metodama, ali adresira zajedničke probleme kroz novu sintezu zajedničke ontologije, teorija, modela i metodologije.” (Hughes, 2009, str. 57-58)

Teza o transdisciplinarnosti ne zagovara napuštanje disciplinarnih istraživanja, već posmatra dva pristupa kao komplementarna. Logika disciplinarnog identiteta – podela podesnih tema, referenci i metoda, suprotstavljenost, preklapanje ili integracija teorije i prakse, uključivanje ili isključivanje kategorija, njihovo „spajanje” i diseminacija, poseduje praktičan smisao koji prevazilazi formacije disciplinarne „suštine”, „sadržaja” i „materije” (Hughes, 2009, str. 58). U tom smislu, transdisciplinarnost podrazumeva odnos komplementarnosti između disciplinarno specifičnih i hibridnih vidova znanja i istraživanja, razlikujući se od teoretizacija interdisciplinarnosti, koje se

odnose na plan destabilizacije metodoloških pretpostavki u okviru samih disciplina (Rendell, 2004).

Izabel Duse i Nel Jansens povezuju pojam transdisciplinarnosti sa karakterom proizvodnje znanja, čiji su osnovni elementi: integracija discipline i profesije (teorije i prakse), etička dimenzija i značaj eksperimentalnih oblika istraživanja (Doucet & Janssens, Editorial: Transdisciplinarity, the Hybridisation of Knowledge Production and Space-Related Research, 2011, str. 2).

U kontekstu zahteva za etičkom integracijom teorije i prakse, transdisciplinarnost potencijalno rekonfiguriše samu koncepciju disciplinarnosti, omogućavajući sagledavanje njenih mnogostrukih političko-ekonomskih i socio-kulturnih uslovljenosti. Lukaš Stanek i Tal Kaminer stoga postavljaju pojam transdisciplinarnosti u kontekst redefinicije predmeta arhitekture, od fokusa na fizičke aspekte prostora ka načinima na koji su različiti suprotstavljeni ili konvergentni uticaji upleteni u njegovu proizvodnju. (Stanek & Kaminer, 2007, str. 4)

— Marija Maruna

Transformativno planiranje je praksa koja ima za cilj da proizvede radikalnu društvenu promenu oslanjajući se na sile te promene. Ono podrazumeva transformaciju odnosa među ljudima, osnaživanje zajednice za delovanje u sopstvenom interesu i oslobađanje kreativne energije običnih ljudi. Usmereno je ka kreiranju radikalnih alternativa koje se bave pitanjima kao što su kvalitet života, održivi razvoj i socijalna pravda. Proces transformativnog planiranja podrazumeva promene u vrednostima i konceptima, diskursima i praksama, pristupu planiranju i instrumentima (Albrechts, Barbanente & Monno, 2020). Bazira se na transformativnoj praksi koja odbija prihvatanje stava da je trenutni način rada nužno i najbolji način i stoga teži stvaranju diskontinuiteta u odnosu na opšte prihvaćene koncepte, strukture i ideje (Albrechts, 2010).

Transformativno planiranje proizlazi iz transformativne teorije koja se fokusira na strukturalne probleme kapitalističkog društva kroz kritičko tumačenje postojeće stvarnosti. Transformativna teorija direktno proizlazi iz dugih perioda trajne opozicione prakse i zasnovana je na njima. Polazeći od iskustva, ona kombinuje analizu, društvenu viziju i čvrsto strateško razmišljanje u cilju oblikovanja tekuće političke prakse, dok istovremeno kontinuirano apsorbuje nova učenja (Albrechts, 2010; Albrechts, Barbanente & Monno, 2020).

Fridman (1987), apostrofirajući grabežljivi karakter kapitalizma i birokratsku krutost u procesima redistribucije prostornih resursa, prepoznaje tri vrste politika koje karakterišu transformativno planiranje: politika preraspodele, politika osnaživanja i politika mesta. Politika preraspodele je usmerena ka promena na nacionalnom nivou, politika osnaživanja na glavne

osovine društvene moći, a politika mesta na odbranu životnog prostora ljudi. Politika osnaživanja i politika mesta se međusobno osnažuju u koprodukcijskim procesima karakterističnim za regionalni i lokalni nivo planiranja. U okviru transformativnog planiranja, ovi procesi se tumače kao mobilizacione snage kolektivnog političkog organizovanja i delovanja.

— Višnja Kisić

Više-od-ljudi/skog (More-than-Human) označava širok dijapazon postantropocentričnog mišljenja i delovanja kojima je zajednička agenda destabilizacija antropocentrizma i rušenje hegemonije ljudi kao mere realnosti, stvari, senzibilnosti, smisla, znanja, mišljenja, politika i društva. Umesto humanističke, modernističke, (neo)liberalne centralnosti čoveka kao subjekta, u kojem se neljudski život shvata kao manje vredan, kao forma bez agensnosti, te samim tim kao resurs za ljudske potrebe, prepoznavanje više-od-ljudskih svetova pretpostavlja agensnost i komunikabilnost neljudi, te nemogućnost mišljenja o svetu i političkom bez uzimanja u obzir međuzavisnosti, potreba, prava i života neljudi. Više-od-ljudskog je posebno zastupljen u okviru novog materijalizma, posthumanizma, spekulativnog realizma, ontologija orijentisanih na objekte (OOO), te indogenih tradicija mišljenja (videti **indogenizacija**). Dominantne ideje i prakse participacije zasnivaju se na antropocentrizmu i **ontologiji odvojenosti**, te vide samo ljudske aktere kao subjekte vredne učešća. Za razliku od ovih dominantnih pogleda na participaciju, na vidiku su pokušaji participativnih praksi koje uključuju više-od-ljudskih aktera, te metode više-od-ljudske participacije. Ovi metodi podrivaju ideju participacije zasnovane na racionalnosti i mogućnosti ljudskog govora, u korist participacije zasnovane na **etici brižnosti**, ekološkoj imaginaciji i afektivnosti (videti **afektivne zajednice**).

— Milica Kočović de Santo

Reč zajedničko (commons) je obuhvaćena i anglosaksonskim pravno-političkim konceptima kao što su common law (opšte pravo), House of commons (Dom komuna), commonwealth („opšte dobro”). Prema Etimološkom rečniku, reč je francuska (comun) i referiše na javno, otvoreno, besplatno, generalno, zajedničko (Tomašević et al, 2018).

Zajedničko i praktikovanje zajedničkog (commons and commoning), predstavljaju organske koncepte, koji su se civilizacijski razvijali od praistorije do danas. Na kontinuitet pomenutih organskih dinamika razvoja društvenih relacija, čija se priroda ostvarivala kroz komoning, uticali su mnogobrojni faktori (od rasta populacije do institucionalnih i paradigmatičkih promena u pogledu na dominantnu delatnost, način života i pogled na razvoj). Praktikovanje zajedničkog se odnosi na udruživanje sa ciljem ostvarivanja zajedničkog interesa, koje je fundamentalno važno kada je reč o „odozdo” (bottom up) pristupima i participativnom upravljanju. Razumevanje zajedničkog vodi ka shvatanju neophodnosti promišljanja o novim oblicima duboke participativne i kolektivne akcije sa ciljem postizanja održive upotrebe, vrednovanja i očuvanja zajedničkog pula resursa.

Zajedničko i praktikovanje zajedničkog su shvaćeni kao društveni režim za upravljanje zajedničkim resursima i stvaranje zajedničkih vrednosti i svrhe u i od strane zajednice, koji može odgovoriti dublje na ljudske potrebe za identitetom zajednice (Clippinger, Bollier, 2005). Odnosno – deo sveta u kome možemo svi da uživamo bez ičije dozvole (Lessig, 1999). Polazna pretpostavka teoretičara i praktičara komonsa je da ljudi moraju izgraditi kapacitete za međusobno poverenje i razumevanje procesa, kako bi izgradili javni duh, gde će se zaobići tendencije pojedinaca da zloupotrebe (Levine, 2001).

Prethodno navedeni koncept participativnog upravljanja postavlja u funkciju uključivanje zajednice u promišljanje i osnaživanje za praktično uspostavljanje zajedničke direktne participacije (praktikovanja zajedničkog) u upravljanju i u funkciji zajedničkog i javnog dobra, sfere, interesa i vrednosti (zajedničkog).

- Abram, D. (1997). *The spell of the sensuous: perception and language in a more-than-human world*. New York: Vintage.
- Akagawa, N., Smith, L. (2019). *Safeguarding Intangible Heritage. Policies and Practices*. Oxon, NY: Routledge.
- Albrechts, L. (2010). More of the same is not enough! How could strategic spatial planning be instrumental in dealing with the challenges ahead?. *Environment and Planning B: Planning and Design*, 37(6), 1115-1127.
- Albrechts, L. (2015). *Ingredients for a more radical strategic spatial planning*. *Environment and Planning B: Planning and Design*, 42. doi:10.1068/b130104p
- Albrechts, L., Barbanente, A., Monno, V. (2020). Practicing transformative planning: the territory-landscape plan as a catalyst for change. *City, Territory and Architecture*, 7(1):1-13. <https://doi.org/10.1186/s40410-019-0111-2>
- Alexander, E. R. (2002). The Public Interest in Planning: From Legitimation to Substantive Plan Evaluation. *Planning Theory*, 1(3), 226-249.
- Alfred, T., & Corntassel, J. (2005). Being Indigenous: Resurgences against contemporary colonialism. *Government and opposition*, 40(4), 597-614.
- Anderson, S. (n.d.). The Profession and Discipline of Architecture: Practice and Education. In *The Discipline of Architecture* (pp. 292-305).
- Ang, I. (1991). *Desperately seeking the audience*. London and New York: Routledge.
- Argyropoulou, G. (2017). Collective Horizons: Rethinking the Performative and Political: (Im)Possibilities of Being Together (Antagonism and Collectivism: ‘We’ versus ‘They’). In: Fisher, Tony, Eve Katsouraki, *Performing Antagonism. Theatre, Performance & Radical Democracy*, London: Palgrave Macmillan, p. 174.
- Asara, V. (2013). Degrowth, Democracy and Autonomy. *Environ-*

mental Values, 22. 217–239.

- Assmann, J. and Czaplicka, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity, *New German Critique* 65, p. 125-133.
- Awan, N., Schneider, T., & Till, J. (2013). *Spatial agency: Other ways of doing architecture*. Routledge.
- Badiou, A. (2005). *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford University Press
- Badiou, A. (2006). Third Sketch of a Manifesto of Affirmationist Art, in: Alain Badiou, *Polemics*, London–New York: Verso, 133–149.
- Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin and London: University of Texas Press. <http://www.public.iastate.edu/~carlos/607/readings/bakhtin.pdf>
- Bell, B. (2004). *Good Deeds, Good Design: Community Service Through Architecture*. New York: Princeton Architectural Press.
- Bell, B. (2004). Architecture as Artifact: Housing for Migrant Farmworkers. In B. Bell, *Good Deeds, Good Design* (pp. 175-181). New York: Princeton Architectural Press.
- Bilgiç, A. (2018). Reclaiming the National Will: Resilience of Turkish Authoritarian Neoliberalism after Gezi. *South European Society and Politics*, 23(2), 259-280.
- Bird Rose, D. (2012). Multispecies Knots of Ethical Time. *Environmental Philosophy* 9/1: 127–40.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*, (110), 51-79.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso.
- Boggs, C. (1977). Marxism, prefigurative communism and the problem of workers’ control. *Radical America*, 6 (Winter), 99–122.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
- Breines, W. (1989). *Community and organization in the New Left 1962-68: The great refusal*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Bresnihan, P. (2016). The More-Than-Human Commons: From Commons to Commoning. In *Space, Power, and the Commons: The Struggle for Alternative Futures*. Eds S. Kirwan, L. Dawney, and

- J. Brigstocke. New York: Routledge.
- Broad, C. D. (1925). *The mind and its place in nature*. New York: Harcourt, Brace.
 - Bruce B. (2013). *Littoral Art and Communicative Action*. Champaign: Common Ground Publishing.
 - Bruff, I., & Starnes, K. (2019). Framing the neoliberal canon: resisting the market myth via literary enquiry. *Globalizations*, 16(3), 245-259.
 - Bruff, I., & Tansel, C. B. (2019). Authoritarian neoliberalism: trajectories of knowledge production and praxis. *Globalizations*, 16(3), 233-244.
 - Cajete, G. (2000). *Native science: Natural laws of interdependence*. Santa Fe: Clear Light Publishers.
 - Campbell, H., Marshall R. (2002). Utilitarianism's Bad Breath? A Re-Evaluation of the Public Interest Justification for Planning. *Planning Theory*. 1(2):163-187.
 - Castoriadis, C. (1997). Radical imagination and the social instituting imaginary. In D. A. Curtis (Ed.) *Castoriadis Reader*. Malden, USA: Blackwell Publishers Ltd.
 - Castoriadis, C. (1999). *Figures du pensable*. Paris: Ed. Seuil.; Asara, V., Degrowth, Democracy and Autonomy, *Environmental Values* 22: 217–239. doi: 10.3197/096327113X13581561725239.
 - Castoriadis, C. (2010). *A Society Adrift: Interviews and Debates, 1974–1997*. New York: Fordham University.
 - Cheynet, V. (2007). Pour une Décroissance civilise. *Les Cahiers de l'IEEDSS*, 1, 8-11.
 - Chomsky, N. (2011). *Profit over People: Neoliberalism and Global Order*. New York: Seven Stories Press.
 - Chomsky, N. (2015). Wage Slavery – Chomsky on wage slavery, slavery and classical liberalism, predavanje, https://www.youtube.com/watch?v=C_ze4AA-p8w&ab_channel=Chomsky%27sPhilosophy pristupljeno: 1. jula 2022.
 - Clippinger, J. Bollier, D. (2005). A Renaissance of the Commons: How the New Sciences and Internet are Framing a New Global Identity and Order.” In *CODE: Collaborative Ownership and the Digital Economy*. R. A. Ghosh, ed. Cambridge, MA:Massachusetts

- Institute of Technology. <http://cyber.law.harvard.edu/people/RenaissCommon12.07.03.pdf>”
- COM (2001). *European Governance: A White Paper*. Brussels: Commission of the European Communities.
 - Corntassel, J. (2012). Re-envisioning resurgence: Indigenous pathways to decolonization and sustainable self-determination. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 1(1). <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/18627/15550>
 - Critical Art Ensemble (2001). *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media*. New York, Autonomedia.
 - Dandashly, A., & Noutcheva, G. (2022). Conceptualizing norm diffusion and norm contestation in the European neighbourhood: introduction to the special issue. *Democratization*, 29(3), 415-432.
 - De Carteau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
 - Demaria, F., Schneider, F., Sekulova, F. & Martinez-Alier, J. (2013). What is degrowth? From an activist slogan to a social movement. *Environ Values*. 22(2): 191–215.
 - Desilver, D. (2019). Despite global concerns about democracy, more than half of countries are democratic. *Pew Research Center*. <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2019/05/14/more-than-half-of-countries-are-democratic/>
 - Dimitrijević, V. & Paunović, M. (1995). *Prava i slobode – međunarodni i jugoslovenski standardi*. Beograd: Beogradski centar za ljudska prava.
 - Dimitrijević, V., Paunović, M. & Đerić, V. (1997). *Ljudska prava*. Beograd: Beogradski centar za ljudska prava.
 - Dickie, G. (1983). *The New Institutional Theory of Art*. U: Lamarque, Peter & Stein Haugom Olsen, *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition*. An Anthology, Blackwell Publishing, 47–55.
 - Doucet, I., & Cupers, K. (2009). Agency in architecture: Reframing criticality in theory and practice. *Footprint*, 1-6.
 - Doucet, I., & Janssens, N. (2011). Editorial: Transdisciplinarity, the Hybridisation of Knowledge Production and Space-Related Research. In I. Doucet, & N. Janssens, *Transdisciplinary Knowledge Production in Architecture and Urbanism. Towards Hybrid Modes of Inquiry*

- (pp. 1-14). Dordrecht; Heidelberg; London; New York: Springer.
- Dragičević Šešić, M. (2016). Counter-monument: Artivism Against Official Memory Practices, u: *Kultura*, Skoplje, br. 13, 2016, str. 7-19.
 - Dutton, T. A., & Mann, L. H. (2000). Problems in Theorizing “The Political” in Architectural Discourse. *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society*, 12(4), 117-129.
 - EC (2020). The new Leipzig Charter: The transformative power of cities for the common good. 30/11/2020.
 - Eileen, B. and Parrenas, R. (2010). *Intimate Labors: Cultures, Technologies, and the Politics of Care*. Stanford: Stanford University Press.
 - Engster, D. (2009). *The Heart of Justice: Care Ethics and Political Theory*. Oxford: Oxford University Press.
 - Escobar, A. (2017). *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*. Duke University Press.
 - Escobar, A. (2020). *Pluriversal Politics: The Real and the Possible*. Duke University Press.
 - EU (2007) Leipzig Charter on Sustainable Cities, http://ec.europa.eu/regional_policy/archive/themes/urban/leipzig_charter.pdf
 - EU (2010). *Toledo Declaration*, http://www.mdrap.ro/userfiles/declaratie_Toledo_en.pdf
 - EU (2011). *Cities of Tomorrow. Challenges, visions, ways forward*, http://ec.europa.eu/regional_policy/index_en.htm
 - EU (2016). *Urban Agenda for the EU*, http://ec.europa.eu/regional_policy/sources/policy/themes/urban-development/agenda/pact-of-amsterdam.pdf
 - Fierke, K.M. (2013). *Political Self-Sacrifice: Agency, Body and Emotion in International Relations*. Cambridge: Cambridge University Press.
 - Fischer, O. W. (2021). Architecture, Capitalism and Criticality. In G. C. Crysler, S. Cairns, & H. Heynen, *The Sage Handbook of Architectural Theory*, (pp. 56-69). London: Sage.
 - Fisher, F. (2001). *Building Bridges between local governments and citizens through Participatory Planning: Part I - Concepts*. UN-Habitat.
 - Fisher, T. (n.d.). Revisiting the Discipline of Architecture. In *The Discipline of Architecture* (pp. 1-9).

- Fotopoulos, T., (2005). The multidimensional crisis and inclusive democracy. *The International Journal of Inclusive Democracy* (accessible online at <http://www.inclusivedemocracy.org/journal/pdf%20files/Multidimensional%20Crisis%20Book.pdf>).
- Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*. New York, Pantheon Books.
- Fournier, V. (2008). Escaping from the economy: the politics of de-growth. *International Journal Sociology or Social Policy*, 28(11/12): 528–545. <https://doi.org/10.1108/01443330810915233>.
- Fricker, M. (2007). *Epistemic injustice: Power and the ethics of knowing*. Oxford University Press
- Friedmann, J. (1987). *Planning in the public domain: from knowledge to action*. Princeton University Press, Princeton
- Fung, A., Wright, E. O., (2003). *Deepening Democracy Institutional Innovations in Empowered Participatory Governance, The Real Utopias Project IV*. London, New York: Verso.
- Gilbert, A. (2016). *Publishing as Artistic Practice*. Berlin: Sternberg Press.
- Gilligan, C. (1982). *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Gore, N. (2018). Reconceiving Professionalism in the Twenty-First Century. In F. Karim, *The Routledge Companion to Architecture and Social Engagement* (pp. Kindle Locations 4404-4685). New York: Routledge, Kindle Edition.
- Graham, D. (1999). Performance: End of the 60s. In Alexander Alberro (ed.) *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*, Cambridge, (p. 143) Mass.: MIT Press.
- Gualini, E. (2001). *Planning and the Intelligence of Institutions: Interactive Approaches to Territorial Policy-Making Between Institutional Design and Institution-Building*. London: Routledge
- Habermas, J. (2002). *Postmetafizičko mišljenje: filozofski članci*. Beograd: Beogradski krug.
- Halfani, M., McCarney, P., Rodriguez, A. (1995). Towards an understanding of governance. In: R. Stern and J. Bell (Eds.): *Urban research in the developing world. Perspective on the City*, 4. Toronto: Centre

- for Urban and Community Studies, University of Toronto, 91-141.
- Hall, S. (2017). *Cultural Studies 1983: A Theoretical History* (eds. Slack, J. D, Grossberg, L.), Durham: Duke University Press.
 - Harraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
 - Harrison, R. (2013). *Heritage: Critical Approaches*. Oxon and NY: Routledge.
 - Harrison, R. (ed.) (2010). *Understanding the politics of heritage*. Manchester: Manchester University Press.
 - Harvey, D. (1988). *Social Justice and the City*. Oxford: Blackwell Publishers.
 - Healey, P. (1997). *Collaborative Planning*. London: Macmillan.
 - Healey, P. (2002). On Creating the “City” as a Collective Resource. *Urban Studies*, 39(10), 1777–1792.
 - Healey, P. (2009). In search of the “strategic” in spatial strategy making. *Planning theory & practice*, 10(4), 439-457.
 - Healy, P. (1997). *Collaborative Planning: Shaping Places in Fragmented Societies*. University of British Columbia Press.
 - Healey, P. (2006). Transforming governance: Challenges of institutional adaptation and a new politics of space. *European Planning Studies*, 14(3), 299-320.
 - Heywood, A. (2002). *Politics* (2nd Edition). New York: Palgrave Macmillan.
 - Hoagland, S. L. (1991). Some Thoughts about Caring. In Card, C. (ed.) *Feminist Ethics: New Essays* (pp. 246–63). Lawrence: University of Kansas Press.
 - Hribal, J. (2003). Animals Are Part of the Working Class: a Challenge to Labor History. *Labor History*, 44 (4): 435-453.
 - Illich, I. (1973). *Tools for conviviality*. New York: Harper & Row.
 - Jackson, T. (2011). Prosperity without Growth. In C. L. Spash (Ed.), *Routledge Handbook of Ecological Economics* 3(31/32). <https://doi.org/10.4324/9781849774338>
 - Jaggar, A. M. (1992). Feminist Ethics. In LaFollette, H. (ed.), *The Blackwell Guide to Ethical Theory* (pp. 348-374). Oxford and Malden: Blackwell Publishers.

- Jenkins, P. (2010). Concepts of Social Participation in Architecture. In P. Jenkins, & L. Forsyth, *Architecture, Participation & Society* (pp. 9-22). London and New York: Routledge.
- Jones, P., & Card, K. (2011). Constructing “Social Architecture”: The Politics of Representing Practice. *Architectural Theory Review*, 16(3), 228-244.
- Juego, B. (2018). Authoritarian Neoliberalism: Its Ideological Antecedents and Policy Manifestations from Carl Schmitt’s Political Economy of Governance. *Administrative Culture – Halduskultur*, 19(1), 105-136.
- Kallis, G., Demaria, F. & D’Alisa, G. (2015). Introduction: degrowth. In Giacomo D’Alisa,
- Federico Demaria and Giorgos Kallis, *Degrowth: A vocabulary for a new era*. New York: Routledge.
- Kastoriadis, K. (1984). Institucije društva i religije. *Kultura*, 65-66-67, 195–211.
- Kastoriadis, K. (1992/2000). Razgovor o jednom projektu. Individualna i kolektivna autonomija. U *Masta, kritika i sloboda, Republika*, 248, pristupljeno 2.11.2018 <http://www.yurope.com/zines/republika/arhiva/2001/Masta/1.html>
- Kastoriadis, K. (2009). Antička demokratija i njen značaj za nas. *Treći program*, 143-144, III-IV
- Kastoriadis, K. (2009). Obrazovanje i demokratija. *Treći program*, 143-144, III-IV
- Kateb, G. (1979). The Moral Distinctiveness of Representative Democracy. Institute of Education Sciences, 3 September 1979, <https://eric.ed.gov/?id=ED175775> .Lesson 1: The Importance of Representative Democracy. Unicam Focus, Nebraska Legislature, 2020, <https://nebraskalegislature.gov/education/lesson1.php>.
- Kester, G. (2008). Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially Engaged Art. In: Zoya Kocur, Simon Leung (eds.) *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Oxford: Blackwell.
- Kester, G. (1999). Dialogical Aesthetics: A Critical Framework For Littoral Art. *Variant Supplement*, <https://www.variant.org.uk/9texts/KesterSupplement.html> (pristupljeno: 20. 08. 2022. 10:30 AM) <http://>

- tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/discursivity/#_ftn2 (pristupljeno: 20. 08. 2022. 10:11 AM)
- Kester, G. (2008). Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially Engaged Art. In Zoya Kocur, Simon Leung (eds.) *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Oxford, Blackwell, 76–88.
 - Kisić, V. (2016). *Governing Heritage Dissonance: Promises and Realities of Selected Cultural Policies*. Amsterdam: European Cultural Foundation.
 - Kisić, V. (2022). Beyond the Good, the Neutral and the Consensual: Heritage between the police and the politics. In Hammami, F. Valli, C. and Jewesbury, D. (eds.) *Heritage, Gentrification and Resistance in a Neoliberal City*. ed: Berghan Books.
 - Kisić, V. and Tomka G. (2020). Tickling the Sensible: Art, Politics and Worlding at the Global Margin. In Kuoni, K. et al. *Forces of Art: Perspectives from a Changing World*. Amsterdam: Valiz. 49-75.
 - Konard, O. (2012). Variants of de-growth and deliberative democracy: A Habermasian proposal. *Futures* 44(6), 571–581.”
 - Kothari, A., Salleh, A., Escobar, A., Demaria, F., Acosta, A. (2019). *Pluriverse: A Post-Development Dictionary*. Tulika Books.
 - Kuljić, T. (2006). *Kultura sećanja*. Beograd: Čigoja.
 - Kunst, B. (2015). *Artist at Work*, Winchester-Washington, UK-USA: Zero Books, 39-49.
 - Lahiji, N. (2014). Introduction: the critical project and the post-political suspension of politics. In *Architecture Against the Post-Political* (pp. 15-22). Routledge.
 - Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
 - Latouche, S. (2005). Can democracy solve all problems? *The International Journal of Inclusive Democracy* 1(3).
 - Latouche, S. (2009). *Farewell to Growth*. Cambridge: Malden Polity.
 - Latouche, S. (2014). Imaginary, decolonisation of. In F. D. In G. D'Alisa, *Degrowth: A vocabulary for new era* (p. 248). London: Routledge.
 - LeGales, P. (1998). Regulations and Governance in European Cities. *International Journal of Urban and Regional Research*, 22(39), 482-506.
 - Lennon, M. (2017). On ‘the subject’ of planning’s public interest.

- Planning Theory*, 16(2), 150-168.
- Lessig, L. (1999). Code and the Commons. Keynote Address at the Conference on Media Convergence, Held at Fordham University Law School, Feb. 9, 1999. <http://cyber.law.harvard.edu/works/lessig/fordham.pdf>”
 - Levine, P. (2001). Civic Renewal and the Commons of Cyberspace. *National Civic Review* 90(3):205-212. <http://www.ncl.org/publications/ncr/90-3/chapter1.pdf>”
 - Lippard, L. (1997). *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966–1972*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
 - Loyer, E. (2011). The Politics of Theatre and the Theatre of Politics: From Paris to Avignon via Villeurbanne, May–July 1968. In Jackson, Milne and Williams (Eds.) *May 68 - Rethinking France's Last Revolution* (pp. 316-324), New York: Palgrave Macmillan.
 - Maeckelbergh, M. (2011). Doing is believing: Prefiguration as strategic practice in the alter globalization movement. *Social Movement Studies*, 10(1), 1–20.
 - Majstorović, S. (1977). *Kultura i demokratija*. Beograd: Prosveta.
 - Maruna, M., Čolić, R., Milovanović Rodić, D. (2018). A New Regulatory Framework as both an Incentive and Constraint to Urban Governance in Serbia. In: J.C. Bolay, T. Maričić & S. Zeković (Eds.) *A Support to Urban Development Process* (pp. 80-108). Belgrade: EPFL & IAUS.
 - Matejić, B. (2015). Estetički antihumanizam Alena Badjua, u: Dedić, Nikola, Rade Pantić, Sanela Nikolić (ur.), *Savremena marksistička teorija umetnosti*, Beograd: Orion Art, 168–191.
 - Matejić, B. (2015). Žak Ransijer: ljudska emancipacija i aisthesis, u: Dedić, Nikola, Rade Pantić, Sanela Nikolić (ur.), *Savremena marksistička teorija umetnosti*, Beograd: Orion Art, 159–167.
 - Matejić, B. (2015a). Emancipacijske prakse u savremenoj teoriji umetnosti (doktorska disertacija), Univerzitet umetnosti u Beogradu, https://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/38/Bojana%20Matejic_doktorska%20disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y (pristupljeno: 12. 12. 2022, 3: 58 PM)
 - Matejić, B. (2016). Vergebliches Warten? Badiou, Event and Human

- Emancipation in Music, *New Sound Journal of Music*, No. 47, (1), Beograd: Faculty of Music, 23–24.
- Matejić, B. (2017). Teorija umetnosti/umetnika kao proizvodnja znanja o i u umetnosti u uslovima cognitivnog kapitalizma, u: Čekić, Jovan, Miško Šuvaković, *Nova povezivanja: od scene do mreže*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 133–151.
 - Matejić, B. (2018). Antiesencijalistička definicija umetničkog dela, Rozalind Kraus. Beograd: Orion Art, 39–45.
 - Matejić, B. (2020). Living Artistically under Post-Fordist Conditions. U: *Third Text* (165–166) 437–447, 34(4-5). London: Routledge.
 - McLaughlin, B. P. (1992). The rise and fall of British emergentism. In A. Beckermann, H. Flohr, & J. Kim (Eds.), *Emergence or reduction? Essays on the prospects of nonreductive physicalism* (pp. 49–93). Berlin: Walter de Gruyter.
 - Medina. J. (2018). Misrecognition and Epistemic Injustice. *Feminist Philosophy Quarterly* 4 (4)
 - Meijer, E. (2018). *Animals. Crisis: Journal for Contemporary Philosophy*, 2(6) 5-7.
 - Milovanović Rodić, D. (2013). *Unapređenje učešća građana u urbanističkom planiranju Srbije u skladu sa komunikativno-kolaborativnom paradigmom*. Doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet u Beogradu Arhitektonski fakultet.
 - Milovanović, Rodić, D., Maruna, M. (2022). Kolaborativni pristup za utvrđivanje i odbranu javnog interesa. U Milovanović, Rodić, D., Slavković, Lj. Maruna, M. (ur.), *U potrazi za javnim interesom: dometi urbanizma* (str. 63-85). Beograd: Univerzitet u Beogradu-Arhitektonski fakultet
 - Mkwanzani, F., & Cin, F. M. (Eds.). (2021). *Post-conflict Participatory Arts: Socially Engaged Development*. Routledge.
 - Mladenović, I. (2008). Savremene teorije demokratije. *Filozofija i društvo*, br. 1. 217–247.
 - Molnar, A. (2003). Civilno društvo. U Đ. Vukadinović, & P. Krstić, *Pojmovnik civilnog društva* (str. 17-57). Beograd: Grupa 484
 - Morgan, C. L. (1933). *The emergence of novelty*. London: Williams & Norgate.

- Morton, T. (2017). *Human kind - Solidarity with non-human people*. London: Verso.
- Mouffe, C. (2001). *Hegemony and Socialist Strategy, Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso.
- Mouffe, C. (2013). *Agonistics. Thinking the World Politically*. London: Verso.
- Ndlovu-Gatsheni, S. J. (2017). The emergence and trajectories of struggles for an ‘African university’: The case of unfinished business of African epistemic decolonization. *Kronos*, 43(1), 51-77.
- Nikolić, S. (2015). Avangardna umetnost kao teorijska praksa. Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku Tel Quel, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti
- Orr, W. H. (2019). *Counterrealisation: Architectural Ideology from Plan to Project*. London: Phd Dissertation, Architectural Association.
- Osborne, P. (2018). *The Postconceptual Condition: Critical Essays*. London: Verso.
- Osten, von M. (2005). A Question of an Attitude – Changing Methods, Shifting Discourses, Producing Public, Organising Exhibitions, in Simon Sheikh (ed.) *In the Place of the Public Sphere?* Berlin: B_ Books, 142–166.
- Paunović, M. (2002). *Osnovi ljudskih prava*. Beograd: Dosije
- Pearson, J. (2004). Afterward. Further Forward: Operative Practices. In B. Bell, *Good Deeds, Good Design* (pp. 231-236). New York: Princeton Architectural Press.
- Petovar, K. (2003). *Urbana sociologija: naši gradovi između države i građanina*. Beograd: Univerzitet u Beogradu Arhitektonski fakultet.
- Petovar, K. (2022). U Milovanović, Rodić, D., Slavković, & Lj. Maruna, M. (ur.), *U potrazi za javnim interesom: dometi urbanizma*, (str. 39-63). Beograd: Univerzitet u Beogradu-Arhitektonski fakultet.
- Petrović, M. (2012). Pretpostavke novog modela upravljanja okruženjem. *Sociologija*, LIV(1), 87-104.
- Piletić, A. (2021). The role of the urban scale in anchoring authoritarian neoliberalism: a look at post-2012 neoliberalization in Belgrade, Serbia. *Globalizations*, 19(2), 285–300.
- Pohl, C., & Hirsch Hadorn, G. (2008). Core Terms in Transdisci-

- plinary Research. In G. Hirsch Hadorn, H. Hoffmann-Riem, S. Biber-Klemm, W. Grossenbacher-Mansuy, D. Joye, C. Pohl, . . . E. Zemp, *Handbook of Transdisciplinary Research* (pp. 427-432). Dordrecht; Heidelberg; London; New York: Springer.
- Puig de la Belacassa, M. (2017). *Matters of Care: Speculative Ethics in More-than-Human Worlds*. University of Minnesota Press.
 - Rancière, J. (1999). *Disagreement: Politics and philosophy*. Trans. J. Rose. Minneapolis: University of Minnesota Press.
 - Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique Éditions.
 - Rancière, J. (2001). *Ten theses on politics*. *Theory & Event*, 5(3).
 - Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions.
 - Rancière, J. (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London and New York: Continuum.
 - Rancière, J. (2010). *The Method of Equality: Interviews with Laurent Jeanpierre and Dork Zabunyan*. Oxford: Polity Press.
 - Ransijer, Ž. (2014). *Metoda jednakosti: politika i poetika*. Beograd: Edicija Jugoslavija.
 - Raley, R. (2009). *Tactical Media*. London–Minneapolis: University of Minnesota Press.
 - Reinmuth, G. (2017). Relationality and Architecture: How Refocusing The Discipline Might Reverse The Profession's Seemingly Unstoppable Trajectory Of Decline. *Architectural Theory Review*, 21(1), 89-107.
 - Reiter, B. (Ed.) (2018). *Constructing the Pluriverse: The Geopolitics of Knowledge*. Duke University Press Books.
 - Savet Evrope. (1950). *Evropska konvencija o ljudskim pravima*. Savet Evrope.
 - Sawyer, R. K. (2003). Emergence in Creativity and development. In K. Sawyer *Creativity and development* (pp. 12–60). New York: Oxford University Press.
 - Scheer, M. (2012). Are Emotions Kind of Practice (And is That What Makes Them Have a History)?. *History and Theory*, 51/2: 193-220.
 - Schmid, C., Stanek, L., & Moravánszky, Á. (2014). Introduction:

- Theory, Not Method - – Thinking with Lefebvre. In C. Schmid, L. Stanek, & Á. Moravánszky, *Urban Revolution Now: Henri lefebvre in Social research and architecture* (pp. 1-24). Farnham: Ashgate.
- Schneider, F., Kallis, G. and Martinez-Alier, J. (2010) Crisis or Opportunity? Economic Degrowth for Social Equity and Ecological Sustainability. *Journal of Cleaner Production*, 18, 511-518. <http://dx.doi.org/10.1016/j.jclepro.2010.01.014>
 - Simmons, D. (n.d.). Littoral Practice: An Interview with Bruce Barber http://www.donsimmons.net/littoral_practices.pdf (pristupljeno 23. 08. 2022. 3: 54 pm)
 - Simonis, U. E. (2010). Peter A. Victor: Managing without growth. Slower by design, not disaster. *The Environmentalist*, 30(4), 362–363. <https://doi.org/10.1007/s10669-010-9290-9>
 - Službeni glasnik (2015). Zakon o zadrugama. Beograd: Službeni glasnik, br. 112/2015
 - Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. London-New York: Routledge.
 - Smith, T. (2014). „Savremena umetnost današnjeg sveta. Obrasci u tranziciji“, *Savremena umetnost i suvremenost*, Beograd: Orion Art, 69–81.
 - Stanek, L., & Kaminer, T. (2007). Trans-disciplinarity: The Singularities and Multiplicities of Architecture. *Footprint*, 1-5.
 - Stein, S., De Oliveira Andreotti, V., Susa, R., Amsler, S., Hunt, D., Ahenakew, C., Jimmy, E., Cajkova, T., Valley, W., Cardoso, C., Siwek, D., Pitaguary, B., D'Emilia, D., Pataxó, U., Calhoun, B., & Okano, H. (2020). Gesturing Towards Decolonial Futures: Reflections on Our Learnings Thus Far. *Nordic Journal of Comparative and International Education* (NJCIE), 4(1), 43–65. <https://doi.org/10.7577/njcie.3518>.
 - Stevenson, D., Balling, G. & Kann-Rasmussen, N. (2015). Cultural participation in Europe: shared problem or shared problematisation?. *International Journal of Cultural Policy*, 89-106.
 - Stojanović, D. (2017). Educational Turn in Art: Turning Art into the Production of a New Knowledge. *Zbornik radova Akademije umetnosti* (5):56–64.
 - Stoker, G. (1998). Governance as theory: five propositions. *International Social Science Journal*, 50(155), 17-28.

- Sullivan, G. (2005). *Theorizing Visual Arts Practice*. Art Practice as Research. Inquiry in the Visual Arts, London–New Delhi: SAGE Publications
- Swyngedouw, E. (2014). Where is the political? Insurgent mobilisations and the incipient “return of the political”. *Space and Polity*, 18(2), 122-136.
- Švaković, M. (2011). *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.
- Tafuri, M. (1976 (1973)). *Architecture and Utopia*. Design and Capitalist Development. (B. Luigia La Penta, Trans.) Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Tafuri, M. (1980 (1976 (1968))). *Theories and History of Architecture*. (G. Verrecchia, Trans.) London: Granada.
- Tafuri, M. (n.d.). Toward a Critique of Architectural Ideology. In M. K. Hays, *Architecture Theory Since 1968*.
- Tansel, C. B. (2019). Reproducing authoritarian neoliberalism in Turkey: urban governance and state restructuring in the shadow of executive centralization. *Globalizations*, 16(3), 320-335,
- Tasan-Kok, T., Vranken, J. (2011). *Handbook for Multilevel Urban Governance in Europe: Analysing Participatory Instruments for an Integrated Urban Development*. The Hague: European Urban Knowledge Network – EUKN.
- Thorne, S. (2015). *School: A Recent History of Self-Organized Art Education*. Berlin, Sternberg Press.
- Tomašević, T., et al. (2017). *Commons in South East Europe: Case of Croatia, Bosnia & Herzegovina and Macedonia*. Zegreb: Institute for Political Ecology (IPE).
- Tomka, G. (2021). *Producenti i njihove publike - diskurzivna proizvodnja publike u oblasti kulture i medija*. Novi Sad: Fakultet za sport i psihologiju.
- Tomka, G. (2022). Proturječnost razvoja publike. U A. Letunić, *IZVANA I IZNUTRA Metode i prakse organizacijske transformacije prema sudjelovanju u kulturi* (str. 10). Zagreb: Zaklada Kultura nova.
- Tutu, D. (2000). *No future without forgiveness*. London: Rider.
- UN (1948). Univerzalna deklaracija o ljudskim pravima, Beograd: BG centar, [165](http://www.bgcentar.org.rs/bgcentar/wp-content/up-

</div>
<div data-bbox=)

- loads/2013/02/Univerzalna-deklaracija-o-ljudskim-pravima-1948.pdf pristupljeno juna 2022.
- UN (1992). Agenda 21, <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/Agenda21.pdf>
- UN-HABITAT (1996) Habitat II Agenda, <https://documents-ddsny.un.org/doc/UNDOC/GEN/G96/025/00/PDF/G9602500.pdf?OpenElement>
- UN-HABITAT (2001). Tools to support participatory urban decision making. Nairobi:UN-HABITAT
- UN (1948). Univerzalna deklaracija o ljudskim pravima.
- UN (1996). Međunarodni pakt o građanskim i političkim pravima.
- UNESCAP (2009). What Is Good Governance? United Nations Economic and Social Commission for Asia and the Pacific, 1-3.”
- Waterton, E. (2014). A More-Than-Representational Understanding of Heritage? The ‘Past’ and the Politics of Affect. *Geography Compass*, 8/11: 823–833.
- Watson, V. (2014). Co-production and collaboration in planning – The difference. *Planning Theory & Practice*. doi: 10.1080/14649357.2013.866266”
- Whitehead, A. N. (1926). *Science and the modern world*. New York: Macmillan
- Wiener, A. (2014). *A theory of contestation*. Springer
- Williams Robinson, J. (n.d.). The Form and Structure of Architectural Knowledge: From Practice to Discipline. In *The Discipline of Architecture* (pp. 61-82).
- Williams, R. (1960). *Culture and Society 1870 – 1950*. New York: Anchor Books.
- Winter, T. (2013). Clarifying the critical in critical heritage studies. *International Journal of Heritage Studies*, 19, 532–545.
- Wolff, R. (2012). *Democracy at Work: A Cure for Capitalism*. Chicago: Haymarket Books.
- Yates, L. (2015). Rethinking Prefiguration: Alternatives, Micropolitics and Goals in Social Movements. *Social Movement Studies*, 14(1), 1-21.
- Zink, V. (2019). Affective Communities. In Slaby, J and C. v. Scheve (eds.) *Affective Societies: Key Concepts*. Routledge.

- Zografos, C. (2015). Démocratie directe [Direct Democracy]. In: D'Alisa, G. Demaria, F., Kallis, G. Décroissance. Vocabulaire pour une nouvelle ère [Degrowth. Vocabulary for a new era]. Neuvy-en-Champagne: Éditions le passager clandestine, pp: 187-194. “

POJMOVNIK PARTICIPACIJE

Čitanja (ne)učesća u kulturi, arhitekturi,
umetnosti, nasleđu i urbanom planiranju

EDICIJA

Posebna izdanja

UREDNIKA EDICIJE

prof. dr Mirjana Nikolić

IZDAVAČ

Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu

Bulevar umetnosti 20, Beograd

www.fdu.bg.ac.rs

ZA IZDAVAČA

prof. Miloš Pavlović, dekan

LEKTURA I KOREKTURA

Nemanja Sićević

VIZUELNI IDENTITET

Zoran Pungercar

GRAFIČKI DIZAJN I PRELOM

Studio 2754

Beograd, 2024.

