

Latvijas Kultūras akadēmija  
Kultūras teorijas un vēstures katedra

## **Mākslas telpas heterotopija. Mākslas dārzs “Nekurienes vidū”**

Bakalaura darbs

Autore:  
Akadēmiskās bakalaura augstākās izglītības programmas “Mākslas”  
Kultūras teorijas un menedžmenta apakšprogrammas  
4. kursa studente Austra Stupele  
(ID Nr. 20124440)

Darba vadītāja:  
Prof., Dr.phil. Daina Teters

---

Rīga

2016

## SATURS

IEVADS .....	3
1. JĒDZIENI <i>TELPA</i> UN <i>VIETA</i> UN TO ATŠĶIRĪBAS .....	6
1.1. <i>Telpas</i> un <i>vietas</i> definēšanas iespējas .....	7
1.2. <i>Telpas</i> un <i>vietas</i> nošķirums .....	13
1.3. <i>Telpas</i> un <i>vietas</i> jēdzienu lietojums un to modifikācija vēsturiskā skatījumā .....	16
1.4. <i>Telpas</i> domājuma īpatnības 20. gadsimtā .....	23
1.4.1. Individīds laikā un telpā .....	24
1.4.2. Neesoša vieta un surogāttelpa .....	28
2. CITĀDĪBAS <i>TELPA</i> .....	35
2.1. Varas diskurss <i>telpas</i> kontekstā: M. Fuko skatījums .....	36
2.2. Heterotopijas jēdziens un tā lietojums .....	42
2.2.1. Jēdziena rašanās konteksts un nozīme .....	43
2.2.2. Heterotopijas jeb citādības <i>telpas</i> specifika .....	46
2.3. Citādības <i>telpu</i> mākslinieciskās izdevības .....	50
3. MĀKSLAS <i>TELPAS</i> CITĀDĪBA: MĀKSLAS DĀRZS “NEKURIENES VIDŪ” .....	54
NOBEIGUMS .....	67
KOPSAVILKUMS .....	69
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS .....	71
ANNOTATION .....	75
PIELIKUMI .....	76
1. pielikums. Intervija ar Arturu Riņķi .....	76
2. pielikums. Darbi no Mākslas dārza .....	81
3. pielikums. Mākslas dārza apmeklētāju aptauja .....	85

## IEVADS

Cilvēka attiecības ar telpu ir neizbēgamas. Kaut arī iespējams to ikdienā neapzināties, taču ir neiespējami tajā neatrasties. Emocionālā, simboliskā, sociālā, iztēles, kā arī ģeogrāfiskā telpa ir nozīmīga cilvēkam gandrīz visās darbības sfērās. Telpas jēdziens savās daudzajās nozīmēs nav svešs arī māksliniekiem un kuratoriem, jo ir pateicīgs izejas punkts darbu koncepciju veidošanā. Viens no spilgtākajiem neseniajiem piemēriem ir 2014. gadā notikušais laikmetīgās mākslas festivāls *Survival Kit* „Utopiskā pilsēta”. Tas raisīja diskusiju par alternatīvo kā radošo starptelpu starp reālo ikdienas un utopisko vidi. Par piemēru kalpoja Rīgas tukšo, pamesto ēku izmantošana kultūras un mākslas norisēm. Sociāli un idejiski nozīmīga telpa kļūst arī vairākām kultūras iniciatīvām Rīgā<sup>1</sup>, un tie ir centieni mainīt ne tikai bieži vien degradētu teritoriju izskatu, bet arī to ideju, nozīmi pilsētvidē, simboliku un atmosfēru. Sliktas vietas tādējādi iegūst „citādības” auru, kļūstot par īpašu telpu, robežtelpu, kas atšķiras no „parastajām”, pateicoties specifiskai sociālo attiecību klātbūtnei kādā konkrētā vietā un notikumā, tāpat kā tas notiek ar indivīda radošo darbību.

Mūsdienu utopijas potenciāls, iespējams, slēpjas tai nereti paralēli minētās heterotopijas (gr. *heteros* - cits, citāds, *topos* - vieta) apzināšanā un adekvātā izmantošanā. Šādu konceptu telpas kontekstā pirmo reizi 1967. gadā kādā lekcijā arhitektiem pauda franču filozofs Mišels Fuko. Viņš definēja sešus heterotopiju kā „trešo telpu” raksturojošus principus, kas ļauj ieraudzīt citādo telpu starp privāto un publisko, sakrālo un profāno vidi jeb to, ko varētu saukt arī par kultūras, nesaimnieciskās darbības, eksperimentu un apceres telpu. Būdama reāla, fiziski eksistējoša vieta, tā vienlaikus ir arī garīga, iluzora un tikpat sajūtu telpa. Heterotopijas jēdziens pamatīgi sašūpojis tā brīža telpas teoretizēšanas paņēmienus ne tikai arhitektu, bet arī filozofu vidū. Neapšaubāms ir fakts, ka tieši jēdziena atvērtība un interpretācijas iespējas

---

<sup>1</sup> Pateicoties biedrībai *Free Riga*, ilgākā vai īsākā laika periodā Rīgas tukšajās, pamestajās ēkās darbojas dažādas kultūras iestādes, top radošie centri, pasākumu vietas - *Brasalona*, *Līksnas 26*, *Bruņinieku 2* (tagad *Autentika*), *Lucavsala*, *Puškina iela 11*, *Zunda dārzs*. Minamas vēl daudzas, kas tapušas bez biedrības atbalsta.

padara to par labvēlīgu materiālu dažādām teorijām. Lai gan Fuko izvirzītais termins ticis plaši izmantots mākslas pasaulē, un tieši šādā aspektā tas pielietots arī bakalaura darba ietvaros, vērā ņemams ir tā devums vairākās pētniecības sfērās, piemēram, dzimumatšķirību studijās, socioloģijā, pilsētplānošanā, kultūrģeogrāfijā un literatūrā. Darba autore uzskata, ka, apzinoties citādības telpas specifiku un pareizi to izmantojot, mākslinieks spēj radīt apmeklētājam heterotopisku pieredzi – emocionāli bagātinošu un intelektuāli pilnvērtīgu mākslas darba baudījumu. Precīzāk, *mākslas telpas* baudījumu.

Bakalaura darba **mērķis** ir analizēt heterotopijas jēdzienu un izvērtēt tā nozīmi mākslas kontekstā, īpaši pievēršot uzmanību Artura Riņķa Mākslas dārzam “Nekurienes vidū”.

#### **Darba pētnieciskie jautājumi:**

1. Kā saprast heterotopiju un kādas ir tās raksturojošās izpausmes?
2. Vai un kādā veidā heterotopija ir nozīmīga mākslas kontekstā?
3. Kā Mākslas dārzs „Nekurienes vidū” funkcionē kā heterotopiska vide?

#### **Bakalaura darba uzdevumi:**

1. Iepazīties ar telpas jēdziena lietojumu nozīmīgākajās kultūras teorijās;
2. Izpētīt heterotopijas konceptu un tā raksturojošos elementus Mišela Fuko teorijā;
3. Veikt daļēji strukturēto interviju ar mākslinieku, autoru;
4. Veikt strukturētās intervijas ar Mākslas dārza apmeklētājiem;
5. Veikt piemēra analīzi

Darba teorētiskajā pamatojumā tiks veikta akadēmiska literatūras analīze, pētot attiecīgo jēdzienu interpretācijas, atšķirības un attīstību. Bakalaura darba empīriskajā daļā tiks izmantota kvalitatīvā metodoloģija - tiks veikta padziļinātā, daļēji strukturētā intervija ar mākslinieku, vairākas strukturētās intervijas ar mākslas dārza apmeklētājiem, kā ar gadījuma analīze. Kvalitatīvās metodes vairāk atbilst pētījuma raksturam un kā arī intervijas ļaus vairāk iedziļināties stāstītāju pieredzē.

Interpretēt heterotopijas konceptu, izprast tā lomu un nozīmi mākslas perspektīvā autori rosinājusi praktiska iesaistīšanās dažādos mākslas, kultūras un arhitektūras projektos.

Pētījumam izvēlēta tēma ir aktuāla plašai sabiedrības daļai, jo telpas jēdziens, protams, neskar tikai arhitektus un vides pētniekus, bet ir brīvi risināms arī citās disciplīnās – filozofijā, socioloģijā, politikā, ekonomikā, vizuālajā mākslā, privātajā sfērā –, un ir tām nozīmīgs. Telpas arī kā reāli fiziskas vietas aktualitāte Latvijas laikmetīgās mākslas kontekstā ir ievērojama un tikai pieaugoša. Pētījumam Mākslas dārzs „Nekurienes vidū” izvēlēts savas neparastās dabas un arī atbilstības dēļ. Heterotopijas saistība ar mākslu tiks skatīta konkrēta piemēra kontekstā. „Nekurienes vidū” autors ir viens no kinētiskās mākslas pionieriem Latvijā, mākslinieks Arturs Riņķis. Formāli dārzu varētu dēvēt par kinētiskās mākslas brīvdabas ekspozīciju. Taču šis formulējums neraksturo to piedzīvojumu un pārdzīvojumu, ko šī mākslas telpa rada apmeklētājam. Autoresprāt, tas ir Latvijas mākslas vidē vēl nenovērtēts fenomens, kas atklāj telpas, mākslas darbu un klātesošo sinerģijas iespējas. Tā ir unikāla mākslas vides pieredze apmeklētājiem un arī savdabīgs piemērs mākslas darbu prezentēšanai – telpa, kas vienlaikus ir vienots mākslas darbs un vieta, kurā pavadīt laiku.

# 1. JĒDZIENI *TELPA* UN *VIETA* UN TO ATŠĶIRĪBAS

Uzsākot pētījumu, vispirms ir jāskaidro telpas un vietas jēdzieni kopumā – kādas ir to definēšanas iespējas, atšķirības vienam no otra un to izpratne dažādos vēstures periodos. Telpas, vietas, telpiskuma un telpas apzināšanās studijām ir starpdisciplinārs raksturs. Uz šiem jēdzieniem var paraudzīties no daudzu zinātņu skatpunkta, un tā katra dod šajās studijās jaunas, vērtīgas idejas un sakarības. Tāpat arī katra zinātņu nozare norādīs svarīgus aspektus, kā un kāpēc cilvēka un telpas attiecības ir vērts pētīt. Darbā telpas un vietas jēdzieni tiek aprakstīti galvenokārt kultūras teoriju skatījumā, saskaroties filozofu, sociologu un antropologu veiktajiem pētījumiem un viņu izvirzītajām idejām. Konkrētā darba raksturs paredz šajā nodaļā norādīt tikai uz būtiskākajiem aspektiem telpas-vietas jēdziena izpratnē, lai tālāk pievērstos heterotopijas koncepta skaidrojumam.

Amerikāņu filozofs Edvards Keisijs (*Edward Casey*), kas divos apjomīgos darbos padziļināti pievērsies telpas problēmas pētījumiem, norāda, ka telpai kā patstāvīgai vienībai un vērtībai filozofijā pievērsti pārāk maz uzmanības.<sup>2</sup> Precīzāk, telpas-vietas vēsture palikusi nepamanīta. Neraugoties uz to, ka mūsu kultūrā dominē vizuālais fenomens un redze ir primārā maņa<sup>3</sup>, telpa tomēr ne vienmēr tiek pamanīta. Galvenokārt tāpēc, ka atrašanās ideja ir pašsaprotama, telpa nepārtraukti ir ar mums, ap mums, mēs esam telpā. „Būt” dabiski sevī ietver nozīmi „būt kādā vietā”, savukārt nebūt kādā vietā ir nebūt vispār. Par atrašanos „kaut kur” mēs sākam aizdomāties tad, kad nesaprotam, kur tieši atrodamies, proti, esam apmaldījušies. Autors arī norāda, ka par telpu (ang. *space*) mūsdienās nereti sliecamies domāt divās kontrastējošās kategorijās, abās kā bezgalību. Viena ir ārējā bezgalība, fiziskais, nebeidzamais

---

<sup>2</sup> Skatīt: Casey, Edward. *The Fate of Place. A Philosophical History*. California: University of California Press, 1998 un Casey, Edward. *Getting Back into Place. Towards a Renewed Understanding of the Place World*. Indianapolis: Indiana University Press, 2009.

<sup>3</sup> Par vizuālās uztveres absolūto triumfu vērtīgus novērojumus ir izteicis Volfgangs Velšs (*Wolfgang Iser*) darbā *Estētikas robežceļi*. Līdz ar Platona idejām ir nostiprinājies vizuālais modelis filozofijā, zinātnē un mākslā, kas dominē, piemēram, pār akustisko modeli arī vēlākos divus tūkstošus gadu. Velšs pamato, ka redze galvenokārt ir virzīta uz parādībām telpā, bet dzirde uz parādībām laikā. Pavērties apkārt, skatīties nozīmē uztvert telpiskus dotumus, kas ir relatīvi konstanti, noturīgi un pastāvīgi, atšķirībā no dzirdes, kas tver pārejošo.

Visums. Otra, kontrastam, ir iekšējā, kas tieši tāpat nav mērāma fiziskos lielumos. Ja nav iespējams noteikt zemapziņas, iztēles un domu robežas, tad var pieņemt, ka tā ir bezgalīga telpa.

Kas ir telpa? Kā to definēt un vai tā ir pati par sevi pastāvošs veselums? Par šiem jautājumiem joprojām nav vienota vai pēdējā neapstrīdamā viedokļa. Līdz ar to, pieminot telpu, visbiežāk nākas precizēt, vai domājam kādu konkrētu vietu – fizisku, sociālu, vēsturisku, psiholoģisku vai idejiski konstruētu telpu u.tml. Tāpat telpa var atklāties daudzos līmeņos, tai var būt vairākas formas, piemēram, literārais teksts, mākslas darbs, filma vai izrāde, matemātiska darbība, ainava. Secināms, ka telpas-vietas jēdziens reducējams līdz divām galvenajām kategorijām. Proti, telpa domājama kā reāla, īsta, fiziska parādība ar noteiktām robežām vai apjomu, vai arī iztēlota, neīsta, tikai iespējama domu telpa.<sup>4</sup> Galvenokārt tieši tādēļ, ka telpas jēdziens paredz abus šos domājumus, un telpa iekļauj sevī visas iespējamās telpas, šis jēdziens joprojām ir neviennozīmīgs.

### **1.1. Telpas un vietas definēšanas iespējas**

Ņemot vērā minēto, telpas un vietas jēdzienu definēšanai nepieciešams lielāks izvērsums. Viens raksturošanas virziens varētu būt šāds: telpu var saprast kā līdzekli, ar kura palīdzību cilvēks izsaka savu novietojumu un orientējas tūlītējā, laicīgā apkārtnē. Tādējādi telpu var uztvert kā ideju vai konceptu, kas apzīmē dažādas individuālas un kolektīvas identifikācijas sistēmas. Telpa šādā veidā pieņem abstraktu, konceptuālu raksturu, turklāt saistītu ne tikai ar ģeogrāfiskām dimensijām vien. Citkārt telpa tiek nepārtraukti ģenerēta un pārveidota cilvēku darbības un kustības rezultātā. Tas padara telpu mainīgu un dinamisku, un tā nav vienmēr izsakāma noteiktā materiālā vai ar fiksētām robežām. Mišela de Serto skaidrojumā vieta ir dažādu elementu un lietu savstarpējā telpiskā kārtība, savukārt telpa saistās ar elementu un plūsmu

---

<sup>4</sup> Teters, Daina. „The city as a space and the space in the city: A semiotic inquiry into the formation of Riga,” In Wasik, Z. *Unfolding the Semiotics Web in Urban Discourse*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011. P. 84.

kustēšanos un mijiedarbošanos, telpa rodas tad, kad tiek cilvēku apdzīvota. Telpa var būt gan abstrakti uztverta, gan materiāli veidota, gan arī iedomāta.

Primārais telpas domājums saistīts ar indivīda orientāciju pasaulē. Telpas apziņa jebkurā situācijā ir tas, kā cilvēks sevi novieto apkārtņē un kā ar to mijiedarbojas. Jau vārds „apkārtne” norāda uz to, ko sajūtam ap sevi; jebkura telpa ir ap mums. Cilvēks ar apziņas palīdzību veido sevi par centrālo elementu telpā un arī laikā. Viens no šādiem orientējošas telpas definējumiem balstās uz punktu, otrs - uz noslēgtu līniju.<sup>5</sup> Jebkuru telpu mēs iedomājamies kā to, kas izriet no sava sākumpunkta, sava satura, priekšmeta vai jebkura cita atskaites punkta. Piemēram, iedomājoties jebkuru konkrētu punktu kādā pasaules malā, telpa it kā izriet no punkta. Nozīmīgs telpas definēšanas un arī uztveres nosacījums ir centra un perifērijas izšķiršana. Centrs un perifērija ir metaforās izteiktas telpas strukurālās vai ģeometriskās attiecības. Attiecību pamatā ir abu jēdzienu pretnostatījums, taču neviens centrs nevar pastāvēt bez to aptverošās perifērijas un otrādi – perifērijas pastāvēšana paredz centra esamību. Bieži šīs metaforas tiek izmantotas pilsētu, sabiedrības un ģeogrāfiskas telpas raksturošanai. Centrs var būt noteikts pēc vienošanās, tomēr nereti tas izveidojas dabiski, saistot ap sevi perifēriju. Tas vērojams, piemēram, vēsturisku pilsētu pakāpeniskā attīstībā – centrs var būt pilsētas laukums, dievnams, kalns, pils, ap ko pakāpeniski izkārtojas citas mazāk nozīmīgas celtnes un rajoni. Senākos laikos pilsētu perifērija visbiežāk bija strādnieku vai zemkopju īpašumi vai lauki. Taču centrs pats par sevi ir tikai abstrakts punkts, kam jānosaka telpiskās robežas. Nosakot kaut kam robežas, veidojas telpiska noslēgtība – izveidojas telpa. Aptverošās, apkārt esošās telpas (*locus*) izpratne meklējama jau antīkajā domā par pasaules centru un visa apkārtējā sakārtotību attiecībā pret to.<sup>6</sup> Šādas telpas var arī pārklāties vai iekļaut sevī cita citu, piemēram, iedomājoties konkrētu dzīvesvietu – ēka, iela, pilsēta, reģions, valsts utt. Telpu robežas var būt gan fiziskas, simboliskas, gan semiotiski organizētas, veidojot neierobežotu struktūru.

---

<sup>5</sup> Teters, Daina. "The city as a space and the space in the city: A semiotic inquiry into the formation of Riga," P. 86.

<sup>6</sup> Ibid. P. 87 – 89.



Telpas izpratnei nozīmīga loma ir arī slavenā filozofa Imanuela Kanta domām, kas viens no pirmajiem apsvēra no teoloģijas atsvabinātu telpas un laika uztveri, kāda bija valdījusi ilgu laiku pirms viņa.<sup>7</sup> Šis skatījums nav kosmoloģisks vai reliģisks, bet ietver telpu un laiku kā absolūti galīgus veidojumus - tādus, kam ir robežas. Saskaņā ar viņa spriedumiem, telpa saprotama drīzāk kā intuitīvas domāšanas forma, kurā attiecīgais domātājs strukturē uztveramo pasauli – pēctecību laikā un vienlaicīgumu telpā. Laiks uztverams kā iekšējā pieredze un vieta, šajā gadījumā - kā ārējās uztveres pieredze. Telpa pati par sevi Kantam ir tukša, drīzāk – uztveroša, tāda, ko var piepildīt ar jebkuru saturu. Telpa Kanta teorijā nedarbojas kā patstāvīgs radošs spēks.

Franču domātājs Gastons Bašlārs (*Gaston Bachelard*) piedāvā nozīmīgu alternatīvu zinātniskumā un racionalitātē balstītai telpas definēšanai. Savienojot nebeidzamo, neierobežoto - gan dievišķā izpausmē, gan kosmiski fiziskajā izpratnē - ar personisko, viņš to nosauc par „intīmu bezgalību”. Kā spožu piemēru autors min bērna pieredzi, uztverot, piemēram, paša dzīvesvietu, *mājas*. Ideālā piemērā mājas bērnam kā mentāli, tā fiziski ir pietiekami ietilpīgas, nodrošinot viņa pamatvajadzības, bet reizē tās ir arī sargājošas, mīļas un komfortu sagādājošas.<sup>8</sup> Autors arī min, ka konkrētā telpa laimīgas bērnības gadījumā pastāv, kad to atceramies – kā domas, nostalgijas vai atmiņas konstruētu. Telpa te uztverama tikai pirmās personas pārdzīvojuma iespaidā. Telpa uzrunā, iedarbojas uz mums, ja mēs konkrētajā brīdī esam tās lietotāji, apcerētāji un sava veida aktieri. Līdz ar to mēs jūtamies vienoti ar telpu, šķietami esot tajā iesaistīti. Tādā veidā bezgalība tiek pieredzēta individuāli, pat intīmi.

Kā norāda Keisijs, Bašlāra filozofiskā doma dziļā būtībā saskan arī ar vācu filozofa Edmunda Huserla (*Edmund Husserl*) uzskatu, ka cilvēks kā individuāla būtne ar savu telpisko ķermeni pats ir sākotnējais mērs telpas uztveres nosacījumiem.<sup>9</sup> Huserla priekšstats visa telpiskā domāšana izriet no

---

<sup>7</sup> Casey, Edward. „Space,” in *The Routledge Companion to Phenomenology*. P. 203.

<sup>8</sup> Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trans. by Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994. P. 189.

<sup>9</sup> Casey, Edward. „Space,” in *The Routledge Companion to Phenomenology*. P. 204.

fiziskas esamības kādā konkrētā vietā, un, saprotot šo esamību, arī dabiski veidojas telpiskā domāšana plašākā mērogā. Cilvēka ķermenis ir telpas robežas iezīmētājs un orientācijas noteicējs, jo persona vienmēr atrodas kādā noteiktā vietā. Huserla fenomenoloģiskajā pieejā telpas-vietas raksturojums saistīts ar „ap-pasauli” vai „apkārtni” (*Umwelt*) un cilvēka iekšējās, subjektīvās telpas struktūru. Vieta, kurā cilvēks atrodas, vienmēr ir „šeit” (*hier*), un no tās viņš skatās uz pasauli.<sup>10</sup> Huserls norāda, ka cilvēkam viss ir attiecināts uz to „šeit”, kas ir viņa „šeit”. Nav iedomājama mana atrašanās kādā citā vietā, ja es atrodos te. Citi cilvēki pārvietojas, staigā un ir tur, kur ir viņu ķermeņi, turklāt viņu gars pārvietojas tiem līdzīgu pasaules telpā.<sup>11</sup> Filozofs uzsver arī to, ka uztverošais ķermenis ir absolūts nulles punkts, izejas punkts, attiecībā pret kuru tiek konstatēta apkārtējā telpa. No šādas centralizētas pozicionalitātes rodas tik pašsaprotamās telpiskās orientācijas – augša, leja, priekša, aizmugure, labā un kreisā puse u.c.. Indivīds sevi uztver kā centru, un viss ap viņu ir perifērija. Tā ir universāla un reizē unikāla pieredze, jo ikviens ķermenis veido telpisko kārtību, izejot no sevis kā sākumpunkta. Taču, mijiedarbojoties dažādiem ķermeņiem, parādās to telpiskās robežas un veidojas telpiskie lauki, ko dēvējam par tuvību, klātesamību, tālumu, prombūtni. Huserls uztver ķermeni kā „savu priekš-metu, to, kas stāv man pretī (*Gegenstand*)”.<sup>12</sup> Ķermenis un tā virsma nav tikai orientieris telpā, bet ir arī pats pārvietošanās līdzeklis *pa* telpu, no vietas uz vietu.

Par cilvēka ķermeniskajām attiecībām ar telpu rakstījis arī franču fenomenologs Moriss Merlo-Pontī (*Maurice Merleau-Ponty*). Viņš uzskata, ka tieši ķermenis ir tas, kas sniedz pieeju pasaules uztverei.<sup>13</sup> Fiziskais ķermenis ir nevis priekšmets telpā vai telpas fragments, bet redzes punkts tajā, turklāt vienpusējs, jo savu ķermeni nav iespējams aplūkot, esot pašam ārpus tā. Autors izvirza domu, ka ķermeņa apzinātā spēcīgā, taču vienlaikus ārkārtīgi jūtīgā telpas uztvere ir tas, ko var dēvēt par telpas izcelsmi vai izcelšanos. Telpa rodas, to iezīmē tieši ķermeņa kustības. Savukārt ķermenis „zina”, kā dzīvot telpā, par

---

<sup>10</sup> Šāda attieksme parādās neskaitāmās ikdienas darbībās. Atrodies nepārredzamā telpā, piemēram, mežā: „Kur tu esi?” Atbilde: „Es esmu šeit! Nāc te!”

<sup>11</sup> Buceniece, Ella. „Pasauliskošana un „vietas tiesības” ”. No *Vērotājs un sabiedrība*. Red. Rubene, Māra. Rīga: Latvijas Universitāte, 2008. 131. lpp.

<sup>12</sup> Buceniece, Ella. „Pasauliskošana un „vietas tiesības” ”. 2008. 131. lpp.

<sup>13</sup> Casey, Edward. *The Fate of Place. A Philosophical History*. P. 228 – 235.

to speciāli nepiedomājot, tā kā pirmās nodibinās tieši ķermeniskās attiecības ar vidi. Uztvere ir apzināta, nozīmīga rīcība, nevis ķermeņa darbības rezultāts. Kaut arī cilvēks ir duāla būtne, prāta darbība ir neatraujama no ķermeņa darbības, un pretēji. Autors pamato eksistenciālās telpas prioritāti pār jebkuriem priekšstatiem – cilvēks laikā un telpā nevis *ir*, bet gan to apdzīvo, ķermeniski iekļaujas tajos. Ķermenis nodrošina vienotību starp cilvēku un apdzīvojamo telpu, bet vienmēr paliek distance starp abiem, jo priekšmeti tomēr nekustas līdz ķermenim.

Pasaulslavenais arhitekts Lektorbizjē (*Le Corbusier*), norāda, ka sākotnēji cilvēka mērinstrumenti telpas apjēgšanai bija saistīti ar paša ķermeni un tā daļām, un tas ne tikai praktiski palīdzēja orientēties telpā, bet arī sniedza morālu apmierinājumu. Tādas mērvienības kā colla, pēda, sprīdis, ass u.c. ir atvasinātas no cilvēka ķermeņa daļām, un tās veicina vispārēju harmonisku attiecību radīšanu. Tādējādi arī telpa pakļaujas tām pašām augšanas un attīstības matemātiskajām likumsakarībām, kādām pakļautas dzīvas būtnes. Mūsdienās, tas ir, sākoties moderno zinātņu attīstībai, esam atteikušies no daudziem iepriekšējiem mērinstrumentiem sarežģītās un laikietilpīgās skaitļošanas dēļ. Lektorbizjē norāda, ka esam apstājušies pie bezpersoniskas, bezdvēseliskas, tādēļ arī abstraktas mērvienības – metra. Šāda nejauša un cilvēka proporcijām sveša mērsistēma ir iemesls, kāpēc celtniecība ir zaudējusi savu saikni ar cilvēku. Šā uzskata rezultātā arhitekts arī radīja savu slaveno „modulātoru” – proporcionālu attiecību sistēmu, kuras pamatā ir cilvēka ķermeņa izmēri.<sup>14</sup>

Ikdienā lietoti šķietami pašsaprotami izteicieni ietver arī telpas un vietas jēdzienus. Raugoties vārdnīcā<sup>15</sup> pēc vārda „vieta”, tiek piedāvāts šāds skaidrojums:

- Ierobežota platība, punkts (kur). Piemēram, „apdzīvota vieta”, „nomaļa vieta”, „apkārtnes skaistākās vietas”, „ievērojamas vietas pilsētā”, „cīņu vieta”, „uzturēšanās vieta”, „apmešanās vieta”. Tāpat – „dzimšanas vai

---

<sup>14</sup> Lektorbizjē 1927. gadā projektētā *Villa Stein* ir ne tikai modernisma arhitektūras paraugs, bet tajā ar „modulatora” palīdzību risināta arī cilvēcisko proporciju attiecība arhitektūrā.

<sup>15</sup> <http://www.tezaurs.lv/llvv/>

dzimtā vieta”, „avārijas vai notikuma vieta”, „noglabāt drošā vietā”, „izlikt redzamā vietā”, „pārnest no vienas vietas uz otru”, „maz vietas” un „daudz vietas”, „trīs sēdvietas vēl ir brīvas”, „atdod otram vietu”, „izgatavots uz vietas”, „netikt ne no vietas”, „stāvēt uz vietas”, „aizskart vārīgā vietā”, „tajā vietā sāp”.

- Stāvoklis, vide, piemēram, sabiedrībā, darbavietā, ārzemēs. Lieto tādos izteicienos kā: „te ir viņa īstā vieta”, „šim cilvēkam nav vietas starp mums”, „ieņemt vietu sabiedrībā”.
- Teksta, mākslas darba, izrādes noteikta daļa. Piemēram, “šajā vietā romānā”, „izlasīt to vietu vēlreiz”, „šajā vietā izrādē sāk skanēt mūzika”.
- Stāvoklis, kas rodas sacensību gaitā. „Izcīnīt pirmo vietu”, „palikt vienā no pēdējām vietām”, u.tml.
- Būšana kāda cita stāvoklī, situācijā. Piemēram, „ko tu darītu manā vietā?”, „tavā vietā es rīkotos citādi”.
- Atlīdzinājums, aizvietoju. „Dot kaut ko vietā”, „darīt vienu darbu cita vietā”; „neko neprasīt vietā”.

Savukārt vārdam „telpa” piedēvēti šādi skaidrojumi:

- Viena no matērijas eksistēšanas pamatformām, ko raksturo izplatība un apjoms. Laika un telpas vienība.
- Vieta, kas ierobežota ar virsmu un plaknēm. Piemēram, „brīva telpa plauktā starp grāmatām”.
- Ēkas, celtnes daļa (galvenokārt interjerā), piemēram, kāpņu telpa, uzgaidāmā telpa, saimniecības telpa. Piemēram, izteicienā „uzkopt telpu”.
- Neaizņemta platība, izplatījums. Piemēram, „debess telpa”, „gaisa telpa”; „bezgalīga telpa”.

Uzskatāmās atšķirības norāda uz nepieciešamību nošķirt abus vārdus un precizēt to lietojumu.

## 1.2. Telpas un vietas nošķirums

Telpiskajam kļūstot par pētījuma objektu, svarīgs top dažādu savstarpēji saistītu, dažkārt paralēli liētu jēdzienu nošķirums. Kādas ir vietas attiecības ar telpu? Vai vieta iekļaujas telpā, vai arī telpa ir vietas sastāvdaļa? Autoresprāt, *telpa* ir savā nozīmē daudz abstraktāks un vispārīgāks jēdziens, līdz ar to arī sarežģītāks. Izpaužoties ģeometriskās dimensijās, to tomēr raksturo zināma objektivitāte attiecībā pret „vietu” kā ģeogrāfisku noteiksmi. Tādi ikdienā lietoti frazeoloģismi kā „nav vārdam vietas”, „vienā vai otrā vietā”, „no vienas vietas” norāda uz vietas konkrētību. Šis jēdziens šķiet ikdienā pierastāks un cilvēka dzīves darbību aprakstam piemērotāks, pat cilvēcīgāks. Telpa tādējādi iegūst daudz plašāku nozīmi.

Sociologs Manuels Kasteljs (*Manuel Castells*) runā par telpu kā par plašāku ietvaru, kurā veidojas citas sociāli telpiskas konstrukcijas – plūsmu telpa (*space of flows*) un vietu telpa (*space of places*). Savukārt *vieta* ir vairāk „cilvēcīga” - sociāli un individuāli nozīmīga. Tā rodas vai nu sabiedriskas vienošanās rezultātā, proti, kopienas vai sociuma attieksmē, vai arī individuālu pārdzīvojumu un pieredzes rezultātā. Vietu raksturo tai piešķirtā vai dabiski izveidojusies nozīme cilvēka acīs. Līdz ar to vietas veidojas, zūd, mainās un pārklājas cita ar citu, to cauraužot dažādām – sociālām, ekonomiskām, politiskām, informācijas, attiecību – plūsmām un cilvēku darbībām. Vietu specifika paredz arī to, ka, neatkarīgi no reālā fiziskā, ģeogrāfiskā attāluma, tās var būt tuvas vai tālas cita citai. Britu ģeogrāfe Dorēna Meisija (*Doreen Massey*) pamato, ka vieta ir saistīta vairāk ar individuālu piederības sajūtu, bet telpa asociējama ar lielākas kopienas – kultūras vai sabiedrības – norisēm un attiecībām.<sup>16</sup> Autores gadījumā apzīmējums „vieta” visbiežāk tiek lietots, runājot par cilvēciski „praktizētu” telpu. Vieta - tas ir process, ko rada cilvēku mijiedarbība telpā – kustoties, iztēlojoties, ceļojot u.tml.<sup>17</sup> Tādējādi katra vieta ir unikāla, jo unikāls ir katrs to veidojošais faktors. Telpa kopumā ir tas, kas

---

<sup>16</sup> Massey, Doreen. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. P. 146 – 155.

<sup>17</sup> Messy, Doreen. *Space, Place and Gender*. P. 149.; 185 -189.

saista un savieno visus, kas tajā atrodas. Telpa prezentē indivīdam citu cilvēku eksistenci, līdz ar to tā saistīta ar sociālo dimensiju.

Arī franču filozofs un kulturologs Mišels de Serto (*Michel de Certeau*) vietu un telpu skata kā saistītus jēdzienus. Taču, pēc viņa domām, vieta ir tā, kur elementu saistības veido noteiktu telpisku kārtību. Tiek izslēgta iespēja, ka viena lieta aizņem divas vietas vienlaicīgi, tādējādi priekšmetiem un parādībām veidojas „blakus” vai „līdzās” attiecības. Tas raksturo vietu kā stabilitāti. Savukārt telpa veidojas ar darbības palīdzību, ar ķermeņu kustību, tā tiek apdzīvota, ir radusies laika un ātruma iedarbībā. Telpa sevī var ietvert arī dažādas vietas. Serto telpu salīdzina ar vārdu, kad tas tiek izrunāts jeb aktualizēts, iedzīvināts. Citiem vārdiem, telpa ir iedzīvināta vieta.<sup>18</sup>

Franču antropologs Marks Ožē (*Marc Augé*) norāda, ka telpas termins iekļauj sevī daudz abstraktāku nozīmi nekā vietas jēdziens.<sup>19</sup> Vieta jau vēsturiski saistās ar notikumu, proti, katrs notikums ieņem savu vietu. Tā veidojas mīti, kur darbība ieņem raksturīgas vietas, veidojot vēsturi. *Telpa* bieži lietota kā laukums, distance starp divām lietām vai punktiem, piemēram, „minimālā telpa starp automašīnām ir 50 cm”. Tāpat mēs tiecamies domāt arī par laika telpu, piemēram divas nedēļas ir konkrēts laika loks, veidojot telpu. Līdz ar to jēdziens „telpa” iemanto abstraktu nozīmi. Ožē vārdiem runājot, telpa sevī ietver vietas, pateicoties kustībai – pārvietojoties cilvēkam un mainoties dažādām ainavām.

Vairums vietu satur jeb ietver to, kas tajās atrodas.<sup>20</sup> Kā norāda Edvards Keisijs, noteikta vieta var būt arī kā pamats vai centrs cilvēka orientācijai telpā. Piemēram, sakot, ka mēs atrodamies „pie stacijas”, vai „pa labi no skatuves” u.c. Daudz grūtāk būtu orientēties, ja gadītos, autora vārdiem runājot, „pazust atklātā Visumā – telpā, kurā nespējam uztvert nevienu noteiktu vietu.” Kad vieta ir iepazīta, mēs „zinām, kur mēs esam”. Vieta var būt atpazīstama, pateicoties tajā esošajiem objektiem, vai arī attiecībā pret kādu citu

---

<sup>18</sup> Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. California: University of California Press, 1988. P. 117.

<sup>19</sup> Augé, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. Trans. by John Howe, London: Verso, 1995. P. 82.

<sup>20</sup> Casey, Edward. „Space,” in *The Routledge Companion to Phenomenology*. P. 207.

vietu plašā ainavā, kas nereti ietver sevī vairākas vietas. Tāpat cilvēkam vieta ir atpazīstama attiecībā pret savu mēru, respektīvi, apjaušot vietas mērogu salīdzinājumā ar savu ķermeni. Atklātā, tukšā telpā, kurā nav nekā ko salīdzināt ar sava ķermeņa apmēriem, orientēties būtu neiespējami.

Vieta iegūst savu konceptuālo veidolu, kad to pilda cilvēka aktivitāte. Haidegera vārdiem runājot, telpa tad kļūst par vietu starp gaisu un zemi.<sup>21</sup> Jeb citādāk - cilvēkam staigājot, kustoties, tiek savienots garīgais, gaisīgais ar cilvēcisko, „piezemēto”. Tā tiek aptverta ainava, kas ir vietas paplašinājums, jo ietver pasauli, kuras robeža vienmēr ir horizonts. Vieta nav tikai tas, ko var redzēt, bet arī sajūst, uztvert un piedzīvot. Keisijs ir pārliecināts, ka vietu cilvēks iegūst, īstenojoties zināmiem nosacījumiem; tā ir drīzāk radīta dinamiskos apstākļos, cilvēkam (vai dzīvniekam) fiziski ieņemot telpisko dimensiju. Tas atšķiras no tā, kas notiek telpā – cilvēka darbības te nerada zīmīgas izmaiņas, tās ir tikai kustības kādā noteiktā attālumā vai daudzumā, bet pašu telpu un tās dabu principā neizmaina. Tādējādi, telpā ķermenis var būt tikai tas, kas ieņem zināmu daudzumu šīs telpas, turpretī vietā – iedzīvinošs spēks, telpas „darbinātājs”.

*Telpa* paredz plašāku atvērtību par jēdzienu *vieta*, kas sevī ietver drīzāk konkrētu pozīciju, atrašanos. Jāsecina, ka vieta nevar pastāvēt, ja nav fiziski apdzīvota, atpazīta un apziņā uztverta. Telpa, turpretī, pastāv arī bez cilvēciskas iejaukšanās, tā ir daudz abstraktāka. Arī pēc Heidegera uzskatiem, cilvēks nevar pieredzēt neko citu, kā tikai *vietu*, un *vieta* nevar būt nekur citur, kā tikai *telpā*.<sup>22</sup> Vieta ir tas, kas izriet no telpas. Varētu arī teikt, ka telpa cilvēku aizved citur, „tur ārā”, nepazīstamā vidē, savukārt vieta atved to atpakaļ pie pazīstamā, apdzīvotā. Telpa ir spējīga ietvert bezgalību, kas vietai nav pa spēkam.

Secināms, ka telpa vienmēr ir tur, „apkārt”, bet mēs esam „te”, „vietā”. Telpas un vietas dialektika ir dinamiska un mainīga, vienmēr saistīta, taču ne vienmēr skaidri nošķirama, jo abi jēdzieni ir ļoti cieši saistīti.

---

<sup>21</sup> Casey, Edward. „Space,” in *The Routledge Companion to Phenomenology*. P. 207.

<sup>22</sup> Ibid. P. 208.

### 1.3. Telpas un vietas jēdzienu lietojums un to modifikācijas vēsturiskā skatījumā

Šajā sadaļā tiek aplūkotas galvenās vēsturiskās izpratnes, kādās telpas jēdziens lietots. Kā vieta un telpa ieguvusi savu nozīmi un kā tā mainījies? Domai par telpu ir ļoti sena vēsture: kopš cilvēks sevi apzinās, viņš sevi saprot kādā noteiktā vietā. Raugoties hronoloģiskā perspektīvā, autore apskata tikai būtiskos aspektus, kas labāk ļauj izgaismot kopējās izmaiņas telpas jēdziena lietojumā, līdz ar to – telpas domājumā.

Eiropēiskās domāšanas tradīcijā cilvēks sevi apzinās kā garīga būtne, kuras rīcībā ir domāšana un laiks, taču reizē tā ir arī ķermeniska būtne ar savu ieņemamo telpu kādā konkrētā vietā.<sup>23</sup> Cilvēces attīstība kā process laikā ir vienlīdz nozīmīgs arī darbībai vietā - telpiski strukturētai, lokāli iezīmētai izteiksmei. Telpa un vieta cilvēku darbības un domas vēsturi raksturo ne mazāk kā laiks, proti, visa iesākums ir haoss, no kura rodas kārtība – drīzāk telpiska, nekā laikā esoša. Tātad idejas par pasaules rašanos saistītas ar telpu un vietu. Iespējams, tieši nepārtrauktā telpas klātesamība cilvēka pasaules domājumā un uztverē padara to pašsaprotamu, līdz ar to ne vienmēr ievērotu. Jāpiebilst, ka par laiku kā strukturālu veidojumu mēs tiecamies domāt telpiski - pagātnē, kas jau ir aiz muguras, tagadnē jeb tur, kur atrodas „es”, un nākotnē - tajā, kas vēl ir priekšā. Jāsecina, ka cilvēks, sevi apzinoties, vispirms vienojas ar telpu un tikai tad ar laiku.

Lai kādas būtu cilvēka darbības telpā, tās uztvere tiek modelēta pēc vispārējās „pirmatnējās” shēmas, kaut arī tā var daudzas reizes neskaitāmos veidos tikt atkārtota. Lai izprastu jebkuru cilvēka radīto telpu, jāizprot šīs vispārējās shēmas uzbūve. Telpas un vietas izveidošanās saistīta ar agrīnajiem priekšstatiem par haosu, kas ir bez laika, bez sākuma, bezgalīgs. Pirmā ideja par telpu rodas līdz ar kosmosu - atsevišķu, sakārtotu telpu, kas rodas bezveidīgajā haosā.<sup>24</sup> Kad telpa ir realizējusies, atšķiroties no haosa, tā tiek domāta

---

<sup>23</sup> Buceniece, Ella. „Pasauliskošana un „vietas tiesības” “. 2008. 125. lpp

<sup>24</sup> Teters, Daina. „The city as a space and the space in the city: A semiotic inquiry into the formation of Riga,” P. 89.



ģeometriskos lielumos kā aplis vai sfēra, kas koncentrējas ap savu viduspunktu. Tāpat tā tiek konkrēti apzīmēta ar kādu nosaukumu vai dotu vārdu. Viduspunkts jeb centrs jebkurai telpai cilvēka uztverē vienmēr ir cilvēciska būtne.

Tādējādi, papildinot jau darbā iepriekš minēto, pasaules telpa ir izprasta, izejot pašam no sava mēra un izmantojot ķermeni kā atskaites sistēmu. Tas vērojams arī arhaiskajos priekšstatos par saules ritējumu – tās formas un kustību cilvēks iedomāja kā ekvivalentu sev, piemēram, personifikācijās „saule iet”, „saule ceļas” u.c. Ķermeņa simboliskās interpretācijas jēga, balstoties mitolģiskajā domāšanā, saistīta ar galveno sākotnējo nepieciešamību – noteikt cilvēka vietu pasaulē. Viens no pirmajiem pasaules modeļiem mākslā un izziņā bija tāds, kurā pasaule un tās dažādās daļas tika projicētas uz cilvēka ķermeņa veselumu un daļām.<sup>25</sup>

Tradicionālajā sabiedrībā indivīds sevi apzinās kā daļu noteiktas kārtības dabas un pasaules struktūrā, un citādu pasauli nav iespējams saprast. Tādēļ arī ķermenis funkcionē kā pasaules izpratnes modelis. Šajos priekšstatos dominē stingra pārliecība par cilvēka drošo un stabilo vietu uz zemes, taču senais cilvēks neizprot tādu abstrakciju kā „tukša telpa”. Mītiski poētiskajos uzskatos telpa vienmēr ir konkrēta, emocionāli piesātināta, pildīta ar lietām un notikumiem, tā var būt droša, nedroša, sava vai sveša u.c. Bērņa uztvere par „savu” un „svešo”/”visu citu” raksturīga arī pirmatnējai telpas izjūtai – tā ir sava, savas ģimenes, dzimtas vai cilts telpa, ko apņēms viss svešais, haotiskais. Šo svešo, „mūsu” neaizņemto telpu cilvēks sāk ieņemt, apdzīvot, sakārtot jeb simboliski transformēt Kosmosā. Relģiju vēstures pētnieks Mirča Eliade (*Mircea Eliade*) skaidro, ka šāda kosmogonija tiek atkārtota jaunu teritoriju iekarošanā, atsavināšanā no „citiem”, zemes apstrādē u.c. Atbilstoši senajās sabiedrībās valdošajam pasaules uzskatam, viss, kas nav „mūsu pasaule”, vēl nav „pasaule”. Izteiktā formā šāda izturēšanās pret neatklātām zemēm un platībām Rietumos pastāvēja līdz pat mūsdienu vēstures sākumam un moderno zinātņu attģstģbai.<sup>26</sup> Nozģmģgs šajā gadģjumā ir arī Eliades sakrģlģs telpas

<sup>25</sup> Rubenis, Andris. *Cģlvģks mģtģskģjģ pasģules ainģ*. Rģģa: Zvaģgzne, 1994. 19. lpp.

<sup>26</sup> Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Trans. William R. Trask. New York: Harcourt Brace Jovanovich, renewed, 1987. P. 33.

skaidrojums. Aurors apgalvo, ka reliģioza cilvēka telpa nav viendabīga; telpas daļām ir dažādas kvalitātes, tajā var būt pārrāvumi. Telpa izpaužas divējādi: ir sakrālā, stiprā, īpašā, atšķirīgā, un ir neiesvētīta telpa, nestrukturēta, amorfa. Kad sakrālais izpaužas kādā hierofānijā, tas rada pārrāvumu un telpas tiek pretstatītas. Hierofānija atklāj orientieri, atskaites punktu, centru bezgalīgajā, nesakārtotajā telpā. Savukārt profānā uztverē cilvēkam telpa ir viendabīga, tās daļas viena no otras kvalitatīvi neatšķiras. Mītiskā apziņā, neatkarīgi no sakrālās vai profānās uztveres, cilvēks tomēr nespēj pilnībā atbrīvoties no reliģiozās izturēšanās.<sup>27</sup> Reliģiozam cilvēkam baznīcas telpa atšķirsies no visas pārējās apkārtnes vai pilsētas. Ieiešana pa baznīcas durvīm dziļi simboliski nozīmē telpu robežu šķērsošanu. Tāpat rituāla funkcija tiek piešķirta pāriešanai pār mājas, istabas sliekšni, vai, piemēram, iziešanai caur pilsētas vārtiem. Jebkurā kultūrā sliekšnis vai durvis ieņem īpašu nozīmi telpas pārrāvumā, tas ir pārejas simbols. Liela nozīmība sakrālajā telpā ir *axis mundi* jeb „pasaules asij” – tas ir centrs, kas savieno pazemes pasauli caur zemi ar debesīm, kur veidojas ceļš uz dievišķo sfēru. Redzams, ka reliģioza uzskata pasaules shēma dažādu tautu priekšstatos par pasaules uzbūvi sasauca ar kosmogoniskiem tēliem<sup>28</sup>. Visa „īstā” pasaule vienmēr atrodas centrā, kur īstenojas saikne starp dažādiem telpas līmeņiem.<sup>29</sup>

Edvards Keisijs norāda, ka Antīkajā Grieķijā izdalīja divus nozīmīgus jēdzienus, kas skaidro antīkās sabiedrības telpisko dimensiju izpratni: *chōra* un *topos*. *Chōra* tulkojams kā reģions, teritorija, apgabals; tā vienlaikus dēvēja arī lauku teritoriju ap Atēnu pilsētu<sup>30</sup>. Platona dialogā „Tīmajs” (*Timaeus*) *chōra* saprotama kā nenoteikta telpa, precīzāk telpiska nepieciešamība, lai būtu iespējama radīšana. *Chōra* ir pretēja noteiktam lielumam vai formai, tā ir matrica, kurā, darbojoties kosmiskiem spēkiem, lietas top un pieņem savu veidolu,<sup>31</sup> turklāt to neraksturo materiālas īpašības, un tā nesastāv no matērijas. Telpai kā *chōra*, tātad, ir jābūt jau pirms radīšanas. Jebkam, kas rodas, ir jārodas telpā, tas nevar rasties bez savas vietas. Laiks šajā domāšanā ir vēlināka

<sup>27</sup> Šāda izturēšanās iespējama jebkuram - iekārtojot mājokli, atceroties dzimto ainavu vai telpu, kas saistās ar specifiskām nozīmēm. Kāda vieta ir „vienīgā”, un telpā parādās kvalitatīvas atšķirības, sakrālās apziņas pēdas. Savas „svētās vietas” nošķiršanai ir tendence veidot citu realitāti savā personīgajā visumā telpā.

<sup>28</sup> Centrālais Pasaules koks, kalns, ēka, kolonna vai upuru stabs u. c.

<sup>29</sup> Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. P. 20 – 37.

<sup>30</sup> Senets, Ričards. „Pilsētas ķermenis,” No *Kentaurs XXI*. Nr. 19, 1999. 32. lpp.

<sup>31</sup> Casey, Edward. „Space,” in *The Routledge Companion to Phenomenology*. P. 206.

parādība par telpisko izpratni. Savukārt, distancējoties no abstrakcijām, Aristotelis pievēršas vietas nozīmei. *Topos* no grieķu valodas visbiežāk tulkots kā „vieta”. Aristotelis definē *topos* kā konkrētu telpisku lielumu (tvertni), ko par tādu padara to ieskaujošās vai ierobežojošās virsmas. Tas ir nemainīgs ietverošais lielums. Vieta līdz ar to ir saistīta gan ar to, ko tā ietver, gan ar to, kas to ietver. Paskaidrojošā piemērā Aristotelis izmanto pa upi peldošu laivu, kuras vietu nosaka nevis upes ūdeņi, jo tie ir nepārtraukti plūstoši un mainīgi, bet gan upes gultne un krasti. Šādi ieskaujošie lielumi nosaka laivas un arī ūdens vietu, pozīciju (*thesis*), kas ir konkrēta un izmērāma. Ja *chōra*, kas idejiski līdzinās *apeironam* – neierobežotajam, neizmērojamajam, apmēros ir nenoteikta, tad *topos*, tieši pretēji, ir ierobežots, limitēts. *Topos*, līdzīgi kā *peras* (no gr. val. robeža, limits), ir tas, kas tiek ietverts mums pazīstamos vārdos – *perimeters*, *periskops*, *peripetija* u.c. Aristotelis uzskata, ka jebkura substance ir piesaistīta vietai jeb katrai lietai ir sava pienācīga vieta, jo nav iespējams, ka vairākas lietas vienlaikus aizņem vienu un to pašu vietu.<sup>32</sup> Secināms, ka, jo noteiktākas ir vietas robežas, jo vairāk tā antīkajā skatījumā atbilst vietas idejai. Keisijs arī norāda, ka, neraugoties uz atšķirībām, abi dažādie telpas tvērumi – *chōra* un *topos* – ir viens otru ne tikai papildinoši, bet viens bez otra pat neiespējami. Dialogā Tīmajs tiek raksturota arī tukšā telpa – *kenon*.<sup>33</sup> Šāda telpa ir nenoteikta, necentrēta, bez jebkādām kvalitātēm un neietver nevienu vietu. Kas tāds, ko varētu saukt arī par antitelpu vai absolūtu ne-vietu, tukšumu. Antīkajā pasaules redzējumā lietas ir sakārtotas ap centru vai punktu, nevis izkļiedētas, līdz ar to tukšums ir ne-vieta, jo neatbilst noformētai pabeigtībai, nav nosakāms. Sakārtotību raksturo arī Akropoles plānojums ar centrālo Agoru un vārds *polis* kā pilsētu ar veselu sistēmu, kurā viena indivīda vienaldzība var kaitēt visam veselumam.<sup>34</sup>

Viduslaiku telpa iezīmējas kā hierarhisku vietu ansamblis. Svarīgs tajā bija sakrālo un profāno, slēgto un neapsargāto vietu dalījums. Atšķirās urbānā vieta un lauku vide. Viduslaiku kosmoloģiskā doma paredzēja trīs līmeņu telpu, hierarhizējot divas celestiālās sfēras un zemi jeb to, kas ir pretēja

---

<sup>32</sup> Casey, Edward. *The Fate of Place. A Philosophical History*. P. 50 – 51.

<sup>33</sup> Ibid. P. 33.

<sup>34</sup> Senets, Ričards. „Pilsoņa ķermenis,” *No Kentauris XXI*. Nr. 19, 1999. 35. lpp.

astrālajai sfērai. Šīs opozīcijas un vietu pārklāšanās veidoja viduslaiku „lokalizācijas telpu”.<sup>35</sup>

Tādējādi telpai pastāvēja dubulta vērtību skala. Iespējams, cilvēki vēl neorientējās zemes telpā - neatklātās robežās un zemēs, taču pastāvēja cits dalījums – „lielajā telpā” orientācija bija skaidra. Cilvēks nepārtraukti skaidri izjuta sevi starp tādiem mērogiem kā debesis un elle, austrumi ar dievišķu paradīzi un rietumi ar pastaro tiesu. Labā un kreisā puse ieguva savas nozīmes kā labā un sliktā puse. Arī būvētās telpas un pilsētas atbilda sakrālāi kārtībai, visuma modelim. Nodalītā sakrālā telpa, baznīcas un dievnami, bija stingri organizēta, balstīta uz skaidru plānu un pretstatītas ikdienas telpai. Materiālajai shēmai, visbiežāk balstoties uz krusta formu, bija svarīga nozīme viduslaiku arhitektūrā. Taču profānās telpas teritorijām un robežām viduslaikos netika pievērsta tik liela nozīme kā mūsdienās. Lojalitāte izpaudās pret valdniekiem vairāk nekā pret valstu teritoriālo, stingri noteikto dalījumu. Pakāpeniska robežu attīstība atsākās 12. gadsimtā līdz ar zemes mērīšanu, taču pavisam tās atjaunoja tikai vairākus gadsimtus vēlāk. Mērogiem un mērīšanai kalpoja no cilvēka ķermeņa proporcijām neatsvešinātas mērvienības – pēda, solis, olekts. Arī attālumu visbiežāk mērīja kā diennakts laikā noieta ceļa gabalu.

Viduslaikos pazina terminu *spatium* kā izplatību telpā, kas šodien būtu saprotams arī kā starptelpa, un *locus* kā noteiktu vietu, ko aizņem lieta vai ķermenis, vēlāk arī kā punktu. Kosmoloģiskajā nozīmē Rietumeiropā nostiprinājās uzskats par bezgalīgo pozitīvo (t.i., uz ārpusi, uz izplešanos vērstu) visumu augstākajā debess sfērā, kas balstīts dziļā reliģiozā ticībā. Līdz 13. gadsimtam kristīgā baznīca bija noformulējusi tēzi, ka Dievs ir *omnipotents*, visu varošs, tātad visvarenais nevar būt ierobežots arī fizikālos mēros. Tas ir bezgalīgs, Tas pastāv visur, uz To neattiecas telpiski nosacījumi. Radītājs ir neatdalāms no savas radītās realitātes, līdz ar to arī tai nav robežu; tā ir Dievs.<sup>36</sup> Tā izpaūžas Dieva visuresamība - teoloģisks telpas domājums. Pasaule tika

---

<sup>35</sup> Foucault, Michel. „Of other Spaces,” In Dehaene, Michiel and Lieven De Cauter (ed.) *Heterotopia and the City: Public Space in a Post Civil Society*. London: Routledge, 2008. P. 15.

<sup>36</sup> Casey, Edward. „Space,” In *The Routledge Companion to Phenomenology*. P. 203.

domāta kā noslēgta sistēma aptverošā kosmosa centrā. Tam atbilst arī latīņu vārds *universum* – vienots veselums, pārvērsts vienā vai apvienots.<sup>37</sup>

Līdzīgi arī renesanses laika telpas domājums iezīmē divus galvenos pasaules iekārtojuma polus – debesis jeb izplatījumu un zemi kā kosmosa centru. Arī statusa ziņā iezīmējas „zemākās” un „augstākās” sfēras. Siltums tādā veidā ir cēlāks par aukstumu, Debesis ir pilnīgākas par Zemi, jo ir nemainīgas. Miers ir pilnīgāks stāvoklis nekā kustība, toties kustība pa apli ir pilnīgāka par citām. Kosmosa sakārtotība raksturīga arī cilvēka kā mikrokosma struktūrā. Cilvēka orgānu sistēma un ķermeņa daļas pielīdzināja planētu stāvoklim un zvaigžņu novietojumam. Planētu nozīme tika ņemta vērā vairumā dzīves jomu, tāpēc populāra kļuva astroloģija.

Renesanses cilvēks sevi iztēlojās centrā, kur visu iespējams pārraudzīt. Mākslā izstrādātais paņēmiens - raudzīties no augstāka punkta uz horizontu - viduslaiku cilvēkam nebūtu iespējams. Jo augstākā vieta, piemēram, kalns, ir tā, kas ir vistuvāk dievišķajam. Tikai 15. gadsimtā zeme kļuva par realitāti ar nemainīgiem, mērāmiem attālumiem. Līdz ar perspektīvas izmantošanu glezniecībā attīstījās jauna telpas filozofija. Tas radīja priekšstatu par telpu kā nepārtauktu trīsdimensionālu kvantitāti, kas eksistē jau pirms visām lietām un ietver tās sevī. Redzespunkts kā fiksēts atskaites punkts ar līniju orientē visus citus telpas punktus uz sevi, tādā veidā ģeometriski viennozīmīgi nosakot telpu attiecībā pret šo punktu. No vērotāja perspektīvas jeb redzespunkta jebkura visuma daļa var būt vienlīdzīgs tās centrs.<sup>38</sup> Māksliniekiem perspektīva kļuva par iespēju uz plaknes projicēt pasauli, jo tā ļāva nodibināt proporcionālas attiecības ar racionāli sakārtoto, redzamo realitāti. Tādā veidā perspektīva ļāva veidot arī daudzas iluzoras manipulācijas telpas atveidē.

Svarīgs notikums telpas priekšstatu maiņā bija poļu astronoma Kopernika (*Mikołaj Kopernik*) heliocentriskās sistēmas piedāvājums 16. gadsimta pirmajā pusē. Novietojot Sauli visa centrā, Koperniks atmata antīko un viduslaiku priekšstatu par pasauli, kas ir organizēta ap nekustīgu Zemi tās centrā,

---

<sup>37</sup> Casey, Edward. *The Fate of Place. A Philosophical History*, 1998. P. 103 – 107.

<sup>38</sup> Ibid. P. 116 – 119.

jo secināja, ka klasiskās astronomijas pamatā ir kāda fundamentāla kļūda. Domas par Zemes kustību bija izvirzītas jau agrāk pitagoriešu un neoplatoniķu teorijās, tomēr nebija pamatotas matemātiski. Šis priekšstats nojauca agrāko debesu spēku hierarhiju un novietoja kustīgo zemi līdzās citām planētām, aiz kurām uzskatāmi neparādās Visuma robeža. Līdz ar to telpa izrādās daudz lielāka, nekā tika uzskatīts iepriekš. Vēlāk Bruno (*Giordano Bruno*), izvērš domu, ka Visumam nav arī stingri fiksēta centra. Visa telpa ir bezgalīga un kustība tajā – relatīva. Ķermenim ir savas robežas, bet ķermeņu var būt bezgalīgi daudz. Visums ir kā bezgalīga substance gan telpā, gan laikā, un tādas vietas kā „tukšums” Visumā nav.

Attīstoties zinātnei, nostiprinājās arī zinātniskā redzējumā balstīta pasaules aina. Racionālisms pauda pārliecību, ka pasaulē, kur valda dabiskie likumi, pastāv mehāniska kārtība, ko cilvēks spējīgs aptvert un skaidrot ar prāta palīdzību. Nozīmīgu impulsu šai tendencei deva tehnisku ierīču un instrumentu (teleskopa, spoguļa, pulksteņu) attīstība, kas ļāva hipotēzes pārbaudīt eksperimentos. 1687. gadā fiziķis un matemātiķis Ņūtons (*Isaac Newton*) publicēja darbu, kurā formulēja trīs fizikas likumus un vispārējo gravitācijas principu, skaidrojot, ka visi ķermeņi, neatkarīgi no izmēra vai smaguma, ir apveltīti ar gravitāciju. Tas veido „kustības stāvokli”, atšķirīgi no priekštata, ka stāvoklis var būt tikai statiskums. Hierarhijai pakļauto, kvalitatīvi noteikto, ierobežoto kosmosu nomainīja bezgalīgā telpa. Tā nav atkarīga no lietām un parādībām, ko sevī ietver; tā vienmēr paliek identa pati sev bez kvalitatīvām atšķirībām. Fizikālie eksperimenti, kas veikti ar vienādiem līdzekļiem dažādās vietās, dod vienus un tos pašus rezultātus, jo telpa ir izotropā - simetriska attiecībā pret visiem virzieniem, izejot no jebkura punkta. Ņūtona teorijas izvirzīja uzskatu par absolūtu telpu un absolūtu kustību.<sup>39</sup>

Savukārt par 19. gadsimta „apsēstību”, Fuko vārdiem runājot, kļūst laiks un vēsture.<sup>40</sup> Autors norāda, ka laikmeta raksturojošās tēmas ir attīstība, stagnācija, krīzes un cikliskums, kas veicinājušas pagātnes akumulāciju. Otrais termodinamikas likums, konkrēti, entropijas princips, ir tas, kurā 19. gadsimts

---

<sup>39</sup> Disalle, Robert. *Understanding Space-Time. The Philosophical Development of Physics from Newton to Einstein*. New York: Cambridge University Press, 2006. P. 13 – 26.

<sup>40</sup> Foucault, Michel. „Of other Spaces,” 2008. P. 14.

atrod savus „mitoloģiskos” resursus, laika neatgriezeniskumu un enerģijas izplešanos.

#### 1.4. Telpas domājuma īpatnības 20. gadsimtā

Šajā darba daļā īsumā tiek aplūkots konteksts, kādā par telpu var runāt 20. gadsimtā. Tieši šis periods iezīmē šķēlumu, ja tā var teikt, cilvēka, laika un telpas attiecībās. Vairāk nekā jebkad agrāk tiek apšaubīti un pārveidoti pat gadsimtiem ilgi, konsekventi lietoti pieņēmumi par laiktelpu un cilvēka dzīvi tajā. Jau kopš gadsimtu mijas tādi fundamentāli faktori kā fizikas atklājumi, tehnoloģiju un ražošanas attīstība, pasaules kari un ar tiem saistītās kataklizmas, straujā globalizācija u.c. ievērojami modificē pasaules uztvērumu. Telpu raksturo paradoksi, kas katrs iezīmē pretējus virzienus uztveres attīstībā - marginalizāciju un sadrumstalotību, universalizāciju un partikularizāciju, bezrobežību un izslēgšanu. Kariem, migrācijām, izsūtīšanām kā procesiem, kad cilvēki fiziski pārvietojas telpā, seko cilvēku virtuālais ceļojums telpā (vai arī – ceļojums virtuālajā, ne-fiziskajā telpā), proti, tehnoloģiju, sakaru un informācijas tīkla attīstība. Nav svarīgi, kur cilvēks atrodas, ja vien viņš ir saistīts ar tām pašām tehnoloģijām, ar kurām saistīti citi. Līdztekus palielinās arī rūpes par cilvēku reālo eksistences vietu – planētu. Iedzīvotāju saimnieciskās darbības seku un pieejamo resursu apzināšanās tikai veicina „pasaules ciemata” apziņu. Laika paātrināšanās tādā veidā notiek reizē ar telpas izplešanos. Viss minētais ir atjaunojis jūtīgumu telpiskajā uztverē; vieta un telpa ir kļuvusi sevišķi aktuāla.<sup>41</sup>

Jautājumā par telpu šajā laikmetā ir jāizceļ arī arhitekta un arhitektūras loma telpas konstrukcijas procesā. Arhitektūrai vienmēr varētu piedēvēt divas dabas. Tā var būt telpas teoretizēšanas materiālais iznākums, fiziskā manifestācija, un tikpat lielā mērā – tās filozofiskā daļa, kas paliek modelēta tikai domu un ideju materiālā. Abām šīm arhitektūras daļām ir cieša saistība ar kultūras jautājumiem, ar kultūras ainu pavisam tiešā nozīmē. Arhitektūra iedarbojas kā reāli, tā simboliski. Tā materializē mūsu reālo dzīves telpu, sniedz vai kavē rīcības spējas. Simboliski – tā veido priekšstatus par

---

<sup>41</sup> Casey, Edward. *The Fate of Place. A Philosophical History*. P. 6.

urbāno vidi, līdzpastāvēšanu telpā, atspoguļo mūsu vēlmes un priekšstatus. Arhitekts darbojas kā telpas radītājs vai pārveidotājs - sākot ar sīkām detaļām, tādām kā durvju vēršanās trajektorija, un beidzot ar futūristiskiem metropoļu plānojumiem. Arī arhitektūra pēdējā gadsimta laikā piedzīvojusi lielas pārmaiņas, ieguvusi jaunas formas, izteiksmes līdzekļus un tehnoloģijas.<sup>42</sup> Mūsdienās arhitektiem ir liela nozīme sabiedriskās telpas veidošanā, pilsētībūvniecībā un potenciālo nākotnes pilsētu iecerē.

Mišels Fuko norāda, ka, neraugoties uz agrāko periodu, īpaši 19. gadsimta aizraušanos ar laiku un vēsturi, šobrīd esam laikmetā, kas saistīts ar telpu.<sup>43</sup> 20. gadsimta noskaņojumu raksturo vienlaicīgums, salīdzināšana, "tuvais" un "tālais", blakusesamība un izkļiedētība. Tas viss saistīts drīzāk ar notikumiem telpā, nevis laikā.

#### **1.4.1. Indivīds laikā un telpā**

Paradigmu maiņu rosinājuši vairāki faktori. Daļa to ir saistīta ar zinātņi - atklājumiem teorētiskajā fizikā. 1905. gadā Alberts Einšteins publicē speciālās relativitātes teoriju. Savukārt 1919. gadā saules aptumsuma laikā apstiprinās arī vispārīgās relativitātes zinātniskais pierādījums. Ņūtona teorija bija pastāvējusi kā valdošā vairāk nekā divsimts gadu, un tās ietekmē arī attīstījās turpmākais telpas un laika tvērumi. Einšteina relativitātes teorija izraisīja revolūciju mehāniskajā pasaules redzējumā, jo apliecināja, ka telpa un laika dimensijas ir relatīvas, atkarīgas no vērotāja kustības ātruma. Līdz ar to, pasaules aina vairs nav absolūta un nemainīga. Atklājumi apliecināja arī to, ka laiks nav neatkarīgs lielums, bet ir cieši saistīts ar telpu un ķermeņu kustību. Laiks kā vēl viena telpas dimensija veido vienotu, četrdimensionālu pasauli – telplaiku Einšteina relativitāte kopā ar Freida psihoanalīzi parādīja, ka pasaule

---

<sup>42</sup> Piemēram, Bauhaus filozofija, „Less is more”, konstrukūvisms, funkcionālisms, jūgendstils ar devīzi „forma seko saturam”, organiskā arhitektūra, obligātā pilsētplānošana, padomju industriālās arhitektūras rehabilitācija vai likvidācija u.c.

<sup>43</sup> Foucault, Michel. „Of other Spaces,” 2008. P. 14.



nav tāda, kā izskatās.<sup>44</sup> Nozīmīgs bija arī vācu fiziķa Vernera Heizenberga (*Werner Heisenberg*) formulētais nenoteiktības princips. Tas ir kvantu fizikas likums, kas paredz, ka daļiņai nav iespējams vienlaicīgi precīzi izmērīt tās atrašanās vietu, kustības ātrumu, kā arī impulsu. Jo precīzāk tiek noteikts viens no lielumiem, jo neprecīzāki būs otra rādītāji. Kopumā cilvēkos pieauga nedrošības sajūta par aplūkojamo lietu stabilitāti un zināšanām par iepriekšējo struktūru. Atziņas par dabas mehānismiem mainīja pasaules ainu kopumā. Vācu-amerikāņu politiskā teorētiķe Hanna Ārente (*Hannah Arendt*) savā grāmatā *Cilvēka stāvoklis* (*The Human Condition*) norāda uz notikumu, kas iezīmē arī „jaunu sākumu” cilvēka un telpas mērogu attiecībās - 1957. gadā izplatījumā tika palaists cilvēku radītais satelīts.<sup>45</sup> Kosmosa iekarošanas centieni ir saistīti ar vēlmi „atbrīvot cilvēku no piesaistes Zemei”, taču tas reizē rada arī bailes no pazušanas izplatījumā.

Postmodernisma pētnieks Frederiks Džeimsons (*Frederic Jameson*) norāda, ka, ja modernajā domāšanā uzsvars likts uz laiku, laicīgumu, tad postmodernismu varētu dēvēt par telpisku, proti, ar tajā dominējošu telpisku apziņu.<sup>46</sup> Tādā veidā modernisms atklājas kā dinamisks lauks, kurā valda vēsture, stāstījums jeb vēstījums un atmiņa, savukārt postmodernismā - tūlītējība, statiskums, telpa, kas var būt gan atbrūņojoša, gan dezorientējoša. Tātad postmodernajā domāšanā telpa tiek atklāta, apjēgta, pētīta it kā no jauna, savukārt laiks un vēsture – telpiskoti. Viena no postmodernisma īpašībām – telpas nozīmīguma pārsvars pār laiku. Turklāt, šodien pilnīgi dabiski šķiet telpu pētīt ne tikai kā fizisku realitāti, ko iespējams tvert individuālās sajūtās, bet arī kā idejisku, sociālu konstrukt. Raugoties uz sociālo telpu, mūsdienu globālajā pasaules ainā telpa it kā tiecas sabrukt, iezīmējot paradoksālu stāvokli. No vienas puses, visi ir šķietami saistīti ar visiem lielā pasaules ciematā (*global village*). Cilvēks cenšas pasauli aptvert, apņemt, pārvaldīt un apvienot. Par to liecina vienotā ekonomika, informācijas tīkls (*world wide web*), starptautiskās organizācijas, starptautiskie pētījumi, vispasaules kultūras vērtības

---

<sup>44</sup> Rubenis, Andris. *20. gadsimta kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004. 68. lpp.

<sup>45</sup> Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998, P.1.

<sup>46</sup> Arvanitis, Eugenia, Skordoulis, Constantine. „Space Conceptualisation in the Context of Postmodernity: Theorizing Spatial Representation,” *The international journal of interdisciplinary social sciences*, Volume 3, Number 6. (Melbourne: Common Ground Publishing) 2008. P. 107.

aizsargājošās instances u.c. šodienas realitāti atspoguļojošas parādības. Tādu stāvokli var raksturot vārdi *integrācija, apvienošana, universalitāte, centralizācija, vienlaicība*. Taču reizē pastāv arī otra tendence – izklaidēšana, nošķiršana, diferenciacija, fragmentācija, partikularizācija. Vai vienlaicīgums, kolāža, telpas izplešanās un saraušanās, robežu marginalizācija. Izteikta spēle ar laika un telpas modifikācijām.

Raugoties vēsturiskā perspektīvā, jāsecina, ka reliģijā balstītajos uzskatos par telpu kā bezgalīgu Dieva iemiesojumu, tāpat kā fiziskajā visumā agrīnajā modernajā koncepcijā cilvēks kā uztvērējs-indivīds ir izolēts, proti, izslēgts no piedalīšanās. Cilvēks šajā pasaulē ir mazs, neko neietekmējošs spēks, vienalga, vai viņš būtu kaislīgs ticīgais vai zinātnieks. Fenomenoloģiskā pieeja, kas atspoguļojas Huserla un arī Bašlāra izvirzītajos apgalvojumos, cilvēku no telpas vairs neizolē.<sup>47</sup> Tieši pretēji - tā aktīvi iekļauj indivīdu kā primāru telpas pieredzes nosacījumu. „Intīmās bezgalības” ideja tādā veidā cilvēka apdzīvotās telpas jēdzienā arī apvieno iepriekš dalīto eksterjēru un interjēru. Minētais, neapšaubāmi, iegūst arī telpisku raksturu, aktualizējot jautājumu par telpu, kurā cilvēks funkcionē. Tieši postmodernajā pasaulē cilvēks telpu „lieto” – tā kļūst procesuāla, organizēta.<sup>48</sup> Postmodernajai domai ir raksturīga sapratne, ka zināšanas par pasauli tomēr nespēj tvert tās realitāti. Postmodernisti ir tie, kas uzskata, ka pasaule ir „pārvērtusies kādā grūti aprakstāmā, bet nepārprotamā veidā, kurā zūd pastāvošā lietu kārtība, bet ir zīmīgi, ka tā zūd”.<sup>49</sup> Tiek apjēgta neatbilstība starp standarta skaidrojumiem, pēc kuriem vadāmies, izprotot pasauli, kurā dzīvojam un kuru pieredzam.

Atgriežoties pie zinātnisko atklājumu iespaida telpas domājumā, jāmin arī zīmīgas pārmaiņas mākslā. Vācu autors, dadaists Hugo Balls kādā no Cīrihes priekšlasījumeim 1917. gadā izsakās, ka jaunie atklājumi izraisījuši vibrāciju visās līnijās, plāknēs un formās.<sup>50</sup> Lietām ir pazudis to iluzorais raksturs – tās vairs nešķiet tādas, kādas tās ir, jo ir pazudušas visas robežas, kas fiksēja lietu mērogu. Šajā kontekstā nozīmīga ir suprematisma virziena

---

<sup>47</sup> Casey, Edward. „Space,” in *The Routledge Companion to Phenomenology*. P. 204.

<sup>48</sup> Buceniece, Ella. „Pasauliskošana un „vietas tiesības” ”. 127. lpp.

<sup>49</sup> Račevskis, Kārlis. „Pēc postmodernā: franču kritiskais pavērsiens uz modernismu”. *Kentaurs XXI*. Nr. 32, 2003. 143 – 156. lpp.

<sup>50</sup> Rubenis, Andris. *20. Gadsimta kultūra Eiropā*. 68. lpp.

aizsācēja, krievu mākslinieka Kazimira Maļeviča (*Казимір Малевич*) daiļrade. Līdz ar viņu vēl neizstrādāti, taču pastiprināti ienāk jaunas tendences. Autora darbos un teorētiskajos rakstos visspilgtāk izpaužas atbrīvošanās no objektiem un pasaules atdarināšanas jeb mimēzes. Telpa ir nevis attēlota, bet radīta. Pēc viņa domām, attīrot mākslu no dimensijām, viņš varētu atbrīvot pasauli no viltus šķietamības. Tādā veidā top lakoniskas, bieži vien monohromas kompozīcijās ar kvadrātiem, apliem vai trīsstūriem - supremātisma pamatelementiem -, taču pilnīgo formu šī ideja iegūst 1915. gadā radītajā gleznā *Melnais kvadrāts*. Tā ir bezpriekšmetiska, pirmatnējo cilvēku zīmēm pielīdzināma un juteklību atklājoša forma, kas vēl neattēlo ornamentu vai ritmu, taču ietver kaut ko no kosmiskās dabas, telpas bezgalības.<sup>51</sup> Bezpriekšmetu pasaule māksliniekam kļūst par dabisku priekšmetiskās pasaules turpinājumu, augstāku, plašāk aptverošu realitāti. Cilvēks ir mikrokosms, kurā garīgā kustība rada savu telpas un laika kategoriju. Arī mākslas darbs pats par sevi iekļauj autonomu pasauli ar savām likumsakarībām, organizētu, universālu harmoniju. Daudzas šā virziena gleznās attēlotās ģeometriskās plaknes ir bezsvara stāvoklī kosmosā lidojoši debesu ķermeņi, kam visi novietojumi un virzieni ir līdzvērtīgi, kā bezgalībā.<sup>52</sup> Jaunie atklājumi par fizisko telpu, tāpat kā tehnoloģiskie sasniegumi iedvesmoja Maļeviču un daudzus citus „kosmistus” – 20. gs. sākuma slāvu māksliniekus, rakstniekus, dzejniekus, filozofus. Kosmistu filozofija ir savdabīga zinātnes un reliģijas sintēze – vienotas tehnoloģiski attīstītas cilvēces attīstība, holisms, saite ar dabu, transcendence, kā arī skaidra vieta kosmiskajā plānā. Ir saskatāma kosmistu ietekme vēlākajā laikmetīgajā mākslā, īpaši attīstoties tehnoloģiskajām iespējām – elektronika un video – kā jauniem mākslas medijiem. Attēlojuma vietā supremātisma māksla konkretizē juteklisko realitāti un rada spēcīgu telpiskumu vērotāja apziņā. Šī „universālā valoda”, ko bija izdevies radīt Maļevičam, ietekmēja arī arhitektūru un jauno pilsētu telpiski vizuālās struktūras veidošanos, kurā šodien dzīvojam.

---

<sup>51</sup> Lāpins, Leonards. „Melnā kvadrāta magija,” *Avots*, 1987, Nr.6. 59. lpp.

<sup>52</sup> Turpat.

### 1.4.2. Neesoša vieta un surogāttelpa

Skaidrojot telpas domājuma specifiku divdesmitajā gadsimtā, noteikti jāpievērš uzmanība savdabīgam telpas veidam, kas mūsdienās kļūst par pierastu parādību. Runa ir par vietu, kuras nav, jeb nevietu, kas fiziskos elementos un lielumos izpaužas kā surogāttelpa (angļu: *junk-space*). Kā skaidrot šo strīdīgo mūsdienu jautājumu par to, kas ir vieta, kuras nav? Un kāda ir vieta, kas nav pelnījusi vietas statusu? Nevietā tādējādi ir sazarotāks jēdziens, jo tā var dēvēt gan jau pieminētā antropologa Marka Ožē (Marc Augé) aprakstīto neesošo vietu (non-place), gan daudz senāko utopiju (*utopia*), un šim vārdam vien ir dubulta nozīme.

Hronoloģiski senākajam utopijas jēdzienam Rietumu kultūrā ir seni aizmetņi, un laika gaitā ir izveidojusies vesela utopijas tradīcija. Utopijām Rietumos ir arī daudz izpausmes veidu – sākot no dažādiem mākslas darbiem, zinātniskajām un zinātniskās fantastikas teorijām un beidzot ar sabiedrību un kultūru savstarpējo attiecību modeļiem. Izsakoties Maijas Briedes vārdiem, „visa mūsu pastāvēšana, šķiet, varētu iekļauties starp mītu par Zudušo paradīzi un mītu par Nosapņoto paradīzi, kuru mēs tiecamies radīt šeit, zemes virsū.”<sup>53</sup> Šī sapņošana ir vērsta gan atpakaļ uz pazaudēto stāvokli mūsu laika sākumā, gan uz priekšu – uz utopiju, uz jaunu laimes stāvokli, jauno paradīzi. Vārdu „utopija” 1516. gadā radīja autors Tomass Mors (*Thomas More*), sacerot grāmatu tieši ar šādu nosaukumu. Latīņu *utopija*, kas atvasināts no grieķu vārdiem *ou* („ne”, „nē”) un *topos* („vieta”), saprotams kā neeksistējoša, nereāla vieta jeb tāda vieta, kuras nav.<sup>54</sup> Ikdienas valodā apzīmējumu lieto, runājot par teoretizētu ideālo vietu vai sabiedrību, kuru arī nav iespējams realizēt. Savukārt grieķu *εὖ* („labs”) un *topos* („vieta”) veido „laba vieta”, un to attiecina uz utopiju pozitīvajā (idealizētajā) variantā.<sup>55</sup> Literārajā darbā Mors aprakstīja iztēles radītu salu, tās sociālpolitisko iekārtu un sabiedriskos ieradumus. Utopijas paradokss slēpjas faktā, ka tā pēc savas definīcijas nav un nevar būt reāla vieta, kaut arī idejiski iecerēta kā „ideāls”, tātad labākā vieta. Tas ir senākais apziņas veids, kas pauž

<sup>53</sup> Briede, Maija. „Mīts par zudušo paradīzi,” *Kentaurs XXI*, Nr. 4, 1993. 41. lpp.

<sup>54</sup> Kumar, Krisham. „Aspects of the Western Utopian Tradition,” In *Thinking Utopia: Steps into Other Worlds*. Ed. Jorn Rusen, Michael Fegr, Thomas W. Rieger. New York and Oxford: Berghahn Books, 2005. P. 17 – 29.

<sup>55</sup> *Ibid.* P. 17.

ļaužu nesaskaņu ar vidi un apstākļiem. Utopiskā apziņa ir paņēmiens, ar kura palīdzību izvest sevi ārpus savas eksistences robežām, domājot gan laikā gan telpā. Taču utopija lielākoties tiek saistīta ar telpisku izteiksmi, kā to paredz arī oriģināls – noslēgta, izolēta teritorija, ko ieskauj jūra. Daudzi utopiju autori to redz kā sabiedrību, kas ir nesaraujami saistīta tieši ar telpu vai vidi, kur tā atrodas, un nereti tā ir attiecināta uz specifisku urbāno vidi.<sup>56</sup> Tātad tā ir sabiedrība, kurā vienlīdz nozīmīgas ir arī telpiskās attiecības. Mākslas zinātniece Reičela Veisa (*Rachel Weiss*) izsaka viedokli, ka 20. gadsimts atklāj „utopijas beigas”, taču nebūt neveicina „utopiskās iztēles” beigas.<sup>57</sup> Mora darbam sekojuši vairāki citi utopiju apraksti un varianti, un arī mūsdienās šī tēma nodarbina arhitektu, filozofu, antropologu u.c. prātus. Tā tikusi pat specializēta vairākos tematos un virzienos, piemēram, arhitektūras utopija, sociālā utopija, ekoloģiskā utopija, tehnoloģiskā utopija.

Pēdējo minēto virzienu varētu dēvēt par „elektronisko paradīzi” – tā ir tehnoloģiju telpa, kurā visi cits citu saprot, pateicoties universālai elektroniskās komunikācijas valodai<sup>58</sup>. Gluži kā mītiskajā pirms-Bābeles pasaules telpā. Pielīdzinot elektronisko paradīzi sava veida utopijai, Volfgangs Velšs ieskicē dažas tai piemītošās īpašības.<sup>59</sup> Elektronisko pasaulu savdabīgumu raksturo vieglums, brīva pārvietošanās, spēle ar dimensijām un formām. Elektroniskā attēlu telpa tāpēc līdzinās bezsvara stāvoklim, tādām, kāds sastopams kosmiskajā kuģī. Raksturojošs ir arī ātrums – datu pārraides, informācijas ieguves, saziņas iespējamības ātrums. Elektronisko mediju pasaule ir acumirklīguma telpa, turklāt bez nošķiruma starp to, kas ir parādība un kas ir reālais. Eksistence, ko mēs varam vērot, piemēram, uz datora ekrāna, ir tā pati digitālā eksistence, kas ir datora atmiņā. Tāpat šādā elektroniskā pasaules ainā trūkst vertikālas atšķirības starp esamību un parādību. Toties horizontālā plāknē tas ir bezgalīgs plašums, jo šīs sfēras izplešanās telpa ir neizsmeļama.

---

<sup>56</sup> Viens no savdabīgākajiem piemēriem ir itāļu utopiskās arhitektu grupas *Superstudio* piedāvātais modelis *Supersurface* (1972). Viņi vēl pirms bezvadu tehnoloģiju laikmeta piedāvāja tehnoloģisku nomadu dzīvesveidu, kurā, pieslēdzoties zemes virsmai jebkurā punktā, var realizēt minimāli nepieciešamo īslaicīgai ideālai dzīvesvietai. Tā ir utopija, kurā nav pilsētu vai īpašumu, taču viss balstās uz indivīda ķermeni, informācijas tīklu un savstarpējām cilvēciskām attiecībām.

<sup>57</sup> Weiss, Rachel. „Utopinary”. In *Thinking Utopia: Steps into Other Worlds*. P. 190-204.

<sup>58</sup> Velšs, Volfgangs. Estētikas robežceļi. 258. lpp.

<sup>59</sup> Turpat. 262. – 287. lpp.

Elektroniskā pasaule ietekmē mūsu izpratni arī par reālo, laicīgo pasauli. Viena no ietekmēm ir tāda, ka mēs tiecamies savu realitātes izpratni virtualizēt vai savdabīgi derealizēt, jo citādie mediju pasaules noteikumi sāk pastiprināti ienākt mūsu ikdienas īstenībā. Velšs uzsver, ka realitāte vēl nav zaudējusi savu prioritāti, taču ārkārtējās tiesības gan, jo blakus vienai īstajai realitātei pastāv arī citas - mākslīgās pasaules konstrukcijas.<sup>60</sup> Ikdienas pastāvēšana neizbēgami tiek modelēta pēc mediju likumiem – tā tiek pakļauta ātrai montāžai, tēlainībai, ritmiskai secībai. Realitāte bieži vien tiek sagatavota, iestudēta atbilstoši tam, kā to pasniegt medijos, piemēram, kultūras pasākumu norise. Un vēl, tehnoloģijas un komunikācijas noved pie reālo pamatdimensiju – telpas un laika - izmaiņām. Acumirkļīgums, pietuvinājums, atkārtojums, paātrinājums, kolāža – telpa un laiks šajā aspektā kļūst margināli. Iespējams izteikt secinājumu, ka virtuālā, mediju pasaule ir ne-vieta pēc definīcijas – tā nepastāv taustāmi tveramajā realitātē, taču tā nenoliedzami *ir* – gan kā atsevišķas vietas, gan kā telpa ar saviem noteikumiem kopumā. Utopija neapšaubāmi iezīmējas tajā, ka ķermeniskā pasaule paliek nemainīga, vismaz salīdzinot ar tehnoloģiskās attīstības tempu. Ķermeniskais un telemātiskais, kā norāda Velšs, tomēr ir nemainīgi kontrastējoši. Laika un attāluma izjūta var mainīties un zust, bet mūsu ķermeņi tādēļ nemaina savu fizisko veidolu. Procesiem kļūstot acumirkļīgiem, nepalielinās ātrums, kādā strādā mūsu maņas, apziņa un psihe. Tāpat acumirkļīgi nemainās arī mūsu reakcija, sapratne un reāli nodzīvotais laiks.

Vēl viens veids, kā skaidrot neesošo vietu, ir pārskatīt pieminēto Marka Ožē nevietas (*non-place*) interpretāciju. Franču antropologs apgalvo, ka vieta ir tā, kurai piemīt vēsture, tā ir saistīta ar attiecībām un balstīta uz identitāti. Savukārt tādu telpu, kurai nav šo trīs vērtību – vēstures, attiecību, identitātes – var dēvēt par nevietu.<sup>61</sup> Turpinot skaidrojumu, autors uzsver, ka tās ir supermodernitātes laikā radušās telpas, kas nav vērtējamas kā antropoloģiskas vietas, tādēļ arī neintegrē pagātni un ir ahistoriskas. Ožē uzsver urbanizācijas lomu un to, kā tā iespaido cilvēka attiecības ar telpu. Šādas bezidentitātes telpas rodas apstākļos, kad cilvēki dzimst klīnikās un mirst

---

<sup>60</sup> Velšs, Wolfgang. *Estētikas robežceļi*. 278. lpp.

<sup>61</sup> Augé, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. P. 77.

slimnīcās, kad uzturēšanās vietas un tranzīta punkti vairojas neticamā ātrumā, turklāt piedāvājot augstu komforta līmeni. Planētas galvenie ekonomiskie un politiskie centri izvietojas pasaules apdzīvotākajās zonās un lielākajās pilsētās, organizējot arī citas jomas. Cilvēku ikdienā, kas globālā līmenī ir saistīta ar tranzītu, lielveikaliem, automātiku, palielinās atsvešinātība un vientuļnieciska individualitāte. Nevietā Ožē uztverē ir nevis telpas trūkums, bet gan esoša telpa, kas nepelna antropoloģiskas vietas apzīmējumu. Šāda telpa apjaušama tikai brīžos, kad ar to nākas nodibināt attiecības, piemēram, pērkot biļeti, meklējot īsto vilciena peronu vai pārvietojot iepirkuma ratiņus, utt. Tādējādi, pēc autora domām, nevietas jēdziens izpaužas divās realitātēs: ir konkrēti telpu tipi, kas saistīti ar transportu, tranzītu, komercpakalpojumiem, arī brīvo laiku, un ir attiecības, kas katram veidojas ar šādām telpām. Antropoloģiskās vietas ir tās, kuras ar valodas un nozīmju palīdzību organiski veido indivīdu savstarpējās sociālās attiecības. Nevietas attiecības balstās uz sava veida līgumiem, pakalpojumiem – indivīdi ir pasažieri, klienti, cilvēki, kas vienkārši pārvietojas. Šī individualitāte ir kolektīva, proti, visi vienlaikus ir katrs par sevi neesošajā vietā – stāvēt rindā, uzgaidāmajā telpā, tunelī, sastēgumā u.c. Nevietā, Ožē vārdiem runājot, var būt arī tūrista, ceļotāja vai cita īslaicīga apmeklētāja nevieta, kas kā ceļojuma daļa stāsta tikai par pašu indivīdu; viņš ir skatītājs, taču izrādi pa īstam „neredz”. Arī šīs telpas ceļotājam nav antropoloģiskas, tajās nav iepriekš radušos vietu.<sup>62</sup>

Supermodernitātes nevietu un indivīda attiecības tiek veidotas ar teksta un attēlu palīdzību. Tie ir vārdi un zīmes, kas var norādīt ceļu, virzienu, nosaukumus, uzstādīt aizliegumus vai izteikt pieklājības frāzes. Ceļazīmes, pilsētu nosaukumi, brīdinājumi uz autoceļiem norāda braucējiem uz izvēles iespējām, briesmām vai gaidāmajiem šķēršļiem. Ožē izceļ degvielas uzpildes stacijas ceļmalās kā nozīmīgus kultūras, informācijas un tirdzniecības punktus, kas sniedz norādes apmeklētājiem. Ikdienas nevietu norādes bieži tiek uztvertas pašsaprotami, veidojot neverbālu dialogu ar kasieri vai automātu.<sup>63</sup>

Šāds vienkāršs dalījums vietās un nevietās, kā norāda autors, ir neiespējams, jo vienādas pazīmes var attiecināt kā uz vietu, tā nevietu. Proti,

---

<sup>62</sup> Augé, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. P. 75 – 96.

<sup>63</sup> “Rīgas rajons”, “Smēķēt aizliegts”, “Paldies par pirkumu”, “Uzmanību, slidens!” u.c.

neviens nepastāv „tīrā veidā” – vietas sevi nepārtraukti rekonstruē, cilvēku attiecības ar tām mainās un atjaunojas. Kā pretējas polaritātes tās veido laukumu cilvēku identitātes un attiecību spēlei, jo vieta nekad netiek pilnībā iznīcināta un nevieta pilnībā sasniegta.<sup>64</sup> Secināms, ka dalījums divās pretējās vietās nav pilnībā iespējams, jo tas, kas vienam ir nevieta, citam var būt vieta. Nevietu parādīšanās drīzāk būtu jāskata kā globalizācijas un modernizācijas radīta parādība, tomēr tas norāda arī uz atsevišķu telpu īpašo iedabu. Tāpat nozīmīgu lomu šajā dalījumā spēlē arī individuālās cilvēka un telpas attiecības.

Pasaulē atzītais nīderlandiešu arhitekts Rems Kolhāss (*Rem Koolhaas*) 2002. gadā nāca klajā ar eseju *Junkspace*.<sup>65</sup> Esejā viņš runāja par to, no kā izvairīties vairs nevar – bezdvēselisku, bezjēgas atkritumu telpu, surogātarkitektūru, kas kopš 21. gadsimta sākuma pārņem pasauli progresējošā formā. Esejas teksts, kurā savirknētas skarbas metaforas un salīdzinājumi, attēlo aprakstīto parādību - bagātīgi rotātu, izkļiedētu, nestrukturalizētu telpu. Autors raksturo arhitektūru, kas summē un iekļauj sevī arī visus mūsdienu parazit-izgudrojumus un surogāt-paradumus, tādu kā negatīvo kultūras bagāžu. Dažādi 20. gadsimta un senāku laiku arhitektūras sasniegumi un stili tiek miksēti, izveidojot butaforisku, šķietamu kvalitāti, „izmantojot arhitektūru kā čaulas, ko var mainīt.”<sup>66</sup> Šādu stāvokli, pēc Kolhāsa domām, raksturo vārdi: atjaunot, pārkārtot, renovēt, revīzija, pārplānot, atgriezt atpakaļ, pārtaisīt, respektēt, reproducēt, kopēt, dublēt u.c. Tā rodas kultūra, kas vienlaikus var būt „pārdozējusi”, un tāda, kurai neglābjami nepietiek. Pēdējo desmitgažu laikā cilvēce jau ir uzbūvējusi vairāk nekā iepriekšējos gadu tūkstošos, turklāt, salīdzinot ar bijušajiem sasniegumiem, mēs neatstājam vēsturi - arhitektūra tiek standartizēta izmēros, formās, materiālos un krāsās, elementos.<sup>67</sup> Kolhāss apgalvo, ka tas, ko uzbūvējusi modernizācija, ir nevis modernā arhitektūra, bet *junkspace*: modernizācijas neveiksmju materiālie pārpalikumi.<sup>68</sup> Arhitekts šādi raksturo lidostas, metro (patiesībā visas vietas, kas saistās ar

<sup>64</sup> Augé, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. P. 79.

<sup>65</sup> Koolhaas, Rem. „Junkspace”. *October*, Vol. 100, „Obsolescence” (Spring, 2002). P. 175-190.

<sup>66</sup> *Ibid.* P. 174.

<sup>67</sup> Būvmateriālu veikalā iespējams iegādāties standartizētus būvniecības elementus, to variācijas ir ļoti ierobežotas. Patērētājiem tiek piedāvāti pat gatavi ēku modeļi, kurus katrs var padarīt „unikālus”, ja pievieno, labākajā gadījumā, pašdarinātus elementus. Turklāt šāda ražošana vienmēr ir orientēta uz ātrāku, lētāku iznākumu.

<sup>68</sup> Koolhaas, Rem. „Junkspace,” P. 175.



transportlīdzekļiem), uzgaidāmās telpas, iepirkšanās centrus, eskalatorus, gaisa kondicionēšanas sistēmas, tukšas izstāžu galerijas, ofisus, biļešu kases, spēļu zāles, naktsklubus u.tml. Tehnoloģiskie sasniegumi, masu patērētājkultūra radījusi telpas, kas ir pilnībā mākslīgas, vēsas, „svaigi” pēc ķīmikālijām „smaržojošas”, turklāt telpas tiek novērotas. Autors izsaka domu, ka šādas sabiedrības jaunie „mīti” ir zīmoli, kas, līdzīgi kā melnais caurums, ir lietu esence, kurā zūd to esība. Nojaucot cilvēka orientāciju ar spožiem materiāliem - skatlogiem, spoguļiem, tā nemanāmi kontrolē publisko telpu, jo ir viegla, amorfa, iluzora struktūra, kas pārklājas kārtu pēc kārtas daudzos līmeņos. Dziļākā līmenī tā ierobežo indivīdu un veido stagnācijas stāvokli sabiedrībā, jo viss ir radīts, lai atvieglotu ikdienu, taču tas absolūti paralizē jebkādu brīvību. Šādās telpās ir pierasts drūzmēties (rindas, kases, uzgaidāmās telpas, sastrēgumi) vai drīzāk sinhroni, bezmērķīgi kustēties, radot iekšēju, telpu barojošu cirkulāciju (veikali, trenāžieru zāles, ofisi), nevis brīvu plūsmu. Līdzīgi kā Ožē raksturotajai supermodernisma vietai, kas ir apgriezts stāvoklis tam, ko varētu dēvēt par antropoloģisku vietu, arī Kolhāsa aprakstītā telpa ir „bezdvēseliska” modernizētās patērētāju kultūras izpausme.

Lai gan *junkspace* precīzs definējums vēl paliek neskaidrs un raksturotās pazīmes pārāk vispārīgas, autors vērienīgi vizualizē mūsdienu sabiedrības publisko, daļēji publisko un, iespējams, arī privāto telpu. Kā pats norāda, *junkspace* pārņem ikdienas dzīvi visos līmeņos. Abi skaidrojumi – nevietas un surogāttelpas – iezīmē līdzīgu nojausmu publiskās telpas izmaiņās pēdējā gadsimta laikā. Taču, kamēr Kolhāsa raksturotā telpa izpaužas bezjēdzīgos telpiskos un arhitektūras samocītos uzslāņojumos, Ožē aprakstītā nevieta pilnīgo definīciju iegūst kā pretstats cilvēcisko attiecību telpai - tā izpaužas atsvešinātībā, uz līgumiem un pakalpojumiem balstītā indivīda un telpas saskarē. Kopumā līdzīgu domu par modernajām komercbūvēm izsaka amerikāņu mākslinieks Roberts Smitsons (*Robert Smithson*).<sup>69</sup> Viņš to dēvē par entropijas arhitektūru, ko veicinājusi pilsētu paplašināšanās un būvniecības „bumi”, radot „neizteiksmīgas un tukšas” ēkas, veikalus un maģistrāles.

---

<sup>69</sup> Smitsons, Roberts. *Rakstu krājums*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija. VKN, 2009. 13. lpp.

## 2. CITĀDĪBAS TELPA

Ir noskaidrots, kas ir telpa, kā tā attīstījusies mūsu uztverē un arī vēsturiskā aspektā. Ir rasta skaidrība, ka jēdziens *telpa* sevī ietver plašāku nozīmju spektru, ir vispārīgāks un abstraktāks par jēdzienu *vieta*. Pēdējais vienmēr saistās ar konkrētību, ģeogrāfisku lokalitāti, vēsturi un cilvēciskām attiecībām. Taču vienlaikus jēdzieni, tāpat kā reālās parādības dabā, ir cieši saistīti, pat nedalāmi. Telpas teoretizēšanu 20. gadsimtā raksturo nevienprātība, dažādība virzienos un tendencēs. Nozīmīgu alternatīvu telpas uztverē gadsimta vidū piedāvā arī filozofs Mišels Fuko. Šīs nodaļas sākumā īsumā tiks aprakstīts autora skatījums uz cilvēka un telpas attiecībām varas kontekstā. Turpinājumā konkrētāk tiks raksturots Fuko piedāvātais citādības telpu modelis – *heterotopija*. Atbilstoši postmodernajai domai, Fuko izsaka sava veida tiekšanos pēc citādības. Heterotopijas ir robežtelpas; vietas, kas pretēji utopijām – neesošām vietām –, ir pavisam reālas, taču reizē arī iluzoras, simboliskas, sociālas. Pēc Fuko analīzes, šādām telpām ir nosakāmi raksturlielumi, taču autors padziļinātāku skaidrojumu nav izvērsis. Daži no autora nosauktajiem piemēriem ir: slimnīca, kapsēta, muzejs, viesnīca, kuģis un spogulis kā precīzs neesošās un esošās vietas robežstāvoklis. Heterotopija ir tā, kas izjauc ierasto vienmuļību ikdienišķajā telpā gluži kā notikums, kas parādās laikā. Reizē tā var būt arī pozitīva „citādība”, kas paver iespējas eksperimentiem, radošajām un mākslinieciskajām cilvēka izpausmēm. Nodaļas noslēgumā *heterotopija* tiks aplūkota māksliniecisku izdevību perspektīvā. Jāatzīmē, ka darbā tiek izmantota angļu valodā pieejamā literatūra, kas ietver arī četrus dažādus Fuko teksta angļiskos tulkojumus; darba autore atsaukusies galvenokārt uz hronoloģiski pēdējo tulkojumu, kas izdots 2008. gadā.

## 2.1. Varas diskurss telpas kontekstā: M. Fuko skatījums

Viens no ievērojamākajiem 20. gadsimta domātājiem, francūzis Mišels Fuko (*Michel Foucault*) visbiežāk ticis citēts saistībā ar rūpīgos vēstures pētījumos balstīto varas institūciju analīzi un kritiku. Nozīmīgu perspektīvu viņš ir devis arī telpas domājumam mūsdienās.

Mišels Fuko, dzimis 1926. gadā Puatjē, Francijā. Parīzē autors studē filozofiju un psiholoģiju, vēlāk strādā par pasniedzēju un vieslektoru Zviedrijā, Polijā, Vācijā un Amerikas Savienotajās Valstīs. Jāpiemin, ka pēckara Francijas intelektuālo klimatu noteica galvenokārt divi strāvojumi: no vienas puses, eksistenciālisms un fenomenoloģija, ko pārstāvēja Ž. P. Sarts un M. Merlo-Pontī, no otras - marksisma idejas. Šo strāvu ietekmē Fuko ieguva savu filozofa izglītību. Tomēr pēc prakses psihiatriskajā slimnīcā Parīzē Fuko izlemj pārvērtēt (parādīt arī citiem) domāšanas pašsaprotamību filozofijas, vēstures, psihiatrijas disciplīnās. Viņš atklāj, ka jebkurš laiks citādāk sapratis tādas parādības kā ārprāts, slimība, sods, kontrole, seksualitāte, vara u.c. Un jau viņa pirmās publikācijas atklāj autoru kā oriģinālu un provokatīvu, un arī kritisku filozofisku vēsturnieku. Viņa lielākās ietekmes rodamas Marksa, Freida un Ničes uzskatos, kaut arī pats Fuko kopumā centies izvairīties no jebkāda veida „pēdām” savos darbos.<sup>70</sup>

Fuko nereti uzskatāms par tādu kā kūdītāju, kas pamudina neuzticēties pastāvošajām iekārtām, uzskatiem, pat atzītiem autoriem, atstāt labi iezīmētos ceļus, lai atrastu citus - īstos, kam izšķiroša nozīme mūsu attieksmē pret ķermeni, seksu, dzīvi un nāvi.<sup>71</sup> Fuko dēvējams par kūdītāju arī tāpēc, ka visbiežāk tikai pamudina uz apšaubīšanu, nesniedzot nevienu pamācību vai gatavu atbildi. Autors savos darbos skata laicīgas problēmas, cenšoties tās analizēt vēsturiskā prizmā. Vēsture viņam ir kā pamācība, kā sava veida rokasgrāmata, lai kritiskāk un skaidrāk saskatītu šodienas problēmas.<sup>72</sup>

Fuko domai ļoti nozīmīga ir estētika. Līdzīgi kā Frīdrihs Niče, arī Fuko uzskata, ka, tiecoties pēc paša eksistences estētikas, viņa dzīvei ir jāklūst par

---

<sup>70</sup> Mills, Sara. *Michel Foucault*. London: Routledge, 2003. P. 10.-30.

<sup>71</sup> Fuko, Mišels. *Patiesība, Vara, Patība*. Rīga: Spektrs, 1995, 109. lpp.

<sup>72</sup> Foucault, Michel. *Power. The Essential Works of Foucault, 1954-1984, Vol. 3*. Edit. Faubion, James D. New York: New Press, 2000. P. 359.

aktīvu mākslas darbu. Viņam nav sveša antīkās Grieķijas filozofija, īpaši tuvs savos uzskatos ir ar kinīkiem, kas izvirza filozofiju kā dzīvesveidu – dzīvot savādāk, nekā ierasts, apšaubot dominējošās varas struktūras un pastāvēt par patiesību un brīvu runu. Patiesība un brīvība Fuko bija svarīga arī attieksmē pret sevi, konkrēti – pret homoseksualitāti, ko viņš savas dzīves laikā arī neslēpa. Jāsecina, ka citādība filozofam ir nozīmīga īpašība gan viņa domu gaitā, gan dzīvē. Runa viņam vienmēr ir pāreja uz citādo. Domāšana ir pārķāpšana, pastāvošās kārtības apšaubīšana.<sup>73</sup> Arī rakstīšana ir pakārtota citādībai. Fuko nereti šarmanti spēlējas ar anonimitāti paša radītajā tekstā. Viņš raksta, lai tajā pazaudētu savu vārdu, identitāti, un tā ir spēle ar citādību, lai pārtaptu par citu, - tāds ir arī viņa eksistences stils. Tie ir transformācijas centieni, pārmaiņas, kurās beidzot var kļūt par citādāku, nekā esi. Fuko saka, ka „viņš rakstot tikai tāpēc, lai pārmainītu pats sevi.”<sup>74</sup>

Zināms nomadisms raksturo gan autora dzīvi, gan darbus. Viņa domāšana, Žila Delēza (*Gilles Deleuze*) vārdiem runājot, „līdzinās vējam, brāzmu un satricinājumu virknei, kas izmet atklātā jūrā.”<sup>75</sup> Fuko arī pats izsakās, ka viņš nav tur, kur citi viņu iedomājas esam, viņš vienmēr atrodas kaut kur citur - vēro un smejas. Piekrītot, ka cilvēkam un domāšanai nav iespējama viena konstanta iedaba, to var attiecināt arī uz Fuko. Savās daudzajās sastādītajās vēsturēs autors vienmēr liek paskatīties citādāk uz to, pie kā esam pieraduši, kas mums šķiet pašsaprotams. Fuko to dara arī savās uzstāšanās runās – kā autors un filozofs, nemitīgi mainot maskas. Tieši tas ir veids, kādā autors nonāk pie citdomāšanas, cita veida esības eksperimentiem.

Lai izprastu Fuko tiekšanos pēc citādības un pievērstos citādības telpām, jāpaskaidro tas konteksts, kādā šāda telpa iegūst savu īpašo raksturu. Telpiskums un telpas klātbūtne filozofa idejās vienmēr ir nozīmīga. Sākot no refleksijām par cietumu, uzraudzības iestāžu un slimnīcu arhitektonisko plānojumu un pilsētu uzbūvi un beidzot ar skatījumu par zināšanu un varas telpisko izplatību. Viņa darbos telpa ir klātesoša vairāk, nekā to ļauj aprakstīt šā pētījuma robežas. Bet tas arī nav darba nolūks, tādēļ tikai īsumā tiek ieskicēts,

---

<sup>73</sup>Fuko, Mišels. *Patiesība, Vara, Patība*, 120.lpp. un Šmids, Vilhelms. „Fuko dzīves māksla”.Tulk. Igors Šuvajevs. *Kentaurs XXI*. Nr. 13, 1997. 74. – 81. lpp.

<sup>74</sup> Citēts pēc: Fuko, Mišels. *Patiesība, Vara, Patība*, 120. lpp.

<sup>75</sup>Citēts pēc: Šuvajevs, Igors. „Nesaistošais nomads”. No Fuko, Mišels. *Patiesība, Vara, Patība*. Rīga: Spektrs, 1995. 125. lpp.

kādu lomu Fuko uzskatos par varas realizēšanos, par kontroli un sociālo dzīvi ieņem telpa.

Vara, pēc Fuko domām, pastāv indivīdu attiecībās. Tas ir tas lauks, kurā visi cilvēki pieredz savstarpēju saskarsmi, līdz ar to tas ir sociāls fenomens. Turklāt vara iegūst savu veidolu ne tikai, piemēram, savstarpējā komunikācijā, bet jebkurā citā veidā, kādā indivīdi savstarpēji mijiedarbojas un viens no otra ietekmējas. Katrs indivīds ir spējīgs izspēlēt zināmu varu. Fuko uzskatāms par varas kritiķi, taču ar „kritiku” autos saprot nevis varas noliegšanu vai tās likvidēšanu, bet gan pārbaudīšanu un transformācijas iespēju uzrādīšanu.<sup>76</sup> Kā jau minēts, autors vienmēr tiecas domāt citādi, tāpat viņš tiecas citādi domāt arī par varu. Fuko gadījumā vara nav ļaunums, bet gan stratēģiska spēle, ko visi izspēlē ar visiem, un sabiedrība bez varas attiecībām nav iedomājama. Taču varas jautājums vienmēr jāpretstatī jautājumam par brīvību. Vara vienmēr ir tas, kas notiek, tāpēc jebkura vara galējā izpausmē ir bīstama, taču indivīdu uzdevums ir „likt notikt” brīvībai – to radīt, praktizēt, izmantot, esot modram un kritiskam.

Pievēršoties telpiskajam aspektam varas kontekstā, Fuko norāda<sup>77</sup>, ka, sākot ar 18. gadsimtu, ir manāmas pārmaiņas arhitektūras kā disciplināra instrumenta funkcijā. Sāk parādīties normatīvi - kādai vajadzētu būt sabiedriskajai iekārtai, kādai jāizskatās pilsētai, kā tajā uzturēt kārtību *force majeure* situācijās, piemēram, epidēmijas uzliesmojuma vai revolūcijas laikā, kādā privātā telpā vislabāk ritētu ģimenes dzīve, u.tml.<sup>78</sup> Autors uzskata, ka tieši ar šo laiku ir sākusies apzināta telpas sakārtošana, lai būtu iespējama sociālā disciplīna. Sākot ar 18. gadsimtu un vēlāk, pieaugot urbanizācijai Eiropā, politiskajās diskusijās par indivīda vai sociuma pārvaldīšanu iekļāva arī punktus par pilsētplānošanu (urbānismu), publisko telpu un sabiedriskajām ēkām, par higiēnu tajās, kā arī norādes par privāto telpu.<sup>79</sup> Taču pārmaiņas nebija saistītas ar arhitektūras teoriju un pašiem arhitektiem, bet gan ar šī instrumenta izmantošanu varas mehānismos. Tas ir daļēji skaidrojams ar ideju par valsts

---

<sup>76</sup> Šmids, Vilhelms. „Kas ir vara? Varas jēdziens Fuko darbos un jautājums par mūsdienām”. Tulk. Silvija Brice. *Kentaurs XXI*, Nr. 3, 1992. 74. – 50. lpp.

<sup>77</sup> Pola Rabinova (*Paul Rabinow*) intervija ar Fuko, pirmo reizi publicēta izdevumā *Skyline* 1982. gadā. No Foucault, Michel. *Power. The Essential Works of Foucault, 1954-1984, Vol. 3*. Edit. Faubion, James D. New York: New Press, 2000. P. 349 – 364.

<sup>78</sup> Skatīt Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1977. P. 195 – 199.

<sup>79</sup> Šajā rakstā Fuko uzsver galvenokārt Francijas gadījumu.

teritoriālās uzbūves projicēšanu uz pilsētas struktūru. Proti, valsts tiek iztēlota kā liela pilsēta. Līdz ar to formas, kādas ieņem pilsētas, kalpo par modeli pārvaldīšanas struktūru attīstībai visā valsts teritorijā. Galvaspilsēta darbojas kā centrālais laukums, nacionālie ceļi – kā pilsētas ielas, u.tml. Šādam paraugam seko arī pārvalde, regulācijas, uzraudzība visā teritorijā. Fuko norāda, ka, iespējams, tieši šis pagrieziena punkts ir viens no tiem, kurš aizved līdz varas dimensionālai izmaiņai. No centrētas, vizuāli uzskatāmas, vienpersoniskas monarha varas tā turpmāk sabiedrībā tiek dalīta, līdz ar to – izkļiedēta telpā. Tā vairs nestrādā vertikālās kungs-kalps attiecībās, bet kā tīkls izplatās horizontāli. Pilsēta reizē var būt arī tikai metafora vai simbols kādai lielākai teritorijai un tās pārvaldes mehānismiem. Taču trauksmes situācijās, jau minētās epidēmijas vai revolūcijas gadījumā, problēmas bieži vien tika risinātas ar visai netipiskām metodēm, ieskaitot karantīnu un komandantstundas (izolējot telpā uz noteiktu laiku). Vēl kāds aspekts, kas izmainīja telpas un varas attiecības, Fuko vārdiem runājot, bija dzelzceļa līniju izveidošanās. Tas izmainīja gan sociālos paradumus, gan dzīvesveidu, gan attiecības starp dažādām sociālām grupām un valstīm. Tāpat vēlāk neatgriezeniskas izmaiņas radīja elektroenerģijas izmantošana. Fuko skaidro, ka līdz ar jaunu tehnoloģiju attīstību nozīmīgu lomu telpas pārvaldē ieņem inženieru darbs, plānojot un veidojot infrastruktūru - tiltus, ceļus, viaduktus, dzelzceļu u.c. Inženieru pārvaldāmās sfēras sniedzas tālāk par tā brīža arhitektu iespēju robežām, proti, teritorijas attīstība, komunikācija un ātrums.

Raugoties konkrētāk uz arhitektu darbu, Fuko uzsver, ka nav iespējama arhitektūra, kas tiešā veidā panāktu tādu cilvēka stāvokli, kāds iecerēts, radot šo arhitektūru. Arī arhitektūra, kas paredzēta kā apspiešanas instruments, piemēram, koncentrācijas nometne, vienmēr atstāj iespējas nepakļauties un pretoties. Tāpat nav iespējams radīt arhitektūru, kas pēc savas dabas funkcionētu kā atbrīvotāja. Galvenokārt tāpēc, ka brīvība ir jāpraktizē. Pat tad, ja arhitektūra ir radīta ar nodomu atbrīvot, tā var radīt tikai labvēlīgus apstākļus, mīkstināt ierobežojumus vai pat tos atcelt, bet nekad tas nenozīmēs, ka brīvība tās lietotājam ir dabiski dota. Galu galā, arhitektam nav patiesas varas pār indivīdu – ja pastāv vēlēšanās un ir pieeja tehnoloģijām vai instrumentiem, sienas var tikt nojauktas. Mājai iespējams uzcelt piebūvi, mainīt detaļas un pat

plānu. Arhitektam pār to nav kontroles. Tieši tādā pašā veidā brīvību nevar nodrošināt likumi un institūcijas, kas tam paredzētas, ja vien atbrīvošanās netiek „vingrināta”, izpildīta. Tātad, pēc Fuko domām, arhitektūra var palīdzēt risināt sociālas problēmas un radīt pozitīvu efektu un atbilstošu augsni, taču nekad automātiski nenodrošinās brīvību tās lietotājam. Tieši šī iemesla dēļ dizains, kas iecerēts kā atbrīvojošs, var pakalpot arī pretējam mērķim, piemēram, *Familistère* dzīvojamā kompleksa gadījumā.<sup>80</sup> Tātad sociālo attiecību, brīvības un apspiešanas jautājums ir jāskata saistībā ar vidi un telpu, kur šīs attiecības realizējas. Viens nav atdalāms no otra. Telpa ir fundamentāli nozīmīga jebkurai sociālās dzīves formai, tāpat telpa ir svarīga jebkurai varas izpausmei šajā sociālajās attiecībās. Arhitektūra savukārt uztverama kā telpas elements - kā sastāvdaļa, kas nosaka cilvēku izvietojumu telpā. Tas ir mehānisms, kas paredz un/vai regulē sociālo cirkulāciju un cilvēku savstarpējās attiecības.

Konkrētāk pievērsīsimies telpai kā fiziski un arhitektoniski veidotai vienībai šajā varas diskursā. Fuko, protams, nebija ieinteresēts arhitektūrā no arhitektūras viedokļa, bet gan tajā, kā tā izpaužas kā mehānisms un īpašību kopums. Par visefektīvāko arhitektonisko modeli Fuko uzskata tā saukto „observatoriju”, kurā vislabāk izpaužas hierarhiska uzraudzība, tāpēc iespējams uzturēt disciplīnu.<sup>81</sup> Militāra nometne, viens no autora piemēriem, ir gandrīz ideāls modelis, jo tās darbības pamatā ir vispārējs pārredzamības princips. Šo principu vēlāk var saskatīt arī cietumu, slimnīcu, dažādu audzināšanas namu un arī pilsētu būvniecībā. Laikam ejot, proti 18. – 19. gs., celtnei vajadzēja kalpot ne tikai par greznu apskates objektu un nodrošināt patvērumu no ārienes, piemēram, cietokšņu ģeometrijā, bet vajadzēja saglabāt kontroli arī tās iekšienē. Fuko šādu arhitektūru sauc par „indivīdu pārvaldošu operatoru” – tā labi organizē, vēro, kontrolē un arī ietekmē visu sevī esošo. Ieslodzījuma telpu

---

<sup>80</sup> Kā piemēru Fuko min Žana Batista Godāna (*Jean-Baptiste Godin*) projektētu un realizētu dzīvojamo kompleksu *Familistère* Gīzā, Francijā 1859. gadā. Ēku komplekss tika veidots vietējās fabrikas strādniekiem, lai nodrošinātu ne tikai komfortablus dzīves apstākļus, bet arī uzlabotu sociālo dzīvi, izglītību un lokālo ekonomiku. Tas tika realizēts trijās savstarpēji savienotās četrstūra formas ēkās, kurās dzīvokļi izvietoti vairākos stāvos perifērijā ap centrālo slēgto iekšpagalmu. Kompleksā iekļāvās arī skolas, bērnu dārzs, teātris un saimniecības ēkas aptuveni 1200 iedzīvotāju vajadzībām. Lai gan, Fuko vārdiem runājot, tam vajadzētu kalpot par strādnieku autonomijas un labas dzīves apliecinājumu, *Familistère* reizē iemieso arī cietuma tipa iestādi. Neviens neienāk un neiziet nepamanīts, nav iespējams noslēpties vai izvairīties no citiem šādā sociālā utopijā, kurā visi pārrauga visus. Šāda tipa arhitektūras analīzi Fuko izvērš vēlāk saistībā ar *Panoptiku*.

<sup>81</sup> Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. P. 170-176.

gadījumā biezo sienu, norobežojošo vārtu un iežogojuma vietā nāk atvērtība, plašākas telpas un pārredzamība. Slimnīcas gadījumā celtne kļūst par instrumentu, kas ļauj labāk novērot slimniekus, aprūpēt. Atsevišķu slimnieku nodalīšana aizkavē infekcijas izplatīšanos, ventilācija un gaisma nodrošina tīrību. Līdzīgi telpiski līdzekļi tiek izmantoti arī skolās, kas kļūst par dresēšanas operatoriem, tāpat arī ražošanā – rūpnīcās, strādnieku ciematos u.c. Fuko šādu situāciju dēvē par „diskrēto varu”, jo tā ir klusa, nemanāma un darbojas vienmēr, varas centram neatrodies augstāk, bet cirkulējot starp iesaistītajiem. Optikas un mehānikas likumi, veselas telpas, līniju ģeometrija, ekrāni un gaismas pakāpes ir iedarbīgāki paņēmieni par būtisku pārsvaru, spēka un varmācības lietošanu disciplīnas uzturēšanai.

Iepriekš minētie kontroles elementi rezultējas arhitektoniskā veidolā, kura pilnīgo variantu Fuko saskata Džeremija Bentama (*Jeremy Bentham*) modelētajā Panoptikā (*Panopticon*). Darbā „Uzraudzīt un sodīt” tas aprakstīts kā „aplūveida ēka pa perimetru ap brīvu laukumu, kam centrā ir tornis ar plašiem logiem, vērstiem uz ēkas iekšpusi. Perifēriskā ēka sadalīta kamerās, kas katra ir ēkas platumā, katrai ir divi logi – viens uz centru, viens uz ārpusi – ļaujot gaismai pilnībā virzīties caur kameru.”<sup>82</sup> Šāda telpa pati darbojas kā disciplinārs, uzraugošs mehānisms – perfekta pārraudzības arhitektūra. Pietiek tikai centrā novietot sargu, kas spēj novērot visu perimetru, jo kameras ir caurredzamas - gaisma un atvērtība kļūst par labāko pārraudzības līdzekli, pretēj iepriekš izmantotajai tumsai un izolācijai cietumu pagrabos. Katrā kamerā ievieto vienu noziedznieku, vājprātīgo, slimo, skolnieku vai strādnieku, vai jebkuru citu disciplīnas un nu jau arī novērošanas objektu. Tā ir telpa, kurā ne tikai vislabāk realizējas vara, bet telpa pati kļūst par varas fizisko iemiesojumu. Turklāt kamerās ievietotie cilvēki paši top par varas nesējiem, jo domā, ka tiek nepārtraukti novēroti, kaut arī sargs būtu varējis iziet vai ar laiku pavisam aiziet no posteņa. Tā ir vara, kas nepārtraukti redzama (ieslodzītie redz centrālo torni), bet pati paliek nepārbaudāma (ieslodzītie nezina, vai tiek uzmanīti, bet vienmēr var tādi būt). Tas ir analītisks telpas iekārtojums, kas paredz individualizētu novērošanu un var tikt lietots kā cilvēkus pārveidojošs, dresējošs mehānisms, bet tikpat labi - eksperimentējošs. Panoptiks, pēc Fuko

---

<sup>82</sup> Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. P. 200.



domām, ir jāsaprot kā vispārināts modelis iespējamai definīcijai par varas attiecībām ikdienas dzīvē.<sup>83</sup> Taču, kā jau minēts iepriekš, arhitektūra, kas kalpo kā instruments varai, vienmēr ir izmantojama arī pretējiem mērķiem. Proti, panoptiks ir daudzveidīgi pielietojams; tas var kalpot indivīdu labošanai un arī aprūpei, mācīšanai, uzmanīšanai u.c. Arhitektūra šeit nodrošina to, kādā veidā cilvēki tiek izvietoti telpā, kā tie ir sadalīti attiecībā cits pret citu. Tādēļ šo modeli var izmantot jebkurā iestādē, kurā nepieciešams uzturēt zināmu skaitu indivīdu ierobežotā telpā, paturot iespēju automātiski uzmanīt, novērot, pat samazinot uzraudzītāju skaitu. Fuko ir izcēlis gaismā Bentama ideju par to, kāpēc un kādā veidā atvērta, novērojoša, savienojoša telpas ģeometrija ir efektīvāka par līdz šim izmantoto – norobežojošo, slēgto un no sabiedrības izolēto ģeometriju. Panoptiskais princips ir „nemanāms piespiešanas plāns nākamajai sabiedrībai.”<sup>84</sup> Tā ir telpa, kurā varas nesēji ir paši telpas apdzīvotāji, - vara tiek nodota indivīdiem, lai veicinātu viņu pašdisciplīnu un pat pašcenzūru.

Ir skaidrs, ka Fuko nav intereses par Panoptiku kā par ēku, bet drīzāk kā par kontroles mehānismu un attiecībām, kas izpaužas telpā un ģeometrijā. Taču arhitektam kā radošajam impulsam nenoliedzami ir nozīmīga loma šajā pārraudzības sistēmā. Varas diskursā autors telpu vērtē kā ļoti nozīmīgu elementu, kas, lai gan izmantojams dažādi - ir maināms un pārveidojams; telpa vienmēr ietekmēs cilvēku sociālo attiecību pamatu, jo vienmēr ir klātesoša un darbojas. Iepazīstoties ar šo kontekstu, ir būtiski paraudzīties uz telpas raksturojumu, kas tiks aplūkots nodaļas turpinājumā. Astoņdesmitajos gados<sup>85</sup> Fuko atminas, kā 1966. gadā arhitektu grupa to uzaicinājusi veikt pētījumu par telpām, konkrēti par vietām, ko Fuko tolaik saucis par „heterotopijām”. Tās kā unikālas, reālas telpas aizved prom no „ikdienišķās” telpas un to funkcijas ir balstītas katras sabiedrības vajadzībās.

---

<sup>83</sup>Fuko darbs pirmoreiz tika izdots 1975. gadā. Autore uzskata, ka šāds kontroles un uzraudzības mehānisma modelis vērojams arī šodien, iegūstot vēl arī vairākus citus virtuālās vides noteiktus uzstādījumus.

<sup>84</sup> Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. P. 209.

<sup>85</sup> Foucault, Michel. *Power. The Essential Works of Foucault, 1954-1984, Vol. 3*. P. 361.

## 2.2. Heterotopijas jēdziens un tā lietojums

Lai gan pats Fuko uz to nekur nav atsaucies, ir jāpiemin, ka *heterotopija* ir arī medicīniskais termins, kas raksturo noteiktu audu attīstību „neierastā vietā” ķermenī. Šī audu dislokācija ir nekaitīga, jo nerada izmaiņas vispārējā organisma darbībā.<sup>86</sup> Nav iespējams noskaidrot, vai autors jēdzienu ir patapinājis no bioloģijas un medicīnas. Pētot vārda etimoloģiju, redzams, ka tas ir radniecīgs pieminētajai *utopijai*. Vārds darināts no grieķu vārdiem *heteros* („cits”, „citāds”) un *topos* („vieta”). Fuko šo jēdzienu (franču: *hétérotopie*) telpas kontekstā skaidro lekcijā „Citādības telpas” (*Des espaces autres*) arhitektu lokam Parīzē. Tajā viņš raksturo heterotopiju atšķirību no „parastajām” telpām, min dažādus piemērus un nosauc sešas pazīmes, pēc kurām varētu veidot *heterotopoloģiju* – citādības telpu pētniecību.<sup>87</sup> Padziļinātu pētniecību autors tā arī neuzsāk, taču aktualitāti jēdziens no jauna iegūst postmoderno teoriju kontekstā, un pirmā oficiālā publikācija seko astoņdesmito gadu otrajā pusē. Oriģinālam sekojošie dažādie tulkotā teksta nosaukumi uzskatāmi parāda izaicinājumu, ko šis termins rada tulkotājiem. Franču valodas vārds *espace* apzīmē telpu vispārīgi, paredzot dažādu nozīmju spektru. Kā jau noskaidrots iepriekšējā darba daļā, jēdzienam telpa ir abstraktāka nozīme, kas ietver vidi, distanci, laika periodu u.c. Savukārt *vieta* (franču: *lieu*) apzīmē kaut ko daudz „taustāmāku”; tā ir saistīta ar attiecībām, identitāti, vēsturi.<sup>88</sup> Fuko vairākkārt tekstā dod priekšroku terminam „novietojums” (franču: *emplacement*), kas apvieno sevī gan *vietu*, gan *telpu*.<sup>89</sup>

Heterotopijas jēdziens nereti tiek saistīts tieši ar pilsētas telpu. Taču jēdziena skaidrojums un arī Fuko nosauktie piemēri nesaista heterotopiju tikai ar urbāno vidi, nedz arī ar noteiktu ģeogrāfisku teritoriju kopumā. Tā ir telpa, kas saprotama vairākos līmeņos. Atšķirībā no utopijas tā ir reāla, fiziski manifestējusies telpa, kas nereti saistās ar ikdienas dzīvi. Reizē tā ir arī ilūzija,

---

<sup>86</sup> Lax, F. „Heterotopia from a Biological and Medical Point of View” in R. Ritter and B. Knaller-Vlay (eds.), *Other Spaces. The Affair of the Heterotopia, Dokumente zur Architektur 10*, Graz: Haus der Architektur, 1998. P.114 -123.

<sup>87</sup> Dehaene, Michiel and Lieven De Cauter (ed.) *Heterotopia and the City: Public Space in a Post Civil Society*. London: Routledge, 2008. P. 44.

<sup>88</sup> Augé, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. P. 81 – 84.

<sup>89</sup> Foucault, Michel. „Of other Spaces,” 2008. P. 15-18.

izlikšanās, tāda kā robežtelpa – ne īsti „šeit”, ne īsti „tur”. Pēc Fuko domām, heterotopija rodas sociālo grupu vajadzību ietekmē vai īpašu sociālo attiecību kopumā kādā vietā, kas nav saistīta ar noteiktu fizisku ģeogrāfiju. Jebkurā sabiedrībā heterotopija var rasties šo attiecību pamatā, var transformēties un zust, tiklīdz tās funkcija vairs nav nepieciešama. Fuko ieskicētā *heterotopoloģija* apvieno plašu spektru dažādu heterotopiju - vietas, laiku, kas izpaužas telpā (*spatio-temporalities*), kā arī objektus. To kopsaucējs ir „citādība” vai pretnostatījums apkārtējām telpām, notikumiem vai objektiem, kas izceļ heterotopijas kā izņēmumus.

### 2.2.1. Jēdziena rašanās konteksts un nozīme

Jēdzienu *heterotopija* Fuko piemin un skaidro vairākos gadījumos. Pirmais ir savas grāmatas „Vārdi un lietas. Humanitāro zinātņu arheoloģija” (*Les mots et les choses*) priekšvārdā 1966. gadā.<sup>90</sup> Vēlāk tajā pašā gadā tas tiek minēts divās radiopārraidēs.<sup>91</sup> 1967. gadā Fuko tiek aicināts teikt runu arhitektu grupai, lai skaidrotu minēto jēdzienu. Pēc tam seko tikai atsauces uz jau paša pieminēto konceptu, piemēram, intervijā izdevumā *Skyline* 1982. gadā.<sup>92</sup>

Pirmo reizi heterotopija tiek minēta literatūras kontekstā un drīzāk tiek saistīta ar tekstu, nekā ar fizisku telpu. Salīdzinot to ar utopiju, kas ļauj fantazēt, būvēt plašumu un harmoniju tekstā, heterotopija ir tā, kas dekonstruē kārtību, izjauc sintaksi un teksta plūdumu.<sup>93</sup> Pirmajā radiopārraidē Fuko jau pievēršas sociālajai un kultūras telpai; viņš raksturo „lokalizētas utopijas”, ko ļoti labi pazīst, piemēram, bērni. Šādas vietas bērniem ir dārzs, māja kokā, bēniņi, lielā vecāku gulta u.tml. Tās ir vietas, kas rosina iztēli un izaicina uz spēli – gultas palagi kļūst par okeāna viļņiem, dārza takas vijas cauri neatklātiem džungļiem. Tādējādi tiek producētas specifiskas telpas, kas vienlaikus pretstati un atspoguļo apkārtējo. Fuko norāda arī uz telpām, ko izveido pieaugušie. Tās

---

<sup>90</sup> Foucault, Michel. *The Order of Things*. New York: Vintage Books, 1994. Preface, xviii.

<sup>91</sup> “Les Hétérotopies” 1966. gada 7. decembrī un “Le Corps utopique” 21. decembrī, radio “France Culture”.

<sup>92</sup> Detalizētu vēsturi Fuko jēdzienam *heterotopija* skatīt: Johnson, Peter. *Interpretations of Heterotopia*. Heterotopian Studies, 2016. Pieejams: [www.heterotopiastudies.com](http://www.heterotopiastudies.com)

<sup>93</sup> Foucault, Michel. *The Order of Things*. Preface, xviii.

varētu dēvēt par „pretnostatījuma telpām”, jo tās ir īstas, reāli eksistējošas vietas, kas atrodas ārpus visām citām telpām; tās neitralizē, kompensē vai arī attīra telpas, kurām ir pretnostatītas.<sup>94</sup> Filozofs norāda, ka tradicionālajās sabiedrībās pastāv nodalītas telpas, saistītas ar iniciāciju un identificēšanos (*rites de passage*), savukārt 19. gadsimtā privileģētajās sabiedrībās atstatīšanu panāca militārās un internātskolas. Fuko min, ka apsver iespēju pētīt dažādas „citādības telpas”, kas savā veidā izaicina parasto telpu, kurā dzīvojam. Uzsverot, ka tās nav utopijas, bet heterotopijas.<sup>95</sup>

1967. gadā Fuko savu lekciju lasa samērā šauram Parīzes arhitektu lokam „Cercle d'études architecturales”. Varētu teikt, ka „lekcijas teksts dzīvo pats savu dzīvi.”<sup>96</sup> Pieraksti, ar kuriem dalās tikai konkrētā loka dalībnieki, tomēr rada interesi arī plašākā publikā, jo termins ir labi interpretējams jaunu pilsētplānošanas teoriju ietvaros. Tas norāda arī uz nepieciešamību kartēt, apsekot un skaidrot dažādās „citādās” telpas mūsdienu pilsētas ainā.<sup>97</sup> Papildu nozīmi šī ideja sāk iegūt daudz vēlāk, kad lekcijas teksta fragmenti un piezīmes ar nosaukumu „Des espaces autres. Une conférence inédite de Michel Foucault” 1984. gadā ar autora akceptu tiek izdotas arhitektūras žurnālā.<sup>98</sup> Šo interesi varētu saistīt ar aktuālajām postmodernisma idejām, kas runā par neviendabīgumu, citādīgumu, atšķirībām un būšanu „citādam”. Tieši šādu ideju balstīts, Fuko koncepts saista interesi disciplīnās, kas risina telpas jautājumu. Fuko, šķiet, norāda uz telpām, ko neviens cits līdzšinējais skaidrojums nav skāris. Tādējādi Fuko iezīmē radikālu un plašu alternatīvu, kā uz telpu lūkoties pilsētplānošanas, arhitektūras, sociālajās un kultūras teorijās.<sup>99</sup> Heterotopija tiek saistīta ne tikai ar „absolūti citādo telpu” un to uzturošajām sociālajām grupām, bet tai tiek piedēvēta arī eksotiska daba un gandrīz mitoloģiska kapacitāte.<sup>100</sup>

---

<sup>94</sup> *Heterotopia and the City: Public Space in a Post Civil Society*, 2008. P. 53.

<sup>95</sup> Johnson, Peter. “Unrevealing Foucault different spaces”. *History of the Human sciences*, Vol.19. No. 4, 2006. P. 75-90.

<sup>96</sup> *Heterotopia and the City: Public Space in a Post Civil Society*, 2008. P. 53.

<sup>97</sup> *Ibid.* P. 43.

<sup>98</sup> „Des espaces autres. Une conférence inédite de Michel Foucault”. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (October), 1984: 46–9. (Republished in *Dits et écrits IV*, Paris: Quarto Gallimard, pp.1571–81.)

<sup>99</sup> *Heterotopia and the City: Public Space in a Post Civil Society*, 2008. P. 44.

<sup>100</sup> *Ibid.* P. 48.

Jāpiemin dažādas kritikas saistībā ar šo jēdzienu. Viena no tām norāda uz ievērojamo atšķirību, kādā heterotopija pieminēta „Vārdi un lietas” priekšvārdā un vēlāk lekcijā. Taču ir iespējams izsekot Fuko domas attīstībai pat tad, ja tā ved no teksta struktūras līdz telpiskai realitātei. Šī doma kopumā raksturojama kā tiekšanās pēc citādības neatkarīgi no tā, kādā formā šī citādība izpaužas. Postmodernisma pētnieks, urbānists Edvards Soja (*Edward Soja*) raksturo Fuko idejas kā „nepilnīgas, nepastāvīgas un reizēm pat nesakarīgas.” Pēc viņa domām, heterotopija nav brīnumlīdzeklis, kas spētu radikāli transformēt telpu. Taču heterotopijā tomēr iezīmējas „parastās” telpas dekonstrukcija, tādēļ tā jāuztver citādāk nekā citas telpas.<sup>101</sup> Vērā ņemams ir arī fakts, ka starp filozofa sniegto lekciju un teksta publikāciju ir pagājis ievērojams laiks, un teksts ticis rekonstruēts no fragmentiem. Fuko izvirzītā doma, ka heterotopijas pašas „ir nepamanāmas, taču to darbība gan izpaužas redzamajā”, šim jēdzienam nodrošina skaidru, taču vienlaikus teorētiski sadrumstalotu pamatu.

Ir jāsaprot, ka Fuko piedāvātais skaidrojums ir drīzāk skice; tā ir atvērta, nevis izstrādāta teorija. Iespējams, tieši tāpēc ideja ir izrādījusies „augtspējīga” un rosinājusi vairākas interpretācijas dažādu jomu teorijās – pilsētplānošanā, filozofijā, reliģijā socioloģijā, feminismā un dzimumatšķirību pētniecībā, literatūrā, mākslā u.c.<sup>102</sup> Iespējams, ka heterotopiju „populāru” padara sava veida vilšanās modernisma laika utopijās. Šī pieredze rosinājusi vēlmi meklēt ilgspējīgus telpiskos risinājumus jau esošajās, alternatīvajās „citādības” teritorijās. Šī tendence ir raksturīga arī Rīgas pilsētas attīstībā, vismaz plānos un arhitektu, urbānistu pēdējo gadu diskursā. 2012. gada pavasarī notika *Urban Institute Riga* rīkotā pastaiga pa Rīgas heterotopijām, ko vadīja beļģu filozofs, *heterotopijas* pētnieks Līvens De Kauters (*Lieven de Cauter*). Dalībniekiem bija iespēja izstaigāt vairākus Rīgas parkus, kapsētas, koncertu vietas, estrādes u.c. un salīdzināt tās ar līdzās esošajām industriālajām, bezmērķīgajām, tukšajām (autora versijā: *wasteland*) teritorijām. De Kauters norādīja uz heterotopiju sarežģīto, nereti mainīgo dabu un to, ka tās ir drīzāk

---

<sup>101</sup> Johnson, Peter. *Interpretations of Heterotopia*. Heterotopian Studies, 2016. P. 1.

<sup>102</sup> Izvēsta jēdziena bibliogrāfija šeit: <http://www.heterotopiastudies.com/wp-content/uploads/2012/05/bibliography-topic-in-pdf-January-2016.pdf>

telpas, kurās sajūtama „citādība”. Ir jāpiemin arī biedrības un sociālās kustības *Free Riga* darbība. Viņi nodarbojas ar Rīgas tukšo un pamesto namu kartēšanu<sup>103</sup>, lai pievērstu uzmanību samilzušajai tukšo telpu problēmai.<sup>104</sup> Kustības galvenais mērķis ir panākt atsevišķu ēku, arī heterotopiju, izmantošanu kultūras un mākslas pasākumiem vai kā pastāvīgu dzīvesvietu radošām iniciatīvām.

### 2.2.2. Heterotopijas jeb citādības telpas specifika

Šajā sadaļā konkrētāk tiks aplūkota heterotopiskas telpas specifika, to raksturojošās pazīmes, kā arī piemēri. Fuko vairākkārt piemin „heterotopoloģiju” – uz konkrētas vietas īpašībām balstītu sistematizētu aprakstu, lai heterotopiju varētu konstatēt un raksturot. Saprotot, ka nepastāv viens universāls heterotopijas modelis, tā tomēr dažādās formās ir sastopama visās sabiedrībās.<sup>105</sup> Šī daudzveidība skaidrojama arī ar to, ka heterotopijas daba neizpaužas tikai fiziskā telpā. Tās raksturs atšķiras katrā civilizācijā un kultūrā un mainās atkarībā no sociālā konteksta. Citiem vārdiem sakot, „citādībai” sociālajā telpā ir savas „citādības” arī fiziskā dimensijā. Tieši tas padara citādības telpu klasifikāciju par sarežģītu uzdevumu, balstītu uz fleksibliem, mainīgiem, pat nestabiliem lielumiem. Tāpēc Fuko heterotopijai tomēr ir atšķirīga un dziļākā nozīme nekā minētajai medicīniskajai versijai. Proti, ja cilvēka organismam tā nerada būtiskas izmaiņas un ir nekaitīga, tad sabiedrībā telpiskā heterotopija gan ir „satraucoša”. Šo telpu būtība iezīmējas kārtības traucēšanā, tās ir telpas, kas saistītas ar atšķirīgo, devianto, ne-parasto sabiedrības daļu.<sup>106</sup> Heterotopija realizējas tieši pozīcijā, kurā tā ir pretstatīta „normālajai kārtībai”. Tā var būt pretstatā valodas kārtībai tekstā vai „efektīvai ģeometrijai” telpiskajās varas attiecībās, tādējādi dodot iespēju izpausties „citādībai”.

Fuko uzskata, ka telpa vai novietojums, kas attālināts no ierastā, izpaužas divos tipos: utopijās un heterotopijās. Utopija ir novietojums bez reālas

---

<sup>103</sup> <http://freeriga.lv/karte>

<sup>104</sup> Šobrīd apsektas aptuveni 350 pamestas ēkas Rīgas teritorijā, kas sastāda 1/5 daļu no kopējā ēku skaita Rīgas pilsētas centra rajonā. Ēkas, tajā skaitā kultūras pieminekļi, netiek koptas un uzturētas, kamēr Rīgas nomalēs tiek celti jauni dzīvojamie un biroju nami.

<sup>105</sup> Foucault, Michel. „Of other Spaces”, 2008. P. 18.

<sup>106</sup> *Heterotopia and the City: Public Space in a Post Civil Society*. P. 44.

vietas, bet tā ir saistīta ar konkrētu sabiedrību, kas to rada. Heterotopija atšķiras ar to, ka ir reāla, uz sociālām attiecībām balstīta vieta un fiziska telpa. Heterotopijai ir raksturīga īpašība „es esmu te un reizē neesmu” vai “es esmu cits.” Fuko skaidro piemēru ar spoguļi, kurā skatoties, „es redzu sevi tur, kur es neesmu, ne-reālā telpā”, taču spoguļis ir īsts un „atspoguļo īstu vietu, kurā es esmu.”<sup>107</sup> Spoguļa attēls ir utopija, nereāla vieta, kas parādās uz spoguļa virsmas. Tā ir spoguļošānās, kas apvieno absolūti reālo ar iluzoro, tādēļ spoguļi apvienojas heterotopija un utopija.

Heterotopisku telpu un to raksturojošās pazīmes Fuko skaidro sešos principos un daudzveidīgos piemēros.<sup>108</sup> Pirmais paredz heterotopiju jebkurā sabiedrībā, jebkurā kultūrā. Tā dēvētajās „primitīvajās sabiedrībās” izdalāmas krīzes heterotopijas, tas ir, aizliegtas, svētas vai privileģētas vietas indivīdiem kuri sabiedrības acīs atrodas nosacītā krīzē. Tie var būt pusaudži, vecajie, sievietes menstruāciju laikā, grūtnieces u.tml. Tradicionālās kultūrās tās joprojām pastāv dažādās formās, taču mūsdienu sabiedrībā šīs vietas ar līdzīgu funkciju ir transformējušās par deviācijas heterotopijām. Tās ir vietas, kur tiek „izstumti” konkrēti indivīdi vai grupas noteiktos laikos, piemēram, internātskolas, jaunlaulāto viesnīcas, militārās nometnes, pansionāti, arī bērnudārzi. Otrais princips paredz to, ka katrai heterotopijai ir vismaz viena noteikta funkcija sabiedrībā; līdz ar funkcijas izzušanu vai transformāciju arī heterotopija beidz pastāvēt vai mainās. Tas atspoguļojas kapsētu vēsturē: tā neapšaubāmi ir „cita valstība”, taču stingri saistīta ar reālo, jo katrā sabiedrībā, pilsētā vai ciematā būs kāds, kas ir saistīts ar to personiski. Fuko skaidro, ka, izsekojot garo kapsētu vēsturi Rietumu kultūrā, redzamas dažādas pārmaiņas, taču kapsēta nemainīgi pilda savu funkciju – nodrošina „citādo”, paralēlo, mirušo iedzīvotāju pilsētu.<sup>109</sup> Trešais princips: heterotopija spēj reālā lokācijā nostādīt līdzās vai savienot vairākas telpas, kas citādākos apstākļos neatrodas kopā vai ir šķietami nesavienojamas. Piemēram, teātris darbojas kā heterotopija, jo uz skatuves mijas un virknējas dažādas citas telpas. Kinoteātris

---

<sup>107</sup> Foucault, Michel. „Of other Spaces,” 2008 P. 17.

<sup>108</sup> Ibid. P. 18 – 21.

<sup>109</sup> Līdz 18. gs. beigām kapsētas atradās pilsētas sirdī - baznīcas dārzā, radot “apbedījumu hierarhiju” - kapliņas, kapenes, dzimtas teritorijas, perifērija u.c. Mūsdienās katram ir tiesības uz savu vietu kapsētas teritorijā, taču pašas kapsētas ir novietotas perifērijā – pilsētas nomalē vai ārpus tās robežām.

darbojas līdzīgi, turklāt tas projicē trīsdimensionālas pasaules uz plaknes. Fuko uzsver, ka dārzs, iespējams, ir vecākā heterotopija, kas izpaužas pēc šāda principa. Dārzs savā uzbūvē atspoguļo cilvēka veidoto mikrokosmu, tas ir simbolisks pasaules sistēmas modelis, kurā katram elementam ir sava nozīme un tie apzināti izkārtoti telpā. Arī dārzs spēj ietvert sevī vairākas telpas – augus un dzīvniekus no visas pasaules - un tā centrs var būt īpaša vieta, „svētāka” par citām. Fuko piemin arī paklāju kā sākotnēju reprodukciju dārza modelim vēl komplicētākā formā. Interesants piemērs ir arī zoologiskais dārzs, kas tiecas savienot sevī neskaitāmas citas pasaules vietas. Ceturtais princips ietver laika aspektu. Heterotopijas nereti ir saistītas ar laika sprīdi - tās sāk funkcionēt, kad cilvēks atpazīst sava „tradicionālā laika plūduma pārrāvumā.”<sup>110</sup> Tādas vietas kā muzeji un bibliotēkas tiecas akumulēt laiku tādā kā arhīvā, kur neizsīkstoši reizē pastāv visi laiki, ēras, gadsimti, gaumes un formas. Tā ir telpa, kas konstruēta, lai iekļautu dažādus laikus, taču pati ir „ārpus laika” vai „laika neskarta”. Atšķirīgi no šāda veida heterotopijām izpaužas tās, kas saistītas ar notikumu telpā. Ja muzeji ir „mūžības” telpa, tad tādas vietas kā festivālu teltis, svinību un atrakciju vietas ir absolūti „hroniskas”, īslaicīgas, jo pazūd tikpat ātri, cik parādījušās. Spožs piemērs ir ceļojošais cirks, kas apmetas kādā vietā un uz īsu laika sprīdi nojauc normālo laika plūdumu, radot tajā izvirdumu jeb notikumu – performances, brīnumus, izklaidi, koncertus u.c. Pie šādām heterotopijām pieskaitāmas arī telpas, kas patiesībā ir materializēties notikums laikā, piemēram, futbola stadioni vai olimpisko spēļu pilsētas. Fuko min arī tūristu atvaļinājumu galamērķus, kas uz brīdi sagādā pirmatnējās paradīzes ilūziju. Piektais princips raksturo heterotopiju kā telpu ar piekļuves mehānismu. Rituāla heterotopija iepriekšparedz atvērtību un caurspīdību no vienas puses un noslēgtību un izolāciju no otras. Citiem vārdiem sakot, ne katrs var ienākt heterotopiskā telpā bez noteiktas darbības, sagatavošanās elementiem, kas sniedz pieejamību. Tie var būt piespiešanas gadījumi, kā barakās vai cietumos, vai arī, „pienākot īstajam brīdim”, kā tas ir iniciācijas posmā laikā. Piekļuvi paredz arī atļauja, noteikumu izpilde vai piederība konkrētai grupai. Nereti šāda heterotopija ir saistīta ar fiziskas un simboliskas attīrīšanās rituālu, kas paredz atšķiršanu no „iepriekšējās” pasaules. Tā darbojas skandināvu saunas, mums

---

<sup>110</sup> Fuko to dēvē par *heterohroniju*.



pazīstamās pirtis, un dažādas šķīstīšanās rituālu telpas. Ir iespējams, ka piekļuve ir tikai šķietamība, butaforija, kad cilvēkam šķiet, ka viņš ir ienācis „īstajā telpā”, taču „īstā telpa” tiek slēpta un piekļuve tai ir tikai privileģētu cilvēku lokam, piederīgajiem. Šis princips ierindo heterotopiju starptelpas pozīcijā starp publisko un privāto, jo tā nav gluži pieejama visiem, taču nav arī pilnībā liegta visiem.<sup>111</sup> Sestā un pēdējā heterotopijas pazīme Fuko teorijā paredz, ka šai telpai ir noteikta funkcija attiecībā pret citām apkārtējām telpām. Konkrētāk, viens no heterotopijas uzdevumiem ir radīt iluzoru vidi, kas kļiedē un savā ziņā pat nosoda realitāti, pretstatot reālās telpas kā ilūziju.<sup>112</sup> Vai tieši pretēji, heterotopija var būt alternatīva reāla vieta, augstvērtīgāka, perfektāka nekā visas reālās vietas tai apkārt. Tas notika, piemēram, 17. gadsimtā kolonizētajās teritorijās. Kaut arī Fuko uz to nenorāda, zināma līdzība saskatāma arī tempļos, baznīcās un īpaši klosteros, kas regulē arī iemītnieku dzīvi. Tādējādi iezīmējas heterotopijas divējādā daba: tās ir reālas vietas, kas norāda uz realitāti kā ilūziju, un tās ir pilnveidotas, „kompensējošas” vietas, nedabiski iekārtotas, lai būtu pilnīgākas par „normālajām”. Savdabīgs piemērs ir nometne, kas izpaužas divos pretējos veidos. Tā var būt koncentrācijas nometne, vieta nolemtajiem, noziedzniekiem, gūstekņiem un ar cerībām, izglābšanos, patvērumu saistīta bēgļu nometne.

Redzams, ka katrā heterotopijā saskatāma vairāku principu realizēšanās, un tas veido pat mulsinoši daudzveidīgu telpu grupu. Fuko nosauc kuģi par heterotopiju *par excellence*: tas ir peldošs vietas gabals, bez savas vietas, tomēr pastāv pats par sevi. Tas ir viens no lielākajiem ekonomikas instrumentiem un arī lielākā rezerve mūsu iztēlei, tikpat reāla, cik iluzora. Turklāt kuģis pats par sevi ir spējīgs vest pasažierus no vienas heterotopijas uz citu. Noslēdzot savu runu, Fuko atgādina: „Civilizācijās bez kuģiem sapņi izzūst, spiegošana ieņem piedzīvojumu vietu un policija – pirātu vietu.”<sup>113</sup> Civilizācija bez šādiem „kuģiem” ir kā bērni, kuru vecākiem nav lielās gultas, kurā spēlēties. Fuko cenšas parādīt, cik liela nozīme ir tam, lai katra sabiedrība radītu

---

<sup>111</sup> Publiskā un privātā kombinācija heterotopijā saskatāma tā saucamajās „klubu telpās”, sākot no autostāvvietām un biedrību telpām līdz pat korporācijām un golfa klubiem.

<sup>112</sup> Šajā piemērā Fuko min buržuāziskajai publiskajai telpai pretstatīto agrāko bordeļu jeb „slēgto namu” lomu.

<sup>113</sup> Foucault, Michel. *Of other Spaces*, 2008. P. 22.

aizraujošas, neparastas telpas, kas rosina iztēli un izaicina – pretstatā bezdvēseliskajām telpām un nevietām. Iztēles rezultātā, autoraprāt, rodas, piemēram, atpūtas kūrorti un karnevāli, kuros cilvēki atgriežas pie „primitīva kailuma stāvokļa.”<sup>114</sup>

Heterotopija tiek teoretizēta kā telpa, kas lauž, deformē vai vismaz aiztur ierastās sociālās sistēmas tehnoloģijas un disciplīnu. Citkārt tā var būt telpa, kas kā mikrokosms ietver sevī pasaules kārtību, kas tiek saglabāta un sargāta. Tā saistās ar neskaidrām robežām – fiziskām un konceptuālām – publiskās un privātās teritorijas nošķīrumā. Tādā pasaules ainā, kur dominē fragmentācija, pieaugoša homogenitāte jeb vienveidība, bezdvēselisku telpu izplatība, heterotopiska telpa ir spējīga sniegt arī pozitīvu „citādību”. Raugoties šādā aspektā, heterotopijā ir lielākas izredzes realizēties „citādajam” – utopiskajiem sapņiem, mītiem, eksperimentiem, neizskaidrojamajam un arī mākslai.

### 2.3. Citādības telpu mākslinieciskās izdevības

Mākslas kuratore, laikmetīgās mākslas festivāla *Survival Kit* organizētāja Solvita Krese izsaka līdzīgu nojausmu par mūsdienu heterotopiju saistību ar cilvēka radošās un mākslinieciskās dabas izpausmēm: „Varbūt mūsdienu utopijas meklējamas starpzonālās alternatīvās, marginalitātē, teritorijās, kas pārtrauc ierastās ikdienas telpas plūdumu un normalitāti, injicējot vienmuļībā un ikdienišķajā citādību.”<sup>115</sup> Tādā veidā heterotopijas var pretnostatīt jau raksturotajai nevietai - tranzīta un ekonomisko attiecību telpai bez savas „cilvēciskās” vēstures, kas kļuvusi par neglābjami dominējošu publiskās telpas sastāvdaļu. Heterotopijas saistību ar mākslu iespējams skatīt vairākos līmeņos. Pamatlīmenī ir jāsāk ar pamatojumu, ka heterotopijas būtība jau sevī ietver māksliniecisko. Citiem vārdiem sakot, mākslinieciskās izdevības sakņojas tieši heterotopijā.

---

<sup>114</sup> *Heterotopia and the City: Public Space in a Post Civil Society*. P. 54.

<sup>115</sup> Krese, Solvita. „Meklējot citādo vietu starp pilsētām, kuģiem un sapņiem,” *Survival Kit 6* katalogs. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2014. 6. lpp.

Lai meklētu heterotopijas saistību ar cilvēka radošajām aktivitātēm, jāpalūkojas plašākā mērogā, kurā heterotopiska telpa iezīmējas kā robežšķirtne, *robežtelpa* starp publisko un privāto, pieejamo un slēgto, profāno un sakrālo telpu. Jau antīkajā sabiedrībā cilvēka dzīve tika iedalīta vairākos līmeņos, līdz ar to arī vairākās telpās. Par grieķu „urbānisma vectētiņu” nodēvētais Hipodams no Milētas utopisku pilsētu iedomājās dalītu trijās sfērās jeb telpās – publiskā, privātā un sakrālā telpā.<sup>116</sup> Lūkojoties uz šo telpu triādi no mūsdienu skatpunkta, patiešām ir iespējams pielīdzināt heterotopiju „trešajai telpai” – ne līdz galam politiskai vai publiskai, ne arī privātai (arī ekonomiskai).<sup>117</sup> Vispārinot šo dalījumu, trešajā grupā jau izsenis ietilpa „citādās vietas”, tādas kā templis, apbedījumi, teātris, stadions. Šodienas kontekstā heterotopija zaudē savu sakralitāti jeb kļūst sekulāra. Tieši šī iemesla dēļ tā ieņem mūsdienu kultūras telpas statusu: tā ir telpa sportam, vaļaspriekiem, reliģiskai praksei, mākslai un svētkiem. Atrodoties starp privāto, apslēpto telpu un publisko, „parādes” telpu, tā funkcionē kā „privātā parādes” telpa<sup>118</sup>, turklāt globālajā pasaules ainā, surogātarhitektūrā un nevietu dominancē tā joprojām saglabājas arī kā „privāti sakrālā” telpa. Heterotopijas raksturs paredz arī to, ka īpašumtiesības – publiskās vai privātās – bieži vien šādās vietās nemaz nav noteicošas. Tās sakņojas katras sabiedrības vajadzībās un rezultējas aliansēs vai klubos - viena interešu loka kopīgās telpās, kuras iespējams saukt arī par „brīvdienu telpām”. Proti, heterotopija funkcionē tad, kad cilvēkiem izdodas radīt pārrāvumu ierastajā ikdienas plūdumā, gan laika, gan telpas dimensijā. Var pat teikt, ka daudzas heterotopijas rodas tad, kad notikums laikā pārvēršas par īpašu telpu kādā vietā – no pārejoša laika sprīža uz telpisku pastāvību.<sup>119</sup> Vairums Fuko sniegto piemēru atbilst šādam skaidrojumam: kinoteātri, jaunlaulāto jeb medusmēneša apartamenti, estrādes, muzeji, gadatirgi, pirtis,

---

<sup>116</sup> Sakrālā telpa vai zeme (*hiéran*), kas veltīta komunikācijai ar augstākiem spēkiem, ziedojumiem dieviem. Publiskā/kopējā telpa (*koinèn*) – politiskā un saimniecības sfēra. Un privātā zeme (*idian*), kas piederēja zemniekiem. Skatīt: *Heterotopia and the City: Public Space in a Post Civil Society*. P. 88.

<sup>117</sup> Ibid. P. 91.

<sup>118</sup> Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. P. 159-167.

<sup>119</sup> *Heterotopia and the City: Public Space in a Post Civil Society*. P. 92.

bordeļi, kā arī kapsētas.<sup>120</sup> Tas ir tas laiks, kad cilvēks „nedz tēlo, nedz strādā”<sup>121</sup>; tas ir laiks spēlēm, sacīkstēm, rituāliem, ziedošanai, skolai vārda oriģinālajā nozīmē, kā arī mākslai un kultūrai. Turklāt tas ir laiks, kas darbojas pretēji ekonomiskajai loģikai, jo heterotopija pēc savas dabas ir ārpus ekonomiskajām interesēm.<sup>122</sup> Heterotopijas daba paredz, ka notiekošais tajā brīdī kļūst par realitāti - teātra izrāde, spēle, performance ir pretnostatītas visai pārējai realitātei, kas atrodas ārpus tām. Cilvēki heterotopiskā telpā parasti uzturas tikai īslaicīgi vai tikai īpašās dienās un laikos. Taču ir indivīdi, kas ir cieši saistīti ar šādām telpām, piemēram, garīdznieki, filozofi, aktieri, mūziķi, cirka mākslinieki, atlēti, gleznotāji, arī „bohēmisti” u.c. Heterotopiju pētnieks Līvens De Kauters izsakās, ka tos varētu dēvēt par „heterotopiskiem cilvēkiem” vai „heterotopiem”. Viņš vēl piebilst, ka tie nereti ir ekscentriķi vai nomadi. Sabiedrībā tie var būt neieredzēti, apbrīnoti, izslēgti vai arī pazemoti. Šos cilvēkus uztver par „citādo” sabiedrības daļu, kas saistīta ar tabū, pārkāpumiem, nenormālo, svēto, neparasto vai ģeniālo.<sup>123</sup> Secināms, ka telpa, kas atvēlēta mākslai, savā dziļākajā būtībā ir heterotopija. Tā ir daļa no „svētku arhitektūras”<sup>124</sup> ainas un sakņojas sabiedrības garīgajās, emocionālajās, nesaimnieciskajās vajadzībās. Šādā ainavā iekļaujas arī mākslas muzejs.<sup>125</sup>

Citā līmenī, atsaucoties uz Fuko nosauktajiem heterotopijas principiem, arī jebkuru mākslas darbu ir iespējams interpretēt kā heterotopisku. Var izteikt pat secinājumu, ka mākslas darbs jau pēc būtības ir heterotopisks. Šis pieņemums atbalstu gūst arī paša Fuko izteiktajos spriedumos dažādu vizuālās mākslas darbu analīzēs un recenzijās.<sup>126</sup> Viņaprāt, mākslas darbs rada „citādu” pasauli, jo realizē telpas, kas līdz šim bija

---

<sup>120</sup> Lai gan kapsēta nav izklaides vai brīvā laika pavadīšanas vieta, tā ir ļoti svēta vieta, ko, līdzīgi kā baznīcu, apmeklē noteiktās, visbiežāk „svētās”, dienās.

<sup>121</sup> Arendt, Hannah. *The Human Condition*, 1998. P. 169.

<sup>122</sup> *Heterotopia and the City: Public Space in a Post Civil Society*. P. 98.

<sup>123</sup> *Ibid.* P. 96.

<sup>124</sup> McLeod, Mary. „Everyday and „Other” Spaces,” in Debra L. Coleman, Elizabeth Ann Danze and Carol Jane Henderson (eds), *Feminism and Architecture*, 1996. P. 189 – 193.

<sup>125</sup> Ir vērts pieminēt nule kā rekonstruētā Latvijas Nacionālā mākslas muzeja atklāšanas pasākumu, kas uz vienu dienu pilnībā pārvērtas, pat nojauca ikdienas rutīnu visā pilsētas sabiedriskajā dzīvē. Protams, šajā gadījumā svētkus radīja vairāku faktoru kopums, taču pats fakts lieliski parādīja, ka iespējams „svinēt” mākslu.

<sup>126</sup> Fuko teksti par vizuālo mākslu: <http://www.heterotopiastudies.com/foucault-and-painting/>

neiespējamās vai neiedomājamās.<sup>127</sup> Fuko cenšas atklāt, kā vizuālās heterotopijas spēj radikāli mainīt mūsu gaidas – sagādāt baudu, vairot satraukumu -, un uztveres paņēmienus. Tās ir interpretācijas veids, kas uzdod nevis jautājumu „Ko šis mākslas darbs nozīmē?”, bet gan „Ko šis mākslas darbs dara?”.<sup>128</sup> Kopumā mākslā notiek „jaunas telpas” radīšana, turklāt ekspozīcijas telpa kļūst nešķirama no mākslas darba kā svarīga pieredzes sastāvdaļa. Tas izaicina skatītāju viņa pozīcijā, jo, runājot Fuko vārdiem, māksla kļūst par objektu un metodi reizē.<sup>129</sup> Kā jebkura heterotopija, arī mākslas darbs ir reizē iluzors un reāls; tas traucē vai sagrauj ierasto kārtību; reprezentē un vienlaikus pilnībā apstrīd realitāti, iemiesojot „citādību”. Mākslas telpa ir robežtelpa, kas pastāv „uz robežas” ar reālo dzīvi.<sup>130</sup> Tā rada iespēju indivīdam pārceļties pāri robežām, tur, kur reāls ir arī neiespējamais, turklāt vizuāli, audiāli vai kinētiski pieredzams.

Lai gan tam nav acīmredzama izskaidrojuma, pēdējos gadu desmitos ir vērojama heterotopijas „renesanse” saistībā tieši ar laikmetīgo mākslu un arhitektūru. Fuko jēdziens ir iedvesmojis vairākus māksliniekus veidot mākslas darbus, kas balstīti heterotopijas skaidrojumā.<sup>131</sup> Kā konsekvētākie un atpazīstamākie minami norvēģu instalāciju mākslinieks Knuts Osdams (*Knut Åsdam*), kas heterotopijas ideju attēlo savās fotogrāfijās un video, kā arī amerikāņu mākslinieks un rakstnieks Dens Grehems (*Dan Graham*), kas veido iespaidīgas, arhitektoniskas spoguļu konstrukcijas un labirintus. Iespējams, tas skaidrojams ar laikmetīgās mākslas spēcīgo sociālo dabu, kas liek māksliniekiem domāt par telpu plašākā mērogā, arī kā sociālas „citādības” izpausmi telpā. Ir vērojami mēģinājumi heterotopiju attēlot arī citās mākslas formās - dejā un teātrī, piemēram, Vilijama Forsaida (*William Forsythe*) horeogrāfijā dejas uzvedumam *Heterotopija* 2006. gadā.

---

<sup>127</sup> Foucault, Michel. „The Force of Flight”. Trans. Garald Moore. Crampton, Jeremy, Stuart, Elden (eds). *Space, Knowledge and Power. Foucault and Geography*. Hampshire: Ashgate Publishing Company, 2007. P. 169 – 172.

<sup>128</sup> Foucault, Michel. „The Force of Flight”, 2007. P. 169 – 172.

<sup>129</sup> Ibid. P.169.

<sup>130</sup> Casey, Edward. „Keeping Art to its Edge,” in *Rethinking Facticity*. Fr. Raffoul & E.S. Nelson (eds). New York: Suny Press, 2008. P. 150.

<sup>131</sup> Skatīt: <http://www.heterotopiastudies.com/art-inspired-by-heterotopia/>

### 3. MĀKSLAS TELPAS CITĀDĪBA: MĀKSLAS DĀRZS „NEKURIENES VIDŪ”

Iepriekšējās nodaļās tika veikta teorētiska *telpas* un *vietas* izpēte, nošķirti jēdzieni un aplūkota abu jēdzienu attīstība vēsturiskā skatījumā. Tika analizēts Mišela Fuko heterotopijas jēdziens, secinot, ka heterotopija ir „citādības telpa” gan fiziskā, gan sociālā dimensijā. Heterotopijas ir sastopamas visās kultūrās, jo ir balstītas alternatīvās kolektivitātes formās, kādā sociālo attiecību kopuma vietā. Heterotopijas ir apvērsta ikdienišķība, „svētku un brīvdienu” arhitektūra. Dzīvīga un mainīga, tā uztur telpu arī mākslinieciskām izdevībām un pozitīvai „citādībai”. Īpaši to var saistīt ar mākslas teritoriju vai mākslas telpu, kura sniedz „citādības” sajūtu. Balstoties uz šo teoriju, praktiskajā pētījuma daļā tika analizēta mākslas vide, kas, manuprāt, atbilst heterotopijas skaidrojumam. Izvēlētais piemērs ir mākslinieka Artura Riņķa Kurzemē, Sabiles novadā, lauku sētā „Vijolītes” izveidotais mākslas dārzs „Nekurienes vidū”.

Šajā nodaļā tiek skaidrots autores skatījums uz mākslas dārzu kā heterotopisku telpu, aprakstot dārza māksliniecisko koncepciju. Empīriskā pētījuma izstrādē ir izmantota kvalitatīvā metodoloģija, kas vairāk atbilst konkrētā pētījuma raksturam un ļauj iegūt padziļinātāku izpratni par pētāmajiem jautājumiem. Uzdevuma veikšanai tika izmantotas kvalitatīvās metodes: gadījuma analīze, padziļinātā, daļēji strukturētā intervija ar mākslinieku, kā arī sešas strukturētās intervijas ar mākslas dārza apmeklētājiem. Jāpiemin, ka pastiprināta interese par autora loloto projektu „Nekurieni” radās jau 2015. gada septembrī pēc mākslas dārza apmeklējuma. Artura Riņķa unikālais pasaules redzējums un radošais darbs neatstāj vienaldzīgus arī citus apmeklētājus, tajā skaitā māksliniekus, mūziķus un rakstniekus vai mākslas kuratorus, ar kuriem vēlāk iespējama kopīga sadarbība. Bakalaura darba autores pirmā tikšanās ar Riņķi ārpus dārza notika 2015. gada ziemā, taču tā netika pierakstīta, toties izvērtās par garu un sirsnīgu sarunu, kurā mākslinieks brīvi dalījās savās domās un pasaules skatījumā. Otrā saruna

veidojās kā strukturēta intervija, jo autorei jau pilnībā bija skaidra pētījuma iecere. Intervijas ar dārza apmeklētājiem ir saīsinātas un apkopotas aptaujas formātā.

Artura Riņķa (1942) vārds Latvijas mākslas ainā saistās galvenokārt ar kinētiskās mākslas kustību, kas savu uzplaukumu mūsu reģionā piedzīvoja pagājušā gadsimta 70. gadu beigās.<sup>132</sup> Latvijas mākslas vēsturē tā uzskatāma par avangardisku mākslas kustību,<sup>133</sup> kam savu brīvdomību ideoloģisku apsvērumu dēļ nācās maskēt ar dekoratīvā un vides dizaina nosaukumu. Kinētiskās gleznas un objekti toreiz veikli tika ieskaitīti šajā kategorijā, kas ļāva autoriem, dēvētiem par dizaineriem, realizēt savas tam laikam netradicionālas mākslinieciskās idejas. Arturs Riņķis kopā ar domubiedriem Valdi Celmu un Anduli Krūmiņu organizēja arī vienu no pirmajām kinētiskajai mākslai veltītajām izstādēm – *Forma. Krāsa. Dinamika*, kas notika 1978. gadā Rīgā, Pēterbaznīcā. Atskatoties uz viņu veikumu, šos māksliniekus pamatoti var dēvēt par kinētiķiem, jo viņi centās kustības ideju mākslā izvest ārpus noteiktajiem rāmjiem, kādi bija, piemēram, opārta divdimensionālajām ilūzijām, un pārvērst to empīriski vai telpiski tveramā gaismas, skaņas un krāsas sintēzē. Kinētiskās mākslas uzplaukums ir likumsakarīgi saistīts ar zinātnes un tehnisko iespēju attīstību – lāzertechnoloģijām, kosmosa izpēti u.c. Taču, kā uzsver pats mākslinieks, tehnika pati nerada mākslu, bet ir tikai izteiksmes līdzeklis, lai realizētu tēlus, kas rodas paša fantāzijās.<sup>134</sup>

Artura Riņķa radītos mākslas darbus varētu raksturot kā kustīgas gaismas un krāsu skulptūras. Autors „prot notvert un saglabāt pat dabas nejaušos un tikko manāmos gaisa un gaismas pieskārienus.”<sup>135</sup> Mākslinieka daiļradē redzama dažādība - no iecerētiem utopiskiem priekšmetiem un dabas

---

<sup>132</sup> Riņķa vārdiem runājot, kinētiskā māksla ir sintētiska mākslas forma, kas ietver kustību. Tie ir objekti – skulptūras, gleznas, instalācijas, citas kompozīcijas -, kuros ar tehnikas vai automātikas palīdzību apvienota krāsa/gaisma/attēls un mūzika/skaņa. Mākslinieki eksperimentē ar krāsas, formas, faktūras, dinamiskas gaismas intensitātes un kustības sintēzi dažādās tehnikās.

<sup>133</sup> Mākslas zinātniece Ieva Astahovska norāda, ka kinētiskā māksla 70. gadu kontekstā uztverama par vienu no spilgtākajām „laikmetīgās mākslas protoizpaušmēm”. Tie ir pirmie aizmetņi instalācijām un vēlākajai videomākslai – jaunajai vizuālajai valodai.

<sup>134</sup> Stupele, Austra. *Intervija ar Arturu Riņķi*, 2016. gada 12. maijā. Pierakst. A. Stupele. Audioieraksts A. Stupeles personīgajā arhīvā.

<sup>135</sup> Dubins, Herberts. *Forma. Krāsa. Dinamika*. Katalogs, 1978. Laikmetīgās mākslas centra (LCCA) arhīvs.

formu, kustību attēlojuma līdz pat trīsdimensionāliem elektroniskiem objektiem un kinētiskajai glezniecībai. Autors to sauc par „dinamisku gaismas glezniecību”, kas autora tehnikā radīta ar optikas lēcu, krāsainu gaismas filtru, jaudīgu projekcijas lampu palīdzību un ko joprojām demonstrē eksperimentālos seansos.<sup>136</sup> Riņķis un citi jauno paņēmienu entuziasti rada tehnoloģijās balstītu, taču cilvēkam draudzīgu, pat „veselīgu” mākslu, ko bieži pavada liega, meditatīva mūzika. Tā ir spēcīga *New Age* ietekme - meditācija, astroloģija, fantastika, saite ar dabu – tas viss izpaužas autora radītajā. Viņam var piedēvēt arī divdesmitā gadsimta sākuma krievu kosmistu filozofiju – reliģijas, dabas filozofijas un ētikas apvienojumu. Kosmistiem raksturīga „globāla planetāra domāšana”, tie neviltoši tic tehnoloģu labvēlīgajam iespaidam uz cilvēka attīstību un nākotni. Tieši šādas idejas balsta daudzu darbu māksliniecisko koncepciju.

Lai gan autors piedalījies vairākās atpazīstamās mākslas izstādēs un projektos<sup>137</sup>, daudziem viņa daiļrades patstāvīgums pēdējos divdesmit gados palicis nezināms. Tas ir skaidrojams ar mākslinieka pievēršanos savam mūža projektam, apzināti virzoties nostāk no Latvijas laikmetīgās mākslas skatuves. 1996. gadā Arturs Riņķis kopā ar sievu sāka veidot mākslas dārzu savā piecu hektāru lielajā lauku īpašumā, pastāvīgi realizējot savas ieceres un fantāzijas kinētiskās mākslas objektos (1. attēls). 2011. gadā viss dārzā izveidotais nodega ugunsgrēkā, taču mākslinieka ģimene nešauboties nolēma visu, cik iespējams, atjaunot. Pateicoties darbu tehniskajām pasēm, tos izdevās rekonstruēt, un jau pēc gada dārzs varēja sagaidīt jaunus apmeklētājus. Lai arī kā mākslinieks Riņķis turētos savrup, viņš tomēr ir klātesošs Latvijas laikmetīgās mākslas dzīvē, un viņa darbus šobrīd iepērk arī topošais muzejs. Par savu pēdējo gadu radošo darbību mākslas dārzā autors tika nominēts vienam no prestižākajiem apbalvojumiem Latvijas mākslā - *Purvīša balvai 2015*.

---

<sup>136</sup> Stupele, Austra. *Saruna ar Arturu Riņķi*, 2015. gada 28. decembrī. Piezīmes A. Stupeles personīgajā arhīvā.

<sup>137</sup>Biežāk pieminētās: *Locarno* videomākslas festivāls Šveicē; *Un citi vizieni, meklējumi, mākslinieki Latvijā 1960-1984 (Rīgas Mākslas telpa)*; *Vizionārās struktūras. No Johansonā līdz Johansonam* (Latvijas Nacionālā bibliotēka; mākslas centrs *Bozar*, Briselē); *Saules sistēmas perspektīva* (LNMM izstāžu zāle *Arsenāls*), kurā darbs *Pulsārs Q19* nominēts arī *Purvīša balvai 2015*.



Interesentiem līdz mākslas dārzam jānokļūst saviem spēkiem, visbiežāk tās ir grupas, kas atbrauc ar personīgo auto. Mākslinieks atzīst, ka cilvēki reizēm atnāk arī kājām, pilnīgi negaidot parādoties no tuvējā meža vai kādas takas. Reklāmu vietējos laikrakstos, kartēs un tūrisma ceļvežos nav. Nav arī zīmju ceļa malā, ir tikai norādes, ko telefoniski izstāsta pats mākslinieks. Tikai pie ieejas īpašumā latviešu un angļu valodā lasāms uzraksts: *Mākslas dārzs NEKURIENS VIDŪ/ Art garden IN THE MIDDLE OF NOWHERE*. Tādējādi fiziski iekļūt dārzā ir iespējams jebkurā laikā, taču autora vadīti „mākslas notikumi” pieredzami tikai dažus mēnešus gadā – vairākus vakarus nedēļā, laikā no jūlija vidus līdz septembra beigām. Māksliniekam ir vajadzīga tumsa, jo kinētiskie objekti ir pārsvarā gaismu nesoši. Vairāki objekti ir veidoti stīmpanka stilā<sup>138</sup>, piemēram, auto *Enigma* (2. attēls) un *Stīmpanka mandalas*. Audiovizuālajā zālē, kuru mākslinieks izveidojis vienā no vecajām guļbaļķu ēkām, notiek ikreiz improvizēti kinētiskās glezniecības seansi. Ir izveidotas skatītāju sēdvietas, no kurām var vērot „dzīvas gleznas” uz 3 x 4 m liela ekrāna. Pēc tam apmeklētāji pavada laiku dārzā. Autora dēvētā „izstāde-izrāde” notiek dažas stundas, un pēc tās nakts vidū viesi dodas mājās. Domājot par mākslas dārzu un tajā notiekošo, šo vietu pamatoti var uztvert par mūsdienīgu heterotopiju. Ir iespējams saskatīt atbilstības Fuko minētajiem principiem, kaut arī šī telpa daudzējādā ziņā ir atšķirīga no filozofa nosauktajām. Mākslas dārza specifika noteikti neļauj to ierindot pie „ikdienišķām” telpām, ne arī pie mākslas muzejiem vai galerijām.

Pirmais no Fuko minētajiem principiem paredz, ka heterotopija ir vieta, kurā nonāk indivīdi, kas, raugoties no sabiedrības viedokļa, atrodas nosacītā krīzē. Mūsdienās tā galvenokārt ir transformējusies par deviācijas heterotopiju. Tās ir vietas, kurās nonāk cilvēki, kuru uzvedība neatbilst sabiedrībā pieņemtiem standartiem. Vērtējot mākslas dārzu tādā aspektā, šī īpašība iegūst pozitīvu nozīmi. „*Tā ir vieta, kur es esmu prom no visiem, esmu ar dabu un varu iedziļināties savās fantāzijās. Tur domas lēnām atveras klusumā un svaigā gaisā.*” /*Mākslinieks Arturs Riņķis*. Autors to uztver kā savu patvērumu, kā „laimes salu”, kurā realizējas viņa mākslinieciskās idejas. Tas ir arī viņa ģimenes

---

<sup>138</sup> *Stīmpanks* – atvasināts no angļu *steam engine* (tvaika dzinējs). Subkultūra, kas savu stilu asociē ar Viktorijas laika Angliju un saistās ar entuziasmu par tā laika tehniskajiem sasniegumiem - tvaika dzinēju, elektrību. Tā ir arī ticība tehnikas iespējām, tehnoloģiskas cilvēces vienotam progresam, ideoloģiska agrīno modernisma ideālu renesanse.

īpašums, kurā ir iespējams pavadīt laimīgas vecumdienas tā, kā pats vēlas. Lai gan tas nav pielīdzināms veco ļaužu mītnei, pēc Fuko domām, vecums tomēr saistās ar zināmu krīzes stāvokli. Reizē tā ir arī deviācija, jo mākslinieks apzināti un konstanti jau vairākus desmitus gadu rada šo mākslas telpu individuāli, norobežojies no plašākai publikai zināmā laikmetīgās mākslas lauka. Piekopjot nomadnieka dzīvesveidu, ir radīts šis dārzs, alternatīva vide, kurā var realizēt savas ieceres, un tas ir svarīgāk, nekā pakļauties vispārējām sabiedrībā pieņemtām normām. Autors uzskata, ka laiks, kas tiek veltīts izstāžu iekārtošanai, daudz labāk noderētu jaunu objektu un mākslas darbu veidošanai savā dārzā.

Otrā Fuko noteiktā pazīme paredz, ka katrai heterotopijai ir noteikta funkcija sabiedrībā, kas to rada un uztur. Apjautājot mākslas dārza apmeklētājus un autoru, secināms, ka šīs telpas funkcija nav viegli definējama. Tā saistās ar mākslinieka individuālajām iecerēm realizēt savas idejas un dalīties tajās ar apmeklētājiem. *„Tā ir radīta kā alternatīva vide - mākslas telpa. Varētu teikt, ka tā ir psihorelaksējoša vide, kurā cilvēks atbrīvojas no sliktām domām, uztraukuma, rutīnas, uzkrātās negatīvās enerģijas un var uzlādēties ar labo.”* /Arturs Riņķis. Līdzīgu viedokli izsaka arī vairums apmeklētāju, saucot to par „piedzīvojumu vietu, mākslas notikuma vietu”, „telpu, kur var sajust to, ko citur nav iespējams” u.tml.<sup>139</sup> Balstoties uz bakalaura darba 2.3. nodaļā minēto, šīs vietas funkcija ir „ļaut izpausties citādībai”, papildīt noteiktu indivīdu garīgās, emocionālās vajadzības. Tā ir iespēja rituālai dārza apskatei, telpas sajušanai, enerģijas gūšanai. *„Viesu grāmatā var lasīt: „Te ir tas, kas man jau sen bija vajadzīgs. Es nezināju, kas tas ir un kur, bet es beidzot to atradu!”/ Arturs Riņķis.*<sup>140</sup>

Heterotopija spēj reālā vietā apvienot vairākas savstarpēji it kā nesavienojamas telpas. Fuko nosauc dārzu par vienu no senākajām šāda veida heterotopijām. Darbā aplūkotā piemēra nosaukums - mākslas dārzs „Nekurienes vidū” - jau norāda uz dažādu vietu apvienojumu. Pirmkārt, tā ir privāta

---

<sup>139</sup> Skatīt 3. pielikumu.

<sup>140</sup> Stupele, Austra. *Intervija ar Arturu Riņķi*, 2016. gada 12. maijā. Pierakst. A. Stupele. Audioieraksts A. Stupeles personīgajā arhīvā.

teritorija, lauku mājas „Vijolītes”, viensēta, ko ieskauj mežs, pļavas un tālāk esošās kaimiņu mājas. Tajā pastāv zināmas tradīcijas kā jebkurā ģimenes dzīvē. Riņķu ģimene iezīmētā vietā, akmens krāvumā dedzina ugunsgrāvu. Latviešiem raksturīgie uguns rituāli te iegūst neopagānisku raksturu un tiek veikti gan pateicībā, gan uzsākot ko jaunu. Šai ģimeniskajai latvisko tradīciju telpai pievienojas gandrīz futūristisku tehnoloģiju un mākslas telpa. Tā veidojas fiziski, līdz ar autora radītajiem mākslasdarbiem, kā arī garīgi – mākslinieka klātbūtnē; pateicoties Riņķa fantāzijai un stāstiem, objekti „atdzīvojas” un iegūst īpašu auru (3. attēls). Rituālo tradīciju un kosmista uzskatu sintēze izpaužas arī vienā no lielākajiem dārza objektiem – *Cilvēku galaktikā* (4. attēls). Tie ir apsūņojuši akmeņi, kas centriskā kompozīcijā izvietoti ap vidū esošo metāla bumbu, ko apgaismo augstāk novietota lampa. Autors skaidro, ka „*vairāki rīkstnieki un ekstrasesi šo vietu nodēvējuši par enerģētiski ļoti spēcīgu punktu, pie kura esot labi meditēt*”.<sup>141</sup> Dienas laikā šī lauku sēta ne ar ko neatšķiras no citām – saimnieki veic dažādus mājas un dārza darbus. Autors skaidro, ka lielu dienas daļu viņš pavada, „ķimerējoties ap objektiem”, jo tie ir tehniski jāapkalpo. Telpas galvenās transformācijas notiek tad, kad ierodas apmeklētāji: „*Tas ir piedzīvojums, kas tiek radīts konkrētā laikā.*” Apmeklētāji atzīst: „*Mākslas dārzs bija mākslas darbu un vides mijiedarbība.*” Atklājas, ka tieši atšķirīgo telpu pārklāšanās vai apvienošanās dažādos līmeņos rada „citādības sajūtu”: „*Mākslas telpa - reāli objekti, video. Tā var būt privātā telpa, jo tās ir viņa lauku mājas. Vēl mums ir dabas telpa, zvaigžņotas debesis, meži. Tādā ziņā tā ir gan atvērta, gan slēgta telpa. Bezgalīgs visums apkārt.*” „*Neredzēts ir dārza formāts, kas tomēr sniedz tādu sajūtu, ka esi ekskluzīvi ielaists kāda cilvēka telpā, kas uz to vienu brīdi kļuvusi publiska.*”/Apmeklētājs. Mākslas objekti šeit ir neatraujami no dzīvīgās dabas telpas: „*Zvaigžņotā debess kļūst par mākslinieka griestiem - neaizsniedzamiem, turklāt tā ir mākslas darba sastāvdaļa.*” Arturs Riņķis izmanto arī sirreālista cienīgus telpas „sajaukšanas” paņēmienus, piemēram, objektā *Mēness tornis*. Raugoties naksnīgajās debesīs, apmeklētāji var apjukt, ieraugot

---

<sup>141</sup> Stupele, Austra. *Saruna ar Arturu Riņķi*, 2015. gada 28. decembrī. Piezīmes A. Stupeles personīgajā arhīvā.

divus mēnešus, jo mākslinieks ir sarūpējis arī pilnmēnesim līdzīgu elektrisko gaismekli.

Mākslas dārzā ir saskatāms arī ceturtais Fuko nosauktais princips - saistība ar laiku. Līdzīgi festivālu teltīm vai atrakciju parkiem, arī šī vieta „atdzīvojas” dažus mēnešus gadā, noteiktās diennakts stundās, kļūstot par heterohroniju. Uzdotot jautājumu par dārza saistību ar laiku, atklājas interesanta apmeklētāju pieredze: šajā vidē laika izjūta zūd pavisam, un „*Būtībā ir sajūta, ka atrodiel telpā bez laika. Bezlaika apstākļos.*” Šī vieta darbojas pēc līdzīgiem principiem kā tās vietas, kas akumulē laiku, veidojot tā saukto „mūžības telpu”: „*Tas maģiskākais, kas man tur patika, ir tas, ka tur laika nav vispār. Viens no retajiem gadījumiem, kad cilvēka izdomātais pulkstenis neeksistē.*” Laika uztveri apmeklētāju apziņā autors efektīvi nojauc jau vakara sākumā, piedāvājot braucienu „laika mašīnā”, reizē fiziski ievedot viņus alternatīvajā vidē. Pļavas malā ir izveidota simboliska pietura ar soliņu, kurā sagaidīt *Enigm*u. Stīmpanka stilā veidoto antīko kabrioletu brauciena laikā pavada gramofona radīta mūzika un gaisma no abažūra lampas, kas amizanti šūpojas virs pasažieru galvām. Brauciens pa pļavu, mākslinieka vārdiem runājot, – autodromu, ilgst aptuveni minūti pilnīgā tumsā. Autors saka, ka tas ir brauciens uz Jaunangliju 19. gadsimta nogalē, un noteikti ir „jāpamāj karalienei”.

Īpaši spēcīgi mākslas dārzā izpaužas piektais heterotopijas princips – piekļuves mehānisms. Mākslas dārzs ir izteikta rituāla heterotopija, to uzsver arī mākslinieks: „*Dārza apmeklējums ir rituāla procesija, es to vadu. Cilvēki aizbrauc prom, ļoti labi noskaņoti.*” Vakars iesākas ar performanci vai teatrālu rituālu, un ne katram ir iespēja tajā iekļūt. Tas atļauts tikai noteiktam cilvēku lokam – tiem, kas ir norunājuši apmeklējumu un nonākuši šeit saviem spēkiem. „*Ja es varu kaut kur nejauši iegadīties, es jūtos drošāk. Bet nevar šajā nekuriē nejauši iegadīties.*”/Apmeklētājs. Kā atzīst autors, tā ir rituāla ienākšana mākslas pasaulē, kas krasi atšķiras no tās vides, no kuras apmeklētāji ieradušies. Tas prasa no dalībnieka atvērtību un zināmu uzticēšanos māksliniekam, kura klātbūtnei procesā ir izšķiroša nozīme: „*Šis dārzs ir veidots kā personīgs ceļojums citā pasaulē, kā dienasgrāmata vai atmiņu stāsts, ko nevar līdz galam izstāstīt bez tā autora.*”

Viena no heterotopijas funkcijām ir radīt iluzoru telpu, kas pretstatī vai pakļauj reālo vidi, vai arī radīt reālu vietu, kas kompensē pārējo realitāti vai ir labāka par to. Šajā gadījumā var apgalvot, ka „Nekurienes vidū” ir mākslinieka radīta utopija. Autoram piemīt utopiska apziņa, kas materiāli realizējas mākslas vidē. Viņš piebilst: *“Viss, kas tur ir darīts, un tas, kas tur notiek, faktiski ir utopija. Jo nekāda reāla pielietojuma klasiskajā izpratnē tam nav.”* Tas liek klātesošajam pārcelties uz kādu citu, maksimāli labu alternatīvo realitāti, kur valda miers un saskaņa. Arturs Riņķis skaidro, ka izgaismoto kinētisko objektu ritms savā ziņā saskan ar cilvēka zemapziņā esošo, objekti nav pārkāpuši ritmiku, kādā darbojas cilvēka organisms. Tie ir dabas ritmi, kas mākslas darbus vieno ar apkārtējo telpu. Mākslinieka utopiskā apziņa panāk aktīvu reālas „laimīgās zemes” veidošanu daudzu gadu garumā. Tas ir izvēlētais patstāvīgais ceļš, nevis konformiska samierināšanās. Utopija paredz radīt to, kā vēl nekur nav bijis. Turklāt dalīšanās tajā ar apmeklētājiem veido vispozitīvāko heterotopiju, kas ļauj noteiktam cilvēku skaitam zināmos laikos pieredzēt pavisam reālu sapņu, ilūziju un spēcīgu izjūtu telpu. Mākslinieks novērtē arī brīvību, ko sniedz viņam piederoša vieta „bez kritiķiem, kuratoriem, bez galerijām”.<sup>142</sup> Taču tikai kopā ar klātesošajiem autors spēj patiesi izbaudīt un novērtēt objektus kā mākslas darbus, jo tad tie darbojas emocionāli, tiem „tiek iepūsta dzīvība”. Tādējādi veidojas spēcīga dabas telpas, mākslas objektu un apmeklētāja sinerģija.

Autora kosmiskais fantāzijas lidojums atspoguļojas daudzos viņa objektu nosaukumos: *Enigma*, portāls *Cita dimensija*, *Žozefīne*, eksperimentālās videofilmas *Elpa* un *Daliland*, *Inku Saules disks* jeb *Virakoča*, meditāciju laukā – *Pulsārs Q19*, *Ūdensglezna*, *Plūsmas*, *Koka dvēsele*, *Nako Inea* u.c. Līdzās šiem darbiem autors ir novietojis arī „informāciju” par tiem. Taču tas nav muzejos atrodamais gabarītu un tehniku uzskaitījums vai arī laikmetīgās mākslas galerijās lasāmās esejas ar darba konceptuālo pamatojumu. Tā vietā autors ir sacerējis rotaļīgas haikas, kas uzvedina apmeklētāju uz iecerēto noskaņojumu vai pārdomām. Bez jau minētās kosmiskās tēmas, kas darbos vienmēr ir klātesoša, jāmin vēl kāds autora iedvesmas avots – indiāņu mitoloģija. Kaut arī daudzi objekti ir tehniski sarežģīti vai elektroniski, tie vērotājam tomēr atgādina

---

<sup>142</sup> Stupele, Austra. *Saruna ar Arturu Riņķi*, 2015. gada 28. decembrī. Piezīmes A. Stupeles personiskajā arhīvā.

par pasaules pirmatnīgumu un šamaniskiem rituāliem un vienkāršā, reizēm pat naivā veidā spēj iedvest bijību. Ar to saistās, piemēram, darbs *Saules disks* (5. attēls) ar kustīgu „zelta” centru. Disks ir ievietots zeltītā rāmī, uz kura attēloti „raksti no inku dieva Virakočas apmetņā”. Tā demonstrēšana ir priekšnesums, kuram skatītāji pulcējas aplī pilnīgā tumsā. Ieslēdzoties gaismai, klātesošie ierauga iespaidīgo objektu, ko pavada peruāņu dziedātājas Imas Sumakas (*Yma Sumac*) eksotiskās balss ieraksts. Indiāņu mitoloģijas tēmai ir veltīts arī kinētiskais objekts *Krāsu vilnis*, kas liegani atver un aizver savus paradīzes putnam līdzīgos spārnus, mainoties apgaismojuma krāsu spektram. Autors atzīstas, ka arī ideju mākslas dārza nosaukumam ir devuši Kalifornijas indiāņi. Pie viņa reiz viesojusies mākslinieku grupa, kas atzinīgi izteikusies, „*ka te esot tāpat kā Kalifornijas mežā. [...] te ir kā „in the middle of nowhere” – nekurienes vidū.*” Cita ietekme Riņķa mākslā parādās saistībā ar jau pieminēto *New Age*, proti, tā ir arī šim virzienam raksturīgā mūzika, ko autors izmanto savos darbos. Autors uzsver, ka tā ir ļoti vizuāla skaņu kombinācija. Arturs Riņķis ir sinestēts, tāpēc viņa darbos krāsai un gaismai vienlīdz svarīga ir arī mūzika. Sinestēzija ir „*neiroloģiska īpašība, kad darbība uz vienu maņu orgānu izraisa reakciju otrā, un tie sāk darboties vienlaicīgi.*” Autors kopš bērnības ir spējīgs dzirdēt krāsu vai vizuālo attēlu un krāsā sajūst noteiktus muzikālos toņus. Tieši pateicoties šai īpašībai, top daudzas kinētiskās gleznas, jo, dzirdot kādu dziesmu, autors acu priekšā redz plūstošus krāsas viļņus vai formas, ko vēlas attēlot arī citiem. Audiovizuālajā zālē skatītājiem tiek demonstrēta kinētiskā glezna, kas tapusi filmas *Avatars* (2009) mūzikas ietekmē. Arturs Riņķis ar neviltotu sajūsmu apbrīno režisora Džeimsa Kamerona (*James Cameron*) radīto fantāziju pasauli. Viņš atzīstas, ka bieži domā, kā varētu realizēt filmā attēloto fantastisko dabas pasauli. Tā rezultātā jau ir tapuši, piemēram, darbi *Koka dvēsele* (6. attēls) un *Nako Inea* (7. attēls). Tie ir objekti, kas liek apmeklētājam apstāties, atslābināties un vērot, tādējādi vienojoties ar šajos objektos iekodētajiem dabas ritmiem. Nenoliedzami, Riņķis pašu dabu uztver kā dievību un viņa darbos tā tiek dievišķota, sajaucoties indiāņu, latviešu, austrumu un rietumu mitoloģijām.

Šā gada pavasarī Rīgā, Dekoratīvās mākslas un dizaina muzejā notika mākslinieces Ivetas Vaivodes un Artura Riņķa kopīga izstāde *Ceļojums uz Nekurieni*. Tas bija jaunās fotogrāfes skats uz vecākās paaudzes kinētiskās

mākslas klasiķa savrupo radošo darbības lauku „nekurienē”, kas atspoguļots fotogrāfijās un video. Tomēr izstāžu zāles klusinātais apgaismojums, video instalācija, pat automašīna, kas atgādāta no mākslas dārza, spēja radīt tikai nojausmu par to, kas pieredzams brīvā dabā, naktī, mākslinieka pavadībā. Riņķa „Nekuriene” ir unikāla vide tieši tāpēc, ka nav saistīta ne ar ko institucionālu, tā ir intīma un tikpat reāla, cik izfantazēta. Autoram ir izdevies radīt telpu, kas nav aizvietoājama pat ar pārdomātu simulāciju. Jautājot māksliniekam par izstādē radīto telpu, viņš atzīst: *„Salīdzinot sajūtas, muzejā – tur taču nebija nekā. Ieliekot telpās, tas viss tomēr ir nedzīvs. Man nepatika izrauties ārā no dārza vides, tas galvenokārt ir tehniski sarežģīti, turklāt man arī nav gandarījuma no tā. Objektī ir izņemti no savas vides, viņi tur jūtas sveši.”* Apmeklētāja novērtē ievērojamo atšķirību, kāda ir, salīdzinot dārzu, piemēram, ar laikmetīgās mākslas galerijām: *„Tur esot, ir sajūta, ka vari pietuvoties tādai īstai lietai. Protams, tas ir atkarīgs arī no visiem nosacījumiem, kas izpaužas, tev turp dodoties. Galvenais, ka tas ierauj tevi tik ļoti, ka nevar paiet garām. No izstādes, klasiskās vides, tu vari iziet ārā, vienalga, cik ilgi tu tur būtu. Bet šeit tas tik ļoti nāk pretī, ka nav iespējams sevi no tā izslēgt.”* Līdzīgu vērtējumu izsaka arī fotogrāfe Iveta Vaivode, norādot, ka sākumā nebija plānojusi iesaistīties radošajā procesā, tikai dokumentēt to. Taču darba gaitā viņa sapratusi, ka arī dokumentālā stilā uzņemtās fotogrāfijas izskatās „pēc absolūtas fantāzijas”. Māksliniece nonākusi pie atziņas, ka viņai jāklūst par Riņķa radītās pasaules daļu, aktīvi tajā jādarbojas, jāsajūt tā, lai spētu to patiesi novērtēt un attēlot savos darbos.<sup>143</sup> Tieši tā ir galvenā šīs telpas pazīme – tā neatstāj iespēju vērotājam gūt to pašu, ko gūst dalībnieks. Precīzāk, tajā pat nav iespējami bezkaislīgi vērotāji. Tieši tā tiek panākts galvenais telpas efekts un tā *„ideālā gadījumā ļauj savienoties ar kosmosu. Ja ne ar kosmosu, tad piedzīvot tādu pārpasaulīgas laimes sajūtu.”* /Apmeklētājs.

Daudzi apmeklētāji atzīst, ka mākslinieks telpā ir panācis sakrālas vietas izjūtu. Tā ir konkrētu darbību režija, izmantojot gaismas, skaņas, smaržu un kustību līdzekļus, kādus nereti pielieto arī dievnamu un katedrāļu telpas

---

<sup>143</sup> Iveta Vaivode *Ceļojums uz Nekurieni* atklāšanas pasākumā 2016. gada, 24. februārī.

scenogrāfijā.<sup>144</sup> Artura Riņķa „Nekurienē” var saskatīt apzinātu darbību un paņēmienu kopumu, radot telpu cilvēka saziņai ar augstāku pasauli, turklāt pavisam pirmatnīgu un pānisku, ārpus jebkurām reliģiskajām vai kultūras nozīmēm. Tās nav mistiskas vai dievišķas atklāsmes, bet gan autora minētā mērķtiecīgā objektu un dabas ritmika, krāsu un gaismu dramaturģija. Līdzīgi kā dievlūdžēji baznīcās kļūst par sakrālās telpas sastāvdaļu, arī Artura Riņķa pasaulē skatītājs pats top par mākslas procesa sastāvdaļu.<sup>145</sup> Turklāt katrs cilvēks ienāk telpā ar savu individuālo vēsturisko atmiņu, unikālo garīgo pieredzi un zināšanām. Kā norāda apmeklētāja, šādu daudzveidību savā pasaulē ir paredzējis arī autors: „*Tur ir tik daudz telpu, cik ir baudītāju. Katrs ar savu telpu atnāk. Manuprāt, tādēļ Riņķis to arī izveidoja, lai radītu vienu jaunu, lielu telpu ar kopīgu enerģiju.*” Šādā telpā, kur realizētas mākslinieka fantāzijas, klātesošajam nekad nav iespējams atrasties „ārpusē”. Vienlaikus te eksistē arī objektīva realitāte kā dinamiska struktūra, kuras elementi adaptējas skatītāja individuālajā uztverē, un tas atkarīgs no katra indivīda pieejas un sagatavotības. Kaut arī šim mākslas notikumam nav vēsturiskas un simboliskas līdzības ar reliģisko tradīciju, ir saskatāmas zināmas paralēles. Tipoloģiskas līdzības parādās performatīvajā aspektā, mākslinieka kā vadātāja personā, absolūti brīvprātīgā meditātīvā vai miera stāvokļa sasniegšanā un zināmā misticismā, ko šī vieta rada tās apmeklētāju apziņā. Nav iespējams saprast šī mākslas darba jēgu, izņemot ārā vienu no tā dinamiskajām formām – gaismu, skaņu, svaigo gaisu utt. - jo tad vēstījuma jēga zūd. Šīs vietas jēga rodas tikai klātesamībā un skatītājam kā dalībniekam, kopā ar citiem elementiem. Mākslinieciskais, telpiskais, vizuālais un rituālais te savijas kopā nedalāmā veselumā.

Iepriekšējās nodaļās aprakstītā vizuālā, ķermeniskā jeb kinētiskā, kā arī emocionālā telpas pieredze mākslas dārzā veidojas pārdomāti un sabalansēti. Apjautājot apmeklētājus, kas, viņuprāt, „Nekuriene” ir - telpa vai vieta, saņemtas daudzveidīgas atbildes.<sup>146</sup> Katra individuālajā uztverē šiem jēdzieniem ir dažāda, pat pretēja nozīme, līdz ar to ir grūti vienoties par precīzu definējumu. Apmeklētāji atzīst, ka šāds jēdzienu dalījums te zaudē savu nozīmi.

---

<sup>144</sup>Par sakrālās telpas radīšanu jeb *hierotopiju* raksta biantijas kultūras pētnieks Aleksejs Lidovs. Skatīt: Лидов, Алексей. *Иеротопия. Пространственные иконы и образы парадигмы в византийской культуре*. Москва, 2009. Стр. 9 – 20.

<sup>145</sup> Лидов, Алексей. *Иеротопия*. Стр. 291.

<sup>146</sup> Skatīt 3. pielikumu.



To varētu dēvēt par mākslinieka radītu īpašu *telpu*, kas atrodas konkrētā *vietā*. Tā saistās ar lielu intimitāti un sakralitāti, jo ir privāta, un arī pasākumi ir meditatīva rakstura un risinās intīmā gaisotnē. Taču reizē tā ir atvērta, bez skaidrām robežām vai pat bezgalīga, un šo apziņu panāk ne tikai zvaigžņotā debess, bet arī mākslinieka klātbūtne un sacītais. Darba autore uzskata, ka mākslas dārzs ir reāla vieta, saistāma ar ģeogrāfiskām noteiksmēm un zināmām sociālām attiecībām, taču tā arī spēj ietvert telpai raksturīgo, cilvēkam savā ziņā svešo, vienmēr apkārt esošo bezgalību. Tā ir vieta, kas saistās ar notikumu, kas cilvēku atmiņās saglabājas kā sajūta par atrašanos īpašā telpā. Savu konceptuālo veidolu tā iegūst tieši „mākslas notikuma” brīdī, kad to piepilda noteiktas cilvēku aktivitātes un rituāli, kad tā tiek īpaši uztverta. Autore uzskata, un to atzīst arī citi apmeklētāji, ka sajūtu telpa te veidojas visspēcīgāk. Tieši tas arī ir iemesls, kādēļ par šo vietu un notikumiem tajā ir problemātiski izstāstīt citiem. Tā kā ziņas par „Nekurienu” izplatās no mutes mutē un nekādu reklāmu šai vietai nav, mākslinieks atklāj, ka nesaprot, ko cilvēki varētu viens otram par to stāstīt: „*Man pašam ir grūti iedomāties, kam ir jābūt stāstītam, lai es naktī dotos simts kilometru braucienā uz nezināmu vietu, uz nekurienu.*” Tas, ka šai vietai nav reklāmu, ietilpst mākslas dārza koncepcijā – tā ir vieta, par kuru nav iespējams pastāstīt, to var tikai piedzīvot.

Artura Riņķa „Nekuriene” ir uztverama kā neesoša vieta – taču kā utopija ar labas vietas nozīmi, jo ir pavisam reāli sasniedzama. Ir skaidrs, ka tā ir krasi pretēja ne-vietai (*non-place*), ko ir definējis Ožē un kas minēta darba iepriekšējā nodaļā. Tā nav arī bezdvēseliska surogāttelpa, tieši pretēji – tā ir telpa, kurā mākslinieks centies „dvēseli ielikt” un dalīties tajā ar klātesošajiem. Mišela Fuko nosauktie heterotopijas principi nenosaka šīs telpas īpašo darbību un iedarbību uz apmeklētājiem. Heterotopoloģija mākslas dārzam ir drīzāk uzskates līdzeklis, lai skaidrāk noteiktu tā unikālo dabu un īpašības, līdz ar to arī izprastu tā nozīmi. Heterotopija te ir veidota, jo vairāki iepriekš nosauktie principi sakrīt ar mākslinieka izmantotu telpas radīšanas metodi. Tas ir autora dabisks paņēmieni, kas balstīts viņa radošā utopista apziņā. Taču tas liek domāt, ka heterotopija var būt telpas radīšanas metode ar mākslinieka, arhitektu u.c. individuāli izstrādātu dizainu. Tā ir fiziski radīta mentāla, iztēles, vai sapņu telpa, kurā iespējams dalīties ar citiem cilvēkiem. Heterotopijas arhitekts vai

kurators, ar veiksmīgi plānotu sajūtu telpas scenogrāfiju vai dizainu, var ietekmēt izjūtas arī visiem, kas tajā atrodas, turklāt daloties šajā pieredzē kolektīvi. Mākslas dārzs tādējādi uztverams kā autora prāta un izdomas telpiska realizācija, un jebkurš ir spējīgs to reāli pieredzēt. Līdz ar to, „Nekuriene” neapšaubāmi iekļaujas „trešās telpas” kategorijā. Tai ir piedēvējamas heterotopijas īpašības arī tāpēc, ka tā ir telpa, kas atrodas ārpus ekonomiskajām interesēm un nav publiska, taču nav arī līdz galam privāta. Tā nav profāna vide, taču nav arī sakrāla klasiskajā izpratnē. Tā ir robežtelpa, kurā izpaužas mākslinieciska citādība, un tajā pieredzamais atšķiras no mākslas muzejos, galerijās, pat mākslas performancēs gūstamā. Primārais nosacījums tam ir mākslinieka klātbūtne. Atsaucoties uz Fuko salīdzinājumu ar kuģi, mākslinieks te ir kuģa, laika mašīnas vai cita transportlīdzekļa kapteinis ceļojumā caur fantāzijas izplatījumu uz katarsi nekurienes vidū.

## NOBEIGUMS

Bakalaura darba autore izvirzījusi mērķi analizēt heterotopijas jēdzienu un izvērtēt tā nozīmi mākslas kontekstā konkrēta piemēra gadījumā. Izvirzītais mērķis darba izstrādes laikā tika sasniegts. Tika analizēts, kā mākslinieka Artura Riņķa Mākslas dārzs „Nekurienes vidū” funkcionē kā heterotopiska telpa.

Pirmais pētījuma uzdevums paredzēja darba teorētiskajā daļā iepazīties ar telpas jēdziena lietojumu nozīmīgākajās kultūras teorijās. Tika skaidrotas jēdzienu *telpa* un *vieta* definēšanas iespējas, to atšķirības un jēdzienu lietojums vēsturiskā aspektā, norādot uz galvenajām modifikācijām vispārējā telpas domājumā. Nākamais izvirzītais uzdevums bija analizēt heterotopijas konceptu un tā raksturojošos elementus filozofa Mišela Fuko teorijā. Darba autore noskaidroja, ka heterotopija ir sarežģīts jēdziens, saprotams gan kā „pilnīgi citāda telpa”, gan kā „telpa citādībai”. Heterotopiju raksturo seši Fuko nosauktie principi, kas nosaka, piemēram, to funkciju, mainīgumu, hroniskumu un arī gandrīz rituālo dabu. Atklājās arī tas, ka jēdziens ir pietiekami neskaidrs un fleksibls, lai to pielāgotu daudzveidīgiem piemēriem. Taču ir secināts, ka heterotopija ir mainīga, dzīvīga, sabiedrības vajadzībās balstīta, kā arī jebkurai kultūrai nepieciešama citādības telpa. Darba autore to saista galvenokārt ar māksliniecisكو eksperimentu un jaunrades telpu. To varētu dēvēt par kādas sabiedrības grupas vai indivīda lokalizētu utopiju.

Nākamie darba uzdevumi bija saistīti ar izvēlēta piemēra izpēti – tika veikta intervija ar mākslinieku, kā arī aptaujāti mākslas dārza apmeklētāji. Empīriskais pētījums tika balstīts uz teorijā gūto izpratni par heterotopiju, papildinot to ar mākslinieka un apmeklētāju viedokļiem, taču būtiska ir arī darba autoras personīgā pieredze mākslas dārzā. Tieši šī vide saistās ar vienu no spilgtākajiem mākslas piedzīvojumiem, un tas saprotams arī burtiski, jo māksla te veido telpu, kuru ir iespējams uztvert ar visām maņām, un darbojas uz cilvēku arī zemapziņas līmenī. Tā ir mākslas vide, kuras galvenā nozīme ir būt pieredzētai.

Bakalaura darba mērķis iekļauj gan teorētisko, gan praktisko daļu. Lai pētītu, kas ir citādības telpa, vienlīdz svarīgi bija teorētiski izprast jēdzienu *telpa* un *vieta* skaidrojumus un modifikācijas laikā. Savukārt, domājot par Mākslas dārzu „Nekurienes vidū”, bija nepieciešams definēt, kas ir neesoša vieta jeb vieta, kas nebūtu pelnījusi vietas apzīmējumu. Noslēdzošajā pētījuma daļā par heterotopijas saistību ar mākslas dārzu bija nozīmīgi izjautāt pašu mākslinieku un izprast viņa ieceres un darbu māksliniecisko koncepciju, kā arī ļaut citiem apmeklētājiem dalīties personiski piedzīvotajā. Turklāt pētījums nebūtu iespējams arī bez autora individuālās pieredzes un novērojuma „Nekurienē”.

Pēc darba autores domām, šis pētījums ir pēctecīgs un to varētu padziļinātāk un izvērstāk turpināt. Analizējot heterotopijas saistību ar mākslu, būtu nepieciešams pētīt un pārbaudīt citādības telpas izmantošanu kā māksliniecisku metodi, lai radītu unikālu pieredzi arī citos gadījumos. Pētījuma noslēgumā autorei rodas arī vairāki jautājumi, kas liek pārdomāt telpas mākslinieciskā potenciāla iespējas, īpaši raugoties uz muzeju un izstāžu sfēru, mākslas pasākumu rīkošanu un mākslas izglītību. Vai ir iespējams heterotopijas klasificēts skaidrāk, izdalot vēl noteiktākas pazīmes? Vai līdzvērtīgu apmeklētāju pieredzi var veicināt ar konkrētiem paņēmieniem? Kā heterotopiju varētu radīt, atkārtot un izvērst, organizējot mākslas un kultūras notikumus? Kā sabiedrībā apzināti varētu radīt aizvien labākas heterotopijas? Teorētiskais pētījums noteikti ir padziļinājis izpratni par telpas, un jo īpaši citādības telpas, nozīmi kultūras un sabiedrības kontekstā. Heterotopiju var uztvert kā daļu no apkārtējās telpas daudzveidības, un ir jāizmanto šīs „citādības” pozitīvie aspekti, jo tā ir spējīga bagātināt indivīda kultūras pieredzi.

## KOPSAVILKUMS

1. Jēdziena *telpa* definēšana ir problemātiska, jo jēdziens ir neviennozīmīgs un paredz paskaidrojumu par kontekstu, kādā tas tiek domāts – vai telpa ir sociāla, fiziska vai idejiski konstruēta.
2. Galvenie telpas izpratnes pamatelementi ir punkts un noslēgta līnija. Individīds sevi vienmēr iedomājas telpas centrā, jo paša ķermenis vienmēr ir noteicošais uztveres nosacījums.
3. Telpu var uztvert arī kā abstraktu un iedomātu struktūru, kurai pēc vienošanās ir noteiktas simboliskas robežas. Tās savā starpā pārklājas un iekļauj cita citu.
4. Ķermeniskā telpas pieredze ir visspēcīgākā un jūtīgākā, un ar fizisko telpu pirmās nodibinās tieši cilvēka ķermeniskās attiecības.
5. Vietas jēdziens saistās ar cilvēka aktivitātēm, lokalitāti, sociālām attiecībām, konkrētu ģeogrāfisku noteiksmi un individuālu piederības sajūtu.
6. Telpa ir ietilpīgāks un abstraktāks jēdziens nekā vieta, jo to var saprast kā norobežotu platību, un arī kā bezgalību Pateicoties cilvēka kustībai cauri šiem lielumiem, telpa sevī ietver dažādas vietas.
7. Telpas kvalitatīvo atšķirību izdalīšana, kas raksturīga reliģiozai apziņai un tradicionālajām kultūrām, ir saglabājusies arī jebkura indivīda paradumos.
8. Telpas un vietas jēdzienu lietojums un modifikācijas vēsturiskā skatījumā uzskatāmi parāda, ka telpas uztvere mainās līdz ar laiku un notikumiem – zinātniskajiem atklājumiem, tehnikas progresu, kariem u.tml.
9. Ievērojamie fizikas atklājumi 20. gadsimtā ir pamatīgi modificējuši telpas domājumu, padarot laiku un telpu relatīvus - radot telpas dekonstrukciju, veicinot fragmentāciju, robežu marginalizāciju, izplešanos un saraušanos vienlaicīgi.
10. 20. gadsimtā arī telpa mākslā pazaudē savu iluzoro raksturu. Supremātisms kā viens no pirmajiem atklāj mākslas darbu kā autonomu pasauli ar savu likumsakarīgu, organizētu harmoniju, suverēnu telpas dimensiju mimēzes vietā.
11. Neesošu vietu iespējams definēt kā utopiju – nereālu, taču labāku alternatīvu, par esošo realitāti. Utopiskā apziņa ir arī radoša protesta forma, kam Rietumu kultūrā izsekojama sena vēsture.
12. Neesoša vieta ir saprotama arī kā tāda, kas, pretēji antropoloģiskai vietai, nesaistās attiecībām, tai neeksistē vēsture un nav identitātes. Līdzīgas ir arī surogāttelpas, ko varētu dēvēt par neesošas vietas arhitektonisko realizāciju. Tādas ir, piemēram, tranzīta telpas, komercbūves, patērētāju sabiedrības radītā „lielveikalu arhitektūra” un satiksmes sastrēgumi.

13. Franču filozofs Mišels Fuko norāda uz citādības telpām, nosaucot tās par heterotopijām, izsakot vēlmi tās pētīt un klasificēt ar heterotopoloģijas palīdzību, nosakot telpas raksturojošos elementus.
14. Ir problēmas skaidri definēt heterotopiju, jo tā ir gan „absolūti citāda telpa”, gan „citādība telpā”. Tā reizē ir un nav, reizē ir vieta un telpa, vienlaikus ir reāli fiziska un iluzora, iedomāta. Heterotopijas rodas, mainās, vai zūd kolektīvo attiecību iespaidā, balstītas kultūras vajadzībās.
15. Heterotopija saistāma arī ar mākslas telpu, jo tās daba paredz rotaļīgas, utopiskas, mākslinieciskas izdevības nosacītā sociālā deviācijā vai atsvešinātībā.
16. Vecākās paaudzes mākslinieka Artura Riņķa savrupi radošā darbība jau divdesmit gadu garumā, veidojot savu mākslas pasauli „nekurienes vidū”, ir uztverama kā heterotopija. Būtiskākās un raksturīgākās saistības jāizceļ:
  - Mākslas dārzs sevī apvieno vairākas vietas. Tajā savienojas privāts īpašums, lauku māja ar latviskām tradīcijām un kinētiskās mākslas objektu „izstāde – izrāde” dārza apmeklētājiem autora pavadībā.
  - Laika heterohronija. Vieta iegūst savu īpašo veidolu hroniski, tikai noteiktos laikos uz neilgu periodu, kamēr risinās to veidojošās sociālās attiecības.
  - Rituāla heterotopija. Mākslas dārzs paredz noteiktu piekļuves mehānismu, tā ir privileģēta telpa, kurā autors vada iestudētu notikumu.
17. „Nekuriene” ir autora projektēta, apzināti radīta scenogrāfija un līdzekļu kopums, kas sniedz heterotopiskas telpas izjūtu. Tādējādi mākslas dārzs apmeklētājiem saistās ar spēcīgu kinētisko, emocionālo un garīgo pieredzi.

# AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

## Izmantotā literatūra

1. „Des espaces autres. Une conférence inédite de Michel Foucault”, *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (October), 1984: 46–9. (Republished in *Dits et écrits IV*, Paris: Quarto Gallimard, pp.1571–81.)
2. Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
3. Arvanitis, Eugenia, Skordoulis, Constantine. „Space Conceptualisation in the Context of Postmodernity: Theorizing Spatial Representatio,” in *The international journal of interdisciplinary social sciences*, Volume 3, Number 6. (Melbourne: Common Ground Publishing) 2008.
4. Augé, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. Trans. by John Howe, London:Verso, 1995.
5. Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trans. by Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994.
6. Bauman, Zigmund. *Globalisation*. Cambridge: Polity Press, 1998.
7. Briede, Maija. „Mīts par zudušo paradīzi”. *Kentaurs XXI*, Nr. 4, 1993. 41. lpp.
8. Buceniece, Ella. „Pasauliskošana un „vietas tiesības” ”, no *Vērotājs un sabiedrība*. Red. Rubene, Māra. Rīga: Latvijas Universitāte, 2008.
9. Casey, Edward. „Space”, In *The Routledge Companion to Phenomenology*, eds. S. Luft and S. Overgaard. London:Routledge, 2012.
10. Casey, Edward. „Keeping Art to its Edge,” in *Rethinking Facticity*. Fr. Raffoul & E.S. Nelson (eds). New York: Suny Press, 2008. P. 145 – 153.
11. Casey, Edward. *The Fate of Place. A Philosophical History*. California: University of California Press, 1998.
12. Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. California: University of California Press, 1988.
13. Crampton, Jeremy, Stuart, Elden (eds). *Space, Knowledge and Power. Foucault and Geography*. Hampshire: Ashgate Publishing Company, 2007.
14. Delany, Samuel Ray. *Triton*. New York: Bantam Books, 1983.
15. Disalle, Robert. *Understanding Space-Time. The Philosophical Development of Physics from Newton to Einstein*. New York: Cambridge University Press, 2006.

16. Dubins, Herberts. *Forma. Krāsa. Dinamika*. Katalogs, 1978. Laikmetīgās mākslas centra (LCCA) arhīvs.
17. Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Trans. William R. Trask. New York: Harcourt Brace Jovanovich, renewed, 1987.
18. Foucault, Michel, „Different spaces,” in James Faubion (ed.) *Essential Works of Foucault 1954–1984, Volume II: Aesthetics, Method and Epistemology*. Trans. Robert Hurley, London: Penguin Books, 1998.
19. Foucault, Michel. „Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”. Trans. Jay Miskowiec. *Architecture /Mouvement/ Continuité* October, 1984.
20. Foucault, Michel. „Of other Spaces,” in Dehaene, Michiel and Lieven De Cauter (ed.) *Heterotopia and the City: Public Space in a Post Civil Society*. London: Routledge, 2008.
21. Foucault, Michel. „Of other spaces”. Trans. Lotus, in N. Leach (ed.) *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, London: Routledge, 1997. P. 330-336.
22. Foucault, Michel. „Other Spaces and the Principles of Heterotopia (1986),” in Leach, Neil (Ed.) *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. London: Routledge, 1997.
23. Foucault, Michel. „The Force of Flight”. Trans. Garald Moore. Crampton, Jeremy, Stuart, Elden (eds). *Space, Knowledge and Power. Foucault and Geography*. Hampshire: Ashgate Publishing Company, 2007. P. 169 – 172.
24. Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1977.
25. Foucault, Michel. *Power. The Essential Works of Foucault, 1954-1984, Vol. 3*. Edit. Faubion, James D. New York: New Press, 2000. P. 349 – 364.
26. Foucault, Michel. *The Order of Things*. New York: Vintage Books, 1994.
27. Fuko, Mišels. *Patiesība, Vara, Patība*. Rīga: Spektrs, 1995.
28. Johnson, Peter. „Unrevealing Foucault different spaces,” in *History of the Human sciences*, Vol.19. No. 4, 2006. P. 75-90.
29. Koolhaas, Rem. „Junkspace,” *October*, Vol. 100, Obsolescence (Spring, 2002). P. 175-190.
30. Krese, Solvita. „Meklējot citādo vietu starp pilsētām, kuģiem un sapņiem,” *Survival Kit 6* katalogs. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2014.
31. Lax, F. „Heterotopia from a Biological and Medical Point of View” in R. Ritter and B. Knaller-Vlay (eds.), *Other Spaces. The Affair of the Heterotopia, Dokumente zur Architektur 10*, Graz: Haus der Architektur, 1998. P.114-123.
32. Lāpins, Leonards. „Melnā kvadrāta maģija”. *Avots*, 1987, Nr.6. 58. – 60. lpp



33. Massey, Doreen. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
34. McLeod, Mary „Everyday and „Other” Spaces,” in Debra L. Coleman, Elizabeth Ann Danze and Carol Jane Henderson (eds), *Feminism and Architecture*, 1996.
35. McNay, Lois. *Foucault: A Critical Introduction*. Key Contemporary Thinkers. Cambridge: Polity Press, 1994.
36. Mills, Sara. *Michel Foucault*. London: Routledge, 2003.
37. Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge, 2002. P. 245-257.
38. Račevskis, Kārlis, „Pēc postmodernā: franču kritiskais pavērsiens uz modernismu”. *Kentaurs XXI*. Nr. 32, 2003. 143 – 156. lpp.
39. Riņķis, Arturs. *Forma. Krāsa. Dinamika*. Manuskripts, 1978. Laikmetīgās mākslas centra (LCCA) arhīvs.
40. Rubenis, Andris. *20. gadsimta kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004.
41. Rubenis, Andris. *Cilvēks mītiskajā pasaules ainā*. Rīga: Zvaigzne, 1994.
42. Smitsons, Roberts. *Rakstu krājums*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija. VKN, 2009.
43. Suhaņenkova, Silva. *Mājas izveide svešā zemē kā heterotopisks projekts: Otrā pasaules kara trimdas latviešu kopienas un indivīda mājvieta „Straumēnos”, Lielbritānijā*. Maģistra darbs. Rīga: Rīgas Stradiņa universitāte, 2014.
44. Šmids, Vilhelms. „Kas ir vara? Varas jēdziens Fuko darbos un jautājums par mūsdienām”. Tulk. Silvija Brice. *Kentaurs XXI*, Nr. 3, 1992. 74. - 50. lpp.
45. Šmids, Vilhelms. „Fuko dzīves māksla,” Tulk. Igors Šuvajevs. *Kentaurs XXI*. Nr. 13, 1997. 74. – 81.lpp.
46. Teters, Daina. „The city as a space and the space in the city: A semiotic inquiry into the formation of Riga,” *In Wasik, Z. Unfolding the Semiotics Web in Urban Discourse*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.
47. Velšs, Volfgangs. *Estētikas robežceļi*. Tulk. R. Bičevskis. Laikmetīgās mākslas centrs, 2005.
48. Weiss, Rachel, „Utopinary”. In *Thinking Utopia: Steps into Other Worlds*. Ed. Jorn Rusen, Michael Fegr, Thomas W. Rieger. New York and Oxford: Berghahn Books, 2005. P. 190-204.
49. Zobena, Aija. *Ad locum: vieta, identitāte un rīcībspēja*. Rīga : LU Akadēmiskais apgāds, 2014.
50. Лидов, Алексей. *Иеротопия. Пространственные иконы и образы парадигмы в византийской культуре*. Москва, 2009.

## Elektroniskie resursi

1. <http://www.heterotopiastudies.com/>
2. Johnson, Peter. *Making heterotopia: some explorations through contemporary art*. Heterotopia Studies, 2014. Pieejams: <http://www.heterotopiastudies.com/wp-content/uploads/2015/06/art-essay-cont-pdf.pdf>
3. Åsdam, Knut. *Heterotopia - Art, pornography and cemeteries*, 1995. Pieejams: [http://knutasdam.net/images/uploads/text/heterotopia\\_k\\_asdam.pdf](http://knutasdam.net/images/uploads/text/heterotopia_k_asdam.pdf)
4. Johnson, Peter. *Interpretations of Heterotopia*. Heterotopian Studies, 2016. Pieejams: <http://www.heterotopiastudies.com/wp-content/uploads/2012/05/Interpretations-of-Heterotopia-pdf>
5. Johnson, Peter. *Brief History of the Concept of Heterotopia*. Heterotopian Studies, 2016. Pieejams: <http://www.heterotopiastudies.com>
6. Marks Ožē Tallinā, 2012. <https://vimeo.com/51662299>
7. Jēdziena *heterotopija* pētniecības publikāciju bibliogrāfija. Pieejams: <http://www.heterotopiastudies.com/wp-content/uploads/2012/05/bibliography-topic-in-pdf-January-2016.pdf>
8. <http://foucault.info/>
9. Kalniņa, Ieva. „Arturs Riņķis. Virzienā uz apskaidrību”. Arterritory, 2015. Pieejams: [http://arterritory.com/lv/teksti/intervijas/4386-arturs\\_rinkis\\_virziens\\_uz\\_apskaidribu/](http://arterritory.com/lv/teksti/intervijas/4386-arturs_rinkis_virziens_uz_apskaidribu/)
10. Carey, George. *Knocking on Heaven's Door - Space Race*. BBC, 2011. Pieejams: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b0109ccb>

## Intervijas

1. Stupele, Austra. *Saruna ar Arturu Riņķi*, 2015. gada 28. decembrī. Piezīmes A. Stupeles personīgajā arhīvā.
2. Stupele, Austra. *Intervija ar Arturu Riņķi*, 2016. gada 12. maijā. Pierakst. A. Stupele. Audioieraksts A. Stupeles personīgajā arhīvā.

## ANNOTATION

### **Heterotopia of art space. Art garden „In the Middle of Nowhere”**

focuses on the concept of space and place. The aim of the research is to analyse the notion of heterotopia and to estimate its implication in the field of arts. This is done by studying closely the case of concrete example, namely art garden created by Latvian artist Arturs Riņķis.

The concept of heterotopia is first presented by French philosopher Michel Foucault. He distinguishes heterotopia as absolutely different spaces, as well as places of absolute difference. They mirror and at the same time disorient or invert other normal spaces. Unlike utopias, heterotopias are real places, but rooted deeply in societies non-economical needs and can be seen as festive, ceremonial, artistic and leisure sites. Therefore the notion of heterotopia is strongly connected to the field of arts, especially in creation of the space of art.

Empirical part of research is made by qualitative research methods like: case study, intensive interview with artist and standardized interviews with visitors.

Arturs Riņķis is one of the pioneers of kinetic installation art in Latvia since it first appeared the 70s. He has created unique art garden in the countryside where visitors only during the night can interact with his kinetic art objects in an open air exhibition. Techniques he uses influence the aesthetical and emotional perception of the viewers – the flow of light, air, colour, darkness, music etc. It was concluded that the Art garden function as heterotopic space due to the presents of the artist while visitors are participants in his „exhibition – happening”. “Nowhere” is projected by the artist, purposely created design and union of materials which gives a feeling of heterotopic space. In that way art garden associates to the visitors with strong kinetic, emotional and spiritual experience.

# PIELIKUMI

## 1. pielikums

Intervija ar Arturu Riņķi 2016. gada 5. maijā, Rīgā  
Pierakstīja: Austra Stupele

### 1. **Kāpēc „Nekurienes vidū”? Kas, jūsuprāt, ir ne-kuriene?**

*Pie manis vienreiz bija Kalifornijas indiāņi, mākslinieku grupa. Arī Braiens Trips [Brian Tripp]. Es domāju, ja jau indiāņi, tad es sakuršu ugunsgrūdu. Kad viņi atbrauca, tad teica, ka te esot tāpat kā Kalifornijas mežā. Braiens teica, ka te ir kā „in the middle of nowhere” – nekurienes vidus. Es domāju, kolosāli! Bet, ja citādi, tad „nekurienes vidū” ir arī šī vieta kartē. Nevienā Latvijas kartē nebija iezīmētas manas mājas. Ir abi kaimiņi, bet „Vijolītes” – nē. Tas atkal norāda uz to, ka tā ir kaut kāda nekur-zeme. Tā ir vieta, kur es esmu prom no visiem, esmu ar dabu un varu iedziļināties savās fantāzijās. Tur domas lēnām atveras klusumā un svaigā gaisā.*

### 2. **Tā ir neesoša vieta. Vai utopija?**

*Jā. Tas saskan. Viss, kas tur ir darīts, un tas, kas tur notiek, faktiski ir utopija. Jo nekāda reāla pielietojuma klasiskajā izpratnē tam nav. Tas viss ir tendēts uz tādu meditātīvu raksturu. Šo dārzu es arī uztveru kā savu laimes salu, oāzi. Tas ir mans patvērums, kurā mani neskar nekādi ārējie kairinājumi.*

### 3. **Kāda ir mākslas dārza pamatideja?**

*Tā ir radīta kā alternatīva, mākslas telpa. Varētu teikt, ka tā ir psihorelaksējoša vide, kurā cilvēks atbrīvojas no sliktām domām, uztraukuma un uzlādējas ar kaut ko labu un mierīgu. Viss notiek tumsā, jo objekti ir gaismu nesoši. Dabas telpa savienojas ar manis, cilvēka, radīto. Visu objektu ritms un gaisma ir kaut kādā ziņā saskanīgi, sinhronizēti ar mūsu zemapziņā esošiem ritmiem, kas ir dabas ritmi. Tā objekti ir veidoti – neviens nav straujš, nav pārkāpis ritmiku, kādā darbojas mūsu organisms – kā rit asinis, kā sit sirds. Un pēc gadu novērojumiem esmu pārliecinājies, ka tas ir pareizais ceļš. Dārza apmeklējums ir rituāla procesija, es to vadu. Cilvēki aizbrauc ļoti labi noskaņoti. Man ir tādas viesu grāmatas, kurās apmeklētāji raksta savas domas, un es pēc tam analizēju, tas ir ļoti svarīgi. Pie Ināras [mākslinieka sieva, Ināra Riņķe – aut.] pienāk un prasa: „Vai drīkst paraudāt?” Ir bijuši vairāki tādi gadījumi.*

**4. Pastāstiet par cilvēka ceļu cauri šim dārzam! Kas notiek, kad pie jums atbrauc apmeklētāji?**

*Sākumā starp mani un dārzu, un starp skatītāju vēl ir barjera. Saprotams, jo viņi atbrauc svešā vietā, un to nevar tik ātri mainīt. Es sapratu, ka vajadzīgs kāds izklaides moments, lai lauztu aizspriedumainību, bailes, neērtības sajūtu. Tā es izmēģināju braucienu pa Jaunangliju laika mašīnā. Ar stīmpanka stilā veidoto "Enigmu" es viņus ievadu šajā atmosfērā, fantāziju pasaulē. Es baidījos, vai nav par daudz to atrakciju, bet šķiet, ka nē, jo cilvēki pēc tam burtiski mainās. Visi pārējie notikumi līdzsvaro, lai viss nav pārāk nopietns vai pārāk atraktīvs. Esmu jūsu bruņas salauzis, jūs esat mani, es jūs vedu savā pasaulē. Tālāk mēs ejam uz zāli, kur notiek kinētiskās glezniecības seansi – tā ir kūts, ko es pārvērtu par „kinozāli”. Tad nākamais ir portāls pļavā. Šogad tas tiks pilnveidots [rāda uz galdiņa esošo maketu]. Portāls ir paralēlā pasaule, cita dimensija. Pārsvārā tas tiek uztverts nopietni, bet tas vienmēr atkarīgs no publikas, kāda ir sagatavotība. Es nevienu nevedu aiz rociņas pie katra objekta, ir tikai nepieciešams cilvēkus ievadīt tajā pasaulē. Tad seko tējas pauze, kas vieno atbraucējus, jo ir iespējams iepazīties, ja ir divas grupas, piemēram. Tad seko mana mīļā indiāņu tēma - „Virakoča”, jeb saules dievam veltītais zelta disks. Fonā skan brīnišķīgais Imas Sumakas [Yma Sumac] dziedājums. Tad jau dārzs pamazām iedegas, pakāpeniski cilvēki tiek ielaisti meditatīvajā laukā. Parasti visi sastinguši stāv vismaz kādu minūti, tad tikai sāk staigāt un pētīt, pilnībā atslābināties.*

**5. Pavisam nesen jums bija izstāde Dekoratīvās mākslas un dizaina muzejā. Kā darbi tur atšķirās no tā, kas ir dārzā?**

*Salīdzinot sajūtas, muzejā – tur taču nebija nekā. Ieliekot telpās, tas viss tomēr ir nedzīvs. Man nepatika izrauties ārā no dārza vides, tas galvenokārt ir tehniski sarežģīti, turklāt man arī nav gandarījuma no tā. Objektu ir izrauti no savas vides, viņi tur jūtas sveši.*

*Kopumā izstādes atņem daudz laika, pa kuru var paspēt uztaisīt kādu labu objektu. Bet tā ir izdevība citiem ieraudzīt vismaz mazu daļu no iespējamā. Tas notika, pateicoties manai pāriniecei, fotogrāfei Inetai Vaivodei. Viņas idejas ļoti daudz deva šīs izstādes sajūtai; tas bija dialogs, kopīgs, uzticībā balstīts kopdarbs. Taču, protams, abas vietas ir nesalīdzināmas.*

**6. Kāda nozīme jūsu mākslā ir telpai?**

*Telpa ir svarīga. Tikai ne cilvēku radītā, bet Dieva. Tajā viss darbojas saskaņā – mežs apkārt, zāle, zvaigžņota debess. Šos komponentus mēs uztveram ar visām maņām. Daži cilvēki pie manis staigā ar basām kājām – tie ir vislaimīgākie, jo uztver vēl papildus enerģiju no zemes. Uztveramais saskan ar vizuāli redzamo, un rezultātā visas maņas tiek darbinātas. Ja tas ir slēgtā telpā, piemēram, bibliotēkā, mākslas centrā „Bozar”, vēl dažādās izstādēs, man ir jātaisa tas melnais būris. Kaut ko jau muzejā gūst, bet maksimums ir tur, dārzā. Veidojot*

*darbus, es domāju par krāsu un izmēru, izmeklēju vietu, kur tiem būt. Es saskaņoju tos ar apkārtējo vidi. Tie tiek iesēdināti milzīgajā telpā, lai jūtas labi, un visi sadzīvotu kopā kā ansamblis.*

**7. Kāda nozīme dārzā ir laika aspektam?**

*Kad es atrodos tur, man laiks neeksistē. Dienas un datumi ir nesvarīgi, es no laika izstājos. Tas kļūst par konstantu, nekustīgu vienību. Tas ir laika nogrieznis, kurā es darbojos. Ar laiku līdzi nāk informācijas plūsma, īpaši te, pilsētā. Tas ārkārtīgi traucē, pat piesārņo prātu.*

**8. Kas mainītos, ja nenāktu apmeklētāji? Vai jūs varētu to visu darīt tikai sev?**

*Sākotnējā ideja bija radīt tikai sev, varbūt draugiem. Bet kaut kā tās ziņas izplatījās, un tagad jau ļoti daudzi cilvēki te ir bijuši. Nu saprotu, ka nekādi nevarētu savādāk. Redziet, es to daru sev tikai daļēji. Tas ir veids, kā tikt vaļā no saviem dēmoniem – uzmācīgām domām, idejām, kas nelaiž vaļā, kamēr es tos izveidoju materiālā. Bet tas ir tikai darba process. Virsuzdevums ir radīt un rādīt to cilvēkiem. Ja neviens pie manis nebrauktu, es droši vien arī vairāk neradītu, vienu, divus. Taču, kad cilvēki sāk nākt un priecāties, notiek nedefinējama enerģijas apmaiņa, es gūstu enerģiju un kļūstu stiprāks. Savukārt viņi – no maniem darbiem. Ir sajūta, ka es cilvēkiem dodu labu. Man patīk dot un redzēt, kā cilvēki priecājas. Varu dot to, kas viņiem palīdz un zināmā mērā arī ārstē. Redzi, es jaunībā gribēju kļūt par ārstu. Tāda misijas apziņa vienmēr ir bijusi. Iespējams, tā es arī izpērku to slikto, kas sastrādāts iepriekšējās dzīvēs.*

**9. Un vai daudzi pie jums ir bijuši?**

*Jā. Es reiz saskaitīju, no cik valstīm pie manis ir bijuši apmeklētāji – tuvu pie trīsdesmit. No Grenlandes gan vēl nav bijuši, no pārējiem kontinentiem – jā. Interesantākais, ka viņi uzzina par šo vietu tikai no mutēs mutē. Pirmais apmeklējums bija ļoti, ļoti sen, bija tikai kādi trīs objekti sākumā. Pie manis „Vijolītēs” ierodas trīs sievietes – iznāk no meža kājām. Stādās priekšā, esot no Austrālijas. Vecākā vēl runāja latviski, pārējās bija viņas meitas, tās vairs latviski neprata. Viņām kāds esot teicis, ka te „kaut kas ir.” Tas bija šoks – kā?! Joprojām nesaprotu, kā. Tagad jau ir pierasts, ka kāds latvietis no ārzemēm atved savus draugus. Kopumā pie manis ir bijuši vairāki tūkstoši cilvēku, nav iespējams visus saskaitīt.*

**10. Reklāmu nav, vai ne?**

*Nav gan. Es domāju, ka arī nebūs. Pēdējā izstāde jau radīja lielu reklāmu. Es ar bailēm domāju, kas notiks vasarā. Cilvēki piesakās jau no gada sākuma. Tas varbūt būs pirmais gads, kurā man būs kādam jāatsaka, tas būs neērti. Bet tik daudzus uzņemt nav iespējams.*

### **11. Kāda ir Jūsu loma pasākuma gaitā? Vai esat daļa no performances?**

*Man nepatīk vārds performance. Es dodu priekšroku „heningam” [angļu – happening] – tas ir kaut kas, kas notiek. Tas ir notikums. Es tur esmu, jo ir jāstrādā. Tīri tehniski. Darbi ir no rīta jāizliek, jāpieslēdz, jāpieregulē. Regulēt savukārt var tikai krēslā. Šīs aizkulises jau neviens nezina. Un, kad cilvēki pēc pasākuma aizbrauc vienos, divos naktī, es vēl divas stundas visu vācu nost, jo var uznākt lietus.*

*Kopumā mana loma laikam tomēr ir primāra. Es esmu vadātājs, pakļauju skatītāju un vadu. Man tīri fiziski ir jāpiedalās šī notikuma procesā, piemēram, vadot audiovizuālos seansus no pults. Vai ieslēdzot objektus. Es uzskatu, ka es visu laiku strādāju, man ir jābūt klātesošam. Liels atbalsts ir arī ģimene, arī viņi ir iesaistīti tajā visā, īpaši mana sieva un dēls. Ināra arī ir māksliniece, dizainere pēc izglītības. Viņa ir arī pirmā manu darbu vērtētāja, kritizētāja. Redziet, es bieži ietiepjos, taču beigās paklausu viņai un saprotu – jā, tā tomēr ir labāk. Tā tie darbi tiek slīpēti, papildināti, tas var ilgt pat vairākus gadus, jo objekti ir tehniski sarežģīti un šeit uzturamies tikai vasarās.*

### **12. Vai Latvijā ir kāda līdzīga vieta? Vai dārzu var ar kaut ko salīdzināt?**

*Īsti nē. Un tie, kas atbrauc no ārzemēm, arī saka, ka nekur neko tādu nav redzējuši, tas esot ūnikums. Katram jau sava vieta. Piemēram, Pedvāle – pavisam savādāka. Tur ir statiski objekti, gigantiska teritorija, viss ir liels un iespaidīgs. Tā ir atšķirīga vieta, taču manā uztverē tā liekas nedzīva pasaule.*

### **13. Pastāstiet par sinestēziju!**

*Tā ir neiroloģiska īpašība - iedarbība uz vienu maņu orgānu izraisa reakciju otrā orgānā, un tie sāk darboties vienlaicīgi. Sinestēti ir specifiski, piemēram, skaņas un vizuālā attēla, kāds esmu es. Citam skaņa var izsaukt pat sāpes. Kompozīcijas, ko esmu izveidojis, tādā ziņā ir nepilnīgas, jo tehniski es nespēju vēl realizēt to, ko es redzu, dzirdot mūziku. Tā ir tikai neliela daļiņa. Taču, ja no šiem objektiem skatītājam kaut kas aizķeras, arī viņā rodas adekvāta reakcija - vairāk vai mazāk. Bet tas katram cilvēkam ir jāsajūt pašam. Redziet, tas ir pamatu pamats. Esmu to jau atkārtojis, ka sajūtas ir visobjektīvākais mākslas apliecinājums vai indikators. Es uztveru mākslu nevis ar loģiku vai prātu, bet tikai ar sajūtām. Protams, loģiskā puslode mēra un vērtē attiecības, taču uzrunā darbi, kuros ir sajūtama dvēseles klātbūtne.*

### **14. Vai jūs redzat arī turpinājumu tam visam, arī pēc 10, 50 gadiem?**

*Šis jautājums mani nodarbina jau labu laiku. Redzi, mans dēls ir baņķieris, un tomēr nav uz mākslu tendēts. Taču man ir mazmeita, kurai ārkārtīgi patīk zīmēt, mēs arī kopā vienmēr zīmējam. Ja viņa kļūtu par mākslinieci, varētu pārņemt manis iesākto. Taču mācekļu man nav. Kā būs, tā būs. Protams, negribētos, lai to visu kaut kur izsviež, tur ir ielikts milzīgs darbs daudz*

*desmitu gadu garumā. Ir radīta tāda vide, pasaule, kas cilvēkiem dod labu. Cilvēkiem ir jāturpina par to priecāties.*

### **15. Kā jums pašam šķiet, kāpēc cilvēki brauc pie jums?**

*Šodien pat pieteicās viena sieviete, kas pēc izstādes apmeklējuma vēlas redzēt dārzu. Domāju, ka izstāde daudziem deva tādu kā mājienu, ka eksistē šāda vieta. Tā kā ziņas izplatās no mutēs mutē, visefektīvākais ir tieši cilvēku atstāstītais. Man pašam ir grūti iedomāties, kam ir jābūt stāstītam, lai es naktī dotos simts kilometru braucienā uz nezināmu vietu, uz nekurienu. Un tikai agri no rīta atgriezties mājās. Varbūt tā ir piedzīvojumu sajūta, pēc kuras visi tiecas. Bieži vien cilvēki nemaz nevar aprakstīt vārdiem šīs sajūtas. Viens vīrs vienreiz atzinās, ka vēlas citus aicināt, taču apmulsis atzina, ka nemaz nezina, ko lai citiem stāsta par šejieni. Mani joprojām interesē, ko tad viņš citiem teica. Par atbraucēju mērķiem es nevaru būt tik drošs, taču zinu, ka viņi aizbrauc ļoti labi noskaņoti. Viesu grāmatā var lasīt: „Te ir tas, kas man jau sen bija vajadzīgs. Es nezināju, kas tas ir un kur, bet es beidzot to atradu!”*



## 2. pielikums

Darbi no mākslas dārza. Foto no A. Riņķa personīgā arhīva.



**1. attēls.** Darbi no Mākslas dārza. *Cilvēku mandala*, fonā – *Mēness tornis*.  
Foto: Kaspars Poriņš.



**2. attēls.** Darbi no Mākslas dārza. Arturs Riņķis atbilstošā stīmpanka tērpā, kas paredzēts auto *Enigma* vadīšanai. *Enigma* (2010) – hibrīdauto, sirreālisma un stīmpanka apvienojums. Foto: Ināra Riņķe.



**3. attēls.** Darbi no Mākslas dārza. Portāls *Cita dimensija*. Foto: Kaspars Poriņš.

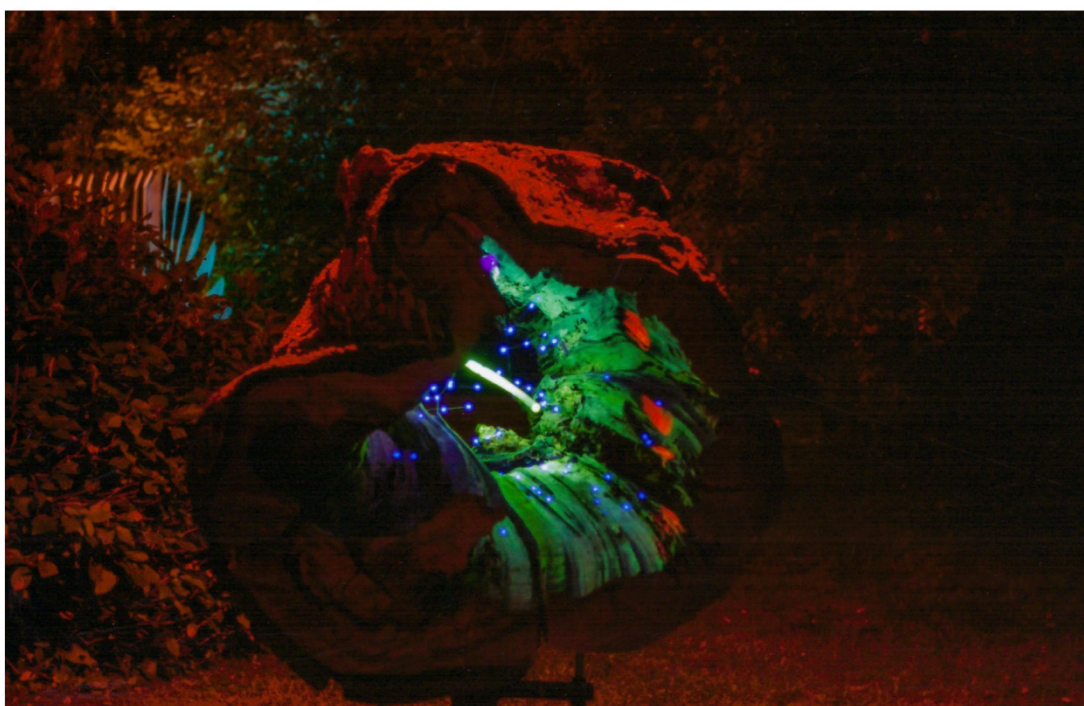


**4. Attēls.** Darbi no Mākslas dārza. *Cilvēku mandala*. Foto: Maija Muižniece.

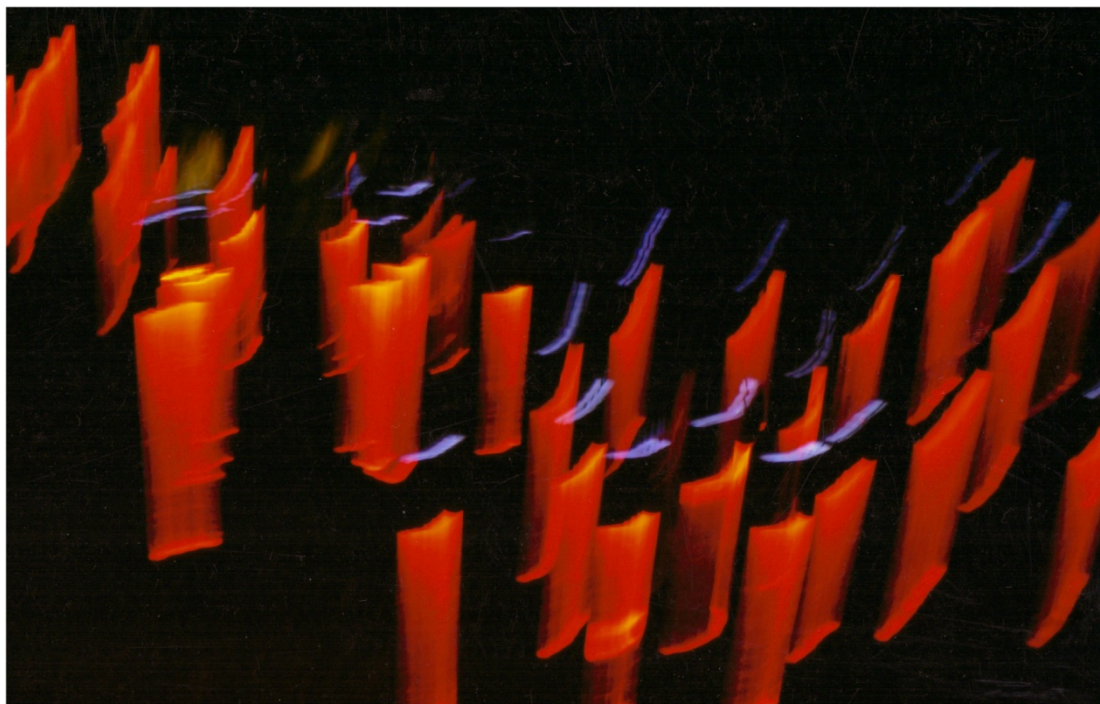




**5. attēls.** Darbi no Mākslas dārza. *Saules disks jeb Virakoča* Foto: Dainis Kārkluvalks.



**6. attēls.** Darbi no Mākslas dārza. *Koka dvēsele*. Fonā redzami spārni no objekta *Krāsu vilnis*. Foto: Kaspars Poriņš.



**7. Attēls.** Darbi no Mākslas dārza. *Nako Inea*. Foto: Maija Muižniece.

Mākslas dārza apmeklētāju aptauja

#### 1. Kā jūs raksturotu savu pieredzi Mākslas dārzā „Nekurienes vidū”?

(Atmiņas, asociācijas, pārdomas)

**BAIBA:** *Ļoti spilgts, sapņaini kosmisks piedzīvojums nakts vidū. Ļoti patīkami pamosties tādā vietā pēc brauciena, kurā tu biji aizmidzis [brauciens no Rīgas]. Pilnīgs pretstats tam, kāda ir Rīga piektdienas vakarā. Kosmiski.*

**ANTRA:** *Unikāls notikums. Esmu bijusi divas reizes. Pirms 6 gadiem un pusgada. Pirmajā reizē man vakars likās idiotisks, es nesapratu, man neinteresēja, tikai gaismas un objekti. Nespēju novērtēt. Otrā reize - ļoti labā kompānijā. Kaut kādā veidā otrā reize bija pavisam cita pieredze - brīnišķīga. Bija iekšējs pacilājums, prieks. Es novērtēju mākslinieka stāstus un performanci.*

**GIRTS:** *Jāsaka, ka es neko līdzīgu neesmu redzējis. Un nav jau arī [līdzīga]. Cik saprotu, ne tikai Latvijā.*

**MARTS:** *Tā vide bija lielisks pierādījums tam, ka mākslai tiešām nevajag telpu, bet vidi, kas mākslu pamato vai turpina.*

**LAIMA:** *Es tur jutos ļoti labi. Tā ir pilnīga vides maiņa. Līdz ar to, tu aizej sevī šajā nekurienes vidū. Pat ja tu aizbrauc kompānijā, tu vari atrast mikli, lai (skanēs banāli) „atrastu sevi”. Pasākums kopumā ir informatīvs un reizē izklaidējošs.*

**ERNESTS:** *Unikāls piedzīvojums citā pasaulē. Tā ir māksla, kas pilnībā pārņem intelektuāli, emocionāli, garīgi.*

#### 2. Kā tā atšķiras no jūsu līdzšinējās pieredzes, apmeklējot mākslas izstādi/muzeju/pasākumu?

**BAIBA:** *No izstādes tas atšķiras tā, ka tas ir piedzīvojums, kas tiek radīts konkrētā laikā. Muzejs. Nu jā, tur ir mantu, priekšmetu krātuve, kas ietver muzeja aspektu, bet tas vairāk bija pasākums. Neredzēts ir dārza formāts, kas tomēr sniedz tādu sajūtu, ka esi ekskluzīvi ielaists kāda cilvēka telpā, kas uz to vienu brīdi kļūst publiska.*

**ANTRA:** *Atšķiras ļoti. Tas, ka tas notiek ārtelpā, ir retums. Savā ziņā tā ir izstāde, protams, bet es to vairāk uztvēru kā performanci. Jā, tas ir pasākums, mākslinieks sagaida viesus, ir iestudēts, ir konkrēts grafiks, mēs turamies grupā utt. Bet tur tomēr ir daudz brīvāka sajūta, neviens tevi nespiež, atmosfēra ir ļoti pozitīva - tu nejūties bakstīts vai dīdīts, tu neesi ierobežots. Labāka sajūta nekā muzejā.*

**GIRTS:** Muzejā it kā bija daži no tiem priekšmetiem un bildes. Bet tas nav telpā, kur tev virs galvas ir debesis pilnas ar zvaigznēm. Tur [muzejā] tu jūti, ka tas ir iekštelpā. Bet tur [pie viņa] liekas, ka visa pasaule nostājās tur un apkārt.

**MARTS:** To gluži nevar salīdzināt. Jo to [Mākslas dārzu] nevar definēt ne par muzeju, izstādi, ne arī pasākumu. Muzejs nepaskaidro; galerija kā telpa ir paredzēta, lai likvidētu lieku informāciju telpā. Mākslas dārzs bija mijiedarbība mākslas darbiem un videi. Tādēļ liela nozīme ir videi, kur tas atrodas. Muzejā tas tā nav.

**LAIMA:** Šī lieta bija telpiskāka. Visādā ziņā – aizņēma gan garīgo, gan fizisko telpu; uztaisīja pasaulīti, mazu kosmosiņu. Tur esot, ir sajūta, ka vari pietuvoties tādai īstai lietai. Protams, tas ir atkarīgs arī no visiem nosacījumiem, kas izpaužas, tev turp dodoties. Galvenais, ka tas ierauj tevi tik ļoti, ka nevar paiet garām. No izstādes, klasiskās vides, tu vari iziet ārā, vienalga, cik ilgi tu tur būtu. Bet šeit, tas tik ļoti nāk pretī, ka nav iespējams sevi no tā izslēgt.

**ERNESTS:** Tur ir pilnīgi cita veida uztvere, jo darbojas dažādas maņas un iztēle vienlaicīgi, kā arī daba un nakts ir nozīmīgas.

### **3. Vai, jūsuprāt, Mākslas dārzs „Nekurienes vidū” ir telpa vai vieta?**

**BAIBA:** Tā ir telpa vietā. Tāpēc, ka vieta pati par sevi neko neizteiktu, ja vien nebūtu šis autors, kas uz īpašiem vakariem piešķirtu trešo dimensiju tam visam. Vai drīzāk īpašu notikumu. Ļautu savienoties ar kosmosu ideālajā gadījumā. Ja ne ar kosmosu, tad piedzīvot tādu pārpasaulīgas laimes sajūtu.

**ANTRA:** Es sliecos domāt, ka tā tomēr vairāk ir telpa. Jo vieta saistās ar tādiem kā administratīviem iedalījumiem, tas man ir bezpersoniskāks jēdziens. Telpa saistās ar lielāku intimitāti, savu stāstu un noslēpumu un noteikti arī ar privātumu. Šī bija atvērta telpa.

**GIRTS:** Manuprāt, tās ir abas. Un tā telpa patiesībā ir neaptverama. Par to var runāt visādi. Tu skaties uz debesīm un šķiet, ka viss Visums nāk. Bet viņš pats arī kaut ko līdzīgu saka.

**MARTS:** Tā ir vieta. Telpa būtu noslēgts reģions, teritorija. Vietai nav robežu, salīdzinot ar telpu.

**LAIMA:** Tā noteikt ir telpa. Bet nevar teikt, ka tā nav vieta. Telpa man asociējas ar tādu kā „katlu”, kurā tu esi, tava būtība dažādās izpausmēs. No vietas var aiziet, bet no telpas, kas ir radusies ap tevi, nevar.

**ERNESTS:** Vieta. Jo telpai ir robežas, bet vieta attēlo tikai sākuma punktu.

#### 4. Kāda, jūsuprāt, ir šī dārza funkcija? Un kāda ir apmeklētāju loma tajā?

**BAIBA:** Funkcija...hm. Piedzīvojumu vieta. Mākslas notikuma vieta. Apmeklētāju loma – bez tiem tas piedzīvojums nevar rasties. Apmeklētāji ir kā medijs, kā garants notikumam.

**ANTRA:** Ņemot vērā, ka tas ir mākslas fenomens, tam vispār nav funkcijas. Tikai cilvēkam paskatīties uz lietām savādāk. Paskatīties uz to ar Artura acīm. Māksliniekam tas ir, pirmkārt, realizēt sevi, otrs - parādīt to citiem caur viņa prizmu. Bet funkcionāla jau tā telpa nav klasiskā izpratnē.

**GIRTS:** Funkcija ir tāda, ka...līdz šim es nevaru iedomāties kādu citu vietu, kur sajūst to, ko jūt Tur. Apmeklētāju loma ir tāda, kādu katrs to lomu saprot, uztver, un uzvedās.

**MARTS:** Varu izlaist?

**LAIMA:** Process ir funkcija. Jaunatklāšanas process ir galvenā funkcija gan no mākslinieka, gan skatītāju puses. Bet skatītāji paši ir performances daļa. Visbrutālāk un burtiskāk tas, protams, izpaužas tajā braucienā ar skaisto vāģi. Tas viss ir mūžīgās jaunrades un iznīcības, vai drīzāk jaunrades un „nekā” process.

**ERNESTS:** Funkcija – attēlot pasauli no citas perspektīvas. Apmeklētāju loma – mēģināt to ieraudzīt, izjust.

#### 5. Vai šajā vietā savienojas vairākas telpas? Kādas? Kādā veidā?

**BAIBA:** Pirmkārt jau privātā un publiskā telpa savienojas, tad – prāta un jūtu telpa. Dabas un tehnokrātijas telpa (industrijas). Un Dieva radītā telpa un cilvēka radītā telpa – mākslas pasaule. Savienojas pārklājoties.

**ANTRA:** Pirmkārt, mākslas telpa - reāli objekti, video. Tā var būt privātā telpa, jo tā ir viņa lauku māja. Vēl mums ir dabas telpa, zvaigžņotas debesis, meži. Tādā ziņā tā ir gan atvērta, gan slēgta telpa. Bezgalīgs visums apkārt, tas notiek naktī, tas ir ļoti svarīgi! Zvaigžņotā debess kļūst par mākslinieka griestiem - neaizsniedzamiem, turklāt tā ir mākslas darba sastāvdaļa.

**GIRTS:** Droši vien, tur savienojas daudzas telpas, jo patiesībā katram tā telpa ir savādāka.

**MARTS:** Tīri reģionāli, katram mākslas darbam ir sava konkrēta pozīcija, atrasta vieta, kur tas atrodas. Tā vieta ir tiešā saistībā ar visu vidi un mākslas darbu.

**LAIMA:** Nu, jā, tualete, noliktava mašīna. Bet, ja nopietni, tad tur ir tik daudz telpu, cik ir baudītāju. Katrs ar savu telpu atnāk. Manuprāt, tādēļ Riņķis to arī izveidoja, lai radītu vienu jaunu, lielu telpu ar kopīgu enerģiju.

**ERNESTS:** *Visas jutekliskās maņu telpas, kā arī tikai vēl nojaušamu sajūtu, priekšnojautu un ideju telpas; ko savieno vieta un daba. Māksla ir kā portāls.*

## **6. Kāda nozīme Mākslas dārzā ir laika aspektam? Vai tas ir svarīgs?**

(Diennakts laiks, apmeklējuma ilgums u.tml.)

**BAIBA:** *Tā ir nakts, tās ir vairākas stundas. Bet būtībā ir sajūta, ka atrodies telpā bez laika. Bezlaika apstākļos. Tādiem romantiskiem gariem kā mākslinieks, nakts piešķir īpašas iespējas notikt tam, kas citādi nebūtu iespējams.*

**ANTRA:** *Ir zināms, ka tas notiek līdz ar tumsas iestāšanos, pēc Jāņiem, jo tie ir gaismas objekti. Mums palaimējās būt ļoti labos laikapstākļos. Protams, vēl jābrauc no Rīgas, tad vairākas stundas dārzā, tad atpakaļ - tas viss ir ilgs laiks. Tas ir vesels notikums!*

**GIRTS:** *Laikam, protams, ir nozīme. Ne velti viņš to dara jūlija naktīs, jo zvaigžņotajai debesij ir nozīme. Ritējums? Laika jau nemaz neesot, tas ir cilvēka izdomājums (smejas).*

**MARTS:** *Forši ir tas, ka tur tieši nav nekāda laika. Tas maģiskākais, kas man tur patika, ir tas, ka tur laika nav vispār. Viens no retajiem gadījumiem, kad cilvēka izdomātais pulkstenis tur neeksistē.*

**LAIMA:** *Viņa uzstādījums, un tas ir acīmredzamākais, ir nakts, lai visi bumbuļi spīd. Laika uzsvars vēl ir, jo, piemēram, viņš pasaka: „Tagad mēs brauksim uz turieni, tajā un tajā laika periodā”. Tas, kāds tu esi, kā tu uztver to mistisko periodu, nosaka arī attieksmi.*

**ERNESTS:** *Noteikti tas ir svarīgs. Pietam, naktī viss pārvēršas.*

## **7. Vai šī telpa ir vairāk publiska vai privāta? Vai tā ir, piemēram, privileģēta/nošķirta/ sakrāla/atvērta visiem?**

**BAIBA:** *Telpa ir atvērta visiem, taču cilvēku intereses ir dažādas, un ir tāda zināmā mērā nepieejamība. Jo, ja nav sava auto, pieņemsim, ir sarežģīti nokļūt. Ir vairāki aspekti, kas to nošķir un padara savā ziņā privileģētu tiem, kas izvēlas to sasniegt. Es domāju, ka arī sakrāla, jo autors pats ļoti daudz runā par enerģijām un to, kādas ir mūsu iespējas rezonēt šajā pasaulē. Noteikti viņa centieni padara šo dārzu sakrālu vismaz uz pasākuma laiku.*

**ANTRA:** *Noteikti, vairāk privāta. Arī publiska. Abi reizē. Bet konceptuāli tā ir vairāk privāta. Kad nokļūsti tur, tu jūties privileģēts – vien tāpēc, ka tur atrodies. Viņš mūs ielaiž savā privātajā telpā, kaut gan tas ir publisks pasākums. Sakrāla tā nav, taču ir „sakarāla sajūta”.*



**GIRTS:** *Vispār, viņa ir tik privāta, kā tu viņā jūties. Jo tur viens otru netraucē. Ja arī, tad ļoti reti, vai ar ko tādu, kas taisni der.*

**MARTS:** *Tā ir privileģēta un sakrāla. Atvērta un nošķirta - nez vai. Tā, šķiet, ir ļoti privāta zona; viņa pagalms, galu galā. Izstādēs, muzejos tu redzi mākslinieka vēlmi, kā viņš vēlas būt redzēts. Bet te – tu ieej viņa „dzīvoklī”, pilnībā neslēptā. Tā ir šī privileģētā sajūta, jo tu esi ciemiņš, nevis vērtētājs.*

**LAIMA:** *Tā ir privileģēta, jo tev, pirmkārt, ir jāsarunā tur apmeklējums. Tas var būt grūti. Ja es varu kaut kur nejauši iegādīties, es jūtos drošāk. Bet tu nevari šajā nekuriēnē nejauši iegādīties. Tur ir tendence uz sakrālo, bet cilvēks to rada sevī – ja viņam pašam ir tendence, viņš saskatīs. Fiziskās lietas ir tikai iespēle.*

**ERNESTS:** *Telpa ir privāta un sakrāla, ļoti personiska un ne visiem garāmgājējiem domāta. Cilvēki tajā nenokļūst nejauši.*

## **8. Vai, Jūsprāt, līdzvērtīgu pieredzi būtu iespējams gūt muzejā vai galerijā?** (Iekārtojums ir līdzīgs – objekti, mūzika, kinētisko gleznu projekcijas u.c.)

**BAIBA:** *Jā.*

**ANTRA:** *Noteikti nē. Ļoti lielu lomu spēlē vide un dabas klātbūtne. Muzejā tu nedzirdēsi dabīgas putnu dziesmas un vardes... Tā izstāde, kas bija muzejā, bija laba izstāde, taču tā nav ne tuvu tā unikālā pieredze, kas ir dārzā.*

**GIRTS:** *Muzejā nevar gūt līdzvērtīgu pieredzi. Jo tā [izstāde Dekoratīvās Mākslas un dizaina muzejā–aut.] patiesībā ir tikai reklāma par To vietu.*

**MARTS:** *Protams, ka nē. To pierādīja arī nesenā izstāde. Iekārtojums tur nebija ne tuvu līdzīgs, izstāde nesniedz neko, drīzāk tikai reklāmu. Nevar muzejā radīt tādu vidi. Cilvēks sajūt pasauli ar visām maņām; muzejā tu redzi vizuālo; lasi, tas arī ir vizuālais materiāls. Tur [dārzā] tu jūti pilnīgi ar visām maņām, skaties ne tikai mākslas darbu, bet arī to, kas viņam ir apkārt, un pilnīgā atklātībā. Muzejā viss tomēr ir mazliet mākslīgs, koriģēts, konstruēts. Bet tur – tas šķiet integrēts vidē. Tāpēc nevar salīdzināt.*

**LAIMA:** *Purvīša balvā [izstādē – aut.] es pirmo reizi redzēju viņa darbus. Tur bija viņa Kosmiskās mandalas, scenogrāfija bija brīnišķīga. Tādēļ es biju tā sajūsmināta doties pie viņa. Es saku „jā”, bet tur ir krietni jāpiepūlas visām iesaistītajām pusēm, lai panāktu to efektu.*

**ERNESTS:** *Tikai kā ieskatu vai „teaser” [angļu – ķircinātājs] Katrā ziņā, šie mākslas darbi iedarbojas tieši „Nekurienes vidū”.*

## 9. Kāda loma šajā pieredzē, Jūsprāt, ir mākslinieka klātbūtnei vakara gaitā?

**BAIBA:** Unikāla, jo... nu, tas ir neizstāstāmi. Tā uguns, kas nāk no radītāja, paceļ un liek justies vēl privilēģētākam, un reizē arī tā samazina distanci starp radīto un radītāju.

**ANTRA:** Loma ir ļoti, ļoti liela! Bez viņa stāstiem tas nebūtu nekas, būtu mazliet dīvaini. Šajā telpā viss ir tāds mazliet intīms, tu jūties tuvs un tā, ka tev tur ir jābūt, esi aicināts. Viņa stāsti ir neatņemama sastāvdaļa. Tieši Artura – viņam ir šarms un harizma. Viņam labi padodas stāstīt. Tā ir viņa ideja, viņa darbi, viņš pats arī piedalās.

**GIRTS:** Klātbūtnei noteikti ir ļoti liela loma. Sevišķi tādā veidā, kā viņš to dara – vispirms viņš ir, tad viņa nav. Un tad tev viņu arī nevajag. Viņš tevi iaved, tad tu sāc saprast un, galvenais, sajust, par ko ir runa.

**MARTS:** Dārzs ir privāts, tādēļ klātbūtne ir. Tomēr tā bija mazliet pat lieka, jo tas radīja sava veida neērtības sajūtu. Tu esi it kā ciemiņš, skaties, tajā pašā laikā, mākslinieks skatās uz tevi un skatās tavu reakciju. Un tas rada to normālo „ciemiņa neērtības” sajūtu. Būtu interesanti, ja mākslinieka nebūtu klāt. Tas iegūtu to mistēriju - domāt, kas tur ir apakšā. Tas var būt jaunatklājums, tā var būt arī šī privilēģētā sajūta. Mākslinieka klātbūtne izšķir, kāda pieredze tā būs.

**LAIMA:** Bez viņa nekur. Ja tā ir viņa māksla, viņš ir galvenā sastāvdaļa. Viņa māksla nav viņa māksla bez viņa šajā gadījumā. Es varu skatīties uz viņa kompozīcijām, darbiem muzejā, bet sajūta nav tā pati. Kompozīcijas ir brīnišķīgas, bet, ja runa ir par nekurienes pasauli – bez viņa nekur.

**ERNESTS:** Šis dārzs ir veidots kā personīgs ceļojums citā pasaulē, kā dienasgrāmata vai atmiņu stāsts, ko nevar līdz galam izstāstīt bez tā autora.