

MAIJA DEMITERE

RTU Liepājas akadēmija

maija.demitere@rtu.lv

ORCID 0009-0006-7869-8084

Kritiskā veidošana ekoloģijas kontekstā

Kopsavilkums

Rakstā analizēta kritiskā veidošana mūsdienu ekoloģijas krīzes kontekstā, pētot, kā materiālu prakse var kalpot par instrumentu ekoloģiskās apziņas veicināšanai un ikdienas ieradumu maiņai. Izmantojot autoetnogrāfisko pieeju, pētījumā apskatīta autores mākslinieciskā prakse – bioplastmasa un tās izstrādes eksperimenti, kā arī praktisku darbnīcu organizēšana. Pētījumā tiek pretstatīta dominējošā, uz šoku balstītā mediju komunikācija “lēnai”, ķermeniskai pieredzei, kas spēj veidot dziļāku saikni ar vidi. Teorētiskajā ietvarā integrēta Džoanas Tronto (*Joan C. Tronto*) rūpju ētika, Gernota Bēmes (*Gernot Böhme*) estētiskā kapitālisma kritika, kā arī analizētas līdzdalības mākslas pretrunas. Rakstā secināts: lai gan kritiskā veidošana individuālā līmenī sekmīgi rosina diskusijas, tai ir strukturāli ierobežojumi. No māksliniekiem bieži tiek nesamērīgi sagaidīts afektīvais un pedagoģiskais darbs bez atbilstoša institucionāla atbalsta, kas izgaismo spriedzi starp individuālu iniciatīvu un nepieciešamību pēc sistēmiskām politiskām pārmaiņām.

Raksturvārdi: kritiskā veidošana, ekoloģija, materiālu prakse, rūpju ētika, bioplastmasa.

CRITICAL MAKING IN THE CONTEXT OF ECOLOGY

Summary

This article analyses critical making in the context of the contemporary ecological crisis, exploring how material practice can serve as an instrument to foster ecological awareness and change daily habits. Using an auto-ethnographic approach, the study examines the author's artistic practice – experimental development of bioplastics and the organisation of practical workshops. The research contrasts dominant, shock-based media communication with slow, corporeal experiences that can foster a deeper connection with the environment. The theoretical framework integrates Joan Tronto's ethics of care, Gernot Böhme's critique of aesthetic capitalism, and analyses the contradictions of participatory art. The article concludes that while critical making successfully stimulates discussions at the individual level, it has structural limitations. Artists are often disproportionately expected to

perform affective and pedagogical work without adequate institutional support, highlighting the tension between individual initiative and the need for systemic political change.

Keywords: critical making, ecology, material practice, ethics of care, bioplastics.

Ievads

Ekoloģiskā krīze, tostarp klimata pārmaiņas, resursu izsīkšana un plastmasas piesārņojums, ir kļuvusi par vienu no centrālajiem mūsdienu izaicinājumiem, kas skar gan politiku, gan ekonomiku, gan kultūru. Šo problēmu sarežģītība nozīmē, ka tās nav iespējams skatīt tikai tehnoloģisku vai zinātnisku risinājumu līmenī – nepieciešamas arī pārmaiņas domāšanā, ikdienas praksēs un attiecībās ar materiālo vidi.

Šajā kontekstā arvien nozīmīgāku lomu iegūst radošās un praksē balstītās pieejas, kas ļauj ekoloģijas jautājumus ne tikai analizēt, bet arī piedzīvot. Viena no šādām pieejām ir kritiskā veidošana (*critical making*), kas apvieno teorētisku refleksiju ar materiālu eksperimentēšanu un praktisku darbību. Tā piedāvā veidu, kā domāt caur darīšanu, izmantojot materiālus, tehnoloģijas un prototipus kā instrumentus kritiskai izziņai.

Šī raksta mērķis ir analizēt kritisko veidošanu kā pieeju, kas ļauj reflektēt par ekoloģijas jautājumiem, īpašu uzmanību pievēršot *DIY* (*do-it-yourself* 'dari pats') kultūrai, veidotāju (*maker*) un *FabLab* (no *Fabrication Laboratory*, ko varētu tulkot kā ražošanas laboratorija) praksē balstītai pētniecībai un sociālās līdzdalības formātiem. Rakstā tiek aplūkots, kā līdzdalības aktivitātes var tikt izmantotas kopienas veidošanai un instrumentalizētas publikas iesaistes demonstrēšanai. Lai paplašinātu pētījuma teorētisko ietvaru, kritiskās veidošanas analīze tiek balstīta Mata Ratto (*Matt Ratto*) piedāvātajā konceptā, to saistot ar kritiskā dizaina un reflektīvās prakses atziņām. Savukārt, aplūkojot, kā līdzdalības aktivitātes var tikt izmantotas gan kopienas veidošanai, gan arī instrumentalizētas publikas iesaistes demonstrēšanai, raksts atsaucas uz Klēras Bišopas (*Claire Bishop*) un Grānta Kestera (*Grant Kester*) līdzdalības mākslas kritiku. Papildus tam rakstā tiek integrēta Džoanas Tronto (*Joan C. Tronto*) rūpju ētikas teorija un jaunā materiālisma perspektīvas, lai analizētu materiālu un ekoloģisko atbildību praksē balstītā pētniecībā.

Papildus teorētiskajai analīzei, izmantojot autoetnogrāfisko pieeju, rakstā aprakstu savu māksliniecisko praksi, kas balstās bioplastmasas materiālu eksperimentālā izpētē un darbnīcu organizēšanā. Šo praksi analizēju kā kritiskās veidošanas piemēru, vienlaikus atklājot tās potenciālu un ierobežojumus ekoloģijas kontekstā.

Raksts argumentē, ka kritiskā veidošana var kalpot kā nozīmīgs instruments ekoloģiskās domāšanas attīstībai, tomēr tajā saskatāmas arī pretrunas. Tā var vienlaikus veicināt refleksiju un līdzdalību, bet arī kļūt par institucionalizētu praksi, kas ir pakļauta projektu loģikai un ierobežota savā ietekmē uz strukturālām pārmaiņām.

Kritiskā veidošana

Jēdzienu “kritiskā veidošana” (*critical making*) ieviesa Mats Ratto, Toronto Universitātes asociētais profesors ap 2008.–2009. gadu, pētot attiecības starp digitālām tehnoloģijām, dizainu un sabiedrību. Šis jēdziens tika radīts, lai aprakstītu pieeju, kurā darbs ar prototipiem, tehnoloģijām un materiāliem tiek izmantots kā kritiskās domāšanas un refleksijas instruments, apvienojot teorētisku analīzi ar praktisku darbību. Kritiskā veidošana “norāda uz vēlmi gan teorētiski, gan pragmatiski savienot divus pasaules izziņas veidus, kas bieži tiek nošķirti – kritisko domāšanu, kas parasti tiek izprasta kā konceptuāla un lingvistiska darbība, un fizisku “veidošanu” kā mērķtiecīgu materiālu praksi” (Ratto 2011: 253).

Ar šo pieeju saistāmi arī tādi virzieni kā kritiskais dizains (Dunne 2005; Dunne, Raby 2013), kritiskā tehniskā prakse (Agre 1997) un reflektīvā prakse (Sengers u. c. 2005). Tomēr kritiskā veidošana no tiem atšķiras ar uzsvaru uz pašu veidošanas procesu kā analīzes vietu un ar tiešu sasaisti ar konkrētu akadēmisku pētniecību. Kritiskās veidošanas objekti un prototipi nav paredzēti kā pašpieietkami produkti izstādei vai prezentācijai, tie drīzāk kalpo kā līdzeklis, kura vērtība atklājas procesā, sarunās un refleksijā (Ratto 2011: 253).

Kritisko veidošanu var analizēt ciešā saiknē ar vairākām paralēlām praksēm, kas dažādos veidos apvieno materiālu darbību, refleksiju un sociālu iesaisti. Šīs pieejas veido plašāku diskursīvu lauku, kurā veidošana netiek uztverta tikai kā tehniska darbība, bet kā epistemoloģisks un politisks instruments.

Dari pats jeb *DIY* (*do-it-yourself*) kultūra

DIY kultūra balstās idejā par autonomu, pašorganizētu zināšanu un prasmju apguvi, kas bieži attīstās ārpus institūcijām. Tā veicina individuālu un kolektīvu spēju eksperimentēt, labot, pārveidot un radīt alternatīvus risinājumus. Mūsdienu kontekstā *DIY* prakse iegūst arī ekoloģisku un politisku nozīmi, kļūstot par veidu, kā runāt par resursu izmantošanu, ilgtspēju un klimata krīzi dažādās kopienās, tostarp sociālajos tīklos un koprades iniciatīvās.

Relatīvi nesen *DIY* kultūrā īpašu nozīmi ieguvusi labošanas jeb remonta kustība (*repair movement*), kas attīstījās 21. gadsimta sākumā, īpaši pēc 2009. gada, kad tika izveidots pirmais *Repair Café* Nīderlandē. Šīs iniciatīvas veido fiziskas un sociālas telpas, kur cilvēki var kopīgi apgūt prasmes, labot sadzīves priekšmetus un dalīties zināšanās, vienlaikus izmantojot pieejamo materiāltehnisko infrastruktūru. Šī kustība bieži tiek saistīta arī ar "tiesībām labot" (*right to repair*), kas aktualizē jautājumus par piekļuvi tehnoloģijām, ražotāju kontroli un lietotāju autonomiju.

Labošanas prakse dažādām sabiedrības grupām ir nozīmīga atšķirīgu iemeslu dēļ. Tā var tikt interpretēta kā ētiska pozīcija pret pārprodukciju un plānoto novecošanu, kas raksturīga mūsdienu patēriņa kultūrai. Ikdienas produktu labošana arī ļauj samazināt izdevumus un pagarināt produktu dzīves ciklu. Papildus tam labošanas kustība veicina zināšanu apmaiņu, kopienas veidošanos un materiālu izpratni, tādējādi stiprinot cilvēku spēju kritiski attiekties pret ražošanas un patēriņa sistēmām.

Veidotāju un *FabLab* kultūra

Veidotāju (*maker*) kustība, kā arī tās ietvaros radītās koprades telpas jeb *makerspace*, un *FabLab* iniciatīvas paplašina *DIY* principus, nodrošinot piekļuvi digitālajām ražošanas tehnoloģijām, koplietošanas infrastruktūrai un kolektīvām zināšanu apmaiņas formām. Šīs telpas bieži tiek pozicionētas kā demokrātiskas inovācijas vides, kurās ikviens var kļūt par radītāju vai izgudrotāju neatkarīgi no iepriekšējās izglītības vai profesionālās pieredzes.

Makerspace un *FabLab* turpina *DIY* kustības idejas, papildinot tās ar digitālās ražošanas aprīkojumu, piemēram, 3D printeriem, lāzergriezējiem un CNC iekārtām. Šīs telpas nodrošina piekļuvi tehnoloģijām, kas bieži ir pārāk dārgas vai specifiskas individuālai lietošanai. Vienlaikus tās piedāvā arī profesionālu atbalstu – konsultācijas, mentoringu un apmācības, ko nodrošina algoti darbinieki vai kopienas locekļi.

Atšķirībā no neformālām *DIY* iniciatīvām vai, piemēram, *Repair Café*, *makerspace* un *FabLab* telpas bieži tiek veidotas kā struktūrēti kopienas projekti ar institucionālu atbalstu. Šīs kopienas ne vienmēr ir lokālas – tās bieži funkcionē kā daļa no plašākiem starptautiskiem tīkliem. *FabLab* tīkls šajā ziņā ir īpaši nozīmīgs, nodrošinot globālu infrastruktūru, zināšanu apmaiņu un arī formālas izglītības iespējas, tostarp apmācības jaunu *FabLab* veidotāju sagatavošanai.

Šīs iniciatīvas bieži ir integrētas dažādās institūcijās – skolās, augstskolās vai pašvaldību struktūrās –, kur radošums un inovācija tiek iekļauti stratēģiskos attīstības virzienos un nereti pakārtoti ekonomiskiem, izglītības politikas vai reģionālās attīstības mērķiem.

FabLab kustības saknes saistītas ar atvērtā koda (*open source*) filozofiju, kā arī ar dokumentēšanas, kļūdu analīzes un iteratīvas attīstības praksēm. Kļūda šajā kontekstā netiek uztverta kā neveiksme, bet kā būtiska zināšanu radīšanas sastāvdaļa, kas tiek dokumentēta un padarīta pieejama citiem. Šāda pieeja veicina kolektīvu mācīšanos, kur katrs nākamais dalībnieks var turpināt attīstīt iepriekšējos risinājumus, balstoties uz koplietotu pieredzi.

Praksē balstīta pētniecība

Praksē balstīta pētniecība (*practice-based research*) uzsver, ka zināšanas var tikt radītas caur māksliniecisku, materiālu un eksperimentālu darbību, kur process un rezultāts veido vienotu pētniecības struktūru. Šī pieeja īpaši nozīmīga kļūst vidē, kur teorētiskā refleksija tiek integrēta ar praktisku eksperimentēšanu, prototipēšanu un materiālu izpēti. Šādā kontekstā process, materiāli un rezultāti veido vienotu pētniecības lauku, kurā zināšanas tiek radītas ne tikai caur analīzi, bet arī caur darīšanu.

Kritiskā veidošana šajā pieejā funkcionē kā metode, kas ļauj analizēt ne tikai gala rezultātu, bet arī pašu veidošanas procesu kā zināšanu radīšanas vietu, uzsverot eksperimentu, iterāciju un refleksijas nozīmi.

Kā spilgts šīs pieejas īstenošanas piemērs Latvijas kontekstā izceļama RTU Liepājas akadēmijas Mākslas pētījumu laboratorija (MPLab). MPLab darbojas kā starpdisciplināra platforma, kurā mākslinieki, studenti un pētnieki strādā ar digitālajām tehnoloģijām, skaņu, attēlu, materiāliem un eksperimentālām metodēm. Šī vide ir cieši saistīta ar bakalaura studiju programmu “Jauno mediju māksla un dizains”, kurā studenti izvēlas vienu no diviem

virzieniem – jauno mediju mākslu vai dizainu. Programmas pamatā ir praksē balstīta pētniecība, ko studenti mācās pielietot jau no pirmās dienas. Studiju moduļu ietvaros tiek apvienota teorija un prakse, un studenti tiek iedrošināti pētīt, paralēli radīt, kā arī savus rezultātus prezentēt izstādēs. Šādā vidē pētniecība nenotiek tikai teorētiskā vai tekstuālā līmenī, bet tiek realizēta caur veidošanas procesiem – prototipu izstrādi, instalāciju veidošanu, darbnīcām un kolektīvu eksperimentēšanu.

MPLab kontekstā praksē balstīta pētniecība funkcionē ne tikai kā zināšanu radīšanas metode, bet arī kā sociāla prakse, kuras ietvaros mākslinieki darbojas kā starpnieki starp tehnoloģiju, materiālu un sabiedrību.

Sociālās līdzdalības prakses

Sociālās līdzdalības mākslas un citas līdzdalības prakses (*participatory art*) bieži izmanto darbnīcas, intervences, meistar-klares un koprades formātus kā līdzekli kopienas iesaistei. Šīs prakses var interpretēt kā kritiskās veidošanas paplašinājumu sociālajā telpā, kur veidošana notiek ne tikai ar materiāliem un tehnoloģijām, bet arī ar attiecībām, dialogu, kopīgu pieredzi un situatīvām zināšanu apmaiņas formām. Šādā kontekstā mākslas darbs nav tikai objekts vai instalācija, bet arī notikums, process un sociāla mijiedarbība.

Šādu prakšu nozīme bieži tiek saistīta ar to spēju radīt satikšanās telpu, stiprināt kopienas saites, sekmēt neformālu izglītību un aktualizēt sociālus, politiskus vai ekoloģiskus jautājumus ārpus tradicionālām akadēmiskām vai institucionālām formām. Tās var palīdzēt iesaistīt auditorijas, kuras citkārt laikmetīgajai mākslai vai pētniecībai netuvotos, un ļaut sarežģītus jautājumus piedzīvot caur līdzdalību, nevis tikai reprezentāciju.

Vienlaikus sociālās līdzdalības prakses nav neitrālas, tām piemīt izteiktas varas un atbildības attiecības. Mūsdienu kultūras un projektu vidē sociālā iesaiste arvien biežāk kļūst par prasību māksliniekiem, pētniekiem un kultūras organizācijām. No māksliniekiem tiek sagaidīts, ka līdzās darbam vai pētījumam tie nodrošinās arī izglītojošu, auditoriju attīstošu vai kopienu iesaistošu programmu. Daļēji šo funkciju uzņemas pašas institūcijas – muzeji, galerijas, festivāli un kultūras centri, veidojot programmas bērniem, ģimenēm vai jaunām auditorijām. Tomēr bieži šis uzdevums tiek deleģēts pašiem māksliniekiem kā neatņemama projekta sastāvdaļa.

Bieži vien darbnīcas, līdzdalības projekti un meistarklases tiek pasniegti kā sabiedriski vērtīgs ieguldījums, taču praksē tas var funkcionēt arī kā mehānisms, ar kura palīdzību pašvaldības, institūcijas un projektu finansētāji pārnēs uz māksliniekiem pienākumus, kas pēc būtības pieder citām nozarēm. Mākslinieks šādā situācijā kompensē nepietiekamu izglītības, sociālā darba vai kultūras infrastruktūru. Līdz ar to mākslinieka darbs riskē kļūt par simbolisku aizvietotāju strukturālām pārmaiņām.

Tas ir īpaši problemātiski ekoloģijas kontekstā, kur darbnīcas un koprades norises bieži tiek izmantotas par veidu, kā “runāt ar sabiedrību” par ilgtspēju, resursiem vai klimata krīzi. Lai gan šādas aktivitātes var būt nozīmīgas, tās ne vienmēr rada ilgtermiņa ietekmi vai strukturālu turpinājumu. Skolām var nebūt pietiekama materiāltehniskā nodrošinājuma, skolotājiem – laika un resursu profesionālai pilnveidei, bet kopienām – stabila atbalsta pēc projekta beigām. Kā savā līdzdalības mākslas kritikā norāda Bišopa, šāda dinamika liecina par tendenci sociāli iesaistošu mākslu instrumentalizēt – tā kļūst par sava veida “mīksto sociālo inženieriju” (*soft social engineering*), ar kuras palīdzību institūcijas kompensē valsts vai pašvaldību funkciju samazināšanos. Bišopa uzsver, ka šāda pieeja fundamentālas strukturālās un sociālās problēmas reducē līdz virspusējām nepilnībām, pārnēsot atbildību par to risināšanu uz atsevišķu indivīdu vai brīvprātīgo kopienu pleciem (Bishop 2012: 14). Ekoloģijas kontekstā mākslinieka līdzdalības darbs tādējādi kļūst par īstermiņa risinājumu, kas rada iespaidu par aktīvu rīcību, taču vienlaikus novērš uzmanību no reālām sistēmiskām problēmām, kuras institūcijām būtu jārisina pašām.

Mākslinieks kā līdzdalības procesa vadītājs

Kritiskā veidošana var tikt skatīta arī kā institucionālā kritika. Lai gan darbnīcas, laboratorijas un koprades formāti bieži tiek prezentēti kā kopienas veidošanas un sabiedrības iesaistes instrumenti, praksē tie var kļūt par institucionāliem rīkiem, kas kalpo publikas iesaistes reprezentēšanai. Šādās situācijās pastāv risks, ka kritiskā veidošana tiek reducēta līdz virspusējai aktivitātei, kuras mērķis ir radīt iespaidu par iesaisti, nevis veicināt ilgtermiņa pārmaiņas.

Šī problēma skaidri atklājās mana promocijas pētījuma ietvaros veiktajās ekspertu intervijās ar māksliniekiem, kuri strādā ar ekoloģijas jautājumiem, kā arī manā profesionālajā pieredzē

(Demitere 2025: 119–144). Intervijās atkārtojās bažas, ka līdzdalības un izglītojošo aktivitāšu organizēšana bieži tiek sagaidīta kā pašsaprotama mākslinieka darba daļa, lai gan tās prasa ievērojamu emocionālu, organizatorisku un pedagoģisku darbu. Piemēram, māksliniece Eva Marija Lopeza (*Eva-Maria Lopez*) tieši norāda uz šo problemātiku, uzsverot, ka viņa nav sociālā darbiniece un nevēlas, lai institūcijas un rezidenču programmas viņu piespiestu veidot izglītojošus sadarbības darbus ar kopienām (Demitere 2025: 138–139).

Līdz ar to mākslinieka loma paplašinās – tas kļūst ne tikai par darba autoru, bet arī par procesa vadītāju, mediatoru, izglītotāju un kopienas organizētāju. Tomēr šī loma bieži tiek piešķirta bez atbilstoša institucionāla atbalsta vai profesionālās sagatavotības. Mākslinieku kompetence ir būtisks jautājums darbā ar dažādām auditorijām. Lai gan mākslinieki bieži tiek aicināti vadīt darbnīcas, strādāt ar bērniem vai veidot izglītojošas programmas, lielākajai daļai no tiem nav pedagoģiskas vai psiholoģiskas izglītības, kas nepieciešama, lai izvērtētu šo aktivitāšu ilgtermiņa ietekmi. Kā secināju savā pētījumā, šāda mākslinieku iesaistīšana darbā ar sabiedrību var būt pat bīstama – ja mākslinieki nav pietiekami izglītoti, viņi ne tikai neveicina vēlamās pārmaiņas kopienās, bet rada ilūziju par sniegto atbalstu (Demitere 2025: 148).

Tas veido situāciju, kur mākslinieciskā prakse pārklājas ar izglītības un sociālā darba funkcijām, ne vienmēr nodrošinot atbilstošu metodoloģiju vai atbildības ietvaru. Līdzdalības aktivitātes bieži balstās personīgā pieredzē, emocionālā motivācijā un individuālā interpretācijā par sabiedrībā aktuāliem jautājumiem, tostarp klimata krīzi, ilgtspēju vai sociālo nevienlīdzību. Šādā kontekstā īpaši nozīmīgi kļūst afektīvā darba un ētikas jautājumi. Mākslinieka personīgās pieredzes un emocijas var kļūt par būtisku darba daļu, taču, strādājot ar dažādām auditorijām – īpaši bērniem un jauniešiem –, pastāv risks, ka šīs pieredzes tiek pārnestas uz dalībniekiem bez skaidras refleksijas par to ietekmi.

Intervijās tika paustas arī bažas, ka darbnīcas un koprades aktivitātes dažkārt kļūst par vietu, kur mākslinieki artikulē personīgas pieredzes, piemēram, klimata trauksmi, bezspēcības sajūtu vai eksistenciālas emocionālas problēmas. Šāda pieeja pati par sevi nav problemātiska, taču līdzdalības kontekstā tā rada jautājumus par auditorijas lomu.

Šādās situācijās dalībnieki tiek iesaistīti ne tikai kā līdzradītāji, bet arī kā klausītāji un emocionālās pieredzes uztvērēji. Ja šīs

process netiek apzināti strukturēts, līdzdalība var pārvērsties par vienvirziena komunikāciju, kur emocionālais saturs tiek nodots auditorijai bez pietiekama atbalsta vai iespējas par to reflektēt.

Tā kā māksliniekam atšķirībā no pedagoga vai psihologa bieži trūkst profesionālās sagatavotības, līdzdalības praksēs pastāv risks nodot auditorijai emocionāli piesātinātu saturu bez nepieciešamā metodiskā atbalsta vai turpinājuma.

Šo problemātiku iespējams skatīt arī teorētiskā kontekstā. Bišopa kritizē līdzdalības mākslu par tendenci uzsvērt sociālo iesaisti kā pašvērtību, nepietiekami analizējot tās kvalitāti un ietekmi (Bishop 2012: 13). Savukārt Kesters uzsver dialoga nozīmi mākslā, tomēr arī šajā pieejā paliek atklāts jautājums par to, cik līdzvērtīgs šis dialogs ir praksē un vai visas iesaistītās puses patiešām atrodas vienādā pozīcijā (Kester 2011).

Šādā skatījumā mākslinieks kā līdzdalības procesa vadītājs atrodas sarežģītā pozīcijā starp radošo izpausmi, institucionālajām prasībām un atbildību pret auditoriju. Tas aktualizē nepieciešamību skaidrāk definēt robežas starp mākslu, izglītību un sociālo darbu, kā arī izvērtēt, kāda veida kompetence un atbalsts ir nepieciešams šādu prakšu īstenošanai.

Kritiskā veidošana kā ekoloģiska prakse

Ekoloģijas jautājumi vienmēr ir bijuši manas mākslinieciskās prakses un pētniecības centrā. Ja iepriekš mana uzmanība bija vairāk vērsta uz pārtikas sistēmām un to ekoloģiskajiem aspektiem, tad kopš 2025. gada esmu pievērsusies plastmasai kā vienai no aktuālākajām mūsdienu vides problēmām. Šī interese ir attīstījusies praksē, kurā materiālu izpēte kļūst par galveno izziņas instrumentu.

Mana pašreizējā prakse balstās iteratīvā, eksperimentālā procesā, ko es raksturoju kā “virtuves laboratoriju”. Šī laboratorija nav institucionāla vai tehnoloģiski sarežģīta vide, bet gan apzināti vienkāršota un pieejama telpa – darbs notiek studijā, izmantojot minimālu aprīkojumu: indukcijas plīti, katliņu, pamata virtuves rīkus un koka dēļšus. Šādas telpas izvēle nav tikai praktiska, tā ir veidota apzināti vienkārša. Kā norāda arhitektūras un pilsētvides pētnieki Kārena Franka (*Karen A. Franck*) un Kventins Stīvenss (*Quentin Stevens*), patiesai radošai brīvībai un eksperimentiem ir nepieciešamas “brīvās telpas” (*loose spaces*) – vide, kas atrodas ārpus stingri kontrolētiem un “tematizētiem” institucionāliem rāmjiem (Franck, Stevens 2007). “Virtuves laboratorija” var funkcionēt tieši kā šāda brīvā telpa, kurā nav noteiktu uzvedības noteikumu.

Tā sniedz jaunas rīcības iespējamības (jeb *affordances*, Džeimsa Dž. Gibsona (Gibson 1979) izpratnē), kas indivīdam ļauj atgūt rīcības brīvību un radoši piesavināties telpu. Mērķis nav radīt ekskluzīvu zināšanu lauku, bet gan demonstrēt, ka materiālu izpēte un eksperimentēšana var brīvi notikt ikviena ikdienas vidē.

Eksperimentālais process sākas ar pamatreceptes izveidi, kas tālāk tiek sistemātiski variēta, testējot dažādas proporcijas, materiālu kombinācijas un apstrādes metodes. Katrs eksperiments aizņem salīdzinoši īsu aktīvā darba laiku (aptuveni 20 minūtes), taču būtiska procesa daļa ir žūšana, kas var ilgt vairākas dienas. Šī laika dimensija ievieš īpašu ritmu – iterācijas kļūst lēnas, un paralēla eksperimentēšana nereti noved pie vienu un to pašu kļūdu atkārtotības. Gaidīšana kļūst par būtisku darba daļu. Šo var skatīt arī ļoti mākslinieciski – mākslas prakses process, kas kontrastē ar mūsdienā patērētāju kultūru.

Process tiek konsekventi dokumentēts, veidojot sava veida “kļūdu arhīvu”, kas ļauj ne tikai izvairīties no atkārtotumiem, bet arī kalpo kā zināšanu bāze turpmākai attīstībai. Tomēr šī dokumentācija šobrīd primāri kalpo pašas prakses vajadzībām, un tās publiskošanas forma vēl nav pilnībā definēta. Šāda pieeja atspoguļo kritiskās veidošanas principu, kur zināšanas rodas procesā, nevis tikai gala rezultātā.

Šajā praksē bioplastmasa atklājas kā materiāls, kas ir īpaši daudzveidīgs un vienlaikus neparedzams. Lai gan izmantotie izejmateriāli ir vienkārši un plaši pieejami, rezultāti var būt ļoti atšķirīgi – no elastīgiem, tekstilam līdzīgiem materiāliem līdz cietām, trauslām struktūrām. Šī neparedzamība nozīmē, ka materiāls nav pilnībā kontrolējams, bet to aktīvi ietekmē darba process. Šādā kontekstā materiālu iespējams skatīt nevis kā pasīvu resursu, bet kā aktīvu līdzdalībnieku, kas nosaka darba virzību, ierobežojumus un iespējas. Šī pieeja sasaucas ar jaunā materiālisma teorijām, kur materiāli tiek uztverti kā agenti, kas piedalās nozīmes veidošanā.

Bioplastmasas darbnīcas

Līdztekus individuālajai praksei šī pieeja tiek paplašināta darbnīcu formātā, strādājot ar bērniem un jauniešiem. Darbnīcas sākas ar teorētisku ievadu, kurā tiek apskatīta plastmasas vēsture, tās izplatība un saistība ar patēriņa kultūru, kā arī mikroplastmasas ietekme uz vidi. Šim ievadam seko diskusija par individuālo atbildību un iespējām rīkoties, pēc kuras dalībnieki tiek iepazīstināti ar bioplastmasas veidiem un to pielietojumu.

Praktiskajā daļā dalībnieki strādā ar dažādiem materiālu paraugiem, izpētot to īpašības caur tausti un vizuālo uztveri, un pēc tam izvēlas, kuru no variantiem vēlas izgatavot paši. Šis process ļauj pārvērst abstraktus ekoloģijas jautājumus konkrētā pieredzē. Tomēr praksē atklājas arī būtiskas problēmas. Daudziem dalībniekiem trūkst elementāru praktisku iemaņu, piemēram, precīza mērīšana, maisīšana vai materiāla apstrāde. Tas norāda uz plašāku problēmu – pamata materiālās prasmes, kas tradicionāli saistītas ar ikdienas darbībām, piemēram, ēdiena gatavošanu, vairs nav pašsaprotamas.

Šis novērojums rada būtisku jautājumu: vai iespējams runāt par ekoloģiju un ilgtspēju, ja trūkst pamata izpratnes par materiāliem un to apstrādi? Šādā situācijā darbnīca kļūst ne tikai par ekoloģijas izglītības formu, bet arī par vietu, kur tiek atklāts zināšanu un prasmju trūkums, kas ierobežo spēju iesaistīties šajos jautājumos.

No ietekmes viedokļa šādu darbnīcu rezultāti ir grūti novērtējami. Lai gan iespējams, ka daļa dalībnieku pēc darbnīcas pārdomā savus patēriņa paradumus, šī ietekme ir fragmentāra un atkarīga no individuālās motivācijas. Bez plašākas institucionālas un politiskas iesaistes šādas iniciatīvas, visticamāk, nespēj radīt būtiskas strukturālas pārmaiņas.

Šī situācija atklāj arī mākslinieka lomas transformāciju. Darbnīcu kontekstā mākslinieks kļūst par fasilitatoru – starpnieku starp zināšanām, materiāliem un auditoriju. Tomēr šī loma bieži pārsniedz mākslinieka profesionālās kompetences robežas, jo ietver arī pedagoģiskus un sociālus aspektus. Mākslinieks šādā situācijā var kļūt par sava veida “aizvietotāju sistēmai”, kompensējot nepietiekamu izglītības vai institucionālo atbalstu.

Ekoloģijas kontekstā bioplastmasa šajā praksē tiek skatīta gan kā potenciāls risinājums, gan kā domāšanas veids. Tā nav paredzēta kā universāls aizvietotājs industriālajai plastmasai, bet drīzāk kā materiāls, kas ļauj pārdomāt produktu dzīves ciklu, īslaicīgumu un lietojuma mērķi. Šāda pieeja īpaši attiecas uz vienreizlietojamiem produktiem, iepakojumiem un īstermiņa objektiem, kur materiāla noārdīšanās var kļūt par apzinātu dizaina izvēli.

Vienlaikus šī prakse ir pilna ar pretrunām. Lai gan izmantotie materiāli ir vienkārši un pieejami, pats process prasa laiku, enerģiju un noteiktu infrastruktūru, kas rada jautājumus par to, cik lielā mērā šī pieeja patiešām ir demokrātiska un ilgtspējīga. Turklāt pastāv arī risks, ka ekoloģiskā prakse var tikt interpretēta kā simboliska darbība vai pat zaļmaldināšana (*greenwashing*). Akadēmiskajā

literatūrā zaļmaldināšana tradicionāli tiek definēta kā apzināta, nepamatotu vai maldinošu apgalvojumu izplatīšana par organizācijas pozitīvo ietekmi uz vidi ar mērķi iegūt publisku atzinību vai konkurences priekšrocības. (Spaniol u. c. 2024) Lai gan šī definīcija sakņojas mārketinga jomā, kultūras institūciju un mākslas prakses kontekstā šo risku vēl precīzāk izskaidro vācu filozofa Gernota Bēmes (*Gernot Böhme*) estētiskā kapitālisma kritika. Bēme norāda, ka vēlīnajā kapitālismā produkti un vides bieži tiek radītas nevis to praktiskajai lietošanas vērtībai, bet gan to “inscenējuma vērtībai” (*staging value*) un spējai radīt noteiktu estētisku atmosfēru, veidot noteiktu pievienoto vērtību dzīves stila izvēlēm. (Böhme 2017: 41) Institucionālā un projektu vidē ekoloģiskās darbnīcas nereti var kļūt par šādu inscenējuma instrumentu – tās rada ekoloģiskas atbildības atmosfēru un izrādi apmeklētājiem, bet patiesībā nemaina reālos ražošanas un patēriņa modeļus vai nestimulē ilgtermiņa strukturālas pārmaiņas

Tādējādi šī prakse parāda, ka kritiskā veidošana atrodas nepārtrauktā spriedzē starp individuālu iniciatīvu un sistēmiskiem ierobežojumiem. No māksliniekiem nereti tiek sagaidīta neiespējamā “pasaules glābšanas” misija (Demitere 2025), taču materiālu eksperimenti nespēj aizstāt reālas strukturālās pārmaiņas. Šajā kontekstā bioplastmasa nav skatāma kā tehnoloģisks brīnumlīdzeklis plastmasas problēmai vai industriālās ražošanas aizvietošanās. Tā vietā eksperimenti kalpo kā kritiska izziņas metode. Manā pieredzē, darbnīcās šis process bieži raisa tiešas diskusijas par individuālo atbildību, dalībniekiem reflektējot par savām attiecībām ar materiāliem. Šīs diskusijas es parasti vadu ar mērķi liekot dalībniekiem definēt, kādus ieradumus un kādā veidā tie būtu gatavi mainīt. Tieši šī personīgā iesaiste piedāvā iespēju pārdomāt mūsu ikdienas saikni ar vidi, taču šādas individuālas iniciatīvas pašas par sevi nespēj radīt strukturālas pārmaiņas. Tas savukārt aktualizē jautājumu par to, cik lielā mērā individuāla rīcība var ietekmēt plašākas ekoloģiskās problēmas un kur patiesībā sākas nepieciešamība pēc politiskas un institucionālas rīcības.

Rūpju ētika, lēnums un kritiskā veidošana ekoloģijas kontekstā

Rūpju ētikas teorija, ko attīstījusi Tronto, piedāvā būtisku politisku perspektīvu, skatot rūpes nevis kā individuālu vai privātu emocionālu aktu, bet kā sabiedrības uzturēšanai nepieciešamu darbu (Tronto 1993: 162). Šādā skatījumā rūpes kļūst par kolektīvu

atbildību, kas saistīta ar attiecībām starp cilvēkiem, materiāliem un vidi.

Kritiskā veidošana manas prakses ietvaros tiek skatīta kā potenciāls instruments, ar kura palīdzību iespējams attīstīt rūpes un empātiju pret vidi. Darbs ar materiāliem – tostarp augsni, augiem, pārtiku vai bioloģiski noārdāmiem materiāliem – ļauj veidot ne tikai intelektuālu izpratni, bet arī tiešu, sensoru pieredzi. Šādā procesā rūpes nerodas kā abstrakta ideja, bet kā attiecības, kas veidojas caur praktisku darbošanos, eksperimentēšanu un materiālu izpēti.

Manā praksē eksperimentāls, intuitīvs un iteratīvs darbs ar materiāliem veido emocionālu un fizisku saikni ar tiem. Var pieņemt, ka šāda saikne ar materiāliem var veicināt arī plašāku saikni ar vidi, kas ir būtiska, lai attīstītu rūpes un veicinātu ikdienas ieradumu maiņu. Šis pieņēmums atbilst kritiskās veidošanas principiem, kur zināšanas rodas caur darīšanu.

Mana promocijas pētījuma ietvaros secināts, ka aktīva iesaiste procesā, praktiska un nesteidzīga darbošanās spēj radīt ne tikai emocionālu piesaisti, bet arī dziļākas, sensorās pieredzēs balstītas atmiņas. Piemēram, materiālu darbnīcās dalībnieki tiek aicināti fiziski mijiedarboties ar procesu – smaržot, taustīt, eksperimentēt un kļūdīties –, tādējādi gūstot unikālu, ķermenisku pieredzi un izpratni (Demitere 2025: 72–73). Savā pētījumā es pretstatu šīs “lēnās”, “dziļās” un kvalitatīvās pieredzes, kas pieprasa nedalītu uzmanību, mediju telpā dominējošajām “ātrajām” komunikācijas formām (Demitere 2025: 32). Sociālajās reklāmās un digitālajā saturā bieži tiek izmantota šokējoša vizuālā simbolika – piesārņota vide, bojāgājuši dzīvnieki, katastrofu attēli. Tomēr, balstoties pētnieka Kurta van Mensvorta (*Koert van Mensvoort*) atziņās, mani pētījuma rezultāti apstiprina, ka draudi par klimata pārmaiņām un sugu izzušanu vairs nespēj pārliecināt mūsdienu komfortablo, no patēriņa atkarīgo sabiedrību (Demitere 2025: 20). Agresīva pieeja nereti izraisa pretēju efektu – auditorijas notrulināšanos, apzinātu ignorēšanu vai pat pretestību. Cilvēki nav gatavi atteikties no ikdienas ērtībām, tāpēc neērtas ekoloģiskās patiesības tiek racionalizētas vai noliegtas (Demitere 2025: 18, 110). Tieši šī iemesla dēļ mana pētījuma mērķauditorija saskarsmē ar vides tēmām bieži atkārto tādu jautājumu kā “kāpēc visam vienmēr jābūt tik negatīvam?”, tādējādi paužot emocionālu izdegšanu un aizsargreakciju pret moralizējošu retoriku.

Šajā kontekstā “lēna”, materiāla pieredze piedāvā pilnīgi citu, horizontālu un ne-moralizējošu iesaistes formu (Demitere 2025:

110). Tā balstās klātbūtnē, procesā un personīgā pieredzē, kas mazina pretestību un spēj veidot dziļāku izpratni, paverot ceļu ilgtermiņa attiecībām ar ekoloģijas jautājumiem un pakāpeniskai ikdienas ieradumu maiņai (Demitere 2025: 166–168).

Šo pieeju iespējams sasaistīt ar “lēno” prakšu konceptu, kas sākotnēji veidojās kā Karlo Petrīni (*Carlo Petrini*) 1986. gadā aizsāktā “lēnās” pārtikas kustība pretstatā ātrās ēdināšanas un masu patēriņa industrijai (Demitere 2025: 32–33). Manā pētījumā tas tiek paplašināts un interpretēts kā apzināta alternatīva paātrinātai patēriņa kultūrai. Lēnums šajā kontekstā nav pasivitāte, bet gan aktīva, neagresīva pretošanās dominējošajām ekonomiskajām un politiskajām struktūrām, kas balstās ekstrakcionismā, nepārtrauktā izaugsmē un efektivitātē. Kā savā estētiskā kapitālisma kritikā norāda Bēme, mūsdienu sabiedrība ir pakļauta nepārtrauktam ekonomiskās izaugsmes spiedienam, kurā indivīda pamatvajadzības tiek nemitīgi mākslīgi kāpinātas un pārvērstas patēriņa vēlmēs (Böhme 2017: 41). Tādēļ lēnums un apzināta atteikšanās no šī ikdienas “žurku skrējiena” kļūst par veidu, kā atgūt kontroli pār savu laiku un mazināt patērētājkultūras radīto trauksmi (Demitere 2025: 30–31).

Tas ietver arī kritisku attieksmi pret vides politiku, kas bieži tiek veidota ekonomisku interešu ietekmē, prioritizējot peļņu pār ekoloģisko līdzsvaru un dzīvības daudzveidību, ko apraksta Bruno Latūrs (*Bruno Latour*), norādot, ka politiskajā dienaskārtībā “bezgalīga ekonomiskā izaugsme” ir kļuvusi par pašsaprotamu dogmu – neviens politiķis netiktu ievēlēts ar saukli “pret izaugsmi”, lai gan tieši šī izaugsmes apsēstība dzen planētu pretim ekoloģiskai krīzei (Latour 2018: 46). Tādējādi “lēno” prakšu ieviešana ikdienā ne tikai veicina individuālo labbūtību un apzinātību, palēninot patēriņa tempu, bet arī kalpo kā politisks žests, kas pieprasa pārvērtēt kapitālisma radīto ilūziju par bezgalīgu patēriņu ierobežotu resursu pasaulē (Demitere 2025: 168–169).

Lēnums šajā kontekstā var tikt skatīts kā alternatīvs laika režīms, kas pretnostata sevi bezgalīga progresu un efektivitātes ideoloģijai. Tas sasaucas ar *degrowth* (izaugsmes samazināšanas jeb pretizaugsmes) pieejām, kas uzsver nepieciešamību pārdomāt ekonomikas izaugsmes paradigmu. Šīs nepieciešamības teorētisko pamatu skaidro Bēme, savā izaugsmes kritikā norādot, ka kapitālisma sistēma ir strukturāli atkarīga no nepārtrauktas izaugsmes, kuras uzturēšanai tiek mākslīgi rosinātas arvien jaunas patērētāju vēlmēs, tā liedzot sabiedrībai pāriet uz ekoloģiski ilgtspējīgāku,

no izaugsmes neatkarīgu modeli (Böhme 2017: 41–42). Tomēr šāda *degrowth* pieeja praksē saskaras ar būtiskiem ierobežojumiem. Kā norāda Latūrs, mūsdienu politiskajā diskursā atteikšanās no izaugsmes automātiski tiek uztverta kā regresija, jo mums nav vārdu krājuma vai iztēles, kā uzrunāt sabiedrību ar solījumu “dzīvot sliktāk nekā iepriekšējām paaudzēm” (Latour 2018: 46). Tādējādi lēnuma un izaugsmes samazināšanas ieviešana plašākā sabiedrībā nav tikai individuālas izvēles jautājums – tā nav iespējama bez dziļām politiskām un institucionālām pārmaiņām, kas radītu jaunu, no bezgalīga progresa neatkarīgu vērtību sistēmu.

Mana pozīcija šajā kontekstā ir kritiska, bet vienlaikus pragmatiska. Lai gan nav pārliecības, ka tuvākajā laikā notiks būtiskas globālas politiskas pārmaiņas, kas mainītu ekstrakcionisma un kapitāla interešu dominanci, pastāv ticība dizaina un mākslas potenciālam. Mākslinieki un dizaineri var ietekmēt materiālu kultūru, piedāvājot alternatīvus risinājumus, kas balstīti kvalitātē, ilgtspējā un mērķētās auditorijās.

Šajā kontekstā īpaši nozīmīgas kļūst darbnīcas ar bērniem un jauniešiem. Tās piedāvā iespēju veidot ilgtermiņa pārmaiņas nevis caur tiešu politisku ietekmi, bet caur pieredzi, kas veido attiecības ar materiāliem, vidi un pašu rīcību. Šādas prakses var tikt skatītas kā ieguldījums kultūras un domāšanas maiņā, pat ja to tūlītējā ietekme ir grūti izmērāma.

Nobeigums

Kritiskā veidošana manā praksē atklājas kā pieeja, kas vienlaikus apvieno materiālu eksperimentēšanu, zināšanu radīšanu un sociālu iesaisti. Tā piedāvā alternatīvu veidu, kā runāt par ekoloģiju caur materiālu un procesu, nevis tikai konceptuāli vai teorētiski.

Tomēr šajā pieejā redzamas arī pretrunas. Kā rāda gan teorētiskā analīze, gan mana prakse, kritiskā veidošana var kļūt gan par refleksijas un izziņas instrumentu, gan par institucionalizētu formātu, kas pakļauts projektu loģikai un publikas iesaistes prasībām. Līdzdalības metodes, no vienas puses, spēj veicināt dialogu un saliedēt kopienu, taču, no otras puses, ietver risku kļūt par formālu žestu bez ilgtermiņa ietekmes.

Ekoloģijas kontekstā tas atklāj būtisku spriedzi starp individuālu rīcību un strukturālām pārmaiņām. Lai gan darbnīcas, eksperimenti un materiālu izpēte var veicināt izpratni un kritisku domāšanu, tās nevar aizvietot nepieciešamās politiskās, ekonomiskās un izglītības sistēmu transformācijas.

Tomēr tieši šajā spriedzē atklājas kritiskās veidošanas nozīme. Tā ne tik daudz piedāvā risinājumus, cik rada telpu, kurā iespējams apzināties problēmas sarežģītību, veidot attiecības ar materiāliem un vidi, un pakāpeniski mainīt domāšanas un rīcības modeļus. Šādā skatījumā kritiskā veidošana kļūst par praksi, kas nevis aizvieto sistēmiskas pārmaiņas, bet sagatavo tām kultūras un uztveres pamatu.

Literatūra

- Agre, Philip E. (1997). *Computation and human experience*. Cambridge University Press.
- Bishop, Claire (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Böhme, Gernot (2017). *Critique of Aesthetic Capitalism*. Mimesis International.
- Demitere, Maija (2025). "Lēno" mediju māksla un "dziļā" ilgtspēja. RTU izdevniecība. Pieejams: https://ebooks.rtu.lv/wp-content/uploads/sites/32/2025/03/PD_Maija-Demitere.pdf
- Dunne, Anthony (2005). *Hertzian Tales: Electronic Products, Aesthetic Experience, and Critical Design*. MIT Press.
- Dunne, Anthony; Raby, Fiona (2013). *Speculative everything: Design, fiction, and social dreaming*. MIT Press.
- Franck, Karen A.; Stevens, Quentin (Eds.). (2007). *Loose space: Possibility and diversity in urban life*. Routledge.
- Gibson, James J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Houghton Mifflin.
- Kester, Grant H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press.
- Latour, Bruno (2018). *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. Polity Press.
- Ratto, Matt (2011). Critical making: Conceptual and material studies in technology and social life. *The Information Society*, 27 (4), pp. 252–260. <https://doi.org/10.1080/01972243.2011.583819>
- Sengers, Phoebe; Boehner, Kirsten; David, Shay; Kaye, Joseph J. (2005). Reflective design. *Proceedings of the 4th Decennial Conference on Critical Computing: Between Sense and Sensibility*, pp. 49–58.
- Spaniol, Matthew J.; Danilova-Jensen, Elena; Nielsen, Morten; Rosdahl, Christian G.; Schmidt, Christian J. (2024). Defining Greenwashing: A Concept Analysis. *Sustainability*, 16 (20), Article 9055. <https://doi.org/10.3390/su16209055>
- Tronto, Joan C. (1993). *Moral boundaries: A political argument for an ethic of care*. Routledge.