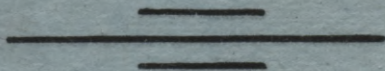


L $\frac{77-3}{239}$

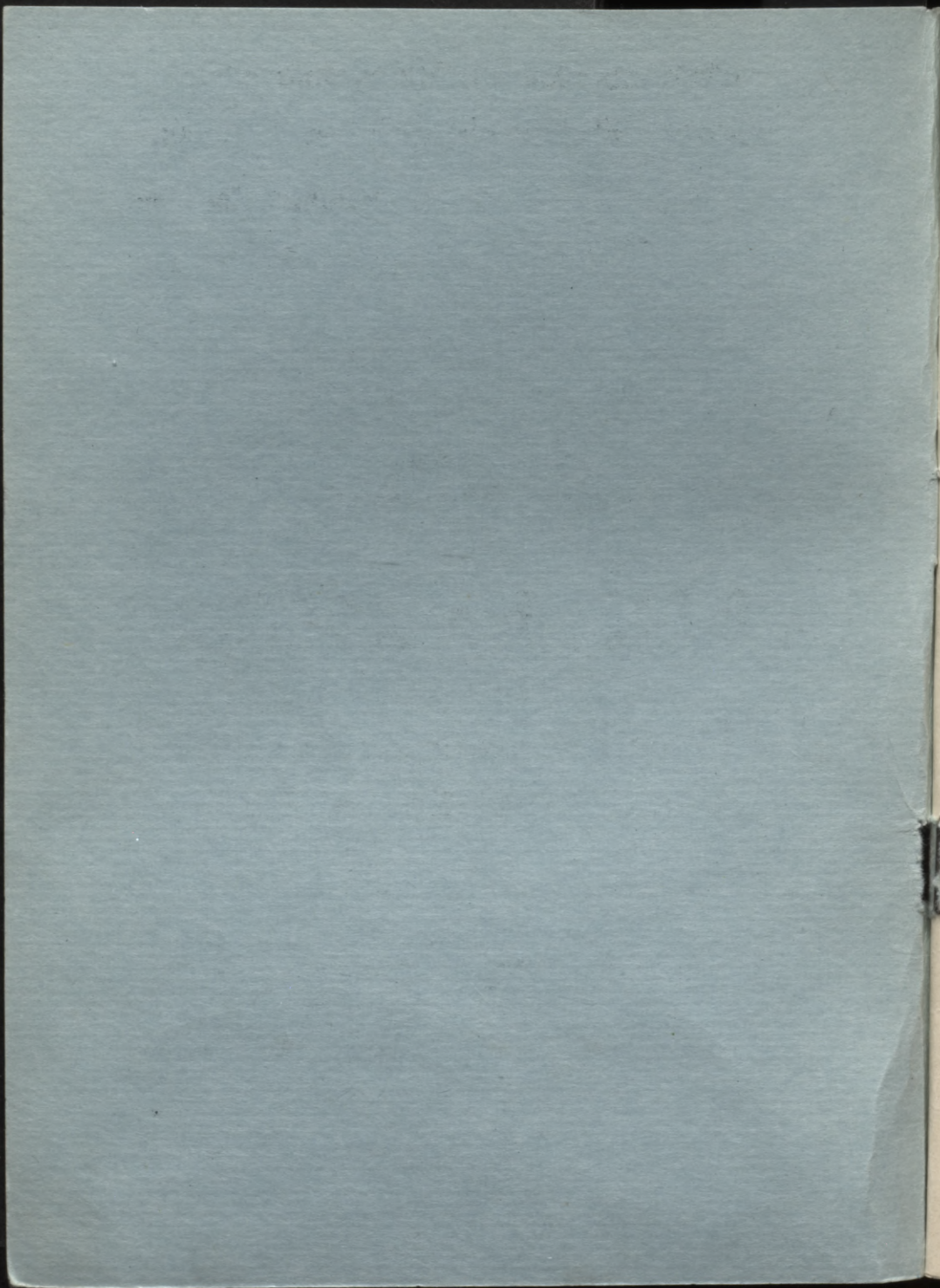
LATVIJAS PSR KULTŪRAS MINISTRIJA
Teodora Zaļkalna Valsts mākslas akadēmija
ar rokraksta tiesībām.

H. DUBINS
PAR DIZAINA SPECIFIKU

– teorētiski materiāli kursam
„Ievads tehniskajā estētikā” –



RĪGĀ - 1977



L 77-3
L 239

Dubl
L
6

LPSR Kultūras ministrija

HERBERTS DUBINS

PAR DIZAINA SPECIFIKU

/teorētiski materiāli
kursam

"Ievads tehniskajā estētikā"/

Mācību līdzeklis
Valsts Mākslas akadēmijas
studentiem

RĪGĀ - 1977

Mācību iestāžu metodiskais kabinets

Vija Lāča Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA

~~77~~ 42.505

0309057634

S i n t ē z e s p r o b l ē m a s

Priekšstats par sintēzi līdz šim parasti bija saistīts tikai ar priekšstatu par divu vai vairāku mākslu vienotības iespēju. Šāda sintēzes interpretācija ir sastopama tādos autoritatīvos rādītājos kā "Isajā estētikas vārdnīcā" un "Isajā tēlotājas mākslas terminu vārdnīcā".

Šo visumā pareizo atziņu marksistiski leģiniskā estētika Fodien papildina ar nozīmīgu jautājumu par sintēzes kvalitāti.

Sintēzes kvalitāte aptver jautājumu par dažādu mākslu savstarpējās vienotības mēru. Taisni šī dažādu mākslu vairāk vai mazāk organiskās saistības pakāpe ir nozīmīgāka par pašu divu vai vairāku mākslu vienotības iespēju.

Kāda tad var būt dažādu mākslu organiskās vienotības pakāpe ?

Ir sintēzes parādības, kurās katrs māksliniecisks komponents saglabā savu pilnīgu patstāvību, kurās "tēla" raksturs atklājas atsevišķu, nesaistītu māksliniecisko komponentu pēctecīgā sarindojumā. Šādu "vaļšjā" tipa sintēzi var raksturot kā konglomerātu un tā pilnīgākā izteiksme parādās cirka mākslā, kas iemieso sevi jāšanas meistarību, dzīvnieku dresūru, akrobātiku, iluzionu, deju sniegumu, klaunādi u.c. Arī estrāde zināmā mērā ietilpst šai sintēzes tipā - "Estrādes izrāde", raksta A. Gerškovics grāmatā "Театральний Будапешт" /M., 1961/ sastāv no skečiem, mimiskām miniatūrām, kupletiem, žanra dziesmām, akrobātiskiem priekšnesumiem un dejām. Visu to sasaista konferansjē."

Citās sintēzes parādībās atsevišķu mākslu savstarpējās saistības rezultātā rodas jauns, organisks mākslas tēls, bet tai pašā laikā šai jaunajā sintēzē katrs māksliniecisks komponents tomēr saglabā savu relatīvu patstāvību. Tā tas ir arhitektūras un tēlotājas mākslas laukā, interjera un lietišķās dekoratīvās mākslas jomā. "Tēlotāju mākslu un arhitektūru ..." nedrīkst atdalīt "vienu no otras, tā kā abas veido organisku veselo, kaut gan šajā veselajā katrs no šiem mākslas veidiem saglabā savu specifiku."^x Katras mākslas nosacītā neatkarība šai gadījumā atspoguļojas arī valodā, kas nav radījusi kopēju apšimējumu, vienotu nosaukumu arhitektūras, tēlotājas un lietišķi dekoratīvās mākslas sintēzēm, bet saglabā izteiksmi - arhitektūras un mākslas sintēze. Šo atsevišķo māksliniecisko komponentu zināmo neatkarību kopējā sintēzē lieliski demonstrēja izstādē "Interjers-dekors 71". Runājot arhitekta V.Šusta vārdiem tajā bija eksponēti dekoratīvi elementi, kuriem nebija redzams iesaistījums konkrētā interjerā, bet kas bija interesanti galvenokārt kā dažādu materiālu formu, faktūru, krāsu neparastākas izteiksmes meklējumi un tādēļ varēja būt eksponēti arī lietišķās mākslas izstādē.^{xx}

Treškārt var konstatēt, ka ir arī tādās sintēzes sfēras, kur dažādu māksliniecisko komponentu saplūfana un saliedētība spe-

^x "Декоративное искусство", 1971, № 8.

^{xx} "Māksla", 1971, Nr. 2.

cifiskā mākslas tēlā ir tik pilnīga un tik organiska, ka jaunā sintēze kļūst par pilnīgi atsevišķu mākslu. Tā tas ir ar teātra un operas mākslu. Par operu T.Popova savā grāmatā "Muzikālie žanri un formas" raksta: "Operā apvienojas vienā veselā poēzijā, dramatiskā darbība, vokāla un instrumentāla mūzika, kustība, žests, mimika, dejas, dekoratīvs noformējums un gaismas efekti. Opera - viens no sintētiskās mākslas veidiem."

Padomju estētiskā doma patlaban ir kļuvusi bagātāka galvenokārt, pateicoties Leningradas Valsts Universitātes profesora M.Kagana teorētiskajai prasmei diferencēt sintēzes raksturu, precizēt tās kvalitāti dažādu mākslu jomā.

Šai sakarā estētiskās domas uzmanību sevišķi saista materiālās un garīgās kultūras integrācijas problēmas.

Vai materiālās un garīgās kultūras sintēze ir kaut kas pavisam jauns? Nē, analoga integrācija sastopama jau daudz agrāk... un proti, tai laikā, kad materiālā priekšmeta un ideālās ieceres patiesi radošā vienotība bija iemiesota cilvēka roku darba rezultātā.

Latviešu etnogrāfija par to sniedz dzīvu liecību. Salīdzinot J.Broces 1796.gadā zīmēto zemnieku sētu Mūruižā un tās novietojumu dabā ar 19.gs. vidū celto Liepkalnes "Veoniedrēnu" māju fotogrāfiju, aplūkojot it sevišķi skapjus, pūra lādes, vāceles, kas atrodas Latvijas Etnogrāfiskajā brīvdabas muzejā, var konstatēt, ka zemnieku celtās ēkas un darinātie priekšmeti iemiesoja sevi no paaudzes uz paaudzi attīstīto prasmi saistīt vienā veselā ekonomiskās vajadzības, dzīves ērtības, tehniskās spējas un estētisko gaumi. S.Cimmermanis izsaka pārliecību, ka

ekonomiskās un nacionālās apspiestības laikā cenšanās pēc savas sētas daļuma bija vienīgais avots, kas spēja saglabāt tautas dzīvo spēku un kultūru.^x Tā dažkārt materiālās un garīgās kultūras sintēzes parādības var pat kļūt par emocionālu faktoru.

Materiālās un garīgās kultūras sintēze kā tautas radīta lielākas vai mazākas pilnības pakāpē pastāvēja vienmēr un visur.

M.Gorkijs izsaka domu, ka tauta ir nevien spēks, kas rada visas materiālās vērtības, ka tā ir vienīgais un neizmējamais garīgo vērtību avots. Tā patiesībā ir doma par to, ka, pirmkārt, gadsimtu gaitā ir norisinājies fundamentāls darba dalīšanas process sabiedrībā, par to, ka, otrkārt, mērs materiālās un garīgās kultūras integrācijai pilnībā vienmēr un visur ir citāds, un, treškārt, arī par to, ka šis vairāk vai mazāk organiskās kopības pašapzināšanās fakts ir atkarīgs no dažādiem ideoloģiskiem, sociāli psiholoģiskiem, vēsturiskiem un citiem apstākļiem pašā sabiedrībā. 19.gs. sabiedrībā un pat vēl mūsu gadsimta pirmajā ceturksnī materiālie un tehniskie sasniegumi un garīgās kultūras vērtības eksistēja kā viena otrai pilnīgi svešas un nesavienojamas parādības. Šī vienas "medaļas" - kultūras - divu pušu antagonistiskā konfrontācija kā vadmotīvs vijās cauri daudziem tā laika darbiem. Tā jau 1908.g. krievu publicists A.Voļskis izteica pārliecību, ka ekonomikas, tehnikas un zinātnes attīstība grauj buržuāziskās sabiedrības morā-

^xS.Cimmermanis. Latviešu tautas dzīves pieminekļi. R., 1968, 11.lpp.

liskos pamatus, gaumi un uzvedības normas.^x Kaut gan atsevišķi buržuāziskie autori, kā E.Fromms, K.Jaspers u.c. arī vēl šodien turpina atdzīvināt šīs pagātnes antinomiskās idejas, tad tomēr 20.gadsimta vidū būtiski mainījās materiālo un garīgo vērtību attieksmes kultūras dzīvē.

Kādi tad ir tie reālie apstākļi, kas tik radikāli izmainīja situāciju? Socialistiskajā sabiedrībā un tās sasniegumu iespaidā arī tajās valstīs, kas iet pa progresīvo attīstības ceļu, mazinās un izzūd antagonistiskās atšķirības starp tām sociālajām grupām, kas ir saistītas ar fizisko, un tām, kas ir saistītas ar garīgo darbu. Taisni šis apstāklis veicina materiālās un garīgās kultūras sfēru savstarpēju tuvināšanos.

Zinātniski tehniskā revolūcija arī veicināja mūsu gadsimta vidū materiālās un garīgās kultūras jaunu tuvināšanos un saplūsmi. Tā pamatojas uz ražošanas prakses un zinātniskās teorijas sintēzi. Šai sakarā G.Volkovs interpretē mūsdienu zinātnes iespējas revolucionizēt ražošanu un tās tehnoloģisko bāzi no vienas, un tagadējās ražošanas prakses iespējas savukārt pārveidot zinātni no otras puses, kā divas taisnes ar pretējiem izejas punktiem, bet arī ār kopēji radītu tālākās evolūcijas gultni.^{xx}

Šai sakarā nevar nerunāt arī par to, ka mūsu laikam ir raksturīga zinātnes un mākslas dāsna mijiedarbība. Zinātne mākslu

^xА.Вольский. Технический прогресс. СПб., 1909.

^{xx}Г.Волков. Социология науки. М., 1968.

bagātina gan ar relatīvi jaunām idejiskām problēmām - "cilvēks un kosmos", "cilvēks un tauta", "attīstība un vērtība" - gan arī ar jaunām materiāli tehniskām iespējām.

Māksla aktīvāk nekā agrāk attīsta zinātnei specifisku skaidruma ideālu, kas, pēc A. Einšteina domām, prasa viengabalainību, skaidrību, pilnību, harmoniju domu gaitā, metodē, formulējumos un pierādījumos. "Kopējie saucēji" zinātnes un mākslas jaunradēs pieder taisni pie tiem momentiem, kas stimulē minētās jaunās sintēzes izveidošanos un nostiprināšanu.

Ja kādreiz arhitektūra un celtniecība bija gandrīz vienīgas parādības, kas saistīja gan zinātnieku, gan celtnieku, gan mākslinieciskās kultūras, gan filozofiski estētiskās domas pārstāvju uzmanību, tad šodien kinematogrāfija, radio, televīzija, mākslas fotogrāfija, mode u.c. pieder pie tām parādībām, kas, sākot ar 19. un 20. gadsimta miju, klusi un neatlaidīgi iekaroja sev eksistences tiesības kā daudzu zinātnisku, tehnisku, organizatorisku, māksliniecisku un ekonomisku parādību iemiesojums.

Pašā dzīves īstenībā radusies vajadzība savstarpējā sakarībā saistīt praksi un teoriju, zinātni un mākslu nevarēja neiespaidot arī šīs parādības pašapzināšanās procesu sabiedrībā. Ja 19. gadsimtam visumā vēl bija raksturīga tikai analītiski eksperimentāla pieeja faktiem, notikumiem kā atsevišķi nesaistītām parādībām, tad 20. gadsimts domā par tiem kā par organiskiem kompleksiem, kas var atklāties un pilnībā atklājas tikai dialektiskā un sintētiskā attieksmē.

Tas nozīmē, ka 20. gadsimta otrajā pusē, mums pašiem to nevienu skaidri apzinoties, acīmredzot, ir izmainījusies mūsu

attieksme pret lietām pat ikdienā, pašā sadzīvē. Pirmkārt, mums jau no bērnu dienām ir darīšana ne tikai kvantitatīvi, bet arī kvalitatīvi ar daudz plašāku objektu loku nekā tas vēl bija gadsimta pirmajā ceturksnī. Otrkārt, mūsu dzīves izjūta pierod apgūt lietas attieksmē, kustībā, mijiedarbībā, simultanitatē, radot līdz ar to jaunu, bagātāku padomju cilvēka mentalitāti. Šī daudzpusīgā prasme uztvert sava laikmeta priekšmetus kā objektus nepārtrauktā attīstībā atbilst marksisma klasiku izteiktajām domām, ka, lai cilvēks varētu lietot vairumu lietu, viņam jābūt spējīgam tās lietot, t.i., viņam jābūt augstākā mērā kulturālam cilvēkam.

Zinātnes, tehnikas, prakses, mākslas sintēzes objektīvās iespējas, to pašapzināšanās sabiedrībā un sintēzes parādību reālā apgūsmē kā mūsdienu dzīves izjūtas likumsakarīgs faktors ļauj mums tagad daudzus sasniegumus ierindot taisni tai robežjoslā, kurā vienā veselā saistās tehniskais un mākslinieciskais, racionālais un emocionālais, materiālais un garīgais utt. Tā, piemēram, vairs nevar uzskatīt tādas parādības kā visāda veida informāciju, kā telpiski priekšmetiskās vides radīšanu un noformēšanu, kā darba un atpūtas funkcionālu organizēšanu, kā modi, kā dažus sportiskās nodarbošanās veidus par materiālās un garīgās kultūras autonomām formām vien, bet tās un citas līdzīgas parādības jāuzskata arī par materiālās un garīgās kultūras sintēzes izpausmes formām.

Šīs integrācijas dažādas parādības tagad ir kļuvušas par mūsu ikdienas dzīves neatņemamu sastāvdaļu. Tādēļ atsevišķiem autoriem liekas, ka šīs integrācijas formas jau pa da-

lai tagad un vēl vairāk tuvākajā nākotnē pilnīgi atvietos tēlotāju mākslu, arhitektūru. Tā itāliešu kinētisma pārstāvis Encio Mari izsaka pārliecību, ka mākslas laiks ir pagājis. Atšķirībā no saviem tautiešiem priekšgājējiem - futuristiem - viņš neaicina glezniecības vai tēlniecības darbus uzspriest, sagraut, iznīcināt, bet ieteic tos savākt un glabāt muzejos. Šo darbu vietā stājas universāla rakstura dizains, kas ievada jaunu laikmetu - priekšmetu laikmetu.

Dzīves prakse tomēr rāda, ka blakus un paralēli tām materiālās un garīgās kultūras sintēzes parādībām, kas dzimst mūsu acu priekšā, kā jaunas, specifiskas vērtības turpina pastāvēt arī agrāk radušās materiālās, tehniskās un garīgās kultūras parādības. Jaunās sintēzes sasniegumi tās ne likvidē, ne atvieto. Zinātne, tehnika, māksla, arhitektūra turpinā ne tikai pastāvēt kā sabiedrības pieredzei un praksei nepieciešamas atsevišķas vērtības, bet kā tādas turpina arī attīstīties. Jau tagad var konstatēt tādu likumsakarību, ka sintēzes parādību īpatsvara pieaugums mūsu kultūras dzīvē nebūt nemazina, bet taisni otrādi - izraisa dzīvu interesi par tradicionālajām kultūras formām un ievērojami nostiprina tās.

Materiālās un garīgās kultūras sintēzes elementu īpatnējais raksturs vienlaicīgi izpaužas divējādi - no vienas puses, šie elementi atklājas organiskā kopumā kā sistēma, no otras puses, tie var izpausties kā ārēji nesaistīti fakti.

II

Dizains kā sintēzes
parādība

Dizains (no latīņu vārda "designāre" - iecerēt lietu) ir viena no materiālās un garīgās kultūras sintēzes sastāvdaļām. Taisni tādēļ arī dizainam organiski piemīt tikko pieminētās divas dabas. Dizainu var interpretēt gan kā daudzu faktu, komponentu, nodomu, ņaunāu integrāciju, gan kā savā starpā relatīvi maz saistītu elementu diferencētu parādību.

Šādas integrācijas un diferencācijas potenciālas iespējas materiālās un garīgās kultūras sistēmā pastāvēja sabiedrības vēsturiskajā attīstībā vienmēr, bet šo iespēju savstarpējā attiecīme pašā sistēmā tomēr ir bijusi citāda katrā laikmetā. Ja renesanse, piemēram, bija periods, kurā materiālās un garīgās kultūras sistēmā dominēja sintēzes tendences, tad 19.gadsimtam turpretim bija raksturīga analītiski diferencējoša pieeja vērtībām.

Runājot par šīs attiecīmes raksturu mūsu dienās, akadēmīķis B.Kedrovs uzsver, ka zināšanu dialektiskās virzības īpatnība tagad ir tā, ka vienas polāras tendences attīstība notiek caur pretējās polārās tendences maiņu. Tā integrācija šodien realizējas caur padziļinātu diferencāciju, bet taisni tā savukārt veicina parādību apgūsmē sintēzes akcentēšanu.

Dizaina integrālais raksturs atklājas vairākos līmeņos. Tas parādās dizaina objekta, funkcijas, mērķa, struktūras un sociā-

lās vērtības raksturā.

Dizaina objekts

Mākslinieciskās projektēšanas objekts vispirms ir pats priekšmets savu visumā.

Šai ziņā dizainera objekts var būt tikai priekšmeta ārējās formas glītā apdare vien. Aizrobežu terminoloģijā pat ir radušies attiecīgi un pie tam ļoti trāpīgi apzinājumi, kā vācu "Formgestaltung", angļu "styling" u. c. Un kaut gan "ī" "estetizācija" kā dizaina objekts nopietni un pamatoti tiek kritizēta^x, tā tomēr atspoguļo vienu, zināmā attīstības pakāpē likumsakarīgu un nepieciešamu dizaina objekta iespēju.

Dizaina istais, patiesais objekts tomēr ir priekšmeta ekonomisko, konstruktīvo, tehnoloģisko, funkcionālo un estētisko pušu novatoriskie risinājumi. To arī apstiprina 1964.g. starptautiskajā dizaineru seminārā Brīģē pieņemtā rezolūcija par dizaina objektu kā par strukturālo un funkcionālo īpašību sakarību un vienotību rūpnieciskajos ražojumos. Šo dizaina objekta izpratni ļoti pilnīgi raksturo vācu termins "Produktgestaltung".

Otrkārt, dizaina objekts ir tās vides komfortablais iekārtojums, kurā priekšmets tiek ražots; ir priekšmeta ražošanas procesa optimāla organizācija. Šai sakarā kā dizaina objekts jāpiemin arī priekšmetiskās un telpiskās vides, no vienas, un cilvēka, no otras puses, savstarpējo attieksmju raksturs ražo-

^xЕ.Розенблм. 4 дизайна. - "Декоративное искусство СССР", 1966, № I.

šanas un ekspluatācijas procesā. Šo attieksmi kā dizaina objektu vācu zinātnieki ļoti precīzi raksturo ar terminu "Umweltgestaltung". Tajā cilvēks ir viens loceklis kopējā ķēdē. Šai ķēdē cilvēks vienmēr ieņem zināmu vietu, bet mūsu dienās šī vieta ir kļuvusi būtiski citāda un daudz problemātiskāka nekā agrāk. Šodien priekšmetiskās un telpiskās vides zinātniski tehniskā piesātinātība izvirza jautājumu gan par vides specifisko iedarbības raksturu uz cilvēku, gan arī par cilvēka psihofizioloģiskajām spējām uztvert, apgūt un reaģēt uz šo specifisko vidi.

Dizaina funkcijas

Dizainam piemīt integrāls raksturs arī attiecībā uz savu funkciju. Tā, piemēram, Ļeņingradas profesors I. Vaks dizainu saista ar priekšstatu par komponēšanu.^X

Viņa domas sasaucas ar amerikāņu dizainera R. Louija viedokli par dizainu kā par rīcību, kas prot attiekties priekšmetā no visa lieta, kas maksimāli vienkāršo tā formu, struktūru, krāsojumu. Šai sakarā Maskavas zinātnieks I. Masajevs raksturo dizainu kā cilvēka darbības specifisku formu.^{XX} No minētā var secināt, ka attiecībā uz savu funkciju dizains vispirms ir darbība - mākslinieciska projektēšana un mākslinieciska konstruēšana.

Tomēr attiecībā uz savu funkciju dizains ir ne tikai darbība vien. Par dizainu runā arī kā par konstantu parādību, kā par stāvokli. Rīgā notika vairākas dizaina izstādes. Tajās va-

^XВакс И. Художник в промышленности. Л., 1965, с.52.

^{XX}

Масеев И. Эстетическая сущность художественного конструирования и его роль в формировании нового человека. М., 1964, с.3.

rēja redzēt kafijas vārāmos katliņus, ledusskapi-bāru, mikserus, mikroautobusus, termosus, tranzistorus un daudzus citus ražojumus. Šai interpretācijā dizains funkcionē kā lieta. Priekšmets tātad arī ir dizaina komponents attiecībā uz tā funkciju.

Treškārt, dizaina funkcijas integrālā sastāvdaļa ir sabiedriskā vajadzība. Konkurences dēļ komerciālais dizains buržuāziskajā sabiedrībā projektē, ražo un iepludina tirdzniecībā daudzus tādus priekšmetus, kas gan neatbilst patērētāja lietīspējām un patiesām vajadzībām, bet kuras viņam mākslīgi uzspiež sociālā prestiža vārdā. Par to liecina kaut vai Č. un Dž. Dilonu projektētais krēsls, kuru var uzkārt pie sienas^x, liecina sekojošais amerikāņu reklāmas teksts: "Lincoln-Continental" izceļ Jūs starp citiem automobiļu īpašniekiem. Šī luksusa klases mašīna pārspēj ne tikai visas līdzīga tipa mašīnas, bet arī liecina par Jūsu individualitāti, izsmalcinātību, gaumi, pilnību. Tā atspoguļo tieši Jūsu atšķirīgo dzīves stilu!^{xx} Cipā pret šo komerciālo dizainu Anglijā, Zviedrijā un dažās citās kapitalistiskajās valstīs radušās pircēju apvienības. Tās mēģina zinātniski izpētīt patērētāju īstās vajadzības un konsultēt pircējus par tirgū esošo ražojumu kvalitāti. Šo nostāju atbalsta arī ievērojamākie dizaineri F. Ešfords, T. Maldonado, Dž. Nelsons un citi, kas aicina priekšmetisko un

^x"CREB", 1973, Nr.19.

^{xx} Глазычев В. О дизайне. М., 1970, с.106.

un telpisko vidi projektēt nevis šaurai sabiedrības grupai, bet gan saskatot ar tām vajadzībām, kas ir tautas masām. Apmierināt plaša patērētāja materiālās un garīgās vajadzības ir viena no dizaina funkcijām. Šī funkcija atspoguļo dizaina humāno misiju sabiedrībā, kas visā pilnībā var realizēties tikai socialistiskajā plānsaimniecībā.

Funkcijas formā dizainu kā sintēzi raksturo vēl viena parādība. 1964.g. Maskavā notika angļu dizaina izstāde. Tās devīze bija: "Mākslinieciskā konstruēšana - tas ir racionālisms, kas iemiesots redzamās formās." Ko tas nozīmē "racionālisms, kas iemiesots redzamā formā" ? Acīmredzot, runa ir par kādu īpatnēju domāšanas raksturu, par dizaineriskās domāšanas specifiku. Vācu zinātnieks S.Begenaus to precīzē kā "domāšanu ansambļos"^x. Šai ziņā viņš pamatojas uz dizaina klasiķa V.Gropiusa rakstiem par "totālo arhitektūru"^{xx}. Šie raksti izauga no V.Gropiusa pieredzes "Bauhausā", un to patoss taisni arī ir arhitekta un dizainera specifiskā izziņāšanas, uztveres un jaunrades procesa raksturošanā. Telpiskās domāšanas, tektoniskās redzes talants, pēc V.Gropiusa vārdiem, nozīmē vairāk nekā ekonomiskā un funkcionālā aprēķina prasme. Estētika atzīst plastiskās domāšanas īpatnības, koloristiskās uztveres savdabību, tāpēc tā arī nevar noliegt dizainerisku domāšanu kā dizaina funkcijas izpausmi.

^x S.Begenau. Funktion, Form, Qualität. Berlin, 1967, S.37.

^{xx} В.Гропиус. Границы архитектуры. М., 1971.

Dizaina mērķi

Dizainam kā sintēzei ir divi nozīmīgi mērķi. No vienas puses dizaina mērķis atklājas tai mākslinieciskajā projektēšanā, kas atsaucas uz sabiedrības aktuālajām vajadzībām. Tā liela daļa no mūsu dizaineru projektiem vagonbūvniecībā, radioaparātūras un mikroautobusu rūpniecībā u.c. saskan taisni ar tām konkrētajām prasībām, ko patērētāji izvirza patlaban. Tādi ir dizainera G.Glūdiņa projektētie mazgabarīta satiksmes līdzekļi "Minimoto" un "Minisport", kas bija redzami republikas 3.dizaina izstādē.

Savā intervijā G.Glūdiņš atzīmēja, ka ārzemēs šāda tipa satiksmes līdzekļi jau ir ļoti populāri.^x Šī piebilde izvirza teorētiskās domas uzmanības centrā dizaina otrā mērķa problemātiku.

Katra dizainera projekta izdomāšana un praktiskā realizācija prasa laiku. Laikraksts "Izvestija" 1972.gada decembrī informēja savus lasītājus par to, ka, piemēram, no lidmašīnas jauna tipa ieceres līdz tās sērijveida ražošanai paiet 10-15 gadu.^{xx} Izrādās, ka šī laika faktora dēļ jauni ražojumi savā "publikācijas" brīdī bieži vien jau ir novecojušies.

Ja dizaineri nepietiekoši aktīvi un savlaicīgi neprojektē jaunus modeļus, tad attiecīgā rūpniecības nozare neizbēgami

^x"Zinātne un Tehnika", 1970, Nr.8.

^{xx}"Известия", 1972, дек., № 305.

atpaliek no tehniskā progresa un no patērētāja pieprasījuma. Šāda atpalcība tautsaimniecībai uzveļ ievērojamas grūtības un sarežģījumus. Taisni par to rakstīja laikraksti "Izvestija" attiecībā uz pulksteņu rūpniecību mūsu zemē un "Cīpa" par veļas mazgājamās mašīnas "Rīga-8" perspektīvām.

Tāpēc, no otras puses, dizaina mērķis atklājas tādā mākslinieciskā projektēšanā, kas sadarībā ar sociologiem un plānotājiem daudzus gadus uz priekšu modelē sabiedrībai vajadzīgas lietas. Šai ziņā interesants piemērs ir 1969.gada vidū izsludinātais starptautiskais konkurss "Galds-80". Toreiz vairākas Austrijas, Dānijas, Francijas, Holandes, Itālijas, Rietumvācijas, Somijas un Zviedrijas firmas, kas ir apvienotas t.s. "Grupā-21" un ražo dažādus galda piederumus, aicināja līdz 1970.gada vidum sniegt ierosinājumus tādiem jauna tipa ēdamgalda piederumiem, kas atbilstu 1980.gada prasībām. Konkurssam iesniedza 262 projektus, no kuriem 22 atzīmēja ar prēmijām.

Tas viss nozīmē, ka aktuālu un perspektīvu uzdevumu savlaicīgā un kvalitatīvā projektēšanā ir dizaina integrālais raksturs attiecībā uz tā mērķiem.

Dizaina struktūra

Pēc pirmā pasaules kara autoritatīvajā mākslinieciskās projektēšanas augstskolā "Bauhaus" realizēja mācību programmu ar neparasti plašiem priekšmetu cikliem. Viens aptvēra instrumentu un materiālu mācības, otrs - formas problēmas: dabas studijas, zīmēšanu, perspektīvi, krāsu mācību, tektoniku, veidošanu, kompozīciju. Trešais cikls bija veltīts tehnikai, tehnolo-

gijai, inženierkonstruktīvu projektu apgūšanai. Ceturtajā ciklā ietilpa humanitāro zinātņu priekšmeti - estētika, jurisprudences, socioloģija, mākslas vēsture, politekonomija u.c. Šos vai līdzīgus priekšmetus tagad māca visās rūpnieciskās mākslas augstskolās.

Ar ko gan izskaidrojama minētā universalitātes ievirze dizaineru apmācībā? Tā ir izskaidrojama ar dizaina struktūras integrālo raksturu. Šai ziņā dizaina sintēzes sastāvdaļas ir ne tikai tehnika, māksla un arhitektūra vien, bet arī daudzas tādās eksaktās un humanitārās zinātnes kā augstākā matemātika, fizika, fizioloģija, medicīna, bionika, ekoloģija, psiholoģija, ergonomika, socioloģija, estētika, tieslietas, ekonomika un citas. Patiesībā tikai visu šo zinātņu apgūsme kopumā ļauj dizaineram veikt to perspektīvo projektēšanu, kas atbilst plašu masu iestājām vajadzībām.

No tā apstākļa, ka dizaina struktūrai tiešām piemīt zināma universalitāte, tomēr neizriet t.s. "globālā dizaina" teorētiskās pretenzijas uz universālu lomu sabiedrības materiāli garīgajā kultūrā.

Dizaina sociālās vērtības

Dizains sintezē sevi arī sociāla rakstura problēmas. Jau 19.gadsimtā K.Markss un F.Engelss norādīja uz to, ka katram priekšmetam sabiedrībā var būt vairāki aspekti: "... lieta ir daudzu īpašību kopums un tāpēc var būt derīga ar dažādām savām pusēm."^x Priekšmets var atbilst sabiedrības vai kādas tās

^xK.Markss. Kapitāls. I. R.,LVI,1951, 39.lpp.

dažas utilitāro vajadzību apmierināšanai, priekšmets var būt derīgs tikai kā palīglīdzeklis kāda mērķa sasniegšanai, priekšmeta īpatnība var būt tā ierosmē sniegt estētisku gandarījumu. Mākslas zinātnieks A. Mihailovs uzskaita trīs līdzīgus aspektus lietas speciālajā apgūsmē: priekšmetisko, funkcionālo un garīgo.^x

Dažādu aspektu atsevišķība priekšmeta tomēr var arī sabiedriskā kontaktā ar cilvēku pārvērsties. Šī atsevišķība var pāraugt jaunā kvalitātē - zināmā priekšmeta kopnozīmībā, tā var kļūt dialektiski bagātāka priekšstatā par lietas jauno veselumu. Acīmredzot, taisni par šo procesu domāja somu arhitekts Ēro Sērīnens, kad viņš izteica pārliedību, ka celtnēm un lietām "jānobriest" sabiedrības apziņā līdz vērtībām.^{xx} Lūk, dizaina integrālajā raksturā atklājas arī vērtības!

Kā vērtība dizains fokusē sevi dažas iespējas. Viena no tām aptver vairākus savā starpā cieši saistītus vērtību kompleksus - sērijveida un unikālo, internacionālo un nacionālo mākslinieciskajā projektēšanā.

No vienas puses, dizains ir tikai tur, kur ir projektēšana industriāli sērijveidīgajai ražošanai. Šai' ziņā dizains ir tipisks 20. gadsimta vai tā priekšvakara "bērns". Šo domu pazī-

^x А. Михайлов. "Свое" и "чужое" в искусстве прошлого. - "Декоративное искусство СССР", 1972, № 6.

^{xx} "Architectural Forum", 1953, July V, Nr. 99.

tamais tehniskās estētikas teorētiķis, itālieņu profesors Džilo Dorfless vēl papildināja tā: "... dizains - tā ir perfekta sērijas projektēšana"^x.

Industriālā sērijveida ražošana ir radījusi ne tikai bezgalīgu priekšmetu skaitu, bet arī radījusi pilnīgi identu priekšmetu "plūdus". Tā, piemēram, 1965.g. padomju tirdzniecība piedāvāja pircējiem apmēram 60 savā starpā maz atšķirīgus elektrisko gludekļu modeļus.^{xx}

"Es tomēr negribu, ka manas lietas kā divi ūdens pilieni līdzinātos citu cilvēku lietām. Es gribu, lai manas lietas būtu atšķirīgas", ar šiem vārdiem publiciste N. Fedotova raksturo to neapmierinātību, to protestu, ar kuru patērētāji vērstas pret t.s. "Priekšmetiem-dviniņiem"^{xxx}.

Tā ir otra puse! Cilvēkam kā personībai ir vajadzīgas unikālas lietas, kuras ražot industriālos apstākļos savukārt ir grūti, dažkārt pat neiespējami. Jo vienādākas ir standartveidīgās lietas un ēkas, jo nestlaidīgāka arī kļūst sabiedrības nostāja pret nivelāciju priekšmetiski telpiskajā vidē. Šīs prasības atzīst visi, bet kā saistīt sērijveidīgo ar unikālo industriālajā masu ražošanā?

^xG. Dorfless. Gute Industrieformen und ihre Aesthetik. München, 1964, S.7.

^{xx}Л. Орлов. Спрос, цена, качество. - "Техническая эстетика", 1965, № 4.

^{xxx}"Знание-сила", 1972, № 10, с.31.

Acīredzot, dizainam te ir jāiet pa vairākiem meklējumu ceļiem. Konkrētā sociologija ir radījusi mācību par t.s. "mazām sociālām grupām". Patērētāji savā atšķirībā un dažādībā taisni veido šādas nelielas sociālas grupas. Kopā ar sociologijas un konjunktūras speciālistiem dizaineram jāapgūst šādas grupas gaume, intereses, vajadzības un jāprojektē tieši tai, jāprojekē tā tai viss - no pelnu trauka līdz dzīvojamai ēkai.^x Cita dažādības iespēja rodas šādā apstākļi. Parasti visu priekšmetu ražo saskaņā ar standartveida tipa projektiem. Vissavienības Tehniskās estētikas institūta direktora vietnieks G.Minervins aicina tā vietā radīt tikai tipveida detaļas, kas ļauj dažādi kombinēt nākamā priekšmeta vai ēkas apveidu, krāu un formu.

Treškārt, zināma nozīme, acīredzot, vēl ir arī tam, ka tajās lietās, kurās mums ir vajadzīgs tikai kāds no iespējamajiem aspektiem, identais tipveida izpildījums personību apmierina. Elektriskā spuldze ir derīga tikai kā gaismas avots vien, un tās sērijveida vienādība cilvēku kā personību neinteresē. No līdzīgām pozīcijām mēs arī vērtējam gaļas maļamo mašīnu, bārdas skujamo aparātu, garāžu utt.

Tās lietas turpretim, kas individam ir nozīmīgas taisni kā veselums, kas saistās viņa apziņā ar kādu nozīmīgu sociālās vērtības priekšstatu, tās kā vienveidīgas parādības viņam nav pieņemamas. Personība uztver lustru, abažuru atšķirība no spuldzes kopnozīmībā, kā vērtību un tāpēc attiecībā uz šo

^x В.Швили. Некоторые проблемы формирования ассортимента. - "Техническая эстетика", 1965, № 4.

priekšmetu izvirza prasību pēc unikāla veidojuma. Līdzīgas prasības mums ir arī attiecībā uz apgērību, traukiem, ēkām.

Robežas starp šiem diviem jomiem nav stingras. Šai difūzā attieksmju joslā, acīmredzot, atrodas automašīnas, pulksteņi.

Katrā ziņā dizains kā sērijveida un unikālu vērtību sintēzes projektēšana stimulē iespējamu, noteiktu, zināmu atšķirību priekšmetiski telpiskajā vidē, bet tas neveicina anarhistisku, nekontrolējamu, stihisku dažādību.

Atkārtotamības un mērpilnas vienreizības vērtības dizainā asociējas ar tām sociālajām vērtībām, kas ir priekšmeta internacionālajā un nacionālajā raksturojumā.

Priekšmetiskās un telpiskās vides internacionalizācija ir acīm redzams fakts.

Ar ko ir izskaidrojams zināms internacionālā elementa pārsvars dizainā kā vērtību sintēzē ?

Internacionālā pārsvars, pirmkārt, izaug no starptautisko sakaru intensitātes. Otrkārt, tas rodas ekonomiskos, konstruktīvos, funkcionālos aprēķinos, kuru mērķis ir visur viens - radīt maksimāli lētu, tehniski nevainojamu un optimāli ērtu priekšmetu. Treškārt, internacionālā pārsvars dizainā ir sevišķi konstatējams tajos priekšmetiskās un telpiskās vides aprēķinos, kuru mērķis ir apmierināt sabiedrības locekļu pašas elementārākās, pašas primārākās vajadzības - ēdināšanas, komunikācijas, sanitārās un citas līdzīgas funkcijas. Sasniegumi minētajās nozarēs pēc inerces iespaido arī citu tipu mākslinieciskās projektēšanas ieceres, pastiprinot internacionalizācijas vērtību īpatsvaru arī tādās nozarēs, kur tās pašas par

sevi nav attaisnojamas.

Internacionalizācijas ievirze dizainā tomēr nevar ne mazināt, ne vājināt nacionālās vērtības tajā. Taisni otrādi! Nacionālās iezīmes ne tikai vien ārēji piemīt dizainam, bet tās pat ir ļoti būtiskas, kaut arī tās nav tik acīmredzamas kā internacionalizācijas tendences. Nacionālais kā vērtība atklājas dizainā netieši. Tā, piemēram, skandināvu dizainā nacionālais parādās tieksmē pēc iespējas vairāk izmantot koku kā materiālu, pievērst sevi visu uzmanību tādai priekšmetiski telpiskās vides apdarei, kas rada nepiespiestu mājīgumu interjerā, saistīt mūsdienu māksliniecisko projektēšanu ar vēl dzīvīgām amatnieciskajām tradīcijām, veidot priekšmetu kā tikko jaušamu iztēles avotu. Franču dizainā nacionālais atklājas vispilnīgāk tajās vērtībās, kurās ir iespējams iemiesot matemātiski racionālās domāšanas un izsmalcinātas gaumes sintēzi. Tāpēc taisni arī satiksmes līdzekļu ("Concorde", "Mirage", "Renault") modeļi, apgaismošanas iekārtas ķermeņi ("LITA") ļoti pārlicietnoši raksturo franču dizaina nacionālās īpatnības. Nacionālais kā vērtība angļu dizaineru projektos parādās prasmē tektoniskajām formām atrast patiesi līdzsvarotu, mērpilnu izteiksmi; atturīgo melnīpelēko krāsu gammu pasniegt kā pilnības un skaistuma paraugu; atklāt novatoriskajā meklējumā kādu angļu mentalitātei sen pazīstamu, mīļu akcentu.

Patlaban dizains vēl atrodas tai savas vēstures attīstības pakāpē, kad tas galvenokārt risina savas eksistences pamatproblēmas; bet netālā nākotnē, kad dizaina priekšā izvirzīsies būtiskas, fundamentālas problēmas, tad jautājums par na-

cionālo kā sociālu vērtību mākslinieciskajā projektēšanā būs viens no principiāli nozīmīgākajiem jautājumiem.

Cita iespēja, kas saistās ar dizainu kā vērtību integrāciju, aptver gan kvalitātes, gan materiālā, gan garīgā problēmas priekšmetiski telpiskajā vidē.

Jautājumu par ražojuma kvalitāti diskutē vārda tiešā nozīmē visā pasaulē. Par to liecina kaut vai Padomju Savienības Standartu un mēru komitejas 1967.g. izdotā brošūra, kurā savu viedokli izteica Būlgārijas, Čehoslovākijas, Francijas, Itālijas, Japānas, Lielbritānijas, PSRS, Savienoto Valstu, Vācijas Demokrātiskās Republikas un citu valstu pazīstami dizaineri. Par to liecina Vissavienības tehniskās estētikas institūta 1969.g. mēģinājums precīzi noteikt valsts standartus rūpniecisko ražojumu estētiskajam novērtējumam; diskusijas franču žurnālā "Design industrie"^x.

Jautājumam par ražojuma teicamu kvalitāti ir vairāki aspekti. Viens patiesībā interpretē teicamo kvalitāti tikai kā noteiktu matemātisko un tehnisko parametru summu citu parametru starpā. Šai interpretācijā kvalitātei piemīt no ontoloģiskā viedokļa izteikti kvantitatīvs raksturs, un taisni tādēļ attiecīgie kritēriji var būt ne tikai stimuls, bet zināmos apstākļos arī var kļūt kavējoši tālākajai attīstībai. Šis pieejas rezultātā jau tagad diemžēl var konstatēt atlaides "Teicamas kvalitātes zīmes" piešķiršanā. Ja šī zīme ro-

^x"Design industrie", 1969, Nr.96/57; 1972, Nr.107.

tā kādu ražojumu, tad tā patiesībā ir informācija par vērtību, kas attiecas uz visu pircējam pieejamo produktu. Praksē tas tomēr tā pagaidām nav. Maskavas pārtikas kombināta šķīstošās kafijas pulveris ir godalgots ar kvalitātes zīmi. Bet tā iepakojuma metāla kārbīša ir pavirši noformēta un maz atšķiras no tās kārbīša, kurā Ļeņingradas pārtikas kombināts iesaiņo savu kafijas pulveri, kas nav ieguvis minēto kvalitātes zīmi.

Teicamā kvalitāte attiecas un tā arī var tikai attiekties uz priekšmetu kā veselu, jo kvalitāte savā būtībā ir vērtība.

Lūk, taisni kā vērtību kvalitāti interpretē Vissavienības Tehniskās estētikas institūta speciālisti M.Fedorovs, E.Zadecepecs; prof. I.Popovs - Bulgārijas Valsts Zinātnes un tehnikas komitejas priekšsēdētājs; M.A.Asti - Itālijas dizaineru asociācijas ģenerālsēkretāre. S.Begenaus raksturo kvalitāti kā vērtību kompleksu.^x

Kvalitāte kā sociālo vērtību komplekss ir attiecīgās sabiedrības iespēju rādītājs. "Kvalitātes līmenim piemīt noteikta loma mūsu sabiedrības apēju atklāsmē apgūt ražošanu, tehniku, apmierināt cilvēku vajadzības. No šī apstākļa var secināt, cik nopietns patiesībā ir kvalitātes jautājums - tas var pat kļūt par politisku problēmu", raksta Dr. M.Kelms, Vācijas Demokrātiskās Republikas Valsts Kvalitātes un mēru pārvaldes

^xFunktion, Form, Qualität. Berlin, 1967, S.99.

priekšnieks.^x

Sākot ar 70.gadiem, dizaina speciālistu aprindās diskutē par pilnīgi jaunām teorijām. "Mēs patlaban dzirdam tā dizaina gulbja dziesmu, kas radija izolētus priekšmetus", šai sakarā deklarē franču mākslinieciskās projektēšanas žurnāls "CREE"^{xx}.

Atsevišķu lietu vietā tuvākā vai tālākā nākotnē stāsies vai nu mobīli organizēta telpa vai arī asensuāla sistēma.

Pārmajā gadījumā arhitekti T.Kasteli, Dž.Kolombo, E.Sot-sass un citi projektē sabiedrības un tās locekļu dzīvi viegli izmaināmā un pārvietojamā vidē ar nedaudziem priekšmetiem, kuriem gan nav konkrēta, precīza rakstura, bet kas tomēr var veikt multifunkcionālus uzdevumus. Tādi ir itāliešu mākslinieka E.Mari projektētie plastikāta cilindri drēbju skapju vietā, tāds ir arī franču autora G.Ševaljē "ne-galda" - "Tablerāma".

Otrajā gadījumā atsevišķu priekšmetu vietā stāsies cilvēku jutekļiem nepieciešama sistēma, kas realizē viņa vajadzības caur nelieliem programmētiem signālpunktiem. Šādas sistēmas pirmie paraugi, kā telefonizācija, radiofikācija utt. eksistē jau šodien. Tā ieslēdzējs pie sienas un spuldze pie gries-tiem ir tikai jutekļiem tieši nepieciešamas sareģītas elektro-

^x Что такое качество продукции. М., 1967, с.17-18.

^{xx} "CREE", 1973, Nr.19.

sistēmas signālpunkti, kas piepilda mūsu ieinteresētību ap-
gaismojumā.

Kopā ar pazīstamo padomju zinātnieku L. Pereverzevu var ap-
šaubīt šādu ieceru atbilstību cilvēka psiholoģijai un rakstu-
ram, bet nevar šaubīties par to, ka šie projekti tiešām atspo-
guļo praktiķu nojausto priekšstatu par vienu dizaina būtības
pusi materiālās un garīgās kultūras sistēmā - priekšstatu par
tā sintēzes iespēju kulmināciju.

III.

Dizaina diferenciālais raksturs

Kā viena no materiālās un garīgās kultūras sistēmas sastāv-
daļām dizains iemieso sevī ne tikai sintēzes kompleksu, bet
dizainu - kā jau teikts - var arī analizēt no diferenciacijas
viedokļa.

Tāpat kā dizaina integrālais, tā arī dizaina diferenciālais
raksturs atklājas vairākos līmeņos. Šai ziņā to var interpre-
tēt gan no sabiedriski būtiskā, gan no profesionāli teorētis-
kā un no mākslinieciski formālā viedokļa. Katrā no šiem gadī-
jumiem dizainam var piedēvēt pilnīgi autonomu, patstāvīgu pa-
rādību raksturu.

Dizains kā mākslinieciski formāla

parādība

Mākslinieciski formālā ziņā var runāt par arhitektūras,
grafikas, interjera, modes un citiem dizainiem.

Tā, piemēram, 1969.gada pavasarī Vinē pirmo reizi organizēja speciālu kosmētikas, bižutērijas, galantērijas, frizēšanas un tērpu izstādi "Masculin - Feminin" kā modes dizaina izstādi. Šīs ekspozīcijas mērķis bija parādīt "attiecīgi specializēta dizaina iespējas individuāla ārējās izteiksmes veidošanā".^x

Atšķirībā no lietišķās grafikas, kas risina tikai komerciālās iespiedgrafikas jautājumus grafikas dizains savukārt aptver tādu pašu par sevi nozīmīgu jomu kā vizuālo komunikāciju. Fotogrāfijas, iesaiņojuma, informācijas, piktogrammas, plakāta, reklāmas, signalizācijas, zīmju sistēmas problemātika; burti, to formas un sakārtojums, krāsu toņi un to emocionālais iespaids, gaismas un apgaismojuma efekti, ritmika; vizuālās informācijas uztveramība un reagēšana uz to - viss tas ietilpst šai nozarē. Šīs nozares attīstīšanai un iemiesošanai dzīvē dara ļoti daudz. Tā poļu profesora Ježi Zoltāna vadībā novatoriski noformēja Varšavas Galvenās stacijas informatīvo rādītāju grafisko raksturu; austrieši 1965.g. sarīkoja skati par iesaiņojuma kvalitāti; Rīgā notika četras lietišķās grafikas izstādes; franči 1972.gadā Parīzē atklāja ekspozīciju "Grafiskā izteiksme un ikdienas dzīve", ASV dizainers Henrijs Dreifuss publicēja izsmelšu grafisko simbolu un zīmju katalogu; UNESCO ietvaros darbojas speciāla starptautiska vizuālās komunikācijas un grafikas organizācija "ICOGRADA"; par grafikas

^x Österreichisches Institut für Formgebung. Jahresbericht, 1969.

dizaina problēmām un tās lomā sabiedrībā diskutēja arī ICSID VIII kongresā 1973.gadā japāņu pilsētā Kijoto. To pa daļai ap-
liecināja dizainera Jusakū Kamekuras darinātā emblēma šai
starptautiskajai sanāksmei.

Šai sakarā J.Kamekura jau 1968.gadā savā rakstā par Japā-
nas formu pasauli izteica domu, ka, pamatojoties uz japāņu
tradicionālajiem priekšstatiem par apkārtējās vides izkopša-
nu, uz japāņu uzskatiem par garīgo možumu, funkcionālismu,
lietišķā un utilārā grafika var iegūt zināmu nozīmi taisni sa-
dzīves apstākļu veidošanā.^x Šo ļoti atturīgi un uzmanīgi iz-
virzīto mākslinieka atziņu kapitalistiskajā pasaulē šodien
bieži mistificē, vienpusīgi piedēvējot grafikas dizainam
pārspilētu mērķi, uzdevumu - attiecīgi veidot dzīves stilu.
Tā angļu mākslinieciskās projektēšanas birojs "Allied Inter-
national Designers" propagandē savas grafiskās zīmes univer-
sālveikalu kompānijai, elektrotehniskajai firmai "Chlorid",
naftas koncernam "Sea Oil Services", Roterdamas TV tornim kā
ieguldījumu valdošās sabiedrības sociālo un humāno problēmu
atrisināšanā.

Žurnāls "Курьер Днеско" ziņo, ka Brazīlijā, Dienvidslā-
vijā, Japānā, ASV, Vācijas Federatīvajā Republikā un citur ar-
vien biežāk eksperimentē ar ESM iespējām pēc iepriekš noteik-
tas programmas veidot ornamentāli lineāras un emocionālas

^x"Graphis", Nr.138/139.

formas, Tās estētika arī ieskaita grafikas dizaina jomā.

Arhitektūras dizains ... ko gan tas nozīmē ?

Mūsdienu zinātniski tehnisko iespēju rezultātā jebkuru priekšmetisku parādību var tehniskās estētikas interpretācijā traktēt kā industriāli ražotu, apjomīgi tektonisku objektu. Interese par šādiem plastiskiem ķermeņiem, kas pakļaujas arhitektūras un matemātikas likumiem, ir ļoti liela, jo šie "jaunie stereometriskie veidojumi ir ļoti skaidri, ļoti glīti savā formā, un tās variācijas iespējas ir neaprobežotas"^x. Šo veidojumu skaitā ietilpst gan automašīnas, gan mēbeles, gan tranzistori, gan ēkas.

Šo pašu iespēju rezultātā tehniskā estētika var šodien jebkuru priekšmetisku parādību uzskatīt par sērijveidā saražotu tipveida detaļu summu. Tas patiesībā nozīmē, ka automašīna, galds, tranzistors un ēka ir veidojumi, kas radušies no šiem mašinizētajiem pusfabrikātiem. Tāpēc arī pazīstamais itāliešu arhitekts P.L.Nervi domā, ka, tāpat kā komponistam teicami jāpārziņina atsevišķi instrumenti, kas atskaņo viņa partitūru, tā arī mūsdienu celtniekam ir jāprot lieliski organizēt šīs detaļas, kas var kļūt par avotu bezgalīgi izteiksmīgiem arhitektoniskiem jauninājumiem.^{xx}

Kā vienā, tā otrā gadījumā autoru patiesībā var kvalificēt

^xP.Schatz. Die Polysomatische Plastik. - "Werk", 1969, Nr.1.

^{xx}Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972, с.426.

kā dizaineru, šai izpratnē mainās un citu raksturu iegūst arhitekta mākslinieciski radošais darbs - tas kļūst specifiski dizainerisks. Ja kādreiz arhitektoniskā domāšana būves pamatelementus saskatīja amatnieka darinātajos ķieģeļos, tad tagad kā celtnes pamatelementi figurē automatiskā ražošanā sagatavotas lielformāta detaļas, kas tikai jāsakārto šķai.

Par vienu no samērā jaunām iespējām šai virzienā franču dizaina žurnāls "CREE" 1972. gada beigās^x publicēja informāciju: Tajā teikts, ka Francijas alumīnija koncerns Pešinejā noorganizējis alumīnija tipveida detaļu sērijveida ražošanu. Šis alumīnija formas turpmāk varēs atvietot līdzīnējos dzelzsbetona paneļus ēku celtniecībā. Arhitekts Bernārs Zarfuss jau arī izmantoja šo ērto, vieglo jauninājumu Francijas vēstniecības ēkas celtniecībā Varšavā.

Šai ziņā arī franču arhitekta Šaneška projektētās plastmasu dzīvojamās ēkas, kuras var izštancēt līdzīgi automāšinas šasijai, acīmredzot, liecina par to, ka ap 1990. g. šādus iepriekš ražotus pamatelementus pēc noteiktiem horizontāliem vai vertikāliem principiem sakārtos dzīvošanai.^{xx} Apjomīgi dekoratīvie objekti 1972. gadā Rīgā bija redzami gan ekspozīcijā "Dizains-interjers", gan V. Bekmapa un E. Plūksnas personālizstādē. Šajās skatēs, kur telpiskās formas bija radītas

^x "CREE", 1972, Nr. 18.

^{xx} И. Рагон. Города будущего. М., 1969, с. 176.

ansambla veidošanai interjerā, varēja pārlicināties par dažām interjera dizaina specifiskām iespējām. Tās patiesībā ir ļoti plašas un nopietnas.

Interjera dizaina objekts ir ražošanas interjera noformēšana, tādu sabiedrisku un sadzīves interjeru iekārtošana, kuros kā ansambla elementi parasti dominē veidojumi; industriāli ražoto sērijveida priekšmetu mākslinieciska izstādīšana; unikāli māksliniecisku veidojumu un standarttipa ražojumu kompleksa saistīšana interjerā - ar vārdu sakot, to var uzskatīt par pilnīgi nobriedušu nozari ar saviem īpatnējiem uzdevumiem. Ja termins dizains attiecībā uz šiem specifiskajiem noformēšanas uzdevumiem neapmierina, paskaidro E. Rozenblūms, tad tomēr pašas šīs darbības nepieciešamība un nozīme sabiedrībā no tā nemazinās.^x

Dizaina profesionāli teorētiskie principi

Profesionāli teorētiskie principi izvirza industriālo dizainu un t.s. "scient-design" (no "scientia" - lat.val. "zinātne") kā divas iespējamās patstāvīgas nozares.

Pazīstamais austriešu dizainers, Vīnes lietišķās mākslas akadēmijas profesors, arhitekts Francs Hofmanis savā laikā industriālo dizainu definēja kā rūpnieciskā ražojuma radošu

^x "Декоративное искусство СССР", 1971, № 7.

attīstīšanu un veidošanu saskaņā ar tiem zinātniskajiem, tehniskajiem, industriālajiem, ekonomiskajiem, estētiskajiem un citiem faktoriem, kas palīdz noteikt nākamā produkta kvalitatīvo raksturu nolūkā veicināt sabiedrības kultūro un sociālo pilnību.^x

Kaut gan tehniskā estētika zina arī citas definīcijas, tad tomēr šī, acīmredzot, ir raksturīga tai ziņā, ka atspoguļo ļoti populāru uzskatu par dizainu. Tas ir priekšstats par māksliniecisko projektēšanu kā par vienu ļoti konkrētu, noteiktu, vajadzīgu nozari, kuras mērķis ir industriālais ražojums vien. Mākslinieciskās projektēšanas uzmanības centrā šai izpratnē ir ne tik daudz visa priekšmetiskā vide, bet gan rūpnieciskais priekšmets kā tāds, industriālais produkts pats par sevi. Šai ziņā dizainam ir patiesi neapverams darbības lauks. Tas var nodarboties gan ar praktiskām ikdienas lietām (mēbeles, putekļu sūcēji, trauki u.c.), gan ar sadzīves kultūrai nepieciešamo aparatūru (fotoaparāti, magnetofoni, tranzistori u.c.), gan ar tehniskām ierīcēm un darba galdiem (mērinstrumenti, portālceltņi u.c.), gan arī ar satiksmes līdzekļiem (automobiļi, kugi, lidmašīnas u.c.).

Industriālais dizains tomēr praktiski nav iespējams bez t.s. "scient-design". Tas kļūst arvien nozīmīgāks kā pilnīgi patstāvīga bāze visai nākamajai un tālākajai māksliniec-

^xIndustrial Design. Wien.

ciskajai projektēšanai.

Ko tad pēta zinātniskais dizains? Tas, piemēram, pēta filozofiski teorētiskus jautājumus par cilvēku un lietu savstarpējām attiecībām, par tehniku un mākslu u.c.; ekonomiski socioloģisko sfēru - konjunktūru, gaumi, standartus utt.; antropoloģiski fizioloģiskās dotības kā akselerāciju, cilvēka bioloģiskās īpatnības, ražojumu parametrus u.c.; ergonomiski inženierpsiholoģiskus aprēķinus (sistēmas impulsa un cilvēka reakcijas attieksmi, objekta forma vai krāsa un jutekliskā vāvere); sanitāri medicīniskās situācijas par gaisa piesārņošanu un celtniecību, par trokšņiem un komfortu u.c. Tā bez šaubām ir tikai viena daļa no visa tā, kas ietilpst zinātniskajā dizainā kā autonomas parādības lokā. Ļoti nozīmīgs, varbūt pats nozīmīgākais pētījumu mērķis ir saistīts ar metodisko un metodoloģisko problematiku. Šī neparasti plašā apjoma dēļ zinātniskais dizains arī veic savus uzdevumus gan tīri racionāli, gan empīriski, gan ar matemātiskām metodēm, gan eksperimentāli, gan ar anketēšanas palīdzību utt.

Dizains kā sabiedriska parādība

Ļoti būtiski dizaina analizē ir tie principi, kas to aplūko kā mērķtiecīgu sabiedrisku parādību.

Kapitalistiskajā pasaulē dizaina sociālā nozīme pa lielākai daļai ir pilnīgi iemiesota komerciālajā sfērā. Privātais

kapitāls, kas asos konkurences apstākļos nemitīgi meklē jaunus peļņas avotus, kvalificē dizainu kā nopietnu stimulu tirdznieciskās apgrozības aktivizēšanā. Parīzes universāma "Monoprix" devīze - "glīta forma - panākumu ķīla!" - patiesībā ir mūsdienu komerciālā dizaina klasiska aksioma. To vienādi attiecina uz formas tērpiem, interjeru, precēm un iesaiņojumu. Par vienu no komerciālā dizaina pionieri dibināti uzskata amerikāņu dizaineru R.Louiju. Viņš 1932.gadā konstruēja jaunu ledusskapja modeli. Attiecīgās firmas tirdznieciskā apgrozība lēcienveidīgi pieauga no 15.000 pārdotiem vecā tipa ledusskapjiem 1931.gadā uz 200.000 jauniem agregātiem 1933.gadā. Tāpēc arī "Ford" kompānijas dizaina dienesta vadītājs Ž.Bordinats pamatoti konstatē, ka ir tīrā divkosība apgalvot, ka dizainam piemērot kaut kādi citi uzdevumi kā tirdzniecības apgrozījuma veicināšanas funkcijas. Šo izteicienu citē Maskavas dizaina pētnieks V.Glazičevs savā grāmatā^x, kurā arī ir sniegta dzīva, izsmeļoša un pārliecinoša informācija par komerciālo dizainu kā par pašmērķi.

Ja komerciālais dizains kā suverēna parādība socialistiskajai sabiedrībai principiāli nav pieņemams, tad tā atsevišķi praktiskie atrisinājumi katrā konkrētā gadījumā tomēr pelna noteiktu ievērību. Tā, piemēram, nesaudzīgā konkurences cīņā ar civilo aviāciju ir radušies angļu profesora M.Blēka projektētie vilciena un vagona modeļi Anglijas

^xВ.Глазичев. О дизайне. М., 1970, с.65.

dzelzceļiem, kas savā laikā patiešām saturēja atzīstamus jauninājumus funkcionālā un estētiskā ziņā.

Pilnīgi citāda sociālā būtība ir t.s. "art-design" (no latīņu val. "ars" - māksla) - mākslinieciskais dizains.

No vienas puses mākslinieciskais dizains ir tāds pretstats komerciālajam dizainam, kas māksliniecisko projektēšanu saista ar kādu sabiedriski nozīmīgu ideālu.

Brno Lietišķās mākslas augstskolas prorektors profesors D.Sindelars formulēja 1972.gada aprīlī starptautiskajā žurnālistu seminārā Čehoslovākijā šo domu tā: "Dizains nav pašmērķis - tā ir sociāla atbildība". Priekšstats par sociālo atbildību vienlaicīgi ir visvienkāršākais un arī visplašākais mākslinieciskā dizaina ideāla formulējums. Ar šo priekšstatu sasauca amerikāņu arhitekta, dizainera un publicista Dž.Nelsona pārlicība, ka dizaina esamības mēru nosaka tajā iemiesotās vērtības.^x Kādas tās varētu būt? V.Gropiuss, slavenā "Bauhaus" dibinātājs, ilgus gadus loloja ilūziju, ka dizains ir sabiedriskās dzīves demokratizācijas redzamā struktūra.^{xx} Līdzīgas vērtības mākslinieciskajai projektēšanai piedāvā arī ICSID bijušais prezidents A.Vjeno, kas dizainera radītājā lietā saskata iespēju humanizēt sabiedrības ciņu pret atsvēšināšanos, pret bailēm, pret egoismu.^{xxx} Filozofiski šau-

^x Дж.Нельсон. Проблемы дизайна. М., 1971, с.207.

^{xx} В.Гропиус. Границы архитектуры. М., 1971, с.72.

^{xxx} "Design industrie", 1970, Nr.100.

rākas, bet tai pašā laikā profesionāli būtiskākas vērtības dizainā saskatīja itāliešu arhitekts un dizainers, žurnāla "Domus" ilggadīgais redaktors Dž.Ponti. Pēc viņa domām, mākslinieciskā projektēšana rada priekšmetiskajā vidē laikmeta vienoto stilistisko izteiksmi, mazina mietpilsoniskās eklektikas ietekmi.^x Tātad mākslinieciskajam dizainam zināmā mērā piemīt savdabīgs imperatīvās normas raksturs - tas nesamierinās ar konvencionāli pieņemtajām formām, vairāk ierosina uz to, kā vajadzētu būt nekā faktiski tās realizē īstenībā. Šī mākslinieciskā dizaina meklētāja raksturs tomēr bieži vien satrauc buržuāziskās sabiedrības valdošās šķiras. Par to liecina kaut vai konservatīvo un reakcionāro spēku panākumi tādā mākslinieciskā dizaina centru kā "Bauhaus" institūta un Ulmas dizaina augstskolas likvidācijā.

No otras puses, par māksliniecisko dizainu var uzskatīt tādu māksliniecisko projektēšanu, kurā estētiskās ievirzes dominē pār tehniskajām. Dabīgi un likumsakarīgi, piemēram, ir tas, ka Latvijas Valsts Mākslas akadēmija nākamos māksliniekus-konstruktorus gatavo galvenokārt kā mākslinieciskā dizaina speciālistus. Tas izriet no šīs augstskolas mākslinieciskā gara un tradīcijām, un tas arī ir attaisnojami kā viena no dizaina patstāvīgām iespējām. Acīmredzot, taisni šāda ievirze piemīt arī PSRS Mākslinieku Savienības Centrālajai pedagogijas eksperimentālajai studijai Sepežā.

^x"Domus", 1965, Nr.421.

Estētisko tendenču akcentēšana ir saistīta ar dizaina humānās būtības saglabāšanu, tā ir nozīmīgs faktors cīņā pret dizaina pakļaušanu komercializācijai un tehnokratizācijai.

Kaut gan mākslinieciskais dizains ar savām ideālām un mākslinieciskām ievirzēm ne vienmēr pietiekoši cieši ir saistīts ar pašu dzīvi, tas tomēr eksistē jau no pagājušā gadsimta beigām un nevar neeksistēt mūsu dienās kā cilvēka pašizliedzīga, utilitāri tieši neinteresēta radoša darbība priekšmetiski telpiskajā sfērā.

Dizaina diferenciacijas iespējas nav izsmeltas ar izdarīto klasifikāciju un tās raksturojumu. Vācijas Demokrātiskās Republikas autori atzīst vēl iespējama dizainu un tekstiliju dizainu kā mākslinieciskās projektēšanas specializācijas. M. Klivers (ĶSSR) tās papildina ar ekspozīcijas dizainu un poliekrāna dizainu.

Šie papildinājumi tomēr ir ļoti diskutējami, jo atsevišķības pārmeirībā iet zudumā pat dizaina racionālie diferenciacijas kritēriji.

x x x

Dizains kā materiālās un garīgās kultūras sintēzes parādība var atklāties visā pilnībā tikai integrācijas un diferenciacijas savstarpējā bagātībā. Tas nozīmē, ka katra no šīm pieejām, būdama pati par sevi likumsakarīga un pamatota, tomēr atsevišķi nav pietiekoši pārliecinoša, lai viena pati līdz galam izskaidrotu tā specifisko raksturu. To var tikai

tāds priekšstats par dizainu, kas saista vienā organiskā veselā, kas dialektiski sintezē sevi šos integrācijas un diferenciācijas aspektus.

Ieteicamās literatūras saraksts

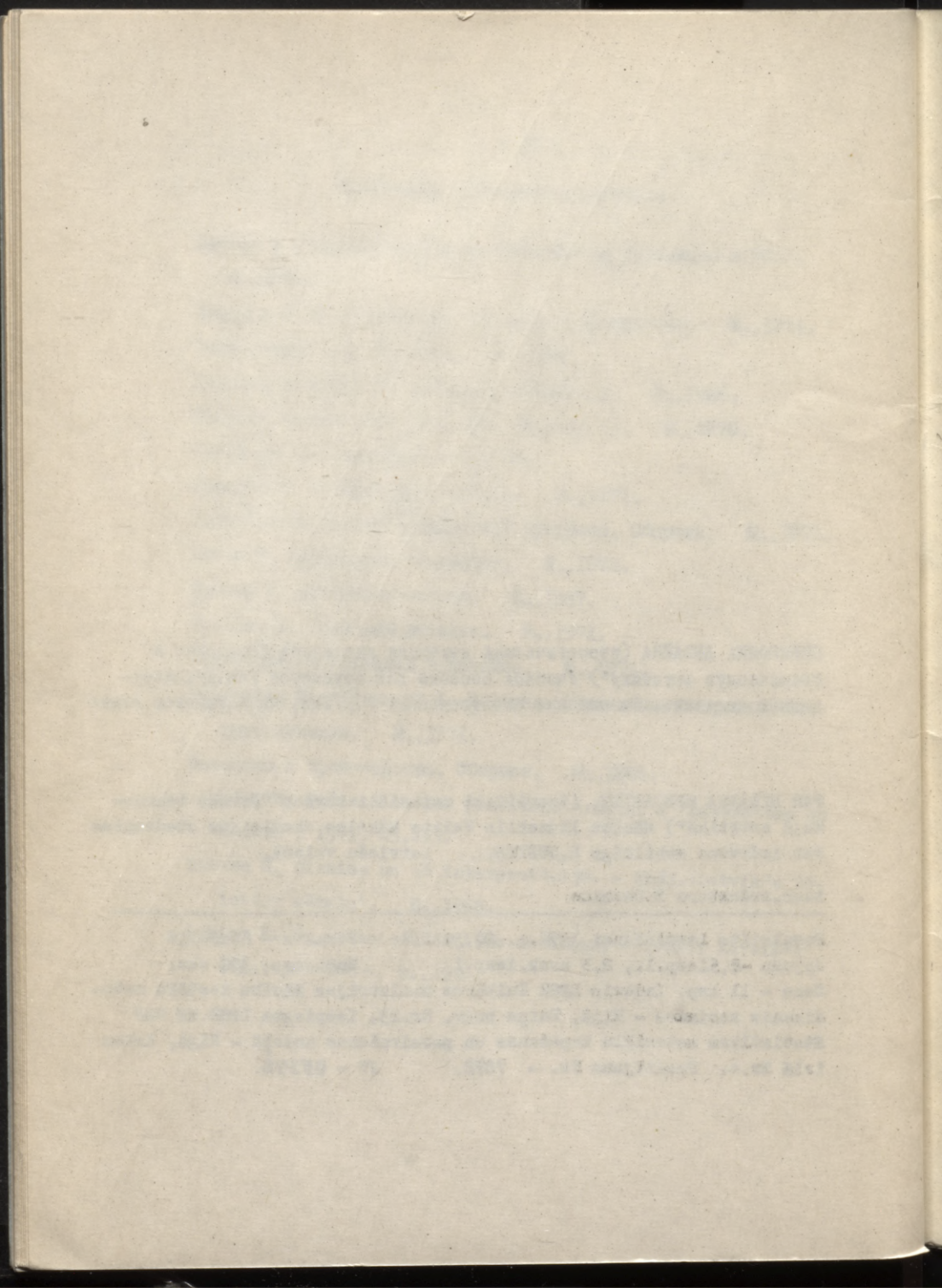
- Партия и современная научно-техническая революция в СССР.
М., 1974.
- Арнхейм Р. Искусство как визуальное восприятие. М., 1974.
- Вещи вокруг нас. Сборник. М., 1964.
- Вопросы технической эстетики. Сборник I. М., 1968.
- Вопросы технической эстетики. Сборник II. М., 1970.
- Глазьев В. О дизайне. М., 1970.
- Гропиус В. Границы архитектуры. М., 1971.
- Искусство и научно-технический прогресс. Сборник. М., 1973.
- Каган М. Морфология искусства. Л., 1972.
- Кантор К. Красота и польза. М., 1967.
- Нельсон Д. Проблемы дизайна. М., 1971.
- Розенблум Е. Художник в дизайне. М., 1974.
- Розенталь Р. и Ратицка Х. История прикладного искусства нового времени. М., 1971.
- Эстетика и производство. Сборник. М., 1969.
- Dubins H. Dažas sintēzes problēmas šodien. - "Literatūra un Māksla", 1971, 23.okt.
- Dubins H. Dizains un tā interpretācija. - Krāj.: Latviešu tēlotāja māksla". R., 1968.
- Dubins H. No amatniecības līdz dizainam. - Krāj.: Latviešu tēlotāja māksla. R., 1970.

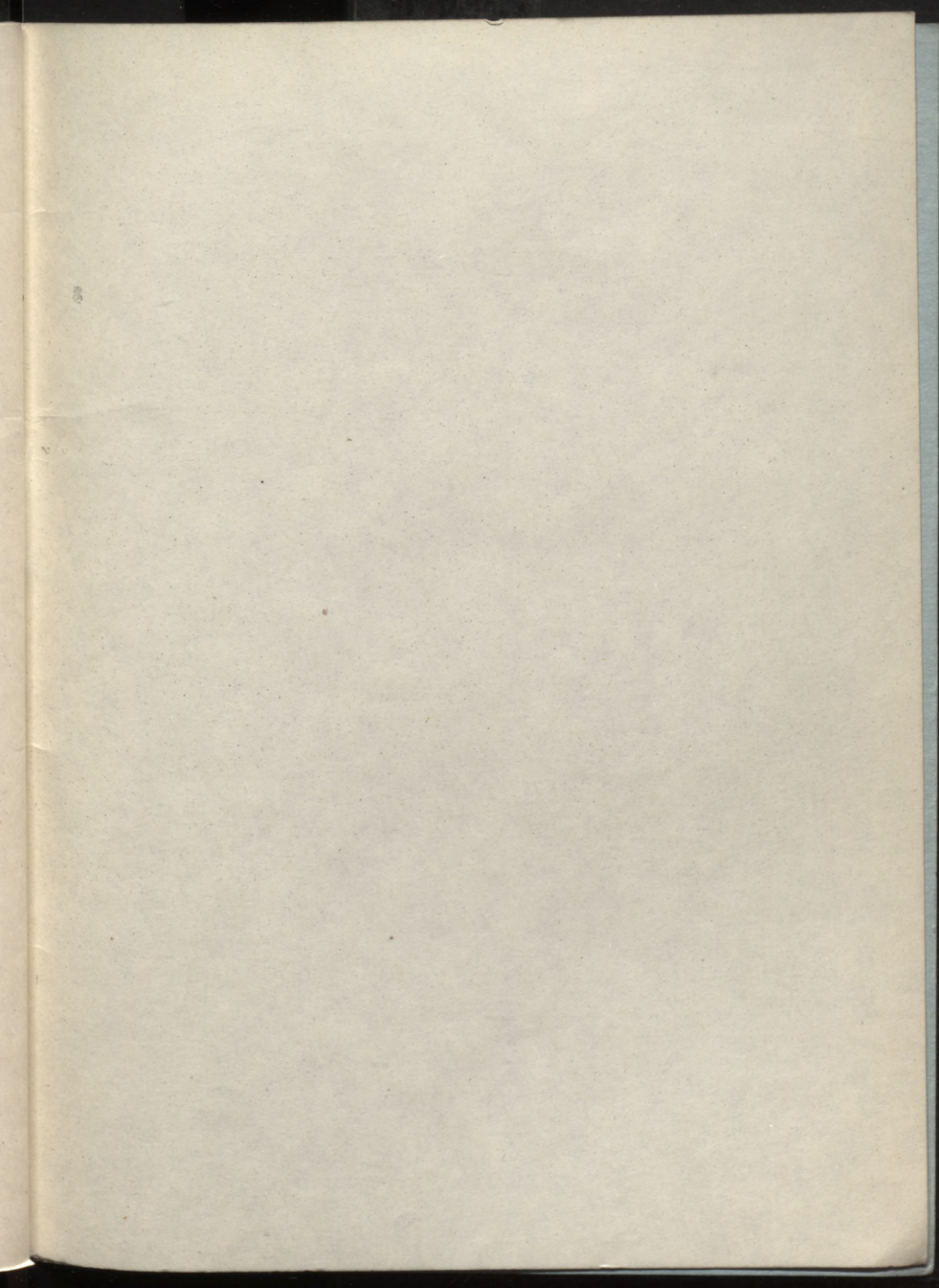
СПЕЦИФИКА ДИЗАЙНА (теоретический материал для курса "Введение в техническую эстетику") Учебное пособие для студентов Гос.Художественной академии. За издание ответственный Г.ДУБИН. На латышском языке

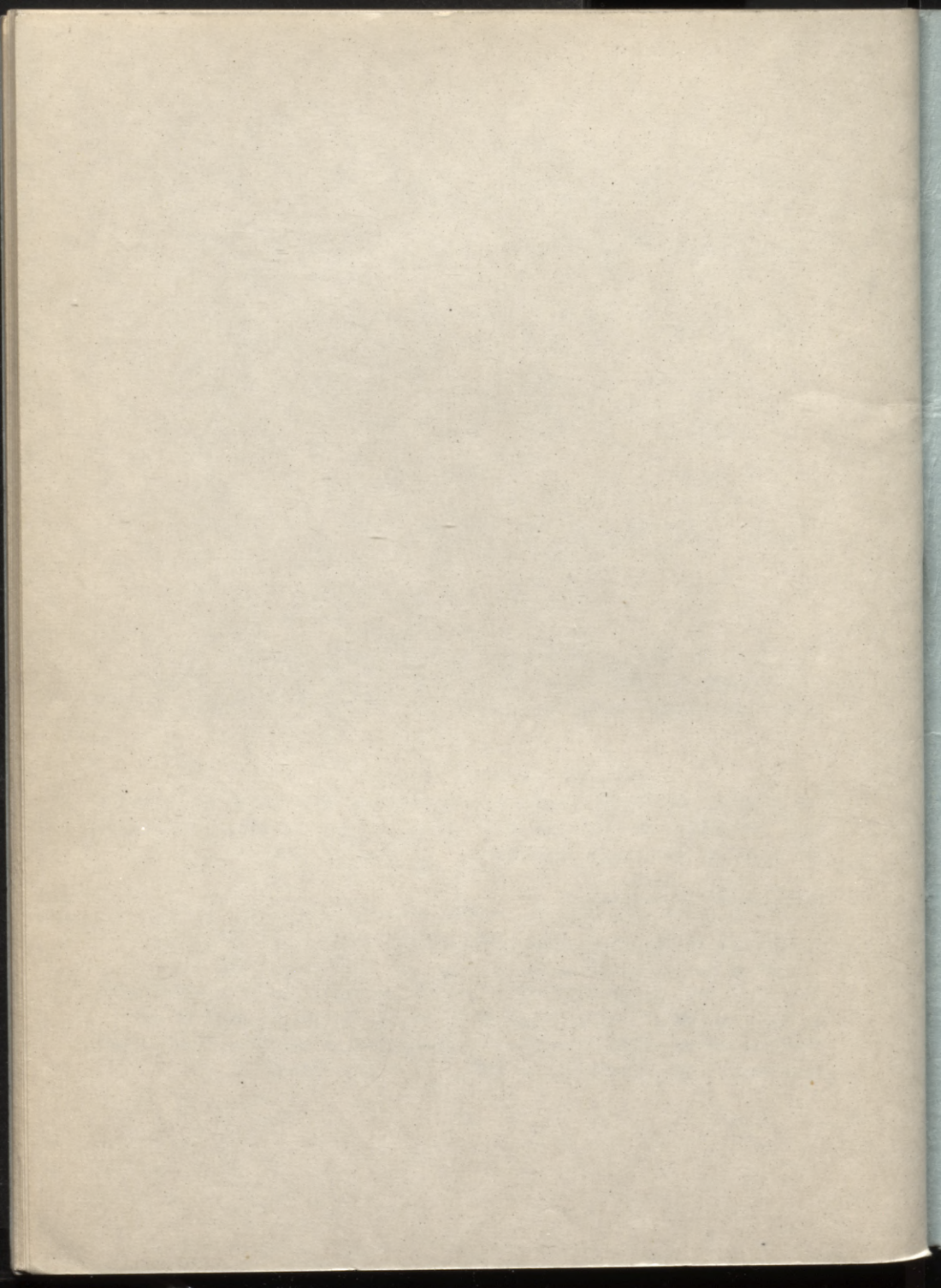
PAR DIZAINA SPECIFIKU. (teorētiski materiāli kursam "Ievads tehnikajā estētikā") Mācību līdzeklis Valsts Mākslas akadēmijas studentiem Par izdevumu atbildīgs H.DUBINS. Latviešu valodā.

tehn.redaktore B.Ducmane

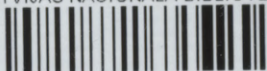
Paņakstīts iespiešanai 1976.g. 20.jūlijā Formāts - 60x84/16
Apjoms - 2,5iesp.l., 2,3 uzsk.iesp.l. Metiens - 300 eks.
Cena - 11 kap. Izdevis LPSR Kultūras ministrijas Mācību iestāžu metodiskais kabinets - Rīgā, Raiņa bulv. Nr.23. Iespiests LPSR MP CSP
Statistikas materiālu kopēšanas un pavairošanas nodaļā - Rīgā, Krāmu ielā Nr.4. Pasūtījuma Nr. - 7872. JT - 05392.







LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0309057634

. Cena - 11 kap.