

MWE

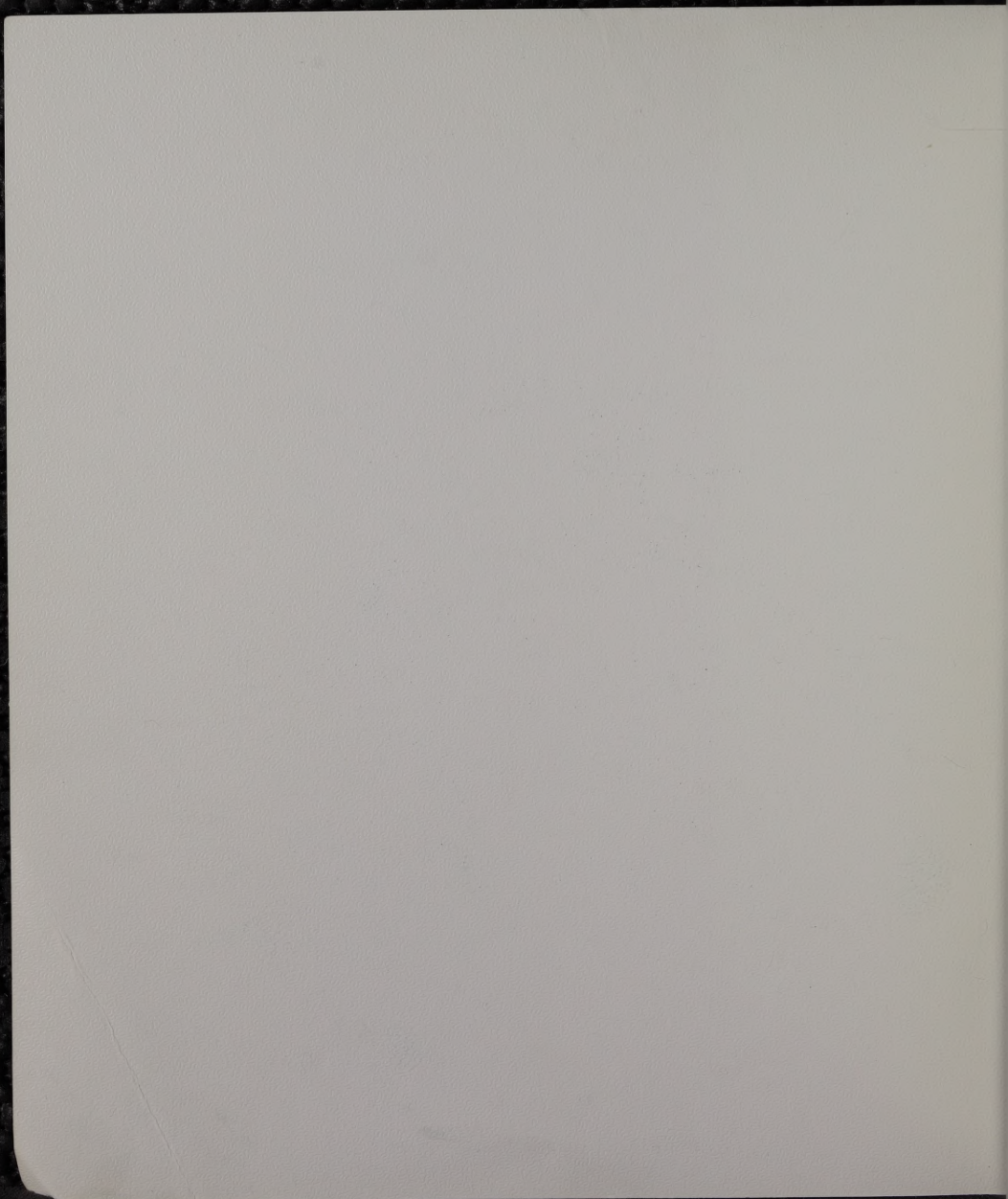
MAZĀ
MĀKSLAS
ENCIKLOPĒDIJA

BALTARS



mākslinieki un darbi

14



BALTARS



MAZĀ
MĀKSLAS
ENCIKLOPĒDIJA

L 96-2
L 41

L
73

ZIGURDS KONSTANTS

BALTARS

"LATVIJAS ENCIKLOPĒDIJA"

RĪGA 1996

UDK — p 738 (091) (474.3)
Ko 570

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

~~96-8-642~~; 160
0302043897

Redaktors A.VILSONS
Literārā redaktore M.PAUPE
Bibliogrāfe O.SALDONE
Mākslinieciskais redaktors A.VĪTOLS
Tehniskā redaktore A.RUDZIŠA
Korektore L.TOČA
Datortāloģijas L.BEITKA, J.RIEKSTIŅA
Fotogrāfi A.LODE, M.SALNA
Vāku un titulu zīmējis A.ĶĪSIS



Grāmata izdota ar
SOROSA FONDA — LATVIJA
atbalstu

ISBN 5-89960-087-X

Teksts © Z.Konstants

Fotogrāfijas © M.Kundziņš

Ilustrācijas, noformējums © "Latvijas enciklopēdija", 1996

Darbnīcas *Baltars* porcelāna apgleznojumi, kas līdzīgi spilgtam un straujam meteoram 20. gadsimta 20. gadu vidū īslaicīgi uzliesmoja Rīgas mākslas aktivitāšu kaleidoskopā, nenogrīma aizmirstības tumsā, bet saglabājās mākslas darbu kolekcijās un tautas kolektīvajā atmiņā. *Baltars* laika gaitā no vienkārša apzīmējuma kļuvis par ietilpīgu jēdzienu, par sava veida mītu latviešu mākslā, pat visā latviešu kultūrā. To var uzskatīt par savdabīgu fenomenu, jo, pirmkārt, *Baltars* darbība ļoti spēcīgi ietekmēja ne tikai mākslas porcelāna, bet arī visas latviešu keramikas un lietišķās mākslas attīstību. Otrkārt, *Baltars* ražojumi, tikko parādījušies, guva vispārēju uzmanību, kā arī mākslas kritikas un publikas atzinību. *Baltars* porcelāna gleznojumiem nebija jāiekaro popularitāte, jo tā atnāca pati — tam laikam neparastie gleznojumi pārsteidza, bet neatstūma. Treškārt, laika gaitā *Baltars* nav aizmirsts kā dažkārt daudzi sava laika modes untumi vai pārejošas mākslas parādības.

Baltars porcelāna apgleznojumu rašanās tomēr nav jāuzskata par laimīgu nejaušību vai negaidītu parādību. Gluži pretēji — darbnīcas izcelsmi noteica virkne vēsturisku apstākļu.

Vispirms jānorāda, ka jau 19. gadsimtā Rīgā bija plaši izvērstā porcelāna rūpniecība. Pirmā 1841. gadā (tolaik vēl pilsētas pievārtē) tika nodibināta krievu fabrikanta Sidora Kuzņecova porcelāna un fajansa fabrika, kas pēc 1887. gada

kļuva par vienu no septiņām jaundibinātās Matveja Kuzņecova sabiedrības fabrikām. Savukārt 1886. gadā tika atvērta vācu rūpnieka Jakoba Jesena porcelāna fabrika. Abas fabrikas par izstrādājumu formu un dekoru paraugiem izslavētu Rietumeiropas porcelāna firmu produkciju. Līdzīgi darbojās arī 1841. gadā dibinātā vācu tirdzniecības firma *Jakš & Co*, pie kuras 1879. gadā izveidota arī fajansa un porcelāna apgleznošanas darbnīca.

Līdz ar to 20. gadsimta sākumā Rīgā bija plaši attīstīta porcelāna ražošana, ko raksturoja spēcīga tehniskā bāze un daudz labi sagatavotu speciālistu ar lielu darba pieredzi. Šādā sarežģītā nozarē tas ir ļoti nozīmīgs nosacījums atbildīgu uzdevumu veikšanai. Arī porcelāna un fajansa dekorēšanas, to vidū ar roku veikto apgleznojumu tehniskā kvalitāte (nejaukt ar māksliniecisko kvalitāti) bija ļoti augsta. Jāņem vērā, ka bez iepriekš minētās *Jakš & Co* apgleznošanas darbnīcas Rīgā darbojās ne viena vien pavisam neliela darbnīciņa. Turklāt tolaik ar porcelāna apgleznošanu varēja nodarboties arī mājas apstākļos, jo keramikas krāsas un baltie trauki bija viegli pieejami un apgleznoto trauku apdedzināšana par nelielu samaksu kādā no fabrikām neradīja grūtības. Porcelāna apgleznošana līdzīgi citiem mājās veiktajiem rokdarbiem tolaik bija sava veida modes laika kavēklis.

Par Latvijas mākslas porcelānu 20. gadsimta sākumā gan vēl nevarēja būt ne runas. Arī daži līdz mūsdienām saglabājušies savulaik pazīstamā keramiķa Pētera Šteinberga virsglazūras tehnikā apgleznotie porcelāna šķīvji drīzāk bija izņēmums nekā nopietns solis šajā virzienā.

Pirmajos gados pēc 1. pasaules kara — laikā, kad abas lielās porcelāna fabrikas vēl nebija atsākušas ražošanu, — Rīgā

radās daudz sīku porcelāna un fajansa apgleznošanas darbnīcīņu. To veicināja jaunās Latvijas valdības rūpniecības politika, kuras veidošanā būtiska nozīme bija muitas noteikumiem. 1920. gada 19. novembrī valdība izdeva rīkojumu par preču importēšanu, kurā visas Latvijā ievadamās preces tika iedalītas trijās kategorijās: A kategorija — pirmās vajadzības preces, kuru ievēšanai īpaša atļauja nav vajadzīga, B kategorija — nevajadzīgas preces, kuras ievest pilnīgi aizliegts, un C kategorija — ciešamas preces, kuras var ievest tikai ar īpašu atļauju. B kategorijā 9. punkts bija formulēts šādi: "Porcelāns (izņemot balto), slīpēta stikla lietas, izņemot izstrādājumus, kuri kalpo zinātniskiem nolūkiem un ir vajadzīgi tehnikai."

Šā iemesla dēļ veidojās minētās nelielās apgleznošanas darbnīcas, kas dekorēšanai izmantoja ievestos baltā porcelāna un fajansa traukus. Šīs darbnīcas interesēja tikai komercija, un tāpēc tās centās iztapt mietpilsōņu — galvenā pircēju kontingenta gaumei, porcelāna mākslinieciskajā apdarē nekā jauna neienesot. Nekā jauna šajā jomā nevarēja gaidīt arī no M.Kuzņecova sabiedrības fabrikas, kas savu darbību atsāka 1920. gadā. Tā sākumā apdedzināja no pirmskara laikiem saglabājušos pusfabrikātus, vēlāk izmantoja vecās ģipša formas un arī tad, kad porcelāna mākslā Latvijā jau bija ienākušas jaunas vēsmas, joprojām kopēja izslavēto Eiropas porcelāna fabriku ražojumu formas. Šāds stāvoklis, protams, nevarēja apmierināt māksliniekus un to nelielo sabiedrības daļu, kam nebija vienaldzīgs rūpniecības produkcijas un amatniecības izstrādājumu mākslinieciskais līmenis un kas vēlējās veidot latviešu nacionālo lietišķo mākslu. Latvijas Mākslas akadēmijas profesors Rūdolfs Pelše bija viens no tiem, kas asi uzbruka Kuzņecovu firmas vadībai par nevēlēšanos uzlabot savas

produkcijas māksliniecisko kvalitāti un sadarboties ar profesionāliem māksliniekiem.

Būdam 1924. gadā dibinātās Latvijas Mākslas akadēmijas Keramikas meistardarbnīcas vadītājs, profesors R. Pelše paveica savu galveno uzdevumu — tika sagatavoti profesionāli mākslinieki keramiķi. Tomēr Latvijas mākslas porcelāna likteni viņi nenoteica un neveidoja, jo turpmāk strādāja galvenokārt māla keramikas jomā. Latvijas porcelāna tapšana un veidošanās 20. un 30. gados saistījās ar vairāku pazīstamu gleznotāju un grafiķu vārdiem, un tā pirmsākumi meklējami darbnīcā *Baltars*.

Ideja organizēt keramikas darbnīcu pieder māksliniekam Romanam Sutam, kam pēc Parīzes apmeklējuma Lekorbizjē ideju ietekmē bija radusies doma par latviešu modernā interjera izveidošanu konstruktīvisma funkcionālās lietišķības ietvaros.

Jaunajā valstī tolaik aktuālas bija viedokļu sadursmes par nacionāla, latviska stila veidošanu un ar to saistītiem jautājumiem. Pretstatā tīri arhaiski etnogrāfiskajām un patriarhāli nacionālajām tendencēm šajos jautājumos R. Sutas mākslinieciskās ieceres saistījās ar latviešu m o d e r n ā interjera stila veidošanu. Turklāt R. Sutas darbība nepārprotami liecina, ka viņš latviešu nacionālās lietišķās mākslas attīstību saskatīja nevis etnogrāfiskā materiāla kopēšanā, bet gan tā izmantošanā. Tatjana Suta šajā sakarā savā grāmatā *Romans Suta* rakstīja:

“Savā modernās iekštelpas risinājumā Suta nolemj konsekvēnti, līdz pēdējai iekārtas detaļai izmantot konstruktīvu uzbūvi, jo atzīst, ka konstruktīvisma estētiskais ideāls — skaidrās ģeometrizēto apjomu proporcijas — nerunā pretim latviešu tautas skaistuma izpratnei: arī senās latviešu koka arhitektūras pamatā ir taisnlīniju konstrukcija un latviešu tautas ornamenti ir ģeometriski. Interjera kopējai emocionālajai noskaņai turpre-

tim būtu jāapliecina latviešu tautas rakstura īpatnības – zemnieciskā vitalitāte, ziemeļnieciskais temperaments, kolorīta, ritma un formas savdabīgā izjūta. [...] Iecerēto modernā latviešu interjera stilu Suta nosauc par nacionāli konstruktīvo.”

Ierobežoto materiālo iespēju dēļ ieceres realizāciju varēja sākt tikai vienā nozarē – keramikā, kurai tautā ir senas tradīcijas. R.Suta cerēja, ka moderna keramika vieglāk atradīs ceļu pie pircējiem nekā moderna glezna. Lai uzskatāmi paustu un propagandētu savus uzskatus, viņš nolēma izveidot neatkarīgu darbnīcu. Austrā Ozoliņa-Krauze, ar kuru Romans Suta un Aleksandra Beļcova bija iepazinušies Rīgas mākslinieku grupas pirmajā izstādē, dedzīgi atbalstīja jaunās idejas un neliedza finansiālu atbalstu to realizācijai. Sākotnēji iecere saistījās ar māla keramiku. Iespējams, ka šāda lēmuma motīvi bija saistīti arī ar profesora R.Pelšes aktīvo keramikas propagandu presē un keramikas darbnīcas organizēšanu Latvijas Mākslas akadēmijā.

Un tā 1924. gada pavasarī kādā Ausekļa ielas namā krievu tēlnieka J.Ravdeļa vadībā (tāpat kā A.Beļcova viņš bija mācītājs Petrogradas Brīvajās mākslas darbnīcās) tika uzmūrēta apdedzināšanas krāsns. Diemžēl tās konstrukcija izrādījās nepiemērota praktiskajam darbam un pirmais apdedzinājums gāja zudumā. Tomēr tehniskās neveiksmes sākotnējo ieceru īstenošanā R.Suta neatturēja no tālākas darbības, bet spieda meklēt citus ceļus savu ideju realizēšanai. Šajā nolūkā 1924. gada decembrī tika dibināta porcelāna apgleznošanas darbnīca *Baltars* (latīņu valodā *ars Baltica* – Baltijas māksla). Pie tās šūpuļa stāvēja



Darbnīcā Baltars 1926. gadā. Pirmais no kreisās Dmitrijs Abrosimovs, trešā – Aleksandra Beļcova, aizmugurē stāv Sigismunds Vidbergs un Romans Suta.





mākslinieki Romans Suta, Aleksandra Beļcova, Sigismunds Vidbergs un tehnikais speciālists Dmitrijs Abrosimovs. Pēdējais bija pieredzējis porcelāna apgleznošanas meistars, kas jau bērnībā bija apguvis darba iemaņas lielākajā Kuzņecovu sabiedrības porcelāna fabrikā Duļovā (Krievijā, Maskavas tuvumā), pēc kara pārcēlies uz Rīgu un minētajā laikā, nevarēdams saprasties ar saviem saimniekiem Kuzņecova fabrikā, meklēja sev citu darbu. Nejausība viņu noveda kopā ar R.Sutu.

Domu pievērsties porcelānam, šķiet, varēja ierosināt arī S.Vidbergs. Līdz 1921. gadam viņš bija dzīvojis Petrogradā. Tieši tad bijušajā Imperatora porcelāna fabrikā par galveno mākslinieku strādāja slavenais krievu grafiķis Sergejs Čehoņins, ar kuru Sigismunds Vidbergs bija labi pazīstams. Tieši laikā no 1918. līdz

1921. gadam Petrogradā veidojās ļoti savdabīga un spilgta parādība – tā saucamais aģitācijas porcelāns. Maigi dekoratīvo salonisko gleznojumu vietā uz porcelāna spožās, sniegbaltās virsmas parādījās spilgti, drosmīgi, izaicinoši, bet vienlaikus dziļi idejiski un pilsoniski lozungi, emblēmas un revolūcijas vadoņu portreti. Mūsdienās varbūt daudz kas no tā šķiet panaivs, tomēr aģitācijas porcelāns ar savu revolucionāro patosu un romantismu bija jauns ne tikai saturā, bet deva svaigas ierosmes arī kompozīcijā. Kaut arī dažkārt aģitācijas porcelāns tika risināts ar tīri gleznieciskiem izteiksmes līdzekļiem, lielākajai tā darbu daļai bija grafisks raksturs, un tajos stipri jūtama S.Čehoņina ietekme.

S. Vidbergs, dzīvodams Petrogradā, bija iepazinies ar šā veida porcelānu. Tāpēc Rīgā, sastopoties ar R. Sutas iecerēm keramikas jomā, S. Vidberga vēl nesenie Petrogradas iespaidi acīmredzot ienesa daudz svaigu ideju *Baltars* darbā un, pats galvenais, parādīja, ka salonbildīšu un dekoratīvo ziedu vietā uz porcelāna var radīt arī mākslas darbus ar dziļu saturu un ideoloģisku ievirzi. Tas tiešām parādās ne tikai aģitācijas porcelānā, bet arī ne vienā vien *Baltars* darinājumā. Tā, piemēram, S. Vidbergam ir vairāki dekoratīvie šķīvji, kuru tematika vērsta pret bermontiešu iebrukumu Latvijā. Arī pārējo mākslinieku darbos saskatāmi aģitācijas porcelāna izteiksmes līdzekļi.

Par darbnīcas *Baltars* atklāšanas dienu uzskatāms 1925. gada 1. februāris, kad tā tika oficiāli reģistrēta. Darbnīca atradās A. Ozoliņai-Krauzei piederošajā dzīvojamā namā Lāčplēša ielā, kur bija uzbūvēta mufelkrāsns apgleznoto priekšmetu apdedzināšanai. Turpat tika iekārtots salons produkcijas izstādīšanai un pārdošanai, bet 1926. gada rudenī pie darbnīcas atvērta porcelāna glezniecības studija, ko vadīja R. Suta un D. Abrosimovs.

Kā jau minēts, darbnīcas *Baltars* dibināšanas iniciatori un galvenie darbu autori bija mākslinieki R. Suta, S. Vidbergs un A. Beļcova. Viņi devuši arī lielāko daļu metu porcelāna apgleznojumiem. Epizodisks raksturs ir mākslinieku Erasta Šveica un Lūcijas Kuršinskas devumam *Baltars* darbu kopējā klāstā.

Dekoratīvi lietišķajā mākslā autora radošās ieceres būtiski ietekmē konkrētās nozares materiālu un tehnisko paņēmieni iespējas. To prasmīgs vai neveiksmīgs lietojums ieceru realizācijā var dot gan negaidīti lielisku rezultātu, gan pilnīgu neveiksmi. Šādā gadījumā mākslinieks ir vairāk pakļauts materiāla un tehnoloģijas "stihijai" nekā tēlotājā mākslā.

Er. Šveics 1925

Jāatceras, ka neviens no *Baltars* māksliniekiem nebija speciālists keramikā šīs nozares plašākajā izpratnē, nemaz nerunājot par porcelāna apgleznošanu. (Vienīgi S. Vidbergs mācību laikā Štiglica Centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā bija saskāries ar porcelānam radniecīgo gleznošanu uz stikla.) Tāpēc ar porcelāna apgleznošanu saistītais daiļrades process un, pats galvenais, gala rezultāts neizbēgami bija atkarīgs no profesionāla speciālista mākas. Turklāt jāpiebilst, ka *Baltars* apgleznojumi izpildīti kā uz porcelāna, tā arī uz fajansa traukiem, lai gan vienkāršības labad parasti tiek runāts tikai par porcelāna apgleznojumiem. Šajā vietā, šķiet, nepieciešama tehnoloģiska atkāpe un skaidrojums, bez kura *Baltars* izstrādājumu mākslinieciskās kvalitātes vērtējums nemaz nav iespējams un tas pārvērstos tikai par atsevišķu darbu sižetu (dažkārt to dēvē "lepnākā" vārdā — *satur*) analīzi vai pārstāstu.

Vīspirms par to, kas ir *porcelāns* un *fajanss*, kas tiem kopīgs un kas atšķirīgs. Neiedziļinoties jēdzienu un tehnoloģijas vēstures sarežģītajās peripetijās, mēģināsim šo jautājumu aplūkot 20. gadu aspektā un stipri vienkāršotā veidā. Porcelāna priekšmeti, kas veidoti no keramikas masas, kuras būtiskākā sastāvdaļa ir "baltie māli" — kaolīns, tiek veidoti, žāvēti un apdedzināti. Lai izveidotos porcelānam raksturīgā sakususi drumstala ar caurspīdīgo glazūras slānīti, tas parasti tiek apdedzināts divas reizes: pirmo reizi zemākā temperatūrā (850—950 °C), bet otro reizi, pēc glazēšanas, — augstākā (atkarībā no masas un glazūras sastāva šī temperatūra var būt visai atšķirīga un svārstīties no 1300 līdz 1400 °C). Savukārt balto fajansu jeb pusporcelānu pirmo reizi apdedzina augstākā temperatūrā (1250—1280 °C), tomēr tādā, lai izstrādājuma drumstala nesakustu un atšķirībā no porcelāna saglabātu

porainību; otro reizi, pēc glazēšanas ar caurspīdīgu vai viegli miglinātu baltu glazūru, to apdedzina relatīvi zemākā temperatūrā (ap 1100–1150 °C). Izmantojot šāda veida tehnoloģisko procesu, porcelāna izstrādājumu virsma kļūst īpaši caurspīdīga: gaisma tajos it kā spiežas dziļāk un atstarojas no dziļākiem slāņiem, tāpēc virsmai piemīt zināms perspektīvas efekts, nosacīts telpiskums, fascinējošs atmosfēriskums. Tas viss nav raksturīgs fajansa izstrādājumu virsmai, kas arī ir balta un pietiekami spīdīga, bet kam nav šī nosacītā telpiskuma. Drīzāk var runāt par zināmu plakanību, un tieši krāsu dekors ir tas, kas minētās atšķirības izceļ.

Dekorēšanai, tātad arī apgleznošanai izmanto īpašas keramikas krāsas, kas lielā karstumā nesadeg, bet iegūst vēlamu toni. Jo augstāka ir apdedzināšanas temperatūra, jo nabadzīgāka ir krāsu palete, ko veido dažādi materiāli, to oksīdi vai citi savienojumi. Keramikas krāsas parasti iedala divās lielās grupās: zemglazūras un virsglazūras krāsas. Ar zemglazūras krāsām mūsdienās saprot visas tās krāsas, kuras apdedzina vienlaikus ar glazūru. Savukārt par virsglazūras krāsām dēvē tās, ar ko apglezno jau gatavu baltā porcelāna izstrādājumu, kuru tad apdedzina vēlreiz, tikai daudz zemākā temperatūrā (800–850 °C), lai nesāktu kust glazūra.

Virsglazūru krāsu kvalitāti nosaka to pilnvērtīga sakušana ar glazūras slānīti, veidojot dzidri sulīgus krāsu toņus, kas spīdumā neatšķiras no glazūras virsmas. (Katrā ziņā šādi kvalitātes kritēriji pastāvēja 20. gados — *Baltars* darbības laikā. Tehnoloģiski arī mūsdienās tie joprojām nav novecojuši.) Tas iespējams, tikai stingri ievērojot apdedzināšanas temperatūru, kas atkarīga no konkrētās krāsas un uzklātās kārtiņas biezuma. Šī īpatnība nepieļauj krāsas otēšanu ekspresīvi fakturētā veidā,

kā tas visai bieži notiek eļļas glezniecībā. Pārāk plāns keramikas krāsu slānis mēdz izdegt — krāsa kļūst blāva un maina toni; savukārt pārāk biezs slānis nesakūst, saglabājot sākotnējo matēto un vēl īsto toni neieguvušo krāsu.

Keramikas krāsām ir tāda būtiska īpatnība, ka tās vizuāli ļoti atšķiras pirms un pēc apdedzināšanas. Apglezošanas brīdī krāsu gammu nav iespējams saskaņot, labot vai kā citādi ekspresīvi iejaukties krāszieda veidošanas procesā. Viss darbs notiek tikai saskaņā ar apdedzināto krāsu etaloniem, un pēc krāsu apdedzināšanas nekas vairs nav labojams. Ja nepieciešams krāsas klāt citu uz citas, vajadzīgi viens vai vairāki starpdedzinājumi pēc katra krāsas slāņa uzlikšanas, un arī tad jāizmanto savstarpēji pārklāto un vairākkārt apdedzināto krāsu etaloni. Tā kā tas stipri paildzina un sadārdzina apglezošanas procesu, var secināt, ka *Baltars* produkcija darināta lielākoties viena apdedzinājuma tehnoloģiskajā režīmā. Jāpiebilst arī tas, ka vairākkārtēji apdedzinājumi palielina trauku plaisāšanas iespēju.

Līdzīgi māla keramikai, arī fajansam nereti tiek izmantotas zemglazūras krāsas, kas, apdedzināšanas procesā sakūstot, organiski iekļaujas glazūras slānī un veido tikai šīm krāsām raksturīgās izplūdušās, miglaini mīkstās (izsmērētās) kontūras. Savukārt virsglazūras krāsas būtībā var uzskatīt par specifiskām tieši porcelānam. Tās ar savām relatīvi asajām kontūrām un sedzošo krāsu slāni it kā peld nosacīti telpiskajā, fascinējošajā glazūras atmosfēras virsmā. Virsglazūras krāsu izmantošana fajansa izstrādājumos padara apgleznojumu daudz plakanāku, no vienas puses, tuvinot to tēlotājas mākslas divdimensionalitātei, no otras —, izslēdzot telpiskuma ilūziju iespējas. Būtībā tādā veidā netiek izmantots viss materiāla īpašību un tehnolo-

ģisko paņēmieni kopums. Apsekojot pieejamo *Baltars* produkciju, redzams, ka fajanss izmantots tikai liela izmēra (35–50 cm) šķīvju apgleznošanai. Domājams, ka tas saistīts ar ekonomiskas dabas apsvērumiem (fajanss taču bija stipri lētāks!), kā arī ar pieejamību, jo liela izmēra fajansa traukus bez porcelānam raksturīgās deformācijas tolaik bija vieglāk ražot.

Ja pavēro *Baltars* produkcijas lielos fajansa dekoratīvos šķīvjus (R.Sutas *Kāzas, Konstrukcija, Kompozīcija ar interjeru*, A.Beļcovas *Meitene pie loga*, L.Kuršinskas *Konstrukcija*), viegli pamanāms to aplikatīvais dekoratīvisms, kas nav spējis sasniegt tās kvalitātes, kas izpaudušās šo pašu mākslinieku īslaicīgajos Latvijas kubisma eksperimentos eļļas glezniecībā. Daļēji to attaisno fakts, ka it kā nepastarpināta "tīrās glezniecības" pārvešana uz porcelāna un fajansa traukiem bija novatorisks solis Eiropas un pat visas pasaules mākslas mērogā. Šis fajansam raksturīgais aplikatīvais dekoratīvisms šķiet stilistiski nepiemērots darbiem, kuros dominē sadzīviski reālistiski sižeti (piemēram, R.Sutas *Lauku tirgus* un *Atpūta*).

Kā jau minēts iepriekš, *Baltars* mākslinieki paši nebija pazīstami ar porcelāna apgleznošanas specifisko, sarežģīto un darbietilpīgo procesu, tāpēc savu radošo ieceru metus viņi visbiežāk izpildīja akvareļtehnikā uz papīra. Vienīgi S.Vidbergs virkni savu spilgtāko darbu radījis melnbalto spalvas zīmējumu veidā tieši uz porcelāna virsmas, jo spalvas tehnika porcelāna dekorēšanā pat iesācējam padodas visvieglāk, ko nebūt nevar attiecināt uz sarežģītiem krāsu apgleznojumiem. Savukārt pārējo metus uz porcelāna virsmas pārnesa D.Abrosimovs. Zīmējuma kontūras atkarībā no kompozīcijas rakstura veidotas vai nu ar otu, vai ar spalvu. Dažkārt mākslinieki, jūtot, ka

izpildījuma gaitā zūd sākotnējo māksliniecisko ieceru izteiksmīgums, mēģināja labot zīmējumu kontūras. Lielākos virsmas laukumus iekrāsoja D.Abrošimovs, jo šis darbs porcelāna apgleznošanā prasa ļoti lielu veiklību un pieredzi. Bieži vien D.Abrošimovs neizmantoja otēšanas tehniku, bet krāsu ieklāja ar tamponu, ko būtībā nemaz nevar saukt par apgleznošanu. Tā tiek iegūts biežāks krāsas slānis un sulīgāki, intensīvāki toņi nekā otējot. Šāda tehnika bija īpaši nepieciešama R.Sutas un A.Beļcovas kolorītajām kompozīcijām. Tajā pašā laikā zuda tā nianšu bagātība, ko var iegūt tikai plānajā otēšanas tehnikā. Tamponēšana vairāk atgādina krāsu uznešanu ar aerogrāfu, kad pabiezais krāsu slānis noslēpj porcelāna glazūras spīdumu un faktūru, padarot to raupjāku un kolorītā tuvāku majolikai. Arī sākotnēji nedaudzie eksperimentālie darbi ar tīri konstruktīvu dekorējumu acīmredzot radušies, ne tik daudz meklējot mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus, cik mēģinot novērst tehniska rakstura pretrunas mākslinieka un izpildītāja sadarbībā. Vēlākajos darbos izpildījuma kvalitāte manāmi uzlabojās. Kompozīciju kolorīts kļuva vairāk niansēts. Redzams, ka D.Abrošimovs jūta, ko no viņa vēlas, bet mākslinieki sāka izprast materiāla faktūras specifiku.

Kā jau minēts, viens no tehniski atbildīgākajiem momentiem porcelāna apgleznošanā ir pareizo krāsu izvēle, jo apdedzinot tās maina toni. Te nu mākslinieki bija spiesti pilnībā paļauties uz D.Abrošimova pieredzi un krāsu izjūtu. Salīdzinot R.Sutas un A.Beļcovas audeklus ar viņu porcelāna apgleznojumiem, viņu sniegumu mākslas porcelānā var uzskatīt par veiksmi.

Jau kopš pirmajām pastāvēšanas dienām darbnīca *Baltars* ar saviem darbiem aktīvi piedalījās dažādās izstādēs. Katrs no minētajiem *Baltars* māksliniekiem porcelāna glezniecībā ienāca



1. R.Suta. Kāzas. 1928. Fajanss



2. R.Suta. Venēcija. 1926. Porcelāns



3. R.Suta. *Mīlestība*. 1927. Porcelāns



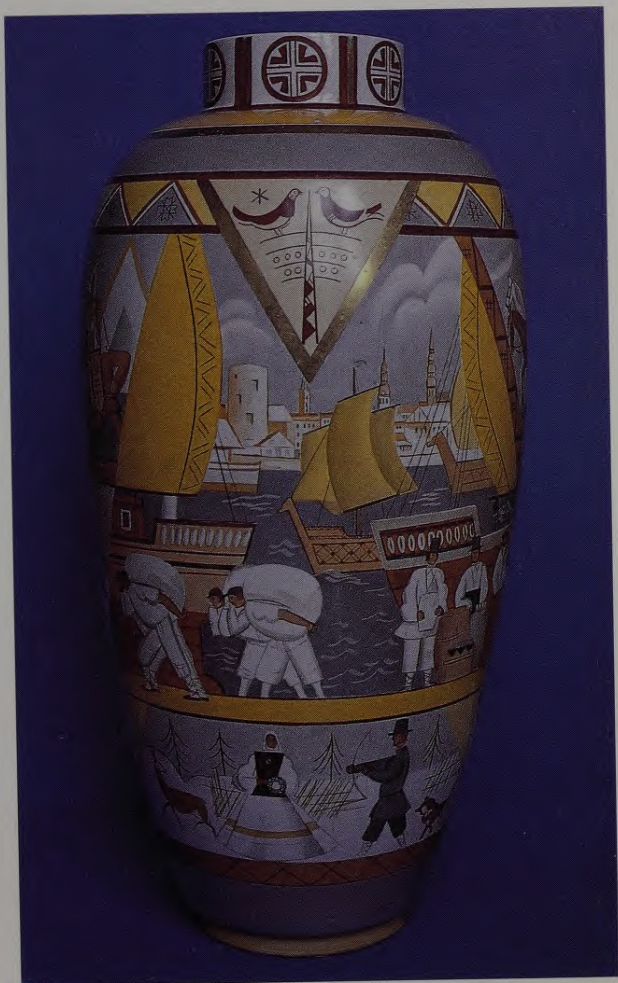
4. R.Suta. Konstrukcija. 1926. Fajanss



5. R.Suta. Gadatirgus. 1926. Fajanss



6. R.Suta. *Demonstrācija*. 1924–1928. Porcelāns



7. R.Suta. Rīga. 1924—1928.

Porcelāns



8. R.Suta. Laivā. 1927. Porcelāns



9. R.Suta. Deja. 1927. Porcelāns



10. R.Suta. 1905. gads. 1927. Porcelāns



11. R.Suta. Tautasdziesma "Divdūjiņas". 1926. Porcelāns



12. R.Suta. Austrumu motīvs. 1925. Porcelāns



13. R.Suta. Ķīniešu teātris Latvijā. 1926. Porcelāns



14. R.Suta. Jūrnīeki. 1924–1928. Porcelāns



15. R.Suta. Zem koka. 1925. Porcelāns



16. R.Suta. Meitene ar putnu. 1926. Porcelāns



17. R.Suta. Kāzas. 1924–1928. Fajanss



18. R.Suta. Bēgli. 1924–1928. Porcelāns



19. R.Suta. *Atpūta*. 1924–1928. Fajanss



20. R.Suta. Kompozicija ar interjeru. 1927. Fajanss

V



21. A.Beļcova. Nēģeru motīvs II. Sumatra. 1927. Porcelāns



22. A.Beļcova. Meitene pie akas (Baltkrievu motīvs). 1927. Porcelāns



23. A. Beļcova. Nēģeru motīvs I. Fantāzija. 1926. Porcelāns



24. A. Beļcova. Maska. 1925. Porcelāns



25. A. Beļcova. Dziesmu svētki (Latviešu motīvs). 1924–1928. Porcelāns



26. A. Beļkova. ADIEU VERTU. 1928. Porcelāns



27. A.Beļcova. Meitene pie loga. 1925. Fajanss



28. A. Beļcova. Leijerkastnieks. 1925. Porcelāns



29. S. Vidbergs. LATVIJA – 1918. 1925. Porcelāns



30. S. Vidbergs. Darbs. 1926. Porcelāns



31. E. Šveics. *Pie jūras*. 1925. Porcelāns



32. L. Kuršinska. Konstrukcija. 1924–1928. Fajanss

jau pilnībā nobriedis un, pats galvenais, plašākai sabiedrībai pazīstams. Tā bija viņu panākumu atslēga, kas vienlaikus tomēr zināmā mērā liedza sasniegt vēl augstākas virsotnes. Porcelāna glezniecība šo mākslinieku biogrāfijā bija tikai neliela epizode (daļējs izņēmums ir R.Suta). Izteiksmes līdzekļos viņi palika uzticīgi savam izstrādātajam mākslinieka rokrakstam. Ja neņem vērā atsevišķus dekoratīvos elementus, uz porcelāna faktiski parādījās jau pazīstamie S.Vidberga tušas zīmējumi un R.Sutas sadzīves žanra gleznas.

Te nu vēlreiz būtu jāatzīst darbnīcas *Baltars* fenomens un minēto mākslinieku lielā nozīme latviešu mākslas porcelāna tapšanā. 20. gados interese par lietišķo mākslu bija pamodināta, taču par tās attīstības pamatu tika uzskatīts etnogrāfiskais mantojums. Turklāt ne sabiedrība, ne arī daudzi mākslinieki sadzīves un dekoratīvos priekšmetus īsti par mākslu negribēja atzīt. Ne velti tolaik ļoti iecienīts jēdziens bija *daļamatniecība*, bet amatniecība taču nav māksla! Jau pats fakts, ka porcelānam pievērsās mākslinieki "ar vārdu", pacēla to līdz "nopietnās" mākslas līmenim. Iespaidu vēl vairāk pastiprināja tas, ka saturā un formā jaunie *Baltars* gleznojumi vairāk atgādināja stājglezniecību nekā ierasto, jau daudzkārt redzēto tirgus preces apdari. Sabiedrībai bez liekas aģitācijas kļuva skaidrs — tā ir māksla, nevis daļamatniecība.

Tika gūti arī panākumi. 1925. gadā Starptautiskajā dekoratīvi lietišķās mākslas izstādē Parīzē darbnīcas *Baltars* ražojumi guva plašu atzinību. Ar zelta medaļu tika apbalvotas S.Vidberga šķīvju kompozīcijas un D.Abrosimova tehniskais izpildījums, bet ar bronzas medaļu — R.Sutas šķīvju kompozīcijas. *Baltars* porcelāna glezniecību pienācīgi novērtēja arī Rīgas pilsētas mākslas muzeja (tagad Valsts Mākslas muzejs) direktors

Vilhelms Purvītis, kas muzejam iegādājās diezgan daudz darbnīcā *Baltars* izgatavotu Romana Sutas, Sigismunda Vidberga un Aleksandras Beļcovas darbu.

Visi trīs galvenie *Baltars* mākslinieki, bet it īpaši R.Suta un S.Vidbergs porcelāna glezniecībā strādāja pietiekami atšķirīgi, lai viņu rokkrastu nemaldīgi pazītu. Tomēr, lai sīkāk aplūkotu un izvērtētu katra darbnīcas mākslinieka daiļradi, vajadzētu mēģināt to sadalīt vai nu pēc atsevišķu darbu tapšanas laika, vai arī pēc to saturiskajām vai formālajām iezīmēm. Attiecībā uz darbnīcu *Baltars* hronoloģiska pieeja nav izmantojama triju iemeslu dēļ. Pirmkārt, darbnīcas aktivitāte laika ziņā ir pārāk īsa, lai to varētu dalīt posmos; otrkārt, diezgan daudzi apzinātie darbi nav datēti; un, beidzot, paši mākslinieki, būdami nobrieduši radošajā attīstībā, savā īslaicīgajā (lai arī nozīmīgajā) porcelāna apgleznošanas periodā visbiežāk izmantoja jau aprobētas idejas, sižetus un kompozīcijas. Ikvien klasificēšanas mēģinājumu apgrūtina arī informācijas un statistikas trūkums par *Baltars* darinājumu tiražēšanu un atkārtojumiem kaut vai sižetu ziņā.

Visražīgākais no darbnīcas *Baltars* māksliniekiem bija Romans Suta, un arī visvairāk zināmi un saglabāti ir tieši viņa darbi. Tāpēc no *Baltars* mākslinieciskā mantojuma ir lietderīgi vispirms aplūkot R.Sutas porcelāna apgleznojumus, ņemot vērā vienīgi tīri formālas iezīmes. Vēlreiz jānorāda, ka R.Suta, tāpat kā pārējie *Baltars* mākslinieki, būtībā pirmo reizi savā daiļradē sastapās ar rotācijas formām, kas nenoliedzami radīja pašu galveno un principiālo kompozicionālo problēmu — pakļauties un izmantot "peldošā" redzesleņķa specifiku vai arī ignorēt un lauzt to. Acīmredzot stājmākslas un grāmatu ilustrēšanas rutīna nevienam no *Baltars* māksliniekiem nav ļāvusi niansēti izjust

R. Suta

rotācijas formas, lai gan nevienā vien porcelāna apgleznojumu kompozīcijā ir vērojama vēlme to panākt. Kavēja, protams, arī strādāšana "caur metu", nevis tieši uz porcelāna vai fajansa trauka virsmas.

Vairumam R.Sutas dekoratīvo šķīvju apgleznojuma sižetiskā pamatdaļa centrēta šķīvja spogulī (ar to saprotot šķīvja centrālo plakano daļu) un skatāma tikai no viena redzespunkta. Daudz mazāk ir tādu šķīvju, kuru kompozīcija pilnīgi ignorē apla laukumu un rotācijas formu un kuros šķīvja mala ir tikai apgleznojuma patvarīga riņķveida izkadrējuma robeža. Raksturīgi piemēri šim kompozicionālam variantam ir dekoratīvie šķīvji *Kāzas* (variants, 50 cm diametrā) un *Laivā*. Pirmajā attaisnojumā nosacītajam patvarīgumam var rast faktā, ka lielais šķīvis ir bez apmales un būtībā visa redzamā virsma uzskatāma par vienu lielu, nedaudz ieliektu spoguli, bet otrajā gadījumā runa ir par nelielu šķīvi ar izteiktu apmales joslu. Pastāv iespēja, ka trauka izvēle un tā atbilstība (vai neatbilstība) konkrētajam metam nav tikusi saskaņota ar pašu mākslinieku, bet palikusi izpildītāja ziņā.

Savukārt tajā R.Sutas dekoratīvo šķīvju kopā, kuru apgleznojuma sižetiskā pamatdaļa centrēta šķīvja spogulī, izšķirami, pirmkārt, tādi darinājumi, kuru apmales vai nu ir nedekorētas (*Venēcija*, *Gadatirgus*), vai arī apvilktas ar dažāda platuma krāsu joslām (*Meitene ar putnu*, *Demonstrācija*, *Atpūta*), otrkārt — šķīvji ar dekorētām apmalēm, kuros mēģināts rast kompromisu ar rotācijas formu. Vienkāršākais ceļš šajā virzienā meklēts ornamentāla dekora izmantošanā (*Deja*, *Tautasdziesma "Divdūjiņas"*, *Austrumu motīvs*, *Zem koka*, *Bēgli*). Tomēr arī šajos gadījumos visai bieži jāapšaubā paša mākslinieka kontroles klātbūtne, nemaz jau nerunājot par radošo domu. Ļoti

pārliecinoši to ilustrē apmales dekors šķīvim *Zem koka* — grūti iedomāties, ka ar tik bezgaumīgi salkanām rozītēm "izdaiļotu" apmali būtu iecerējis vai atzinis R.Suta. Nepārliecina arī autorība šķīvju *Tautasdziesma "Divdūjiņas"* un *Austrumu motīvs* apmaļu dekorācijai. Par pozitīvu piemēru, kur apmales dekors organiski saistīts ar spogulī komponēto riņķa dejas stilizēto zīmējumu (gan dejas, gan šķīvja forma sabalsojas rotācijā), minams dekoratīvais šķīvis *Deja*.

Ļoti interesanti ir dekoratīvie šķīvi, kas attiecināmi uz īslaicīgo un ne pārāk lielo devumu Latvijas kubisma virziena ietvaros, turklāt porcelāna apgleznojumos tas sastopams vēl retāk nekā stājmākslā un arī tad tikai *Baltars* darinājumos. Bez R.Sutas dekoratīvā šķīvja *Konstrukcija, Kompozīcija ar interjeru*, A.Beļčovas *Meitene pie loga* un L.Kuršinskas *Konstrukcija* grūti atrast citus tik hrestomātiski izteiktus šā virziena paraugus kopējā skaitliski bagātīgajā porcelāna apgleznojumu klāstā.

Nosacīti tuvi Latvijas kubisma virzienam formu stilizācijas izpratnē ir R.Sutas šķīvi *Kāzas* (variants, 35 cm diametrā), *Mīlestība, 1905. gads, Jūrnieki*. Pirmie divi it kā cenšas apvienot mākslinieka laikmetīgās interjera ieceres ar nacionāli etnogrāfiskām iezīmēm (elementiem) gan kolorīta un formas ziņā, gan arī tīri saturiski un sižetiski. Turklāt šiem četriem šķīvjiem autors diezgan atšķirīgi risinājis apmaļu dekorējuma problēmu. Apgleznajā šķīvī *Mīlestība* apmales zīmējums kompozicionāli saistīts, vienlaikus apvienojot sabalsojuma un disharmonijas principu, turpretim šķīvju *Kāzas* un *Jūrnieki* spoguļiem un apmalēm meklēts zināms kompromiss. Ļoti veiksmīgs un viengabalains kompozicionālais risinājums rasts dekoratīvā šķīvja *1905. gads* apgleznojumam. Lai sabalсотu

zīmējumu ar šķīvja rotācijas formu, cilvēku un zirgu figūrām izvēlēti apaļi, vienkāršoti un pamatā monohromi apjomi, kas centrā veido savdabīgu vertikālu pīnes ritmu joslu, kas ne tik daudz šķeļ apla plakni, cik to organiski vieno un izceļ.

Pēc R.Sutas meta darbnīcā *Baltars* apgleznota arī dekoratīvā porcelāna vāze *Rīga* — vienīgā zināmā liela izmēra vāze, kas saglabājusies līdz mūsdienām. Tās mākslinieciskās īpatnības ir stipri atšķirīgas no meistara šķīvju metiem raksturīgajām. Tomēr stilistiski saturiski un kompozicionāli, sekmīgi sakausējot vēsturi, folkloru, etnogrāfiju un laikmetiski svaigos mākslas strāvojumus, šī vāze neapšaubāmi uzlūkojama par veiksmi mākslinieka daiļradē.

Sižetiskajā ziņā R.Suta darināja galvenokārt lauku un pilsētas sadzīves žanra kompozīcijas (piemēram, dekoratīvie šķīvji *Zajumballe*, *Tirgus*, *Matroža mīlestība*, daudzās variācijas ar nosaukumu *Kāzas*). Viņa darbos dominē visdažādākās sārtā, violetā, brūnā un dzeltenā nokrāsas. Būdams lielisks krāsu un kompozīcijas meistars, R.Suta radījis ļoti dekoratīvus porcelāna apgleznojumu metus, kur lieti noderējusi viņa scenogrāfa pieredze. Tomēr labākajos porcelāna apgleznojumos viņš savas kompozīcijas tikai daļēji spējis piemērot rotācijas formām, bet ne izcēl to formu un porcelāna glazētās virsmas faktūru. R.Sutas darbi vienmēr ir aizrāvuši ar impulsīvo ekspresiju. Diemžēl tā ir pretrunā ar porcelāna apgleznošanas tehniku, kas būtībā prasa ilgstošu, pedantiski rūpīgu izpildi. Tādēļ R.Sutas porcelāna gleznojumi vienmēr atpaliek no viņa ekspresīvajām oriģinālgleznām vai tušas zīmējumiem, jo ir bijuši atkarīgi no izpildītāja darba kultūras un pietātes pret autora metu.

Aleksandras Beļcovas devums *Baltars* ietvaros ir otrais skaitliski lielākais pēc Romana Sutas. Sīkāk neaplūkojot katru

A.B.

1925

A. Belcova

1927

dekoratīvo trauku atsevišķi, abu mākslinieku porcelāna apgleznojumu risinājumos vērojama liela kompozicionāla līdzība. Tā īpaši uzskatāmi parādās šķīvju spoļu un apmaļu sabalsojumos (arī kontrastos, pat neveiksmēs). Tas vedina uz domām, ka tieši šajā aspektā A. Belcova atradusies sava dzīvesbiedra spēcīgās personības ietekmē, tāpēc viņas porcelāna apgleznojumi noteikti aplūkojami caur R. Sutas keramikas daiļrades prizmu. (*Baltars* darbības laikā tieši

to Aleksandrai Belcovai savās recenzijās un kritikās presē diezgan asi pārmeta Uga Skulme.) Savukārt sižetiski un krāszieda ziņā mākslinieces porcelāna apgleznojumiem piemīt pietiekama individualitāte un savdabība. A. Belcovai raksturīga nedaudz atšķirīga krāsu palete — it kā piesātinātāka, tumšāka, smagnējāka, bet savās kompozīcijās viņa ir maigāka un liriskāka nekā R. Suta. Gan *Baltars* darbības laikā, gan mūsdienās vispirms tiek pamanīta viņas ikoniski reliģiozā ievirze lielo dekoratīvo šķīvju un urnu risinājumā, kā arī slāvisko (krievu, baltkrievu, ukraiņu) sižetu klātbūtne, kas atkarībā no politiskās situācijas un sabiedriskās domas vērtēta diametrāli pretēji — gan pozitīvi, gan negatīvi.

No iepriekš minētajiem māksliniekiem stipri atšķirīgs ir Sigismunds Vidbergs. Viņš savus melnbalžos zīmējumus bez īpašas šaubīšanās pārnesis arī porcelāna gleznojumos. Tikai vēlākajos darbos atsevišķos gadījumos, kad to ļāva tehniskās iespējas, S. Vidbergs ienesa kompozicionāli pārdomātus un labi izsvartus sarkanās krāsas un zelta laukumus vai atsevišķus akcentus. Bez jau minētajiem darbiem, kas bija vērsti pret

✓. V I D B E R G S
✓. V I D B E R G S

bermontiešu iebrukumu Latvijā, S.Vidbergs pievērsās galvenokārt savai iemīļotajai tematikai — erotikai. Tāpat kā R.Suta, arī viņš savus darbus mēģināja kompozicionāli pielāgot trauku rotācijas formai, bet nekad nesasniedza zīmējuma un trauka formas vienotību. Tomēr, izpildījuma manierē būdams kaligrāfiski virtuozs vijīgu līniju meistars un nekad nenoklādams lielus virsmas laukumus ar krāsu, viņš tīri intuitīvi nonāca tuvāk porcelāna būtībai nekā pārējie *Baltars* mākslinieki. Arī tehniskajā ziņā šāds izpildījums, šķiet, bija pa spēkam pašam māksliniekam, vai vismaz viņš to varēja vieglāk palabot. Liekas, tieši tāpēc 1925. gadā Starptautiskajā izstādē Parīzē S.Vidberga šķīvju kompozīcijas ieguva zelta medaļu.

Darbnīcai *Baltars* ražīgākie bija pirmie divi darbības gadi. Šajā laikā tika apgleznoti vairāk nekā 300 dažādi porcelāna un fajansa priekšmeti, galvenokārt šķīvji, iepērkot šim nolūkam gan importētus, gan Rīgā ražotus traukus. Diemžēl R.Sutas un S.Vidberga komerciālās spējas stipri atpalika no viņu mākslinieciskās meistarības, jo ražojumu pašizmaksa bija ārkārtīgi liela. Dārgos, kaut arī skaistos dekoratīvos priekšmetus pirka diezgan maz, tāpēc *Baltars* ne tikai nedeava peļņu, bet pat nenošņināja līdzekļus apgleznošanai nepieciešamo trauku iepirkšanai.

1928. gada 5. janvārī *Baltars* pārgāja R.Sutas īpašumā, jo S.Vidbergs no uzņēmuma izstājās, bet tā paša gada 1. jūlijā darbnīca oficiāli beidza darboties. R.Suta gan vēl cerēja ko saglābt, kopā ar A.Beļcovu turpinot neoficiāli pārstāvēt jau likvidēto darbnīcu *Baltars*, jo vēl bija daudz nerealizētu apgleznoto priekšmetu. Tomēr 1929. gada pavasarī šīs cerības sabruka, jo Latvijā sākās vispārēja ekonomiskā krīze. 1930. gadā R.Suta vēl pēdējo reizi mēģināja realizēt *Baltars* ražojumus.

Viņš atlasīja 200 labākos priekšmetus un nosūtīja tos uz Ņujorku izstādei. Atpakaļceļā visi trauki, kurus tā arī neizdevās pārdot, pavisā iepakojuma dēļ saplīsa. Līdz ar to zuda pēdējās cerības atjaunot *Baltars* darbību.

Vēlāk darbnīcai *Baltars* radās daudz sekotāju porcelāna glezniecības jomā. Tomēr visi mēģinājumi šajā virzienā bija tīri komerciāli. Vienlaikus aktivizējās arī atsevišķu mākslinieku individuālā darbība.

ZIŅAS PAR DARBŅĪCAS *BALTARS* MĀKSLINIEKIEM

Aleksandra Beļcova

A.Beļcova dzimusi 1892. gada 17. martā Surzažas pilsētā, Ukrainā. 1912. gadā viņa absolvēja Novozibkovas pilsētas sieviešu ģimnāziju un 1914. gadā iestājās Penzas mākslas skolā, kuru beidza 1917. gada sākumā. Mācību laiks viņu satuvināja ar daudziem topošiem māksliniekiem (Kārlī Johansonu, Jēkabu Kazaku, Konrādu Ubānu, Valdemāru Toni u.c.), kas tolaik, kara vētru aiznesti, pulcējās tālajā Krievijas pilsētā. Tur viņa iepazinās arī ar savu vēlāko dzīvesbiedru R.Sutu. 1917. gadā A.Beļcova devās uz Petrogradu un no 1918. līdz 1919. gadam papildinājās Natana Altmaņa studijā Brīvības mākslas darbnīcās. 1919. gada sākumā Petrogradā viņa pirmo reizi piedalījās izstādē. Tajā pašā gadā viņa pārcēlās uz pastāvīgu dzīvi Rīgā, iesakņojoties Latvijas kultūras pasākumu norisēs, 1920. gadā A.Beļcova kļuva par Rīgas mākslinieku grupas biedri, bet 1926. gadā kopā ar pārējiem *Baltars* dalībniekiem to atstāja. No 1920. gada viņa piedalījies daudzās izstādēs gan Latvijā, gan ārzemēs (1927—1931 arī biedrības *Zaļā vārna* izstādēs).

1922. gadā A.Beļcova apprecējās ar R.Sutu. Gada beigās viņi devās ārzemju ceļojumā uz Berlīni, Drēzdeni un Parīzi. 1923. gadā viņiem piedzima meita Tatjana Suta, kas, kļuvusi par mākslas vēsturniecei, pēckara gados daudz darīja savu vecāku daiļrades atklāsmē un popularizēšanā.

No 1924. līdz 1928. gadam A.Beļcova līdzās savam dzīvesbiedram R.Sutam bija aktīva un produktīva darbnīcas *Baltars* māksliniece, kas radījusi daudzus metus porcelāna apgleznojumiem.

1945. gadā A.Beļcova kļuva par Latvijas Mākslinieku savienības biedri un bija aktīva sanāksmju protokolliste krievu valodā.

A.Beļcova mirusi 1981. gada 1. februārī Rīgā.

A.Beļcovai dzīves laikā bijušas vairākas personālizstādes — Rīgā (1928 kopā ar R.Sutu; 1962, 1972), Tukumā (1963), Ļeņingradā (1972/1973), Liepājā (1974), Jūrmalā (1977). Vēlāk sarīkotas arī piemiņas izstādes Rīgā (1984/1985), Liepājā un Madonā (1985),

Valmierā (1986). Viņa ir strādājusi gan glezniecībā, gan grafikā, izmantojot galvenokārt eļļas, pasteļa, akvareļa, tušas zīmējuma tehniku. Darinājusi kļusās dabas, ainavas, kubistiskas konstrukcijas, figurālas kompozīcijas. Ievēribu pelna viņas gleznotie ģimenes locekļu, kultūras darbinieku u.c. portreti. Pievērsusies arī grāmatu grafikai un karikatūrai.

Lūcija Kuršinska (dzimusi Driķe)

L.Kuršinska dzimusi 1894. gadā Cēsu apriņķa Rāmuļu pagastā mežziņā Edvarda Driķa ģimenē, kas vēlāk pārcēlies uz dzīvi Kurzemē. No 1904. līdz 1909. gadam Lūcija mācījās Ventpils ģimnāzijā, no 1909. līdz 1913. gadam — Rīgas pilsētas mākslas skolā pie tādiem izciliem pedagogiem kā Vilhelms Purvītis un Jānis Tilbergs. Viņas kursa biedri bija Konrāds Ubāns, Valdemārs Tone, Eduards Lindbergs. Šajā laikā no jūras brauciena atgriezās viņas brālēns R.Suta, kas pēc Lūcijas ieteikuma arī nolēma kļūt par mākslinieku.

1914. gadā Lūcija strādāja par zīmēšanas un rasēšanas skolotāju Klenbergas un Priedes ģimnāzijā Jelgavā. Nākamajā gadā viņas tēvs pārcēlās uz dzīvi Raskoļļicos (Pēterburgas tuvumā), kur sāka strādāt par muižas pārvaldnieku. Tēvam līdzi uz Krieviju devās arī Lūcija un 1916. gadā iestājās Petrogradas Mākslas akadēmijas Augstākajā mākslas skolā.

Šajā laikā kultūras sarīkojumos viņa visai bieži satikās ar Jēnas universitāti beigušo ārstu Andreju Kurciju (Kuršinski), kas tolaik dzīvoja un strādāja Petrogradā, un 1917. gadā salaulājās ar viņu. Līdz 1918. gada rudenim L.Kuršinska turpināja studēt Petrogradā, bet tā pašā gada beigās abi ar vīru pārcēlās uz dzīvi Rīgā. No 1919. gada janvāra līdz jūnijam viņa strādāja par zīmēšanas skolotāju kādā Rīgas pamatskolā, bet augustā piedzima meita, kurai deva vārdu Latvija.

1920. gadā Lūcija Kuršinska iestājās Birutas Skujenieces dramatiskajos kursos, bet 1921. gadā devās uz Mīnheni papildināties glezniecībā. Gandrīz gadu viņai bija iespēja iepazīties ar modernajiem virzieniem mākslā, gleznot un apmeklēt muzejus. 20. gados Kuršinsku ģimene diezgan bieži uzturējās ārzemēs —

Vācijā, Francijā un Itālijā. Viens no iespaidiem bagātākajiem bija brauciens uz Franciju 1929. gada pavasarī kopā ar Jāni Raini un ārstu Līfšicu.

30. gados L.Kuršinska daudz laika ziedoja sabiedriskajai dzīvei un kārtoja A.Kurciju dzeju un manuskriptus. Lai uzlabotu savas meitas veselību, L.Kuršinska gandrīz visu 1937. gadu uzturējās gan Šveicē, gan Francijā, tāpēc gleznošana šajā laikā bija neregulāra nodarbe, kurai viņa varēja veltīt samērā maz uzmanības. Krāsu palete kļuva tumšāka, samazinājās gleznu izmēri, tā pauzot zināmu nomāktību un nespēju risināt ar ģimeni saistītās problēmas.

40. gadu sākums L.Kuršinskai bija nozīmīgs laiks, jo tieši ar 1941. gada janvārī Rīgas pilsētas mākslas muzejā organizēto 1. Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstādi gleznotāja sāka piedalīties izstādēs. Kad vācu karaspēks bija okupējis Latviju, L.Kuršinska kopā ar vīru bez iepriekšēja nodoma nokļuva Pleskavā, tad ceļš veda tālāk uz austrumiem, līdz Volgai. Līdz gada beigām viņi dzīvoja dažādās vietās pie Kaspijas jūras, tad pārcēlās uz Pjatigorsku. Tur 1942. gada beigās vācu okupācijas varas iestādes sāka reģistrēt no citām vietām atbraukušos bēgļus, un 1943. gada janvārī Kuršinsku bēgļu gaitas noslēdās atkal Rīgā, no

kurienes viņi pārcēlās pie radniekiem uz Edoli, cerot uz nomaļas vietas klusumu. Šajā laikā L.Kuršinska arī nedaudz gleznoja.

1949. gadā A.Kurciju izsūtīja uz Komi apgabalu. Savukārt viņu meita bija atstājusi Latviju un dzīvoja Vācijā. Tas bija nomācošs laiks, un L.Kuršinska dzīvoja viena. Šajā laikā arī gleznošana īsti neveicās. 1954. gadā L.Kuršinska apmeklēja savu vīru izsūtījumā. Pēc gada A.Kurciju atbrīvoja no ieslodzījuma, un viņš atgriezās Rīgā. 1956. gada vasarā ģimene uzturējās Kurzemes pusē, Cīravā. L.Kuršinskai atgriezās prieks gleznot. Viņas interese saistījās galvenokārt ar ainavām un ziedu motīviem, kas ļāva visā pilnībā izmantot optimistisku krāsu paleti. Pēc desmit gadu pārtraukuma viņa atsāka piedalīties izstādēs: 1957. gadā Rīgā, bet 1959. un 1960. gadā Cēsu novada IV un V mākslas izstādē. Radošais pacēlums nebija ilgs, jo 1959. gadā mira A.Kurcijs un atkal mainījās ikdienas ritms un problēmas.

60. gados L.Kuršinska turpināja gleznot galvenokārt ziedus. Tas bija laiks, kad gleznas uz izstādēm netika nestas vai arī netika pieņemtas. 1969. gadā nācās pārdzīvot likteņa triecienu, jo no Austrālijas pienāca ziņa par viņas meitas nāvi. Tas smagi ietekmēja

Aleksandra Beļčova



Lūcija Kuršinska



Romans Suta



metu akciju sabiedrības *M.S.Kuzņecovs* porcelāna, fajansa un māla trauku fabrikai. Vēlāk viņš sāka zīmēt arī metus kristāla trauku formām un slīpējumiem Iļģuciema stikla fabrikai.

Pēc neatkarības zaudēšanas un padomju varas nodibināšanas Latvijā R.Suta turpināja sadarboties ar Rīgas keramikas fabriku (bijusi Kuzņecova porcelāna un fajansa fabrika) un strādāja par mākslinieku Rīgas kinostudijā pie filmas *Kaugurīeši* uzņemšanas. Kopā ar Rīgas kinostudijas darbiniekiem R.Suta 1941. gada vasarā evakuējās uz Maskavu. Pēc tam viņa darbība bija saistīta ar Alma-Atas, bet vēlāk ar *Gruzija-film* kinostudiju. Viņa dzīves pavadieds diezgan neskaidros apstākļos aprāvās 1944. gada 14. jūlijā Tbilisi.

Erasts Šveics

E.Šveics dzimis 1895. gada 11. oktobrī Rīgā. Viņš uzauga tēva daiļkrāsošanas darbnīcas gaisotnē, jau bērnībā pazīstot krāsošanas tehniskās iemaņas. E.Šveics apmeklēja Rīgas Vācu amatnieku biedrības skolu, pēc tam līdz 1915. gadam mācījās Rīgas pilsētas mākslas skolā pie Evas Borhertes-Šveinfurtes, Jāņa Tilberga un kluso dabu glezniecību pie Vilhelma Purviša. 1. pasaules kara laikā mobilizēts armijā, bet, atgriezies Latvijā, 1919. gadā viņš kā brīvprātīgais piedalījās cīņās pret Bermonta karaspēku.

20. gados pēc Rīgas mākslinieku grupas pirmās izstādes Erasts Šveics pievienojās tai un ciešāk satuvinājās ar Jāni Cielavu, Romanu Sutu, Oto un Martu Skulmēm. Šajā laikā viņš līdzīgi pārejiem pēvēsās no franču mākslas aizgūtajām vēlinā kubisma atskaņām un no visiem Rīgas mākslinieku grupas dalībniekiem visilgāk palika tām uzticīgs. Taču 20. gadu beigās E.Šveics pēvēsās tolaik Latvijā dominējošajām reālisma tendencēm, gleznojot klusās dabas. 30. gados viņš kļuva liriskāks, bet tajā pašā laikā arī monumentālāks, figurālajās kompozīcijās demonstrējot smagākas formas un raupjāku faktūru.

E.Šveics piedalījās Rīgas mākslinieku grupas izstādēs 1920., 1923., 1924. (kopā ar poļu mākslinieku apvienību *Bloks*), 1925. (Tartū, kopā ar igauņu kubistiem), 1930., 1931., 1933. un 1939. gadā. Viņa darbi tika eksponēti arī dažādās kopizstādēs gan Latvijā,

gan ārzemēs. Ar Kultūras fonda stipendiju E.Šveics 1927. gadā devās studiju ceļojumā uz Parīzi un Drēzdeni. 1930. gadā Erasts Šveics apprecējās ar Annu Cielavu, gleznotāja Jāņa Cielava masu.

30. gadu otrajā pusē E.Šveics bija Izglītības ministrijas mākslas lietu referents no 1935. gada — profesora V.Purviša asistents valsts rīkoto Latvijas mākslas izstāžu iekārtošanā ārzemēs. Tuvojoties otrajai padomju okupācijai, E.Šveics devās trimdā uz Vāciju, tur uzturoties kopā ar V.Purvīti līdz pat viņa nāvei 1945. gadā. No Mērbekas ciema Vācijā 1949. gadā viņš ieceļoja ASV, kur dzīvoja Ņujorkā, vēlāk Ņūrošelā, kur kādu laiku pelnījās ar trauku apgleznošanu un piedalījās dažās Ņujorkas latviešu mākslinieku grupas izstādēs, retumis arī kādā citā kopējā izstādē. Kādu laiku E.Šveics bija Amerikas latviešu apvienības Kultūras biroja referents tēlotājā mākslā. Viņa mūža laikā nav sarīkota neviena personālizstāde, bet darbi atrodami Parīzes, Budapeštas, Malmes, Tallinas un Latvijas muzejos.

E.Šveics miris 1992. gada 1. novembrī Ņūrošelā, netālu no Ņujorkas.

Sigismunds Vidbergs

S.Vidbergs dzimis 1890. gada 10. maijā Jelgavā turīga grāmatveža ģimenē. Viņš mācījies Jelgavas reālskolā, tajā laikā strādājot arī gleznotāja Jāņa Valtera darbnīcā. No Jelgavas viņš devās uz Pēterburgu, kur 1908. gadā iestājās Štiglica Centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā un mācījās stikla glezniecību pie Kārļa Brencēna. Skolu S.Vidbergs pabeidza 1915. gadā (diplomdarbs — sudraba tējas servīze Katrīnas Lielās laika stilā) ar ārzemju stipendiju, kur diemžēl kara laika apstākļu dēļ nevarēja izmantot, tāpēc tika piekomandēts skolai. Izstādēs viņš sāka piedalīties jau skolas gados — gan Rīgā, gan Petrogradā (1913, 1914, 1915, 1916). Pēc skolas beigšanas jaunais mākslinieks līdz 1921. gadam palika Petrogradā. Šajā laikā viņu ietekmēja krievu žurnālu *Satirikon* un *Mir iskusstva* grupa kopumā, bet īpaši krievu grafiķis S.Čehopins. Turklāt daiļrades sakumposmā Sigismunda Vidberga tušas zīmējumos jūtama arī spēcīga angļu grafiķa Obrija Birdslīja (1872—1898) ietekme.

Krievijā S.Vidbergs mobilizēts un iekļauts kara lidotāju daļā, bet praktiski lidošanu viņš tur neiemācījās. 1921. gadā pārradies dzimtenē, viņš Latvijas Telegrāfa aģentūras mākslas salonā (Rīgā, K.Barona ielā 4) sarīkoja savu pirmo pēckara personālizstādi. 1926. gadā iznākusi grāmata *Erotika* (24 attēli) sniedza pārskatu par S.Vidberga daiļradi no 1917. gada. 1926. gadā viņš sarīkoja savu otro lielāko personālizstādi Romanovska mākslas salonā (145 darbi).

20. gadu vidū viņš iesaistījās ar R.Sutas iniciatīvu izveidotās darbnīcas *Baltars* praktiskajā darbībā. 1925. gadā Starptautiskajā dekoratīvās mākslas izstādē Parīzē S.Vidbergs ieguva zelta medaļu par saviem porcelāna trauku apgleznojumiem.

Tūdaļ pēc atgriešanās no Krievijas Latvija S.Vidbergs sāka strādāt grāmatu un lietišķajā grafikā. Viņš zīmēja izdevniecību un organizāciju zīmes, grāmatu un žurnālu vākus, ilustrācijas, nodaļu virsrakstus, vinjetes, grāmatzīmes, pastmarkas, biedru kartes, adreses, plakātus. Vēlāk viņš darināja arī dekorācijas

(L.Minkusa baletam *Dons Kihots*) un kostīmus (L.Minkusa *Dons Kihots*, A.Š.Adāna *Žizele*).

No 1923. līdz 1924. gadam S.Vidbergs bija satīriskā mākslas žurnāla *Ho-ho* redaktors, bet no 1926. līdz 1928. gadam — *Ilustrētā Žurnāla* redaktors. Saimnieciskā krīze spieda mākslinieku griezties darba biržā un ierakstīties bezdarbniekos. Pēc tam viņš dabūja Rīgas pilsētas mākslas muzeja bibliotekāra vietu.

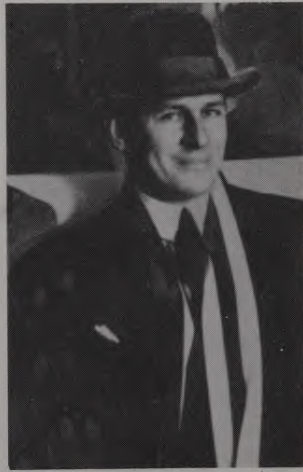
1928. gadā S.Vidbergs sarīkoja jubilejas personālizstādi Rīgā un Jelgavā, atzīmējot 20 gadu darbību grafikā. Tajā pašā gadā viņš ieguva planieru lidotāja diplomu, bet 1940. gadā beidza Rīgas aviācijas skolu ar sporta lidotāja grādu. 40. gados S.Vidbergs vairs neieņēma algotus amatus; tikai īsu brīdi 1941. gadā viņš mācīja grafiku un kompozīciju Latvijas Mākslas akadēmijā.

1944. gada pēdējos mēnešos S.Vidbergs apmetās Berlīnē, bet pēc 1945. gada 3. februāra lielā uzdojuma, kurā pazaudēja it visu, kas vēl bija paņemts līdz no dzimtenes, viņš devās uz Garmišu-Partenkirheni.

Erasts Šveics



Sigismunds Vidbergs



Pēc kara S.Vidbergs darbojās latviešu mākslas skolā Eslingenē, Vācijā. Tur tapa viņa pēckara pazīstamākais darbu cikls — *Sāpju ceļš*. Pēc pārcelšanās uz Ņujorku, S.Vidbergs strādāja algotu darbu, tikai brīvajā laikā

nodoties radošajam darbam un piedaloties izstādēs.

S.Vidbergs miris 1970. gada 31. janvārī Ņujorkā un apbedīts Ketskilas latviešu kapos.

Literatūra: *Madernieks J.* Porcelāna apgleznojumu izstāde Rīgā: [Darbnīca *Baltars*] // Jaunākās Ziņas, 1926, 26.VI; *Siliņš J.* Sigismunds Vidbergs // Ilustrēts Žurnāls, 1926, 9; *Vidbergs S.* Erotika: 24 zīmējumi ar V.Penģerota priekšvārdu. R., [1926]; *Peņģerots V.* Latvijas porcelāns: [Par darbnīcu *Baltars*] // Ilustrēts Žurnāls, 1927, 1; *Eglītis V.* "Baltarsa" izstāde R. P. [Rīgas pilsētas] mākslas muzejā // Latvijas Kareivis, 1928, 3.II; *Suta R.* Par kompozīciju glezniecībā // Raksti un Māksla, 1940, 3; *Liepiņš O.* Sigismunds Vidbergs. R., 1942, Veiverli, 1974; *Suta T.* Romans Suta: [Mākslinieka dzīve un darbs] // Karogs, 1967, 4; *Šturma E.* Sava ceļa gājējs: Gleznotājs E.Šveics // Ceļa Zīmes, 1971, 48; *Suta T.* Romans Suta. R., 1975; *Констант З.А.* Возникновение латышского художественного фарфора // Известия АН ЛатвССР, 1979, 7; *Konstants Z.* "Baltara" mākslas porcelāns // Lit. un Māksla, 1979, 6.VII; *Suta T.* Spēja koncentrēties galvenajam: [Par A.Beļcovu] // Māksla, 1982, 3; *t.p.* Viņa māksla ir, nevis reiz bija: [Sakarā ar gleznotāja R.Sutas 90. dzimšanas dienu: 1896—1944] // Turpat, 1986, 1; *Konstants Z., Poluikēviča T.* Rīgas porcelāns un fajanss. R., 1984; *Ābols O.* Skolotāja piemiņai: [Par gleznotāju R.Sutu: 1896—1944] // Lit. un Māksla, 1986, 4., 11., 18., 25.VII; *Siliņš J.* Erasts Šveics // Latvju māksla, 1987, 13; *Vidbergs N.* Mans tēvs: [Par S.Vidbergu] // Turpat; *Vītols H.* Melnbaltās mākslas lielmeistars S.Vidbergs: 1890—1970 // Turpat; *Šturma E.* Erasts Šveics: 1895—1992 // Latvju māksla, 1993, 19; *Švītiņš G.* Upurēt sevi spēj tikai personība: [Par L.Kuršinsku] // Labrīt, 1994, 21.XI.

ZIŅAS PAR REPRODUCĒTAJIEM BALTARS DARBIEM

(visi no Dekoratīvi lietišķās mākslas muzeja kolekcijas)

Romans Suta

1. Dekoratīvs šķivis *Kāzas* (variants). Fajanss, Ø 35,0 cm. 1928. Kolekcijas nr. DLM/K—230 (agrāk IIP—13).
2. Dekoratīvs šķivis *Venēcija*. Porcelāns, Ø 24,0 cm. 1926. Kolekcijas nr. DLM/K—232 (agrāk IIP—74).

3. Dekoratīvs šķivis *Mīlestība*. Porcelāns, Ø 25,2 cm. 1927. Kolekcijas nr. DLM/K—233 (agrāk IIP—77).
4. Dekoratīvs šķivis *Konstrukcija*. Fajanss, Ø 35,5 cm. 1926. Kolekcijas nr. DLM/K—234 (agrāk IIP—79.)
5. Dekoratīvs šķivis *Gadatirgus* (otrs nosaukums — *Lauku tirgus*). Fajanss, Ø 37,0 cm. Kolekcijas nr. DLM/K—235 (agrāk IIP—1252).
6. Dekoratīvs šķivis *Demonstrācija*. Porcelāns, Ø 35,5 cm. 1924—1928. Kolekcijas nr. DLM/K—236 (agrāk IIP—1388).
7. Dekoratīva vāze *Rīga*. Porcelāns, Ø 32 × 66,5 cm. 1924—1928. Kolekcijas nr. DLM/K—292 (agrāk IIP—1960).

8. Dekoratīvs šķīvis *Laivā*. Porcelāns, \varnothing 25,5 cm. 1927. Kolekcijas nr. DLM/K-238 (agrāk IIP-2955).
9. Dekoratīvs šķīvis *Deja*. Porcelāns, \varnothing 24,7 cm. 1927. Kolekcijas nr. DLM/K-239 (agrāk IIP-2956).
10. Dekoratīvs šķīvis *1905. gads*. Porcelāns, \varnothing 25,0 cm. 1927. Kolekcijas nr. DLM/K-240 (agrāk IIP-2958).
11. Dekoratīvs šķīvis *Tautasdziesma "Divdūjiņas"*. Porcelāns, \varnothing 24,0 cm. 1926. Kolekcijas nr. DLM/K-241 (agrāk IIP-2959).
12. Dekoratīvs šķīvis *Austrumu motīvs*. Porcelāns, \varnothing 35 cm. 1925. Kolekcijas nr. DLM/K-242 (agrāk IIP-3459).
13. Dekoratīvs šķīvis *Kīniešu teātris Latvijā*. Porcelāns, \varnothing 24 cm. 1926. Kolekcijas nr. DLM/K-243 (agrāk IIP-3542).
14. Dekoratīvs šķīvis *Jūrnieki*. Porcelāns, \varnothing 25,0 cm. 1924-1928. Kolekcijas nr. DLM/K-1881 (agrāk IIP-3632).
15. Dekoratīvs šķīvis *Zem koka*. Porcelāns, \varnothing 24,0 cm. 1925. Kolekcijas nr. DLM/K-1906 (agrāk IIP-2957).
16. Dekoratīvs šķīvis *Meitene ar putnu*. Porcelāns, \varnothing 24,0 cm. 1926. Kolekcijas nr. DLM/K-1920 (agrāk IIP-75).
17. Dekoratīvs šķīvis *Kāzas* (variants). Fajanss, \varnothing 50 cm. 1924-1928. Kolekcijas nr. DLM/K-1923 (agrāk IIP-1397).
18. Dekoratīvs šķīvis *Bēgļi*. Porcelāns (diametrāli pārplīsis, līmēts), \varnothing 32,2 cm. 1924-1928. Kolekcijas nr. DLM/K-1927 (agrāk IIP-463).
19. Dekoratīvs šķīvis *Atpūta*. Fajanss, \varnothing 37,5 cm. 1924-1928. Kolekcijas nr. DLM/K-2458 (agrāk IIP-1987).
20. Dekoratīvs šķīvis *Kompozīcija ar interjeru*. Fajanss, \varnothing 35 cm. 1927. Kolekcijas nr. DLM/K-4241.
22. Dekoratīvs šķīvis *Meitene pie akas (Baltkrievu motīvs)*. Porcelāns, \varnothing 24,8 cm. 1927. Kolekcijas nr. DLM/K-130 (agrāk IIP-70).
23. Dekoratīvs šķīvis *Nēģeru motīvs I. Fantāzija*. Porcelāns, \varnothing 24,0 cm. 1926. Kolekcijas nr. DLM/K-131 (agrāk IIP-71).
24. Dekoratīvs šķīvis *Maska*. Porcelāns, \varnothing 35,5 cm. 1925. Kolekcijas nr. DLM/K-132 (agrāk IIP-458).
25. Dekoratīvs šķīvis *Dziesmu svētki (Latviešu motīvs)*. Porcelāns, \varnothing 30,0 cm. 1924-1928. Kolekcijas nr. DLM/K-133 (agrāk IIP-459).
26. Dekoratīvs šķīvis *ADIEU VERTU*. Porcelāns, \varnothing 24,5 cm. 1928. Kolekcijas nr. DLM/K-136 (agrāk IIP-3306).
27. Dekoratīvs šķīvis *Meitene pie loga*. Fajanss, \varnothing 38 cm. 1925. Kolekcijas nr. DLM/K-280 (agrāk IIP-3209).
28. Dekoratīvs šķīvis *Leijerkastnieks*. Porcelāns, \varnothing 33,5 cm. 1925. Kolekcijas nr. DLM/K-4240.
29. Dekoratīvs šķīvis *Latvija-1918* (citi nosaukumi: *Kareivis pie tilta, Pie Lībekas tilta, Pie Dzelzs tilta*). Porcelāns, \varnothing 25,5 cm. 1925. Kolekcijas nr. DLM/K-274 (agrāk IIP-72).
30. Dekoratīvs šķīvis *Darbs*. Porcelāns, \varnothing 24,8 cm. 1926. Kolekcijas nr. DLM/K-276 (agrāk IIP-453).

Sigismunds Vidbergs

Erasts Šveics

31. Dekoratīvs šķīvis *Pie jūras*. Porcelāns, \varnothing 35 cm. 1925. Kolekcijas nr. DLM/K-271 (agrāk IIP-457).

Lūcija Kuršinska

21. Dekoratīvs šķīvis *Nēģeru motīvs II. Sumatra*. Porcelāns, \varnothing 24,0 cm. 1927. Kolekcijas nr. DLM/K-129 (agrāk IIP-69).
32. Dekoratīvs šķīvis *Konstrukcija*. Fajanss, \varnothing 37,0 cm. 1924-1928. Kolekcijas nr. DLM/K-178 (agrāk IIP-1601).

Izdevniecības licence nr. 2-0380. Pasūt. nr. 183 . Līgumcena. Izdevniecība "Latvijas
enciklopēdija", LV 1003, Rīgā, Maskavas ielā 68. Iespiesta r/a "Latvijas karte", LV 1004,
Rīgā, O. Vācieša ielā 43.

1,50

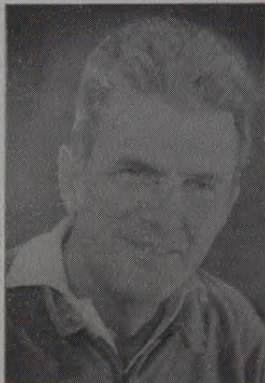
Kontroleksemplā

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0302043897

96-2
L 41



Izdevuma autors mākslas zinātnieks un ķīmiķis Zigurds Konstants dzimis 1932. gada 3. jūnijā Rīgā. 1955. gadā beidzis Latvijas Universitātes Ķīmijas fakultāti. Ķīmijas zinātņu kandidāts (1965), doktors (1992), habilitētais doktors (1993), profesors (1994). No 1960. līdz 1993. gadam darbojies Latvijas Zinātņu akadēmijā. Kopš 1993. gada strādā Latvijas Mākslas muzeju apvienībā par Datoru centra vadītāju. Mākslas zinātnei pievērsies 1960. gadā. Publicējis vairāk nekā 250 zinātnisku rakstu, sarakstījis grāmatas par Rīgas porcelānu (1975, 1984), par māksliniekiem M.Tabaku (1983), A.Baušķenieku (1990), J.Pauļuku (1992). Mākslas vēstures rakstu krājuma "Doma" sastādītājs un galvenais redaktors.



"LATVIJAS ENCIKLOPĒDIJA"

Maskavas iela 68, Rīga, LV — 1003