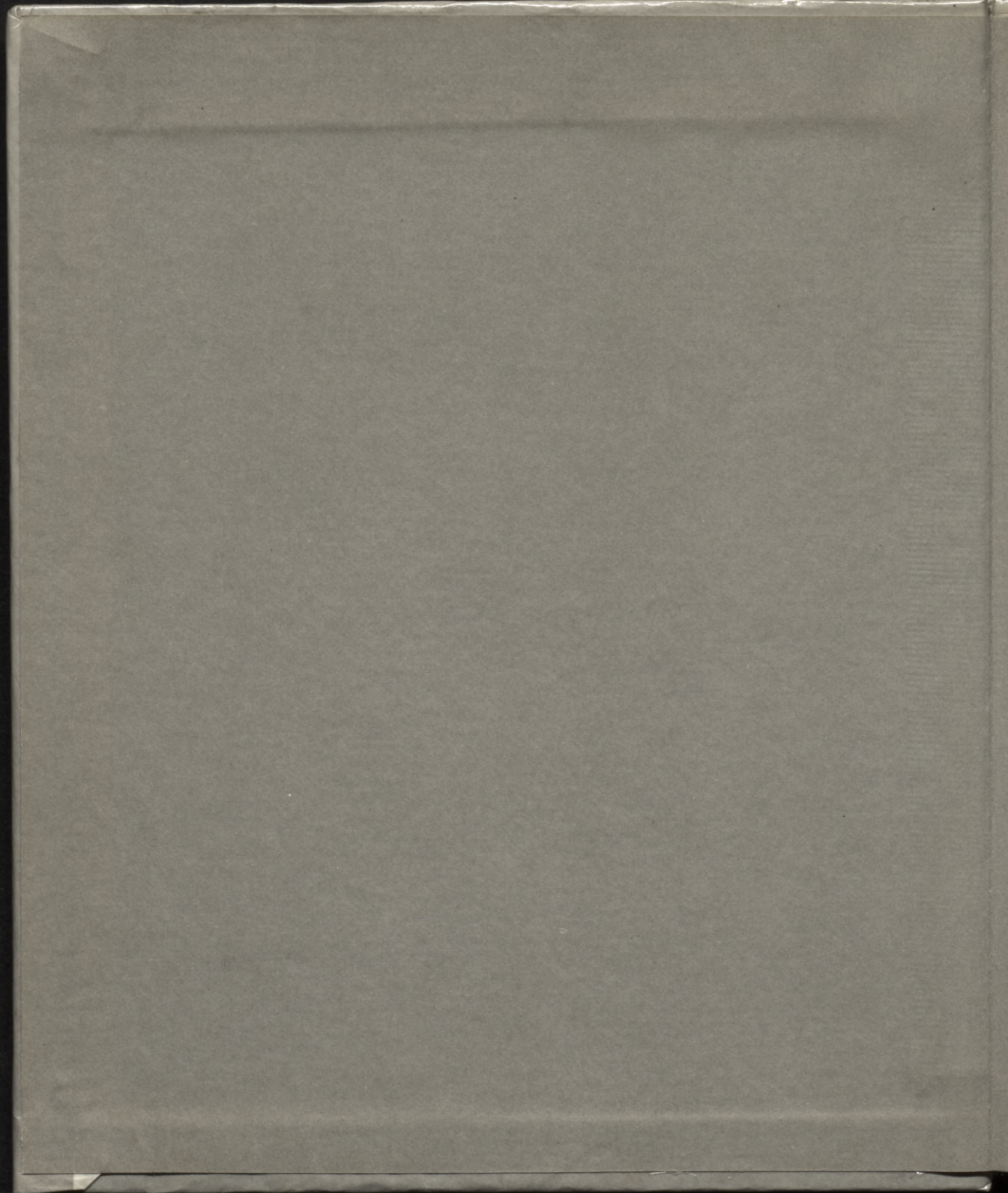
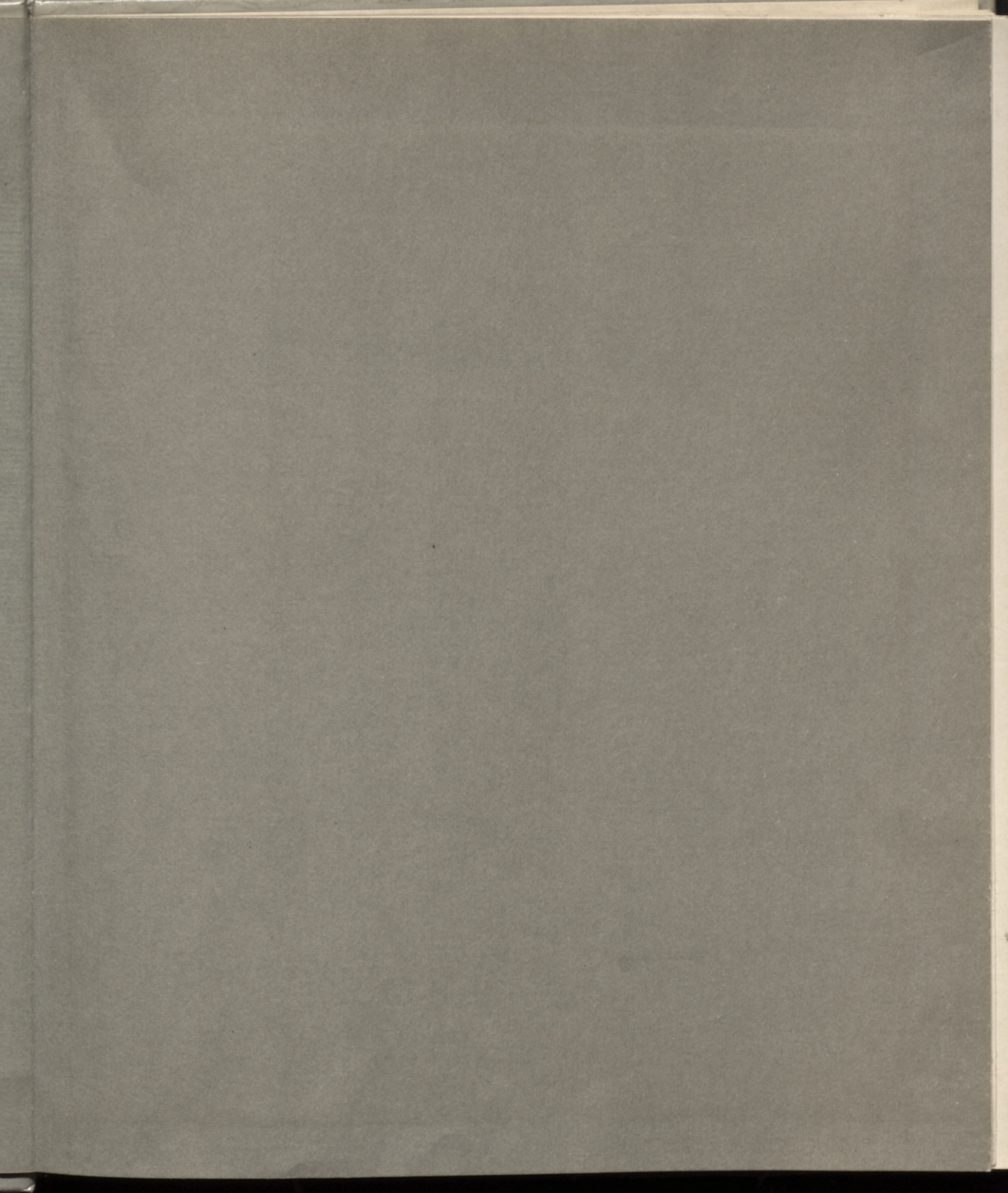


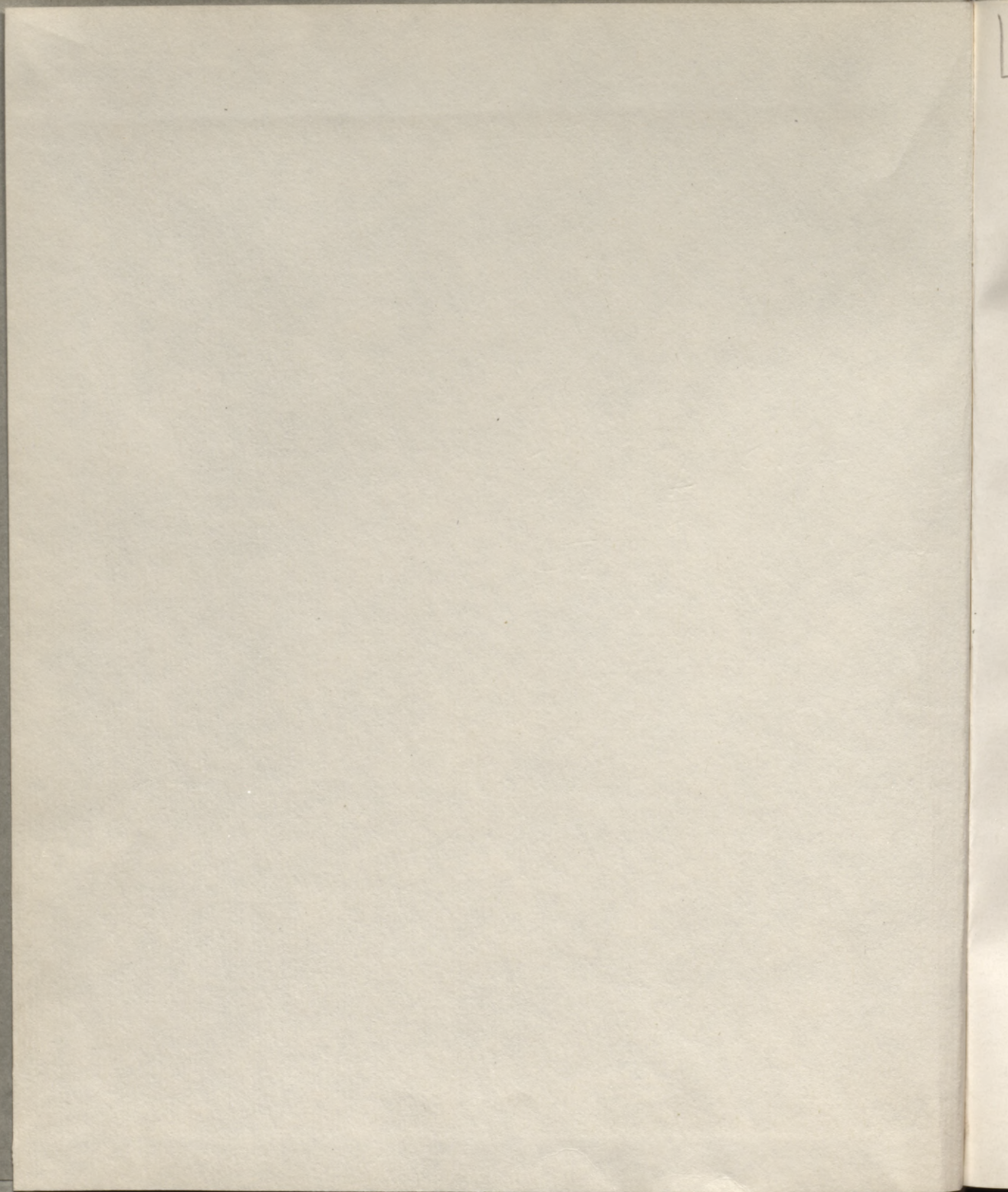
LATVIJAS DIZAINS

L 85-3
L 63

| | | | | | | |
|-------------|--------------|--------|--|--|-------|---|
| A | | | | | | |
| informācija | | | | | | |
| | | | | | | |
| Stils | | | | | | |
| Teātra | 1230 | | | | forma | |
| | 7897 | 121360 | | | | |
| | 5678230891 | | | | | |
| diena | konstrukcija | | | | | |
| Simbols | TEHNIKA | | | | | B |
| | TEHWIKAV | | | | | |







85-3
63

61

LATVIJAS DIZAINS

SASTĀDĪJIS M. LĀCIS



RĪGA «LIESMA» 1984

85.12
La 805

0309069803
Viņa Lauda Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA
~~85~~ 19. 167

Redkolēģija: J. Ancītis, V. Celms, H. Dubins,
T. Gaumīgs

Mākslinieks M. Lācis

No latviešu valodas uz krievu valodu tulkojis
J. Behterevs

L $\frac{4904000000-50}{M 801(11)-84}$ 232-84

© Izdevniecība «Liesma», 1984

IEVADAM

Pēdējos divos gadu desmitos par dizainu ir ļoti daudz runāts un rakstīts. Mūsu sabiedrības dzīvē tas šodien jau ieņem noteiktu vietu. Gandrīz visi mēs savā ikdienā saskaramies ar dizainu, taču ne katrs spēj to pareizi izprast un novērtēt. Lielākajai daļai cilvēku dizains saistās ar tā praktisko pusi. Bet ne mazāk svarīgas ir estētiskās vērtības, ko mums piedāvā dizaina radītā priekšmetiskā vide. Tā audzina cilvēku diendienā un veido mūsdienu sabiedrības materiālās un garīgās kultūras visai būtisku sastāvdaļu. Šādu izskaidrošanas un audzināšanas uzdevumu izvirzījis autoru kolektīvs, veidojot šo rakstu krājumu, kas iepazīstinās lasītājus ar Latvijas dizainu kopš tā pirmsākumiem līdz mūsdienām. Gribam parādīt arī mākslinieku — dizaineru radošo darbu, viņu veikumu svarīgākajās mūsu dizaina nozarēs.

Visspilgtāk mākslinieku sasniegumi un radošās potences parādās dizaina izstādēs, kurām ir liela nozīme dizaina propagandā, cilvēku estētiskajā audzināšanā, kā arī pašu dizaineru daiļrades izaugsmes veicināšanā. 1962. gadā Rīgā notika 2. republikas lietišķās mākslas izstāde

(ekspozīcijas autors M. Kārklīšs), kurā pirmo reizi mūsu izstāžu praksē ekspozīcijā tika iekļauti arī mākslinieciskās konstruēšanas objekti — rūpniecisko izstrādājumu modeļi un maketi, kas deva sabiedrībai pirmo priekšstatu par jauno mākslas nozari — dizainu. Pēc tam tika nolemts regulāri organizēt republikā specializētās dizaina izstādes. Pirmā no tām (ekspozīcijas autors M. Lācis) notika 1968. gadā Rīgā. Tajā piedalījās 26 autori ar 36 darbiem. Turpmāk gadu no gada pieaug izstāžu dalībnieku skaits un viņu profesionālā meistarība.

1967. gadā Latvijas PSR Mākslinieku savienībā izveidoja dizaineru sekciju, kas apvieno profesionālos dizainerus — Valsts Mākslas akadēmijas absolventus. Visus šos gadus sekciju vada Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Ā. Irbīte. Sekcija pulcina ap sevi plašu dizaineru saimi un veicina viņu radošo attīstību. Sākot ar 4. dizaina izstādi, kas notika 1975. gadā, Mākslinieku savienības valde atzīmē izcilākos dizaineru darbus, piešķirot speciālas balvas.

1979. gadā mūsu dizains pirmo reizi reprezentējās Maskavā. Vissavienības

Tehniskās estētikas zinātniskās pētniecības institūtā notika retrospektīva dizaina skate (ekspozīcijas autors M. Lācis), kura atspoguļoja Latvijas dizaina kultūrvēsturiskos avotus, tā attīstības gaitu un pēdējo gadu labākos sasniegumus visās dizaina nozarēs. Izstādes laikā notika arī radoša tikšanās ar Maskavas kolēģiem. Mūsu republikas vadošie dizaineri un mākslas zinātnieki nolasīja referātus, papildinot tos ar bagātīgu ilustratīvo materiālu. Tas viss izraisīja lielu interesi un atsaucību maskaviešos. Izstādes vērtējums un speciālistu atsauksmes bija ļoti pozitīvas, par to liecina publikācijas arī Vissavienības preses izdevumos.

Mākslinieku radošais darbs un tā rezultāti lielā mērā atkarīgi no dizaineru un rūpniecības savstarpējām attiecībām. Šajā ziņā vēl ir daudz dažādu trūkumu un nepilnību, un mūsu pienākums ir tos novērst. Ir veikti pasākumi, lai būtiski paplašinātu un nostiprinātu dizaineru sadarbību ar rūpniecību, tādējādi sekmējot dizaina attīstību. Pēc 1977. gadā Rīgā notikušās dizainam veltītās teorētiskās konferences rekomendācijām pie Latvijas PSR Valsts Plāna komitejas nodibināja Tehniskās estētikas problēmu starpnozaru padomi, kurā bez dizaineriem ietilpst arī citu nozaru speciālisti. Šādas padomes nodibināšana bija pirmais solis uz atsevišķu dizaina nozaru organizatorisko nostipri-

nāšanu, dizaina un rūpniecības ciešu sadarbību, bez kuras nav iedomājama jaunas estētiski kvalitatīvas vides radīšana. Latvija var lepoties ar pirmo dizaina centru Padomju Savienībā: 1981. gada janvārī republikā tika nodibināts Latvijas Dizaina centrs, kura funkcijās ietilpst dizaina zinātniskā pētniecība, dizaineru darba koordinēšana, dizaina propaganda un attīstības veicināšana.

Pirmais mūsu republikā dizainam veltītais rakstu krājums atspoguļo raksturīgākās latviešu dizaineru darbības jomas: rūpniecisko dizainu, komunālo dizainu, grafisko dizainu un unikālo dizainu. Krājums iepazīstina arī ar Latvijas dizaina avotiem un tā vēsturisko attīstību, ar dizaineru profesionālo sagatavošanu T. Zaļkalna Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmijā. Sniegtas īsas ziņas par dizaineriem — Latvijas PSR Mākslinieku savienības biedriem, Latvijas dizaina hronika laikposmā no 1968. gada līdz 1983. gadam, kā arī bibliogrāfiskais rādītājs (raksti par Latvijas dizainu no 1956. gada līdz 1983. gadam).

Krājums nepretendē uz Latvijas dizaina vispusīgu zinātnisku analīzi, jo dizaina teorija mūsu republikā vēl tikai veidojas un grāmatā ievietotos materiālus varam uzskatīt par ierosmi dizaina attīstības procesu un praktisko rezultātu turpmākai — plašākai izpētei.

IESKATS LATVIJAS DIZAINA AVOTOS

Herberts Dubins,
Edīte Poga

Dizains — šī autora vai autoru kolektīva iniciatīvas pilnā, radošā, oriģinālā darbība zinātnes, tehnikas un mākslas robežjoslās ir tautas materiālās un garīgās kultūras sistēmas sastāvdaļa, 20. gadsimta estētiskās kultūras parādība, kas sakņojas mākslinieka konstruktora jeb dizainera iztēles daudzpusīgajā raksturā un viņa prasmē attīstīt patiesi kreatīvas idejas, ņemot vērā rūpnieciskās ražošanas iespējas, vēsturiskās tradīcijas, sociālo pieprasījumu un citus faktoros. Līdz ar to dizaina intensīvā attīstība ir cieši saistīta ar industriālās ražošanas nemītīgo izaugsmi. Rietumeiropā par zināmu dizaina attīstības robežpunktu nosacīti var uzskatīt Pirmo Vispasaules rūpniecības izstādi, kas tika sarīkota 1851. gadā Londonā — tā dēvētajā Kristālpilī.

Tomēr atsevišķu radošu personību un pat nelielu sociālu grupu apsvērumi par rūpniecisko ražojumu estētiskās kvalitātes problēmām parādījās jau agrāk. Tā, piemēram, par vienu no agrīnākajiem šāda veida teorētiskajiem pētījumiem kļuva Viļņas universitātes profesora, literāta un arhitekta Kārļa Podčašinska (1780—1860) grāmata «Par rūpnieciskā priekšmeta skais-

tumu», kas tika izdota 1821. gadā. Acīmredzot tobrīd bija radusies nepieciešamība izvērtēt etnogrāfisko un arheoloģisko materiālu, salīdzināt amatnieku darinājumus ar rūpnieciskajiem ražojumiem, apzināt amatnieciskā un rūpnieciskā ražošanas veida īpatnības un uzdevumus. Aizsākās jauna sabiedriskās ražošanas posma estētiskā apzināšana.

Šajā rakstā ieskicēti atsevišķi meklējumu virzieni, kas varētu dot būtisku materiālu Latvijas dizaina vēstures izpētei.



Runājot par Latvijas dizaina avotiem, vispirms jāmin tautas meistaru veidotie sadzīves priekšmeti un darbarīki, kas savā veidā ir pilnīgi. Tie iemieso sevī ne tikai attiecīgā laikmeta tehniskās prasmes līmeni, bet arī tautas estētiskos ideālus, kuri, ņemot vērā vēsturiskos apstākļus, patiesībā nekur citur nevarēja brīvi izpausties. Šie darinājumi iemieso sevī paaudžu paaudzēs attīstīto prasmī saliedēt kopā konstruktīvās, tehnoloģiskās, funkcionālās vajadzības un estētisko funkciju. To forma, krāsa, materiāla izvēle

liecina par pārdomātu vienkāršību, atturīgu gaumi.

Līdzās latvju rakstiem kā zīmju sistēmai un savdabīgajam kompozicionālās struktūras paraugam arheoloģiskais un etnogrāfiskais materiāls ir neizstīkstošs ierosmju avots mūsdienu dizaineriem.



Interesants, no dizaina avotu viedokļa vēl apsekojams pētījumu objekts ir latviešu amatnieku daudzveidīgie darinājumi. Arī tie parasti ir konstruktīvi, tehnoloģiski un funkcionāli pilnīgi, atbilstoši cunftu amatniecības prasībām — savdabīgi, novatoriski risināti. Tā vācu progresīvais publicists J. G. Zēme ceļojumu piezīmēs grāmatā «Mana 1805. gada vasara» raksta: «Mazu, negaidītu pārsteigumu man Rīgā sagādāja kāda Limbažu galdnieka darbs. Viņa uzvārdu esmu aizmirsis. [...] Ne Saksijā, ne Berlīnē neesmu redzējis lietas, kuras pārspētu viņa mēbeles izturības un glītuma ziņā.»¹

Sadarbību ar latviešu amatniekiem ļoti atzinīgi vērtē ievērojamais arhitekts, interjera mākslinieks, dizainers un teorētiķis Anrī van de Velde (1863—1957), kurš 1910. gadā vadīja pastorāta būvi Vecrīgā: «Mani pilnīgi apmierināja kontakts ar dažādu nozaru latviešu amatniekiem. Viņiem piemita iejūtīga materiāla izpratne un intuitīva attieksme pret darbarīkiem. Viņi lietoja tikai cirvi un zāģi vien, bet viņu prasme rīkoties ar cirvi man palikusi atmiņā kā neaizmirstama izrāde.»²

¹ Seume Johann Goffried. Mein Sommer 1805. Leipzig, 1978, S. 41.

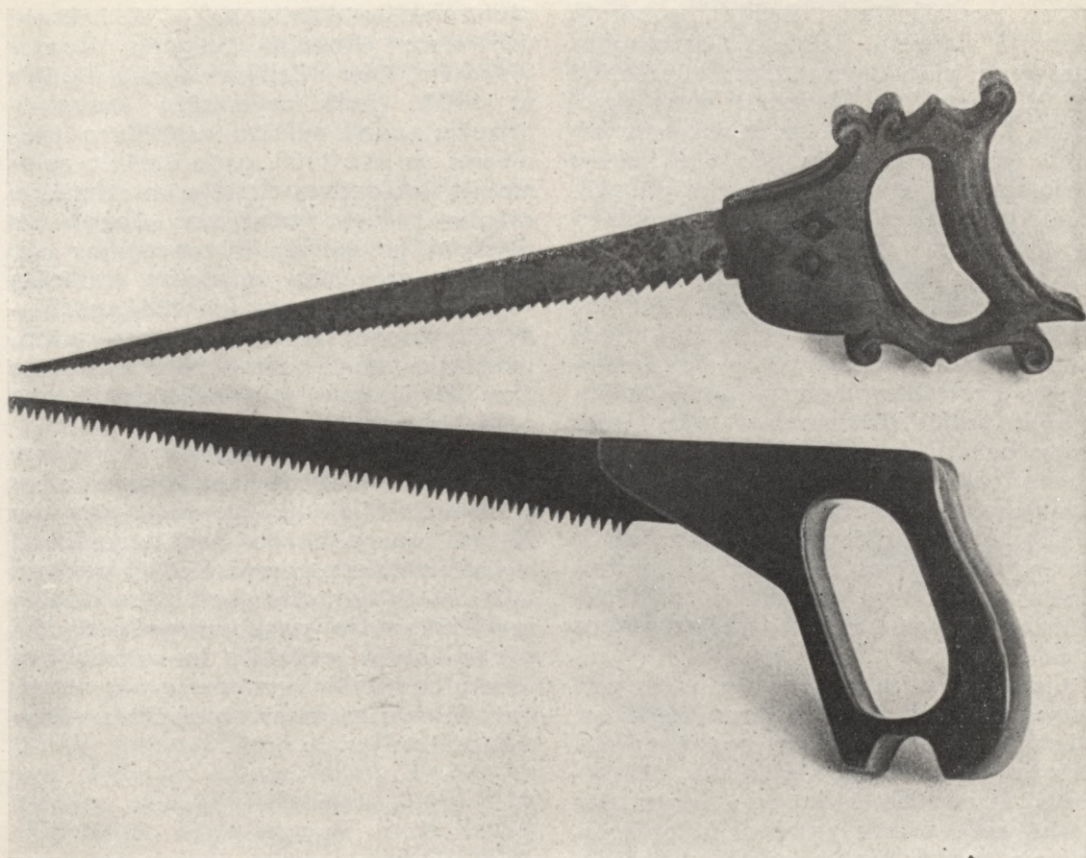
² Van de Velde Henry. Geschichte meines Lebens. München, 1962; sk. arī: Jansons A. Anrī van de Velde Rīgā. — Dabas un vēstures kalendārs — 1974. R., 1973, 259. lpp.; Huter H. Henry van de Velde. Akademie Verlag, Berlin, 1967.

Pasūtītājiem vai tirgum domātie amatnieku izstrādājumi aktīvāk nekā zemnieku veidotie priekšmeti atbalsoja laikmetam raksturīgo stilu, līdz ar tēlotāju mākslu piedalījās tā veidošanā un nostiprināšanā. Šajā nozīmē tie bija aktuāls sabiedrības gaumi un prasības veidojošs faktors. Tādēļ, dažādos aspektos pētot amatnieku veikumu, var atklāt aizsākumus daudzām parādībām, kas raksturīgas mūsdienu priekšmetiski telpiskās vides veidošanās gaitai.

Īpaša nozīme šādiem pētījumiem ir Latvijas apstākļos, kur cunftu amatnieku darbnīcas saglabāja vadošo lomu ražošanā līdz pat 19. gs. 60. gadiem.³ Stiksti turoties pie tradīcijām, kas jau bija sen novecojušas, cunftu meistari cīnījās pret kapitālistisko manufaktūru dibināšanu. Cunftes panāca, ka tika izdoti noteikumi, kas aizliedza dibināt manufaktūras pilsētas robežās tajās ražošanas nozarēs, kurās pastāvēja cunftes. Manufaktūras varēja attīstīties galvenokārt tajās nozarēs, kas bija saistītas ar izejvielu apstrādi (19. gs. 30. gados, kad Latvijā sākās rūpniecības apvērsums, manufaktūru lielākā daļa pārorganizējās par fabrikām). Tādēļ priekšmetu un priekšmetiski telpiskās vides izveides tradīcijas Latvijā šajā laikā saistītas tieši ar amatnieku darbu.

No dizaina vēstures viedokļa būtu interesanti papētīt dažus metālapstrādes uzņēmumus, kuri ražoja tvaika katlus, kuļmašīnas, salmu griezējus. 19. gs. pirmajā pusē nozīmīgs bija firmas «Vērmanis un dēls» uzņēmums ar dzelzslietuvi, mašīnu fabriku, kuģu būvētavu. Tas ražoja tvaika

³ 1860. gadā tikai Rīgā vien darbojās 43 cunftes ar 1004 meistariem, 2728 zeļļiem un 1414 mācekļiem. Sk.: Vilka B. Rīgas rūpniecība 19. gs. 60.—80. gados. — Grām.: Rīga, 1860—1917. R., 1978. No šīs grāmatas ņemti arī turpmāk minētie dati, ja par tiem nav īpašas norādes.



1. Teofīls Dreimanis. Rokas zāģis (modelis, 1969) un tā etnogrāfiskais priekštecis [19. gs.].
Teofila Dreimaņa foto.

katlus, tvaika dzinējus, tehniskās ierīces ādas manufaktūrām, lauksaimniecības mašīnas. Šajā laikā Rīgā izveidojās arī vairāki citi metālapstrādāšanas un mašīnbūves uzņēmumi, burtu lietuves, fajansa manufaktūra, kokvilnas aušanas uzņēmumi utt. Kā vienu no grafiskā dizaina sākumiem 18. gs. var minēt spēļu kāršu manufaktūras ražojumus.

○

Pēc dzimtbūšanas atcelšanas Baltijas guberņās 19. gs. sākumā te sākās ražošanas industrializācijas process, ko veicināja arī 1866. gada 4. jūlija Noteikumi par rūpnieciskās un amatnieciskās darbības brīvību Baltijas pilsētās. 1863. gada 9. jūlija Likums par zemnieku kārtas brī-

vības paplašināšanu Baltijas guberņās sekmēja latviešu tautības darbaspēka masveida pieplūdumu Rīgas rūpniecībā no Vidzemes un Kurzemes lauku apvidiem. Līdz tam kaut cik ievērojams latviešu strādnieku skaits bija tikai laukos izvietotajās manufaktūrās, bet Rīgā strādāja galvenokārt dzimtilvēki no Krievijas guberņām.¹

Kapitālus liela daudznozaru rūpniecības kompleksa izveidei Rīgā, kur jau 1864. gadā atradās 92 uzņēmumi, kuros strādāja 87,2% Latvijas rūpniecībā nodarbināto strādnieku, deva arī Krievijas impērijas ārējās tirdzniecības sakari caur Rīgas ostu. Līdz ar to rūpniecības uzņēmumu īpašnieces visbiežāk bija lielās vairumtirdzniecības firmas ar uzkrātu organizatoriski tehnisko pieredzi, kas līdz ar konkurences cīņas noteikumiem nodrošināja modernu un progresīvu ražošanas metožu ieviešanu, stimulēja tehnisko progresu.

Ciešā saikne ar tirdzniecību, kuras galvenais objekts bija dažādas izejvielas, veicināja arī šo izejvielu apstrādes nozaru attīstību Rīgas rūpniecībā. Mākslinieka līdzdalība šāda tipa uzņēmumu darbā aprobežojas galvenokārt ar iesaiņojuma izveidi, kas var raksturot tā laika grafisko kultūru.

No ražojumu mākslinieciskās konstruēšanas izpētes viedokļa bagātu materiālu dod metālapstrādes produkcija. Izmantojot izdevīgos valsts ekonomiskās politikas radītos apstākļus, ar mašīnu, vagonu un kuģu būvi, ar masveida metāla izstrādājumu ražošanu 1900. gadā nodarbojās 60 no 244 Rīgas rūpniecības uzņēmumiem, kuros strādāja 36,4% no 43 472 Rīgas strādniekiem. Šo 60 uzņēmumu vidū ir tādi nozīmīgi uzņēmumi kā Krievijā

pirmā velosipēdu rūpnīca — A. Leitnera uzņēmums «Rossija», vagonu rūpnīca «Fēnikss», Krievu-Baltijas vagonu rūpnīca ar 1904. gadā organizēto transportlīdzekļu nodaļu militāro pasūtījumu izpildīšanai un pēc 1908. gada uzsākto automobiļu, iekšdedzes dzinēju un lidmašīnu ražošanu, kuģu būvētava «Lange un dēls», Mīlgrāvja kuģu būves rūpnīca u. c.

Rīgas porcelāna ražošanas tradīcijas veidojās S. Kuzņecova (no 1864. gada — M. Kuzņecova) porcelāna un fajansa fabrikā, kura savā nozarē bija lielākā ne tikai Latvijā, bet visā Krievijā, un J. Jesena porcelāna fabrikā.

Lietderīgi pasekot arī Rīgas austuvju darbībai un elektrotehniskās rūpniecības attīstībai. Tātad 19. gs. otrā puse un 20. gs. sākums var dot bagātu materiālu latviešu dizaina vēsturei. Turklāt pētījumi šajā jomā būtu noderīgi arī mūsu dizaina speciālistiem, jo pagājušā gadsimta 60. gados Latvijā iezīmējās tas rūpniecības nozaru komplekss, kas cauri gadu desmitiem veidoja šodienas rūpniecības vēsturiskās tradīcijas.



Līdzās tirdzniecības, amatniecības un vēlāk — rūpniecības attīstībai veidojās arī pilsētas labiekārtošanas elementi, kas šodien ietverami komunālā dizaina un pilsētas dizaina jomā. Problēmu loks te ir ļoti plašs, tādēļ šobrīd minēsim tikai vienu vērtējumu, kas ļauj secināt, ka arī šajā priekšmetiski telpiskās vides organizācijas nozarē mums ir stabilas tradīcijas. Un proti — žurnāla «Вестник Европы» 1878. gada 3. numurā par Rīgu tiek rakstīts: «Pilsēta un Pēterburgas priekšpilsēta kopta ļoti rūpīgi, no tādām smirdošām vietām, kādas Pēterburgā ir visgarām Fontankai, šeit nav ne miņas [...] lelas

¹ Sk.: Feodālā Rīga. R., 1978, 377. lpp.

priekšpilsētās tikai bruģētas, pilsētā vietām plātnēm klātas [плитная мостовая]. Ielas vispār labākas nekā Pēterburgā.»

○

Tātad jau gadsimtu mijā Latvijā bija izveidojušies trīs pamatnoteikumi, ar kuriem saistīta dizaina rašanās un nostiprināšanās. (Jāpiemin gan, ka termins «dizains» plaši ieviesās tikai pēc otrā pasaules kara un latviešu valodas aktīvā parādījās 60. gados, aizstājot jēdzienu «mākslinieciskā konstruēšana».)

Pirmā pamatiezīme: rodas īpaša — dizainiska — pieeja rūpniecisko ražojumu projektēšanai. Viena no šādas pieejas galvenajām īpatnībām — ražošanas tehnoloģijas un izstrādājuma funkcijas saskaņošana ar laikmeta estētiskajām prasībām. Latvijas apstākļos dizainisko projektēšanu noteica gan vietējās tradīcijas, gan saiknes ar pārējiem impērijas rajoniem, gan arī tas apstāklis, ka daudzi uzņēmumi bija saistīti ar ārzemju firmām (filiāļu sistēma). Kaut gan tā laika Latvijā darbojās angļu, beļģu, franču un zviedru monopoli nodaļas, tomēr mākslinieciskās konstruēšanas jomā radoši nozīmīgākā bija vācu koncernu («Siemens und Halske», «AEG» u. c.) ietekme, jo šiem koncerniem strādāja tādi autoritatīvi speciālisti kā P. Bērenss, V. Gropiuss, B. Trauts un citi.

Rosinošu informāciju par arhitektūras, interjera, lietišķi dekoratīvās mākslas un rūpniecības jaunumiem deva angļu («The Studio»), vācu («Deutsche Kunst» un «Dekoration») un franču («L'art décoratif») mākslas žurnāli. Par to, kāds bija šīs ietekmes rezultāts, var spriest pēc dokumentiem un fotogrāfijām, kas saglabājusās no trim nozīmīgām Rīgā sarīkotām izstādēm — I rūpniecības izstādes 1883.

gadā, I latviešu etnogrāfiskās izstādes 1896. gadā un jo īpaši no Rīgas 700 gadu jubilejas izstādes 1901. gadā. Par pēdējās izstādes vērienu liecina jau paviljonu uzskaitījums: lielais un mazais mašīnbūves paviljons, lielais un mazais rūpniecības paviljons, atklātais mašīnbūves paviljons lauksaimniecības mašīnām, kuras demonstrēja arī darbībā, būvniecības paviljons, dārzkopības paviljons, 26 nelieli paviljoni, kuros izstādīja atsevišķu uzņēmumu produkciju, 13 laukumi eksponātu demonstrēšanai zem klajas debess.¹

Otrā pamatiezīme — pietiekams daudzums kvalificētu speciālistu un strādnieku, kuri spēj kvalitatīvi īstenot projektus ražošanas procesā. Tādu darba meistarību latviešu strādniecība jau bija sasniegusi (atcerēsimies, ka jau 1879. gadā Rīga strādnieku skaita ziņā ir trešā, bet rūpniecības produkcijas vērtības ziņā — ceturta pilsēta valstī), un 1919. gadā P. Stučka var secināt, ka «galvenā vērtība mums jāgriež uz ražošanas arodiem, kur vajadzīgs augsti attīstīts darba spēks, jo priekš tāda mūsu darba tauta sniedz jau līdz šim vislabāko materiālu». To apstiprina arī laikraksts «Cīņa»: «... galvenais dzinēklis, kas iekustināja šī zemes stūrīša rūpniecību, ir ... strādnieku augstākā inteliģence (attīstības stāvoklī), pateicoties kurai taisni šie bija iespējams ražot smalkākus un grūtāk izgatavojamus priekšmetus.» Tāpēc arī latviešu revolucionāri 1919. gadā iecerēja pārveidot Padomju Latviju ekonomikas attīstības ziņā par «mazu parauga šūniņu».²

Vēl nav noskaidrots jautājums, cik liela bija vietējo speciālistu līdzdalība izstrādājumu projektēšanā, precizējama arī

¹ Sk.: Rīgaer Jubilejums Ausstellung 1901. In Bild und Wort. R., 1902.

² Cīņa, 1919, 8. febr.

mākslinieciski izglītotu cilvēku iesaistīšana šajā darba procesā.

Trešā pamatiezīme — teorētiskās domas attīstība, kam Latvijā 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā raksturīga cieša saikne ar konkrēto ražošanas praksi. Iespaidus latviešu autori varēja gūt gan no iepriekš minētajiem speciālajiem žurnāliem, gan tādās autoritatīvās sabiedriskajās organizācijās kā Krievijas Ģeogrāfiskā biedrība un Krievijas Rūpalu izpētes komisija, kas studēja tautu materiālās kultūras vērtības, gan arī tādās nozīmīgās mākslas iestādēs kā Keramikas darbnīca Butirkos, Galdnieku darbnīca Abramcevē, gan tādu tālredzīgu publicistu darbos kā P. Strahovs un citi. Šie iespējamie sakari prasa nopietnus tā laika Austrijas, Vācijas, Krievijas (it īpaši Baltijas guberņu) publikāciju pētījumus. Lietderīgi būtu izvērtēt arī iespaidus, ko vietējie speciālisti guva, studiju nolūkā apmeklējot ārzemes.

Atsevišķi raksti par mākslas, amatniecības un rūpniecības sakariem parādās vietējā presē jau 19. gs. otrajā pusē.¹ Rodas arī prasība dibināt speciālas amatniecības skolas.² Prese aktīvi atsaucas uz izstādēm. Īpaši daudz materiālu par Rīgas 700 gadu jubilejas izstādi, par kuru gandrīz katru dienu rakstīja «Dienas Lapa».

Mākslas, amatniecības un rūpniecības problēmu risināšanā Latvijā 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā ar savu darbību aktīvi piedalījās mākslinieki un arhitekti — Jānis Laksmanis (1851—1885), Rihards Zariņš (1869—1939), Voldemārs Matvejs (1877—1914), Janis Rozentāls (1866—

1917), Jūlijs Straume (1874—1970), Eižens Laube (1880—1967), Ansis Čtrulis (1883—1942) u. c. Viņi publicē arī nozīmīgus teorētiskus apcerējumus par atsevišķām mākslas parādībām, taču pirmais, kas šīs problēmas mēģina skatīt kompleksi, pasaules kultūras attīstības kontekstā, ir Jānis Asars (1877—1908). Tādēļ viņa darbi vērtējami ne tikai kā vēsturisks materiāls, bet arī kā tās ievirzes aizsākums, ko turpina attīstīt mūsdienu dizaina teorija Latvijā, gan pētot atsevišķas parādības, gan meklējot to kopsakarības.

Zīmīgi, ka Jānis Asars — dzimis zemnieka — nomnieka ģimenē, pēc Nikolaja ģimnāzijas beigšanas Rīgā studējis Rīgas Politehniskā institūta Ķīmijas nodaļā — ir arī viens no spilgtākajiem sava laika literatūras un mākslas kritiķiem, zinātnes atziņu popularizētājiem un politiskajiem cīnītājiem, cilvēks ar ārkārtīgi plašu redzesloku un enciklopēdiskām zināšanām.¹ Tas ļauj viņam ar cieņu un izpratni vērtēt dažādas dzīves parādības un meklēt to kopsakarības, jo «...kā zinātne, tā māksla ir sava laikmeta neatņemams pieredums. Un tāpēc caur katru laikmetu iet kaut kas, kas visus viņa starus vieno. [...] Sauksim to par stilu, kas spiežas cauri visām dzīves parādībām. Kā cilvēki mēdz ģērbties, un kā tie dzīvokļus ierīko, kā viņi kustas, dzied un dejo vai ceļ namus, kāļ pieminekļus un glezno bildes. Kultūra uzspiež savu zieģeli cilvēkam un cilvēks mākslai. [...] Visas šīs balsis savienojas vienā lielā pasaules mākslas koncertā, kas var beigties, tikai cilvēcei beidzoties.»² Tādēļ jau 1901. gadā, dažādu ārzemju

¹ Sk.: Šoops K. Amats un skunste. — Mājas Viesis, 1870, № 42; Kalniņš J. Par rūpniecību un amatniecību pie latviešiem. — Balss, 1885, 11. janv.; u. c.

² Sk.: Māksla un amatniecība. — Balss, 1900, 11. febr.

¹ Upīts A. Asars Jānis. — Latvijas PSR Mazā enciklopēdija. R., 1967, 1. sēj., 112. lpp.

² Asars J. Kopoti raksti. 1. sēj., 1. burtnīca. R., 1910, 7.—8. lpp.

³ Asars J. Kopoti raksti. 1. sēj., 2. burtnīca. R., 1910, 183.—184. lpp.

mākslas izstāžu vidū analizējot arī sieviešu tērpus Drēzdenes starptautiskās izstādes ekspozīcijā, J. Asars apcer mākslas un rūpniecības stilistiskās sakarības, kurām vēlāk — 1904. gadā velta fundamentālo rakstu «Mākslas amatniecība»¹.

J. Asars atgādina, ka robežas starp «tīro» un «izlieto» (t. i., lietišķo) mākslu nav stingri novelkamas. Pret kategoriskiem spriedumiem par viena vai otra mākslas veida pārsvaru, tāpat kā pret rūpnieciskās mākslas noliegšanu vai tās nozīmes pārakcentēšanu, viņš ir atturīgs, cenšoties katrā no šīm nozarēm saskatīt racionālo kodolu un nozīmi, kāda tai ir kopējā kultūras attīstībā.

No lietišķās mākslas un jo sevišķi no rūpniecības izstrādājumiem J. Asars prasa «darba materiāla un izstrādājuma praktiskās nozīmes saskaņu», kas ir «stila pirmais prasījums un iekšējais patiesīgums. «Visām telpām ir jābūt tādām, kā tie cilvēki, kuri tur dzīvo, saskan ar tām tā, ka, redzot telpas vien, jau var iedomāties, kādi ļaudis tur dzīvo un ko tie dara.»

Loģikas, iekšējas nepieciešamības izpausmi J. Asars prasa arī no dekora, no ornamenta, kas zaudē nozīmi, ja nav konstruktīvi loģiski atrisināts. Šo prasību der atcerēties, ar vienu otru mūsdienu rūpniecības ražojumu saskaroties. «Katras līnijas sākumam un beigām jābūt konstruētām tā, ka tās gaiši izteiktu savu funkciju. [...] Arī ornamenta jākomponē tā, lai tie ar savām dzīvās dabas vai ģeometriskām formām dotu nojaust tās pašas funkcijas,» raksta J. Asars. No šīs atziņas izriet vēl divas būtiskas J. Asara prasības. Pirmā prasība attiecas uz telpas dekorējuma un iekārtojuma saikni ar būvniecību, jo «arhitektam jāstrādā saskaņā ar

dekorētāju». Arī šī doma skan kā šodien izteikta, par daudzām vēl neatrisinātām problēmām šajā jomā runājot. Otrā J. Asara prasība sasauca ar mūsdienu ergonomikas atziņām, ka «krēsla ideja jāmeklē sēdoša cilvēka idejā».

J. Asars, raksturojot pagātnes un sava laika dzīves parādību sociālos cēloņus, iezīmē sabiedrības tālākās attīstības perspektīvas, kuras viņš saista ar strādniecības attīstību, ar apziņu, ka jaunie materiālu apstrādāšanas veidi radīs jaunas — piemērotas, estētiski augstvērtīgas darba formas. Tādā veidā māksla, pēc autora domām, tiks patiesi tuvināta plašām tautas masām un «visai tautai nāks par labu tas, ko viņas nedaudznieki gēniji rada». Turpat J. Asars atgādina Džona Reskina domu, ka māksla ir tā prieka izteiksme, ko cilvēks sajūt, veicot savu darbu. Tātad vispusīgi kvalitatīvs darbs jau pats par sevi ir pozitīvs sociāls faktors.

Kritiski vērtējot latviešu mākslas amatniecības stāvokli gadsimtu mijā, J. Asars runā par tās diviem attīstības ceļiem. Viens no šiem ceļiem, kuru iet Jūlijs Madernieks, ir kultūras mantojuma radošas pārveidošanas ceļš. Kā saka raksta autors, J. Madernieka nopelns ir tas, ka viņš modernās mākslas centienus «ir ienesis mūsu vidē, turklāt atturēdamies no jebkādam tautiskām pretenzijām».

Otrs ceļš, līdz ar pseidotautiskā romantisma rašanos iesaigāts, ir etnogrāfiskā materiāla ārīšķīga, neradoša izmantošana, ko J. Asars pārmet vairākiem Ričarda Zariņa darbiem.

Rezumējot savas pārdomas par mākslas amatniecību, J. Asars konstatē, ka latviešu mākslas amatniecības attīstībai nepieciešama plašu tautas masu interese par mākslu, saimnieciskās labklājības kāpums, attiecīga mākslinieku profesionālās izglītības sistēma. Tikai tad, ja māksla

¹ Asars J. Kopoti raksti, 1. sēj., 2. burtnīca, R., 1910, 3.—39. lpp.

varēs attīstīties atbilstoši tautas dzīves prasībām un apmierināt tās, tā kļūs par īstu mākslu, un tikai kā īsta māksla, pēc J. Asara domām, tā būs «ar dabīgu nepieciešamību arī latviska».

Tāda bija teorētisko uzskatu summa, kas ievadīja 20. gadsimtu latviešu materiālās un garīgās kultūras satekpunktos. Nākamajos gadu desmitos atbilstoši laikmeta īpatnībām gan materiālās, gan garīgās kultūras jomā parādās visai dažādas, brīžiem visnotaļ pretrunīgas tendences, kuru apzināšanai un izvērtēšanai īpaša vērība pievērsta tieši pēdējos gados, kad aktivizējies arī mūsu mākslas zinātnieku pētnieciskā darbība. Latviešu dizaina attīstības izpratnei īpaši nozīmīga ir Kārļa Johansona (1892—1929), Gustava Kluča (1895—1944), Romāna Sutas (1896—1944) darbība.

○

Buržuāziskā Latvija zaudēja tos dabiskos materiālās un garīgās kultūras sakarus ar kaimiņiem, kas savā laikā bija raksturīgi Baltijas guberņām. Tāpēc tādi kultūras faktori kā Valsts Augstākās mākslinieciski tehniskās darbnīcas (BXYTEMAC) Padomju Krievijā un arhitektūras un rūpnieciskās mākslas skola «Bauhaus» Vācijā tikai ļoti pastarpināti ietekmēja vietējo dizainu.

Pie šī perioda latviešu dizaina mantojuma pieder ievērojami lietišķās grafikas sasniegumi, saistīti ar konditorejas izstrādājumu fabrikām, parfimērijas iesaiņojumiem, alkoholisko dzērienu etiķetēm utt. Savdabīgi ir J. Jesena un M. Kuzņecova porcelāna fabriku izgatavotie trauki. M. Kuzņecova uzņēmumā darbojās tādi mākslinieki kā A. Cīrulis, A. Siliņš, N. Strunke, R. Suta, V. Vasariņš, G. Kruglovs, kuri meklēja porcelāna izstrādājumu

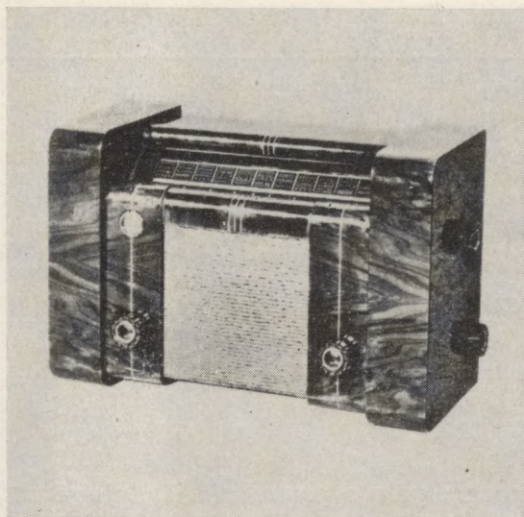
jaunas mākslinieciskas kvalitātes, īpašu uzmanību veltījot porcelāna apgleznošanai.

Interesantu materiālu latviešu dizaina vēsturei dod arī tādi izstrādājumi kā Liepājā 20. un 30. gados ražotie apsudrabotie galda piederumi «Lauvas marka», kas savā skaidrā vienkāršībā atgādina funkcionālistu projektus. Vērtīgu vēsturisku materiālu dod tādas 30. gadu izstādes kā «Kultūra mājās» (1936), «Kā veidojās latviešu mājas» (1936, 1939), «Pirmā daiļamatniecības izstāde» (1937) un specializēto mācību iestāžu sistēma. Arodskolās, tehnikumos un dažādosursos varēja apgūt mākslas amatniecību, drēbniecību, rokdarbus, daiļkrāsošanu, mājturību, fotogrāfiju, dārzkopību.¹

Visiespaidīgākie dizaina sasniegumi Latvijā šajā laikposmā saistīti ar rūpnīcas VEF pretrunīgo un bagāto pieredzi produkcijas mākslinieciskās konstruēšanas un reklāmas jomā. Tās pilnveidošanā aktīvi piedalījās pirmais latviešu mākslinieks—konstruktors Ādolfs Irbīte, kurš no 1934. gada līdz 1960. gadam strādāja rūpnīcā VEF. Viņa darbība dizaina novadā, lai gan jau vairākkārt aprakstīta presē, vēl prasa plašākus pētījumus, jo tā ir cieši saistīta gan ar rūpnīcas VEF, gan Latvijas radiatorniecības attīstību, gan ar reklāmas, materiālu apstrādes, mākslinieciskās konstruēšanas un citu dieņu attīstību.

Par šā laika latviešu dizaina panākumiem liecina starptautiskajās izstādēs gūtās balvas un atsevišķu izstrādājumu, īpaši radioaparātu sekmīgā piedalīšanās kapitālistiskajā konkurences cīņā. Lai gan politisko un ekonomisko apstākļu dēļ dizains buržuāziskajā Latvijā nekļuva par

¹ Sk.: Latviešu konversācijas vārdnīca. R., 1934—1935, 11. sēj., sl. 20914—20915.



2. Ādolfs Irbīte. Radiouztvērējs «VEFON MD 139». 1939. Ādolfa Irbītes foto.
3. Ādolfs Irbīte. Mazgabarīta fotoaparāts «VEF-Minox». 1939. Ādolfa Irbītes foto.

patstāvīgu radošās darbības sfēru, tomēr atsevišķu talantīgu speciālistu, kā arī dažu uzņēmumu sasniegumi ļāva uzkrāt vērtīgu pieredzi, kas var dot ierosmes arī mūsdienu dizaineriem.



Beidzot šo ieskatu Latvijas dizaina avotos, vēlreiz atgriezīsimies gadsimta sākumā, kad Jānis Asars rakstīja: «Daudzas zīmes jau rāda, ka, publikas garšai attīstoties, rūpniecība nevarēs vairs pārplūdi-

nāt tirgu ar mazvērtīgiem viltojumiem, viņa pati ar savām mašīnu formām sāk radīt gluži jaunas daiļuma vērtības, .. formu un mērķa saskaņas diženi estētisku iespaidu, kādu sevišķu dzejiskumu, kas reiz varbūt kā raksturīgākais motīvs skanēs 20. gadu simteņa kultūras simfonijā.»¹ Mūsu laikmets apstiprinājis šīs J. Asara domas pareizumu.

¹ Asars J. Kopoti raksti, 1. sēj., 3. burtnīca, 35. lpp.

RŪPNIECISKAIS DIZAINS

Edīte Poga

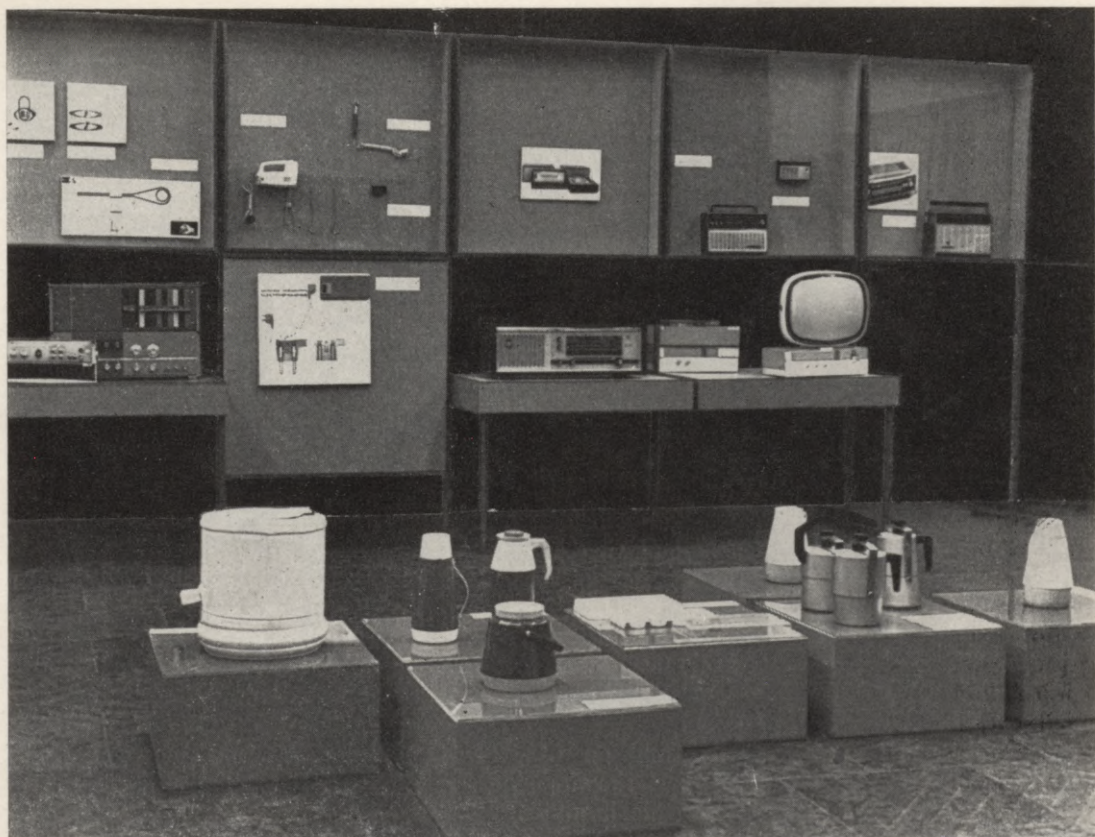
Lai gan dizaina — materiālās un garīgās kultūras sintēzes sastāvdaļas saknes meklējamas dažādos kultūras attīstības slāņos, visciešākās saiknes tam, it īpaši 20. gadsimtā, ir ar rūpniecības attīstību. Salīdzinoši lielās izstrādājumu sērijas veidošana, lietojot industriālās ražošanas metodes, radīja objektīvu nepieciešamību izstrādāt jaunus priekšmetiski telpiskās vides estētiskā vērtējuma kritērijus. Vienlaikus radās nepieciešamība pēc tādu speciālistu līdzdalības ražošanas procesā, kuri atbilstoši šiem kritērijiem spētu iecerēt un izveidot jaunražojamo priekšmetu paraugus. Šie speciālisti ir mākslinieki — dizaineri.

Ražošanas līdzekļu un produkcijas projektēšana ar dizaina metodēm ir rūpnieciskais dizains, kuru var iedalīt dažādās apakšnozarēs atkarībā no attiecīgās valsts saimnieciskās dzīves īpatnībām un arī no tā, vai dalījuma pamatā ir dizainera darbības paņēmieni izpēte vai gatavās produkcijas īpašības. Šī dalījuma metodika vēl nav pilnībā izstrādāta, tā turpina attīstīties dizaina teorijas ietvaros un ir nozīmīga, galvenokārt vērtējot speciālistu sniegumu un atsevišķu uzņēmumu vai

nozaru gatavo produkciju. Tā, piemēram, Latvijas Dizaina centrs rūpniecisko dizainu iedala četrās galvenajās apakšnozarēs: mašīnbūves un transporta līdzekļu dizains, aparātu (tā pieņemts dēvēt nozari, kurā ietilpst radioaparātūra, mēraparāti utt.) dizains, mēbeļu dizains, trauku un sadzīves priekšmetu dizains.

Tāču rūpnieciskais dizains ir ne tikai specifisks darba process vai gatavais izstrādājums. Tam, tāpat kā pārējām dizaina nozarēm, piemīt neapšaubāmas sociālās vērtības, spēja zināmā mērā ietekmēt sociālo procesu norisi. Dizains var aptvert vairākus savstarpēji cieši saistītus vērtību kompleksus — sērijveida un unikālo, internacionālo un nacionālo, piešķirt industriālajai ražošanai raksturīgajiem sērijveida izstrādājumiem īpašības, kas daļēji spēj apmierināt indivīda prasību pēc unikālām lietām. Līdz ar to preces pozitīvo kvalitāti nosaka ne vien matemātisku un tehnisku parametru summa, bet arī atbilstošas estētiskās vērtības.¹

¹ Sk.: Dubins H. Par dizaina specifiku. Teorētiski materiāli kursam «Ievads tehniskajā estētikā». 1977. Rokraksts glabājas LPSR Kultūras ministrijas Mācību iestāžu metodiskajā kabinetā.



4. Mintauts Lācis. 1. republikas dizaina izstādes ekspozīcija Rīgā. 1968. Gunāra Birkmaņa foto.

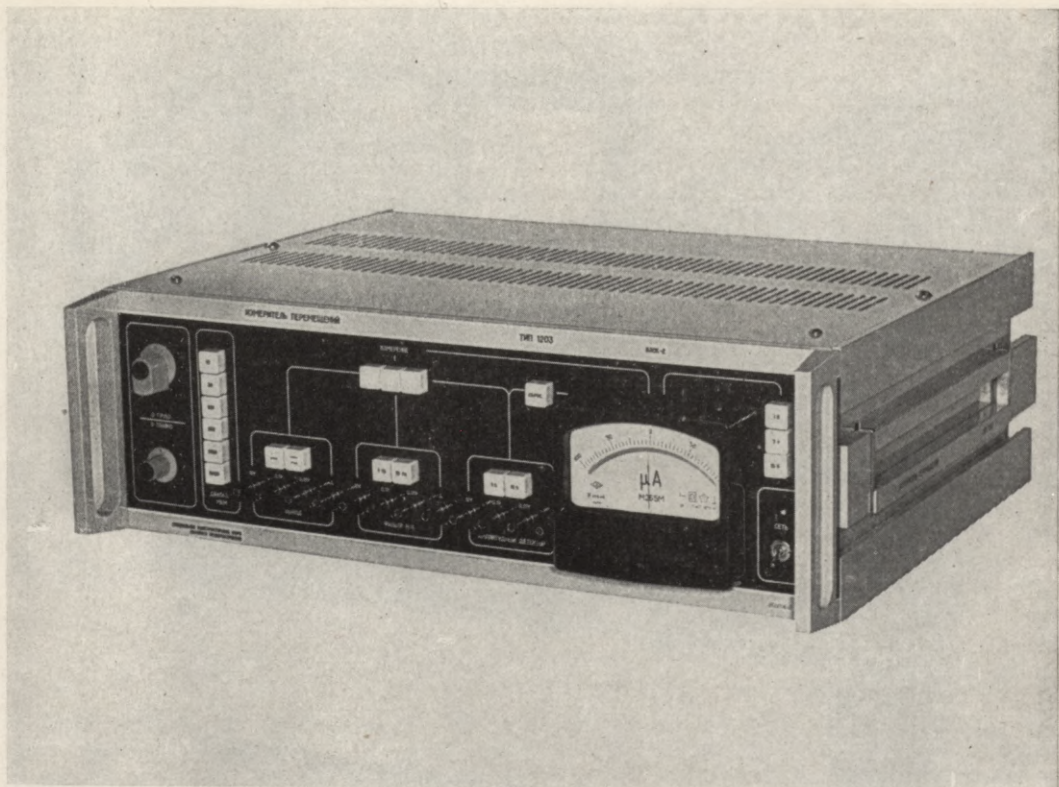
Mūsdienu sabiedrības materiālās vajadzības spēj apmierināt vienīgi industriālā ražošana. Individuāli izgatavoti priekšmeti veic tikai atsevišķas funkcijas: tie var būt personības pašizteiksmes līdzekļi, bagātināt priekšmetiski telpisko vidi. Taču gan utilitārās, gan estētiskās un ētiskās prasības jāapmierina visiem šīs vides komponentiem.

Utilitāro vai funkcionālo prasību neie-

vērošana pamanāma daudz ātrāk un līdz ar to vieglāk kritizējama un novēršama. Grūtāk pierādāmas un brīžiem dažādu apstākļu ietekmē par mazsvarīgām tiek atzītas priekšmetu estētiskās vērtības. Taču šo vērtību ignorēšana izraisa sabiedrībā neapmierinātību ar apkārtējo vidi, nomāktības sajūtu, kuras kompensēšanai rodas tieksme pēc glītu lietu fetišizācijas. Bet vēl lielāku ļaunumu nodara



5. Modris Bakmanis. Skaņu trakta mēritājs. 1976. Miķeļa Galzona foto.

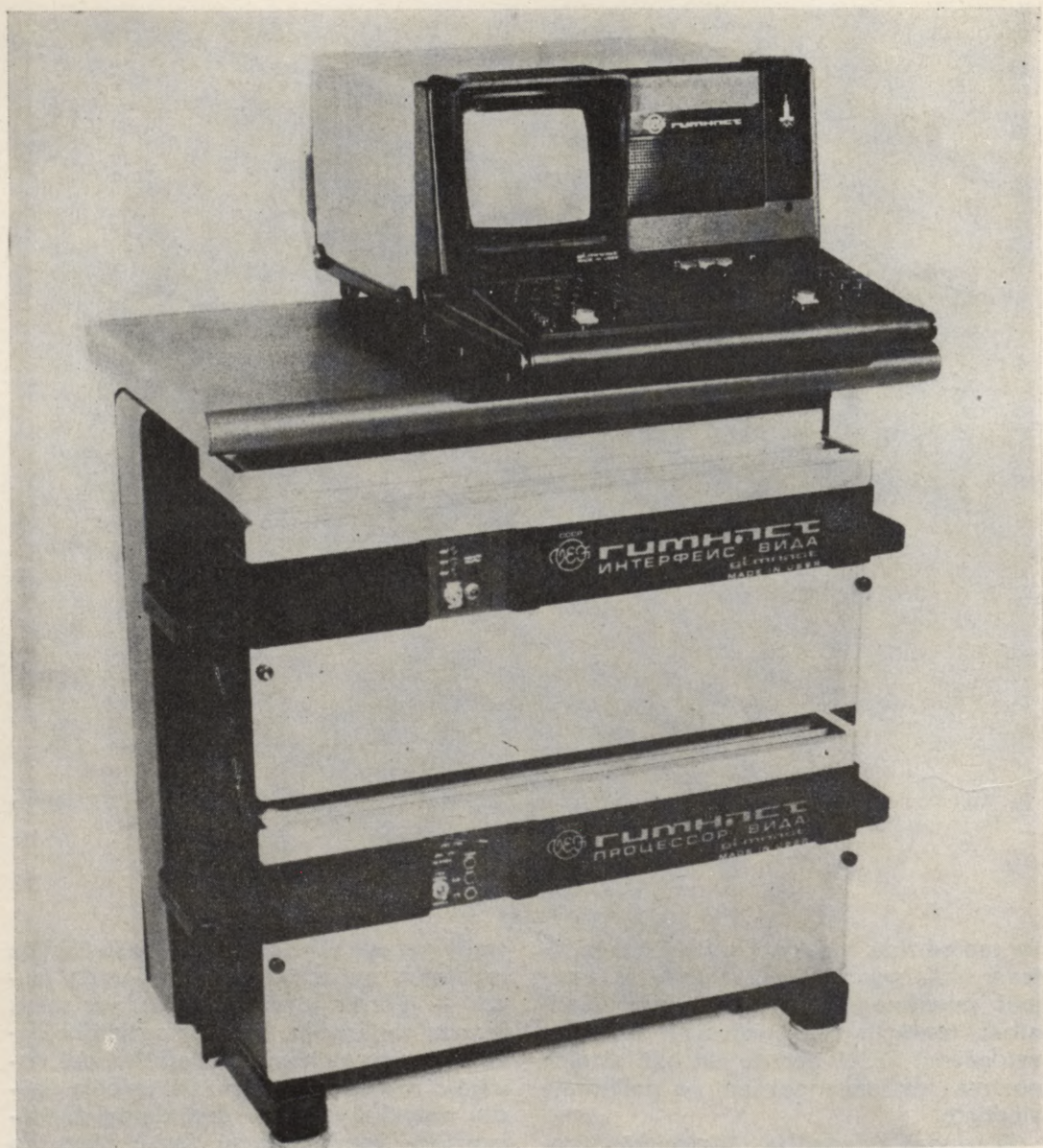


6. Valdis Kristovskis, Igors Bočarņikovs. Zinātniskā mēraparatūra. 1979. Viļņa Endziņa foto.

tie sabiedrības locekļi, kuru estētiskās jūtas ir tiktāl noplicinātas, ka viņi pat neapjauš priekšmetiski telpiskās vides nepilnības, tomēr ir tiesīgi ietekmēt šīs vides veidošanu. Tiktāl par rūpnieciskā dizaina nozīmes dažiem aspektiem no patērētāja viedokļa.

Dizainera līdzdalība rūpnieciskās produkcijas tapšanā ir viens no ražošanas attīstību veicinošiem faktoriem. Kvalificēts šīs nozares speciālists savās radošajās ie-

cerēs parasti rēķinās ar progresīvākajām ražošanas metodēm vai pat paredz jaunas — vēl nebijušas. Rūpējoties par savas ieceres realizāciju, viņš, koordinējot dažādu resoru un dienestu darbību, ceļ vispārējo ražošanas kultūru. Bet iespēja strādāt radoši, kvalitatīvi dod darba darītājam lielu apmierinājumu, tas ir viens no priekšnoteikumiem, lai darbs tiešām kļūtu par nepieciešamību, par prieka avotu. Nopelniem, bagātais mākslas darbinieks



7. Ilmārs Krūss. Tiesneša — sekretāra darba vieta «VEF-Gimnast». 1979. Ata Prauliņa foto.



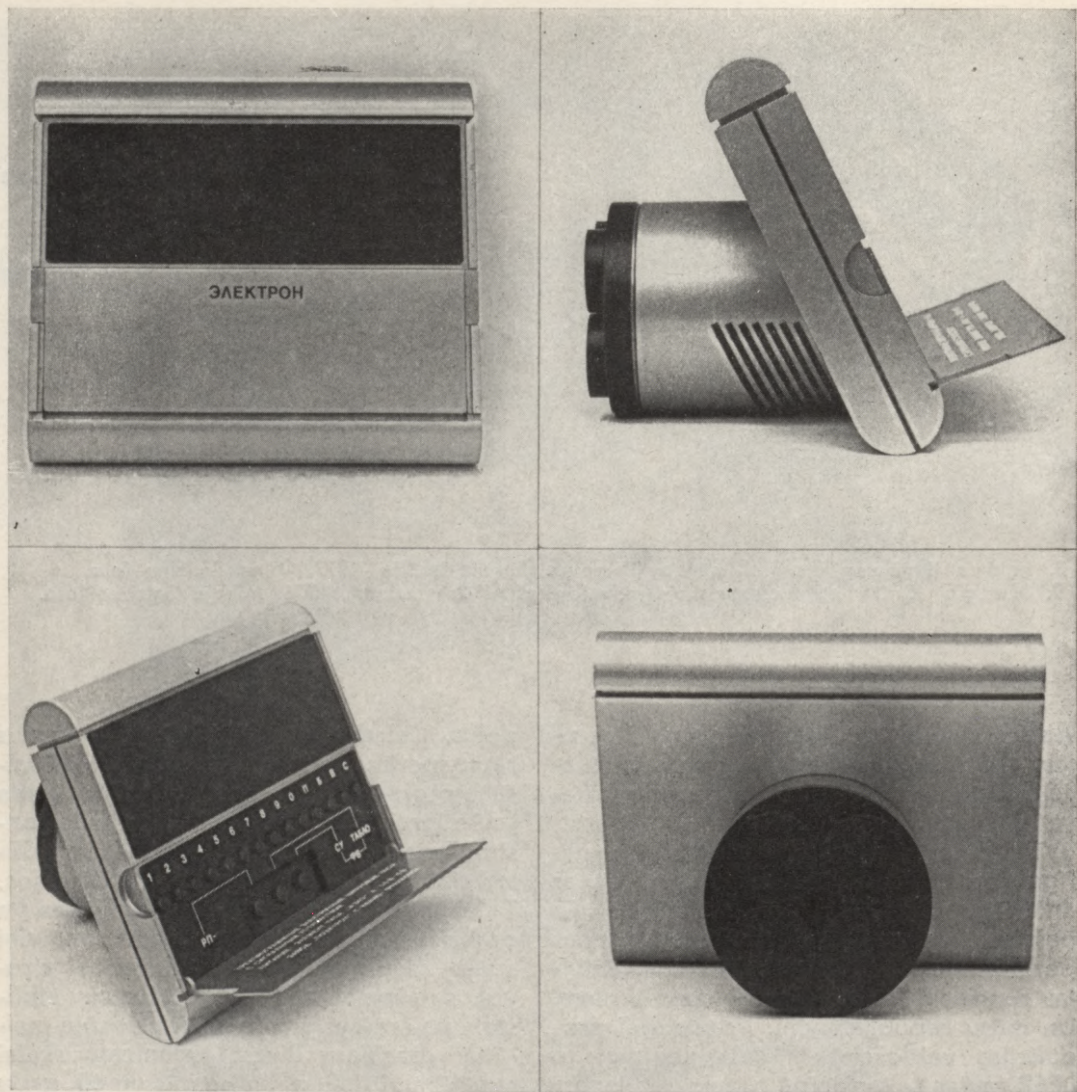
8. Igors Bočarņikovs, Irēna Barone. Sarunu iekārta. 1977. Viļņa Endziņa foto.
 9. Helga Krūkle. Elektroniskais megafons «HAK-2» (makets). 1976. Miķeļa Galzona foto.

Ādolfs Irbīte ar gandarījumu atcerējās, kā tapa viens no interesantākajiem rūpnīcas VEF pirmskara perioda izstrādājumiem — unikālais fotoaparāts «VEF-Minox»: «Tas bija smags un pamatīgs darbs. Bet tiešām cilvēki strādāja ar ārkārtīgu aizrautību un pacietību.» To pašu par veiksmīgāko ražojumu tapšanas periodu stāsta ikviens no Padomju Latvijas rūpniecībā strādājošiem speciālistiem. Un mūsu republikā viņu līdzdalībai produkcijas veidošanā ir liela nozīme, jo LPSR fautas saimniecībā rūpniecība ieņem vadošo vietu. Tādēļ, nepretendējot uz izvērstu pētījumu, ir vērts pieminēt tos faktorus, kas nosaka Latvijas PSR rūpnieciskā dizaina attīstības gaitu.

Pirmajos pēckara gados rūpniecības uzņēmumi vēl lielāko tiesu izmantoja agrāk apgūto tehnoloģiju un izstrādājumu mo-

dejus. Četrdesmito gadu beigās jaunus radioaparātu modeļus rūpnīcai VEF at sāka projektēt Ā. Irbīte. Kopš 1956. gada šajā rūpnīcā darbojas mākslinieciskās konstruēšanas grupa. Mākslinieki—konstruktori strādāja arī vairākos citos uzņēmumos. Taču viņiem trūka speciālas izglītības un darba iemaņu: pat labākajā gadījumā viņi spēja vienīgi daudz maz uzlabot atsevišķus rūpniecības izstrādājumus atbilstoši patērētāju prasībām. Vajadzēja mainīt dizaineru darba organizatoriskajai struktūrai, jo 50. gadu beigās un 60. gadu sākumā dizaina attīstība visas valsts mērogā kļuva par neatliekamu nepieciešamību.

PSRS Ministru Padomes 1962. gada 28. aprīļa lēmums «Par mašīnbūves produkcijas un sadzīves kultūrpreču kvalitātes uzlabošanu, ieviešot mākslinieciskās



10. Ģirts Kiršteins. Trīsprogrammu elektroniskais pulkstenis «Elektron» ar skaņu signālu (māks). 1978. Miķeļa Galzona foto.



12. Gunārs Glūdiņš. Elektroniskais telefona aparāts ar atmiņas bloku «VEF-Elfa». 1980. Ata Prauliņa foto.

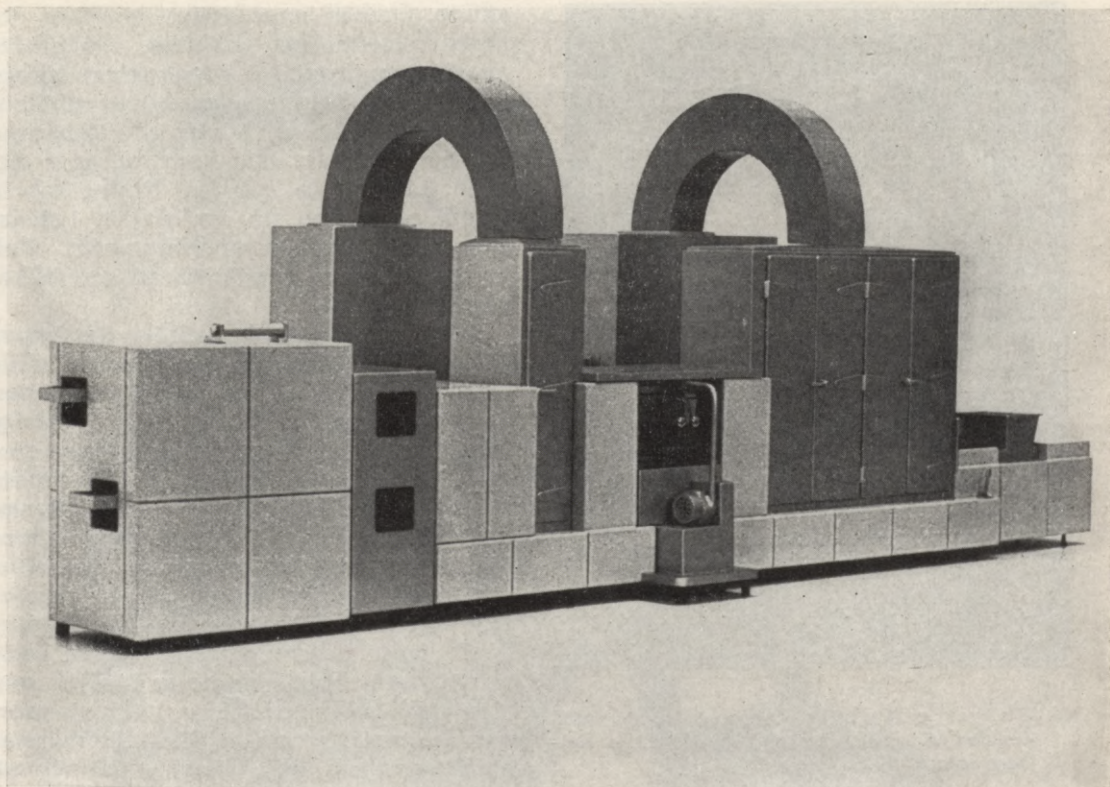
dizaineru, darbam Speciālajā mākslinieciskās konstruēšanas birojā tika uzaicināti arhitekti.

Sešdesmito gadu sākumā un vidū mākslinieciskās konstruēšanas dienestus organizēja arī vairākos republikas uzņēmumos.

Vienu no pirmajām radoši aktīvākajām mākslinieciskās konstruēšanas grupām, kuru līdz 1964. gadam vadīja Ā. Irbīte, 1960. gadā izveidoja A. Popova Rīgas

radiatorpūtīcā. Kopš 1964. gada tā ir patstāvīga vienība konstruktoru birojā «Orbīta». Šīs vienības dizaineru — Ā. Irbītes, Dz. Kāves, A. Krūkļa, J. Pietes, I. Robežnieka, I. Valdmaņa un citu izstrādātā sadzīves radioelektroniskā aparātūra gūst atzinību gan Padomju Savienībā, gan aiz tās robežām.

1962. gadā A. Ruzera vadībā uzsāka darbu ražošanas apvienības «Sojuztorgtehnika» Mehanizācijas un automatizāci-



13. Gunārs Glūdiņš. Automātiskā līnija glazēto sieriņu ražošanai (makets). 1979. Valtera Ezeriņa foto.

jas centrālā projektēšanas un konstruēšanas biroja Mākslinieciskās konstruēšanas brigāde.

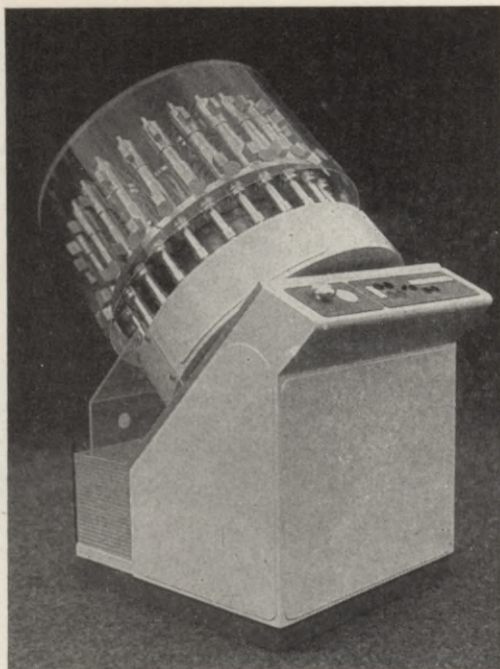
1965. gadā nodibināts Mākslinieciskās konstruēšanas un lietišķās grafikas birojs Rīgas rūpnīcā «Straume», kas projektē sadzīves elektroaparāturu, elektromehāniskās un plastmasas rotallietas un citu produkciju. Biroju vada V. Pļeņņovs.

Šajā pašā gadā Rīgas vagonu rūpnīcā nodibināja Mākslinieciskās konstruēšanas

biroju (vadītājs R. Ozols), kas veido elektrovilcienu, dīzeļvilcienu, tramvaju, kā arī rūpnīcā ražotos ledusskapjus un citas sadzīves iekārtas.

Arī mikroautobusu rūpnīcā RAF, kur projektē mikroautobusus un to dažādas modifikācijas, 1965. gadā noorganizēja Mākslinieciskās konstruēšanas grupu (vadītājs A. Eiserts).

1969. gadā darbu sāka Ražošanas kultūras un estētikas nodaļa Rīgas elektro-



14. Sarmīte Ancīte. Aerosolu vārstu pārbaudes automāts (makets). 1977. Kārļa Kalsera foto.

mašīnbūves rūpnīcā. 1972. gadā šo nodalījumu reorganizēja par Mākslinieciskās projektēšanas konstruktoru biroju.

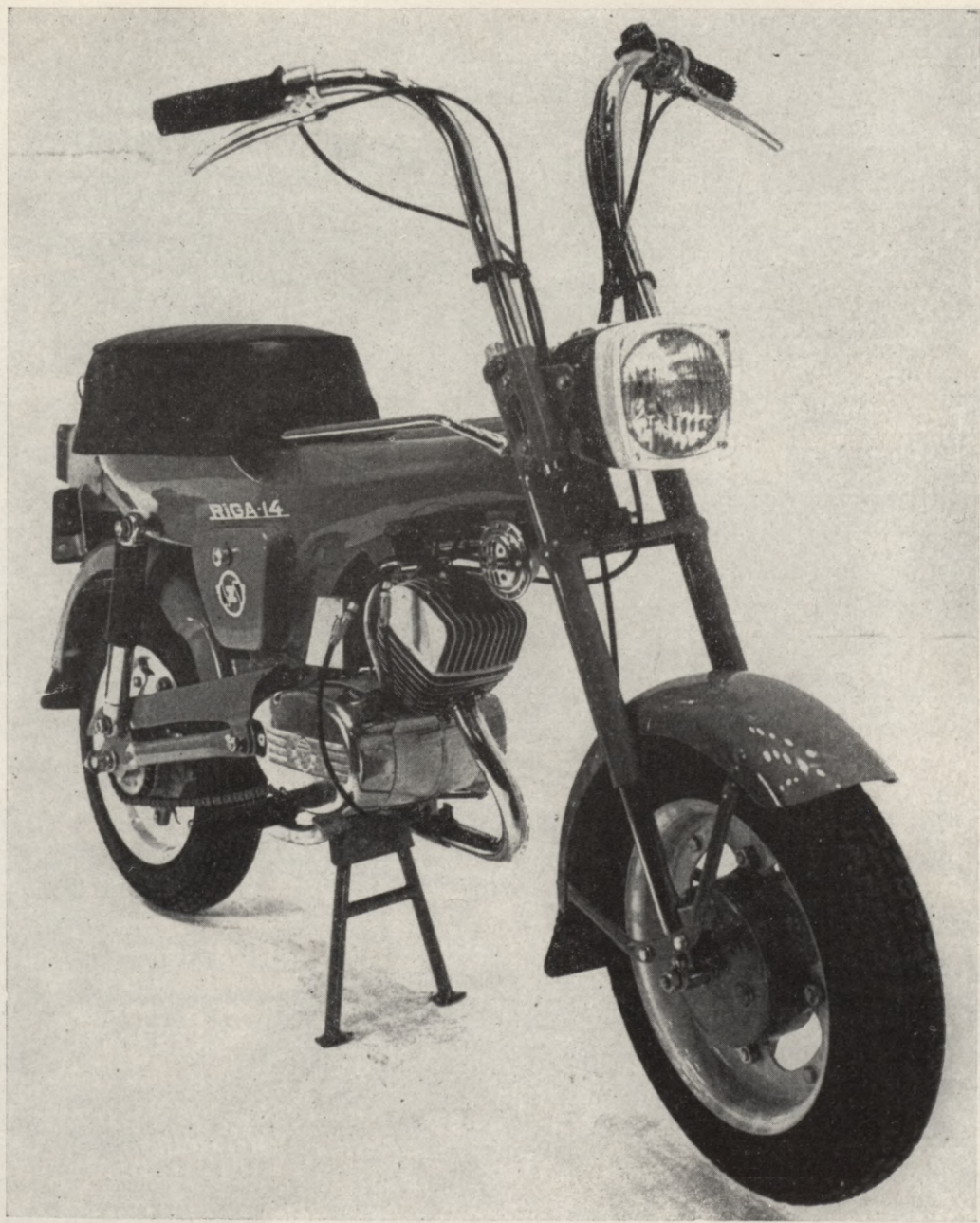
Kopš 60. gadu vidus veiksmīgi darbojas Rīgas motorrūpnīcas «Sarkanā zvaigzne» dizaina dienests. Dizainerus iesaista arī citu uzņēmumu produkcijas tapšanā.

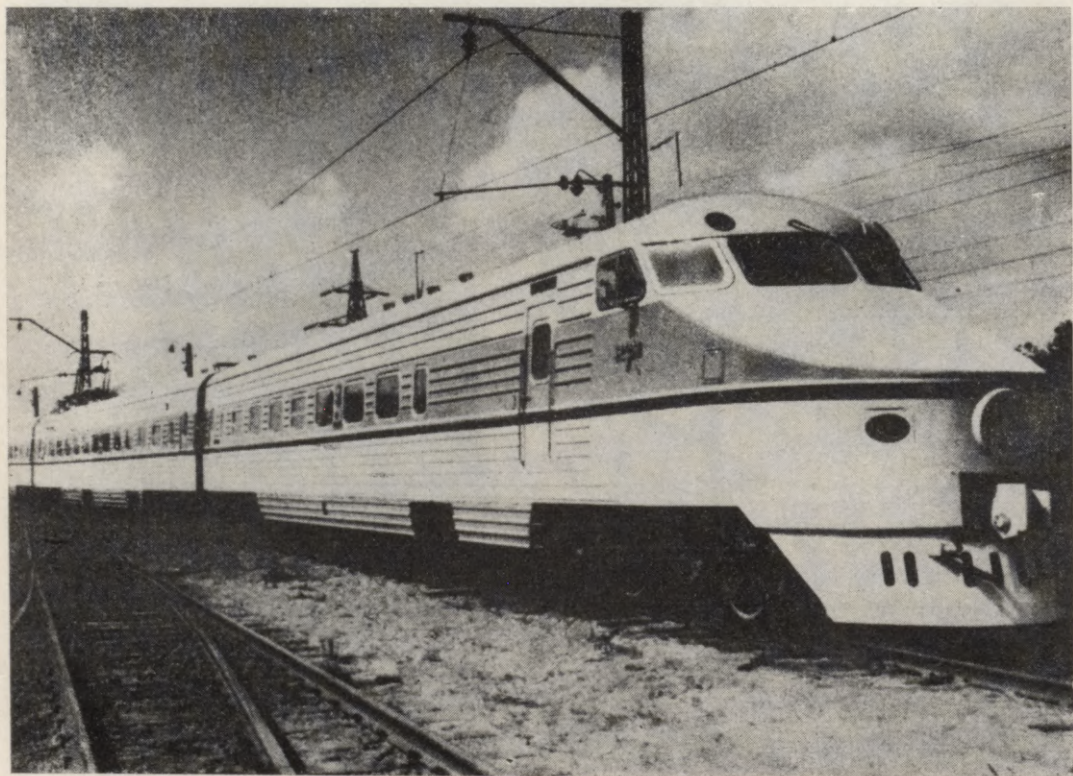
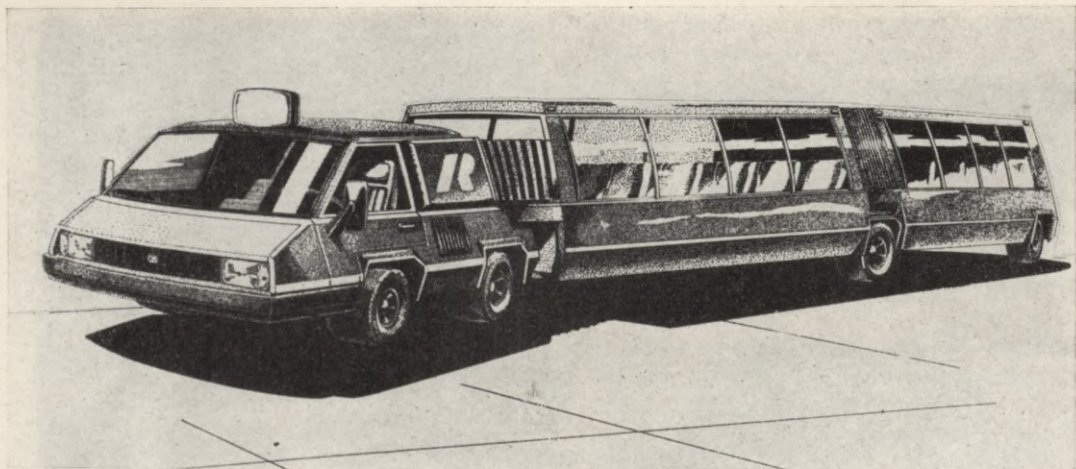
70. gadu rūpnieciskā dizaina ietvaros aktīvi iekļaujas LPSR Zinātņu akadēmijas Elektronikas un skaitļošanas tehnikas in-

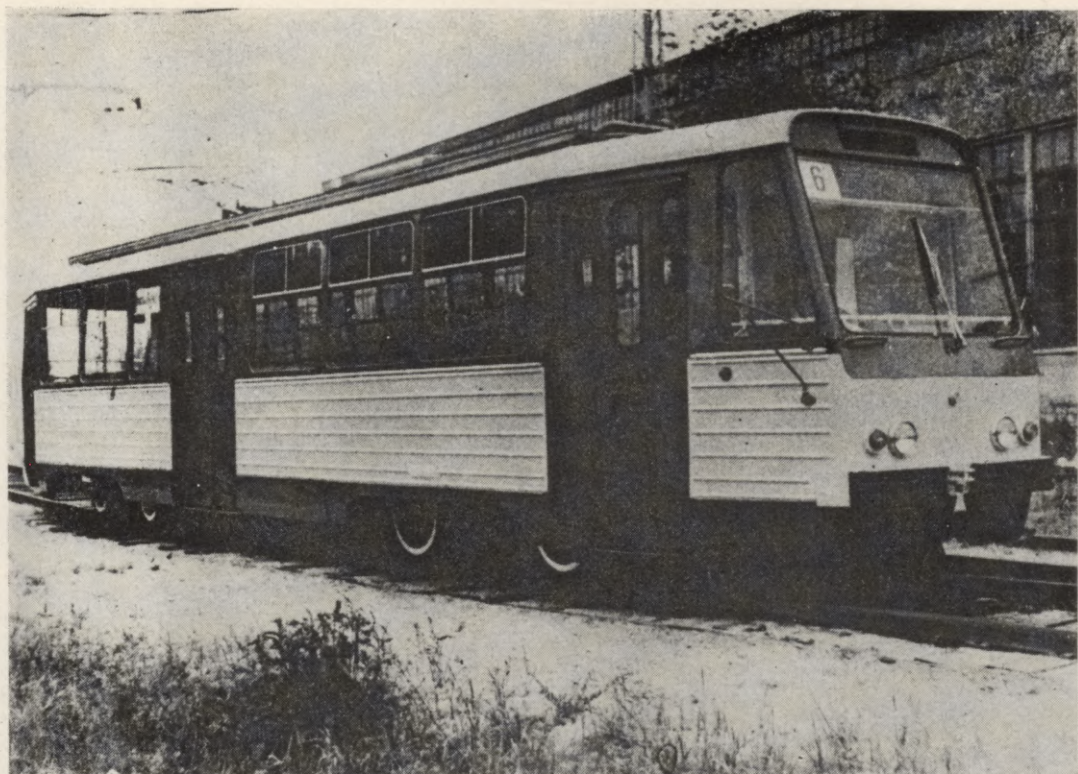
stitūta, Fizikāli enerģētiskā institūta, Polimēru mehānikas institūta Zinātniskās aparātbūves speciālā konstruktoru biroja, Rīgas Radioizotopu aparātbūves zinātniskās pētniecības institūta un citu zinātnisko iestāžu mākslinieciskās konstruēšanas dienesti. Līdz ar to aparātu dizains šobrīd kļuvis par vienu no vadošajām Latvijas rūpnieciskā dizaina apakšnozarēm. Plaši un nozīmīgi tas pārstāvēts arī republikas dizaina izstādēs.

Mūsu republikā ir vairāki uzņēmumi (Rīgas porcelāna rūpnīca, Līvānu stikla fabrika, tekstilražošanas, apģērbu šūšanas, trikotāžas ražošanas un citi tamlīdzīgi uzņēmumi), kuru produkcijas tapšanā piedalās mākslinieciski izglītoti speciālisti. Viņu veikums arī būtu ietverams rūpnieciskā dizaina jomā. Bet kādēļ dizaina teorētiķiem un brīžiem arī pašiem speciālistiem rodas šaubas, šo uzņēmumu ražojumus dizaina klāstam piepulcējot? Acīmredzot viens no iemesliem ir tas, ka šajās nozarēs mākslinieki darbojas jau ļoti sen, viņu darbībai mēdz būt uzsvērti dekoratīva ievirze, nereti ar tēlotājas mākslas atribūtikas lietojumu. Tādēļ salīdzinājumā ar daudzām citām rūpnieciskā dizaina nozarēm, kurās, sākot ar mūsu gadsimta 20. gadiem, esam raduši atturību un lietīšķību vērtēt kā radošas veiksmes un «laba stila» izpaušmi, trauki, audumi, apģērbi šķiet tuvāki lietīšķajai mākslai. Tomēr pienācis laiks šo šķitumu pārvērtēt, apzināt saiknes, kas visas minētās nozares vieno priekšmetiski telpiskās vides izveides procesā. Jo kompleksāk vērtēsim šīs saiknes, jo skaidrāk atklāsies cēloņi tām parādībām vai tendencēm, kuras patlaban vērtējam negatīvi, jo veiksmīgāk

15. Gunārs Glūdiņš. Mokiks «Rīga-14» (modelis). 1973. Foto no rūpnīcas «Sarkanā Zvaigzne» arhīva.







veidosies tālākās darbības pozitīvo kritēriju sistēma.

Trijos darbības gados Latvijas dizaina centrs savācis visai daudzveidīgu socioloģisku un sociāli demogrāfisku informāciju par 240 dizaineriem, kas strādā 29 mūsu republikas uzņēmumos un organizācijās. Apmēram pusei no viņiem ir augstākā

mākslinieciskā izglītība, 14,8% beiguši mākslas vidējās mācību iestādes, 14,9% profesionālās zināšanas apguvuši Mākslinieciskās konstruēšanas vakaraursos T. Zaļkalna Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmijā. Pārējie šajā nozarē strādājošie nav ieguvuši speciālo māksliniecisko izglītību, taču ievērojama viņu daļa ir arhi-

16. Artūrs Eiserts. Autovilciens «RAF» (projekts). 1978.

17. Romāns Ozols, Ilmārs Kanbergs. Elektriskais ātrvilciens «ER 200». 1973. Foto no RVR arhīva.

18. Jānis Ancītis, Romāns Ozols, Ilmārs Kanbergs. Tramvajs «RVR 7». 1974. Foto no rūpnīcas RVR arhīva.



19. Romāns Ozols, Ilmārs Kanbergs. Elektriskais vilciens «S 412/416». 1980. Foto no RVR arhīva.

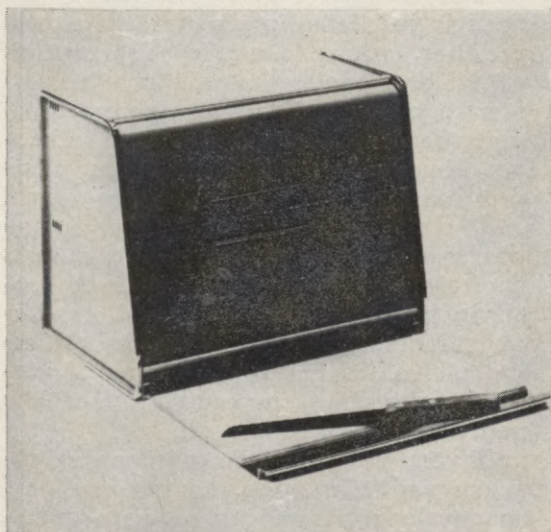
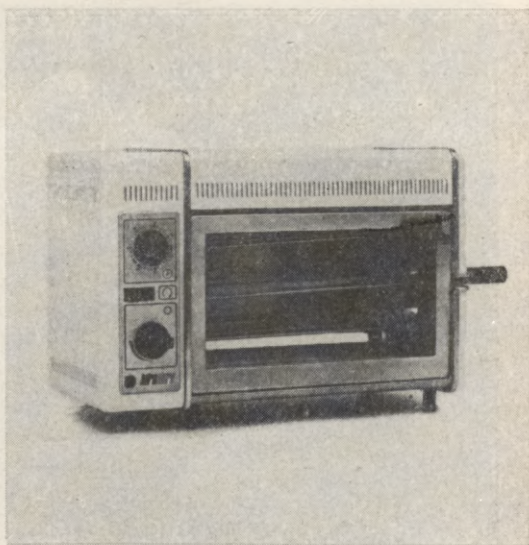
tekti, kuru darba specifika ir pietiekami tuva dizaineru darbībai (1983. gada dati).

Tā kā 80,4% reģistrēto dizaineru ir vecumā no 26 līdz 50 gadiem un profesiju šie speciālisti parasti nemaina, ar viņiem var rēķināties kā ar stabilu māksliniecisko kadru potenciālu. Tomēr fakts, ka republikas rūpniecības uzņēmumos strādā tikai nepilna piektā daļa Mākslas akadēmijas Rūpnieciskās mākslas nodaļas beidzēju, turklāt augsti kvalificēti dizaineri no ražošanas uzņēmumiem nereti pāriet

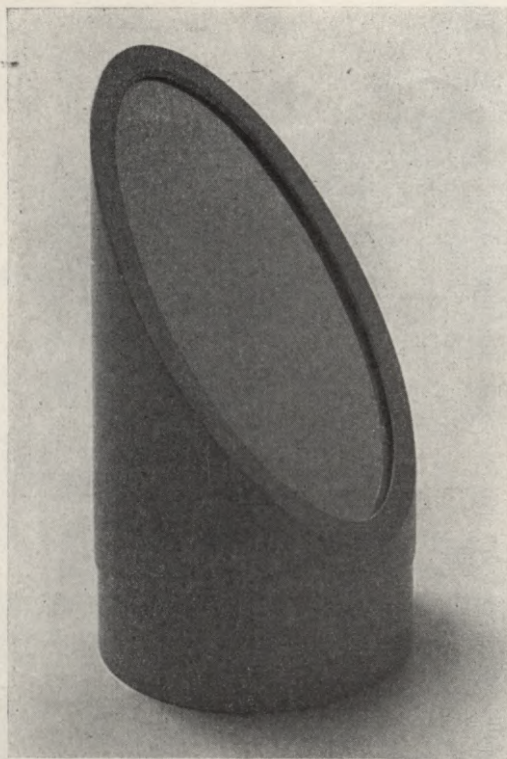
darbā citās sfērās, liek uzmanīgi izvērtēt dizainera stāvokli rūpniecībā.

Republikas 6. dizaina izstādes (atklāta 1981. gadā) žūrijas komisijas darbs vēlreiz apliecināja, cik nepieciešama mūsu dizaineru saimei šāda vienota vispārējo kritēriju sistēma, darba pieredzes apkojums. Radošas sadarbības iespējas, dizainera prestiža, atbildības un iespēju nodrošināšana uzņēmumos veicinās arī šīs sistēmas veidošanos.

Lai gan viena raksta ietvaros nav iespē-



20. Mintauts Lācis. Elektriskais kafijas vārītājs «Straume» (modelis). 1970. Mintauta Lāča foto.
21. Vladimirs Reuts. Elektriskā cepeškrāsns «infrastars» (modelis). 1978. Valtera Ezeriņa foto.
22. Ilga Kera. Maizes kaste ar divām sekcijām (modelis). 1974. Valtera Ezeriņa foto.
23. Vladimirs Pļeņņovs. Elektriskā gaļas maļamā mašīna «Straume». 1977. Jāņa Eiduka foto.



24. Svetlana Mirzोजना. Kārba — spogulis. 1971. Valtera Ezeriņa foto.

jams iekļaut izvērstu pārskatu par rūpnieciskā dizaina problēmām Latvijā pašreizējā laika posmā, dažām zīmīgām parādībām uzmanība tomēr būtu jāpievērš.

Viena no visaktuālākajām problēmām ir dizainera prestižs mūsu republikas rūp-

niecības uzņēmumos. Tas, protams, ir atkarīgs arī no speciālista sagatavotības un viņa darbaspējām, taču daudz ko nosaka ražošanas tehniskais līmenis, resoru sadarbība un vispārējā attieksme pret produkcijas kvalitāti.

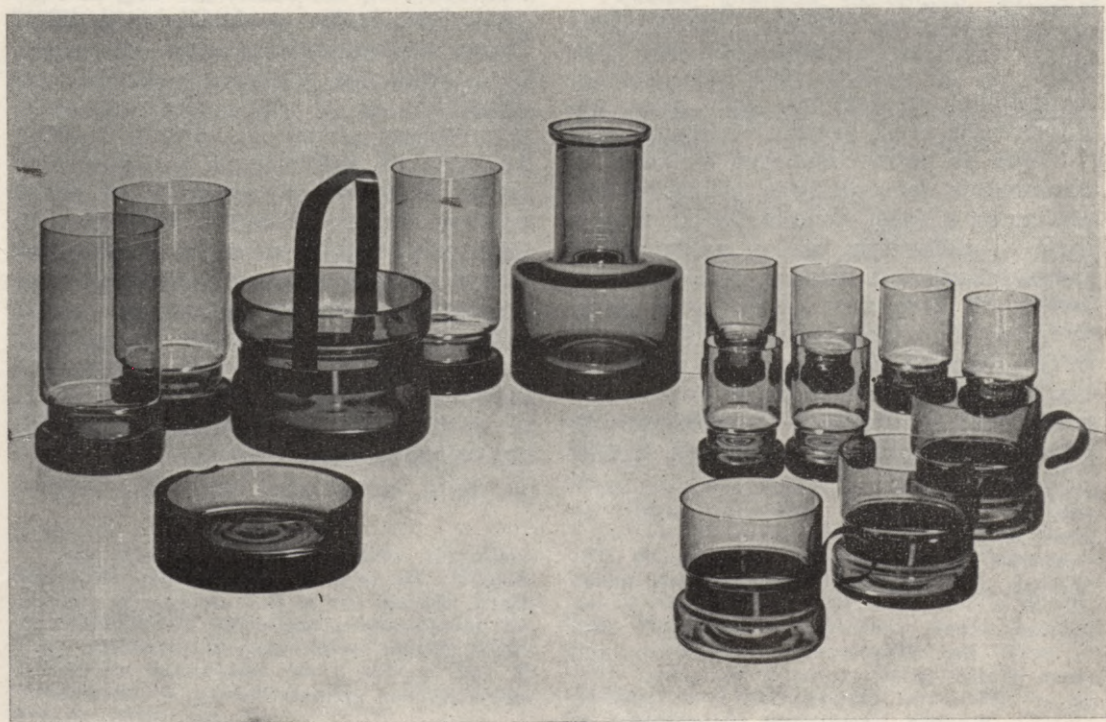
Apkopojot Latvijas dizaina centra materiālus un analizējot šo problēmu, J. Mellēns akcentē vairākas cēloņsakarības (pētījuma pagaidu rezultāti apkopoti J. Mellēna rakstā «Latvijas dizaina sociālekonomiskās problēmas», kas iespiests laikrakstā «Literatūra un Māksla» 1984. gada 23. maijā). Pirmkārt, paši ražošanas uzņēmumi neīsteno patērētāju aktuālo un potenciālo vajadzību un tirgus konjunktūras zinātniski pamatotu pētīšanu. Tādēļ ražotājs, sākot jauna izstrādājuma apguvi, kas prasa papildus līdzekļus, var nokļūt zaudētāja lomā. Galvenais rīcības orientieris ir ražošanas plāna dažādu punktu prasības. Līdz ar to ražošanas sākotnējais mērķis divējādojas: izstrādājums tiek vērtēts kā plāna izpildes mērvienība un kā patērēšanai piemērota priekšmeta ražošana. Diemžēl ne visos gadījumos plāna prasības un patērētāju intereses sakrīt. Šādā situācijā ražošanas vadītāju apziņā apsvērums, ka dizaina sociālais aspekts nav saistāms tikai ar ražošanas un ekonomikas, bet arī ar materiālās kultūras bagātināšanas, priekšmetiskās vides estētiskās pilnveidošanas aspektu, var pārvērsties par tukšu skaņu, mākslas teorētiku nerealizējamo iedomu augli.

Otrkārt, visi aptaujātie ražošanas uzņēmumu vadītāji norāda, ka pārlietu garš un nevajadzīgi sarežģīts ir jauno izstrādājumu apstiprināšanas ceļš. Tas bieži

25. Ināra Lāce. Tējas servīze «Līvāni». 1980. Miķeļa Galzona foto.

26. Ludmila Safronova. Stikla trauku komplekts «Ausma». 1977. Miķeļa Galzona foto.

27. Anna Sondore. Stikla trauku komplekts «Rīga». 1979. Valtera Ezeriņa foto.



vien prasa vairāk laika un enerģijas, nekā paša izstrādājuma projektēšana un adaptēšana ražošanā. Jaunums, it īpaši modes prece, var morāli novecot, pirms tā ieviesta ražošanā. Turklāt izstrādājumi, kuru ieviešana ražošanā beidzot ir apstiprināta, dažkārt ievērojami atšķiras no dizainera (tātad — profesionāļa) iecerētā sākotnējā projekta, toties atbilst normatīvu un standartu prasībām, kuras ne vienmēr pietiekami raksturo patērētāja vajadzības un bieži vien nespēj veicināt lietu pasaules ražošanas un patērēšanas kultūras attīstību.

6. republikas dizaina izstādes ekspozīcijas atklāja ne tikai grūtības, kas saistītas ar atsevišķu uzņēmumu ražošanas apstākļiem, bet arī vairākas diskutējamas, problemātiskas iezīmes speciālistu radošajā darbā. Protams, vispirms jānoskaidro, cik tālā ir pasūtītāju noteiktas, cik tālā — par autoru teorētisko uzskatu iemiesojumu uzskatāmas. Taču abos gadījumos tās prasa kritisku vērtējumu.

Viena no satraucošākajām iezīmēm — nepamatota dekoratīvisma, stilizācijas pārādīšanās, it īpaši visnotaļ lietišķo priekšmetu — pulksteņu, trauku, galda piederumu, mēbeļu utt. apdarē. Droši vien var iebilst, ka šī tendence saistīta ar modi; tirdzniecības darbinieki savukārt teiks, ka pircēji pieprasa tieši «greznos» priekšmetus, bet psihologi pamatos šo tieksmi pēc greznības. Un tiešām — priekšmetiskās pasaules dažādošanai, patērētāja izvēles

iespēju paplašināšanai noder arī tādi izstrādājumi. Taču, kamēr veikalos plauktos ir visdažādākie pulksteņi — greznumlietas, bet nav parasto modinātāju, ir «barokālas» dekoratīvas servīzes, bet trūkst glītu, vienkāršu trauku ikdienas vajadzībām, ir krāšņi un attiecīgi dārgi mēbeļu komplekti, bet cilvēkiem grūti iekārtot dzīvokli, kurā jādzīvo, jāstrādā, jāaudzina bērni, tikmēr dizaineram, apzinoties savas profesijas sociālo nozīmību, nevajadzētu arī izstādē kā radošu sasniegumu piedāvāt to, ko Rietumu kultūras apskatos ietveram tā dēvētā kiča jomā.

Tomēr Latvijas rūpnieciskā dizaina labākie sasniegumi saistīti ar teicamu formu, proporciju, krāsu un materiāla izpratni, ar funkcionāli pamatotu, novatorisku risinājumu, ar atturīgu eleganci, kas raksturīga tautas materiālajai kultūrai. Tāda ir radioaparātūra, tādi ir mikroautobusi, elektriskie vilcieni un dīzeļvilcieni, velosipēdi un mopēdi, elektriskie māj-saimniecības piederumi, metāla un stikla trauki un citi izstrādājumi, kuri guvuši atzinīgu vērtējumu ne vien mūsu republikā, bet arī aiz tās robežām. Tikai ejot pa šādu ceļu iespējams uzturēt mūsu zemē ražoto izstrādājumu konkurētspēju pasaules tirgū un veicināt no ārvalstīm importētās produkcijas aizstāšanu ar iekšējam tirgum domātiem analogiem pašmāju ražojumiem, vienlaikus sekmējot dizainera pilnvērtīgu darbu ražošanā un sabiedrības estētisku audzināšanu.

DIZAINA PROBLĒMAS RĪGAS PORCELĀNA RŪPNĪCĀ

Zigurds Konstants

Porcelāna ražošana ir viena no nedaudzajām rūpniecības nozarēm, kas jau kopš saviem vēsturiskajiem pirmsākumiem Eiropā cieši saistīta ar mākslinieku iesaistīšanu pašā ražošanas procesā. Manufaktūru ražošanas apstākļos viņu darbam bija vairāk daļamatniecībai un tautas mākslai radniecisks raksturs, bet pagājušā gadsimta beigās, strauji attīstoties rūpnieciskai lielražošanai, porcelāna mākslinieku funkcijas arvien vairāk tuvojās dizaineru funkcijām¹ (lai arī neapzināti un ne mūsdienī izpratnē), it sevišķi jaunu formu radīšanā, kā arī mehānizēto dekorēšanas paņēmieni izstrādāšanā. Tomēr darba struktūrā, organizācijā un psiholoģijā saglabājās ierastā domāšana, tradicionāla jaunrades shēma, kas gandrīz vienmēr radīja iekšējā konflikta aizmētņus starp mākslinieka bieži vien interesanto ieceri un

masveida ražošanas tehniskajiem ierobežojumiem.

Pēckara periodā porcelāna ražošana joprojām bija viena no ļoti refajām nozarēm, kurā bija iesaistīti mākslinieki.¹ Viņu darbs dalījās divās, lai arī ne visai stingri, tomēr nošķirtās sfērās: masu produkcijas paraugu izstrāde un izstāžu priekš-

¹ Jau 19. gadsimtā Rīgā bija plaši izvēsta porcelāna ražošana: 1841. gadā šeit nodibināja S. Kuzņecova (no 1864. gada — M. Kuzņecova) porcelāna un fajansa fabriku, bet 1886. gadā tika atvērta otra — J. C. Jesena porcelāna fabrika. Pēc Lielā Tēvijas kara uz M. Kuzņecova fabrikas bāzes noorganizēja Rīgas porcelāna un fajansa fabriku, bet uz J. C. Jesena fabrikas bāzes — Rīgas porcelāna fabriku. 1963. gadā abas fabrikas apvienoja vienā uzņēmumā — Rīgas porcelāna un fajansa rūpnīcā, kuru 1968. gadā pēc fajansa ražošanas likvidēšanas pārdēvēja par Rīgas porcelāna rūpnīcu (turpmāk — RPR). Sīkāk par Rīgas porcelāna vēsturi skatīt grāmatā: Константин З. А. Рижский фарфор. Рига, 1975, un rakstā: Константин З. А. Возникновение латышского художественного фарфора. — Изв. АН Латв. ССР, 1979, № 7, с. 66—81. Līdz 1953. gadam mākslinieku darbs rūpnīcās tika vadīts tikai administratīvi, bet, sākot ar 1953. gadu, kad Rīgas porcelāna fabrikā noorganizēja pirmo māksliniecisko laboratoriju, — arī no mākslinieciski profesionālā viedokļa.

¹ Šajā sakarībā Dž. Džонсс raksta: «Porcelāna mākslinieki veido skices, modeļus utt.; tādējādi plānojot savu darbu. Turklāt viņi apzināti nonāk pie projektētājiem raksturīgās prognozēšanas metodes, attālinoties no māksliniekam tipiskās impulsivitātes un dabiskuma.» Sk.: Джонс Дж. К. Инженерное и художественное конструирование. М., 1976, с. 28.

metu, kā arī suvenīru izgatavošana. Šie suvenīri foreiz regulāri tika eksponēti lietišķās mākslas un plaša patēriņa priekšmetu izstādēs, kas vienkopus apvienoja gan rūpnieciskos izstrādājumus, gan tautas daiļamata ražojumus, gan arī tolaik mazskaitlisko profesionālo dekoratīvi lietišķās mākslas meistarū devumu.

Sākot ar 60. gadu vidu, kad mūsu republikā, tāpat kā visā Padomju Savienībā, izveidoja mākslinieciskās konstruēšanas sistēmu un dizains no abstraktas kategorijas kļuva par dzīves realitāti, radās metodoloģiska rakstura problēma: kādas prasības un mērķi stādāmi dizaineram porcelāna ražošanas jomā? Dažādos aspektos šī problēma Rīgā pastāv līdz pat šodienai. 70. gados kļuva redzams, ka straujā dizaina attīstība republikā ietekmējusi arī porcelāna ražošanu. No vienas puses, jāievēro porcelāna rūpniecības tradīcijas, specifika un no tām izrietošie ierobežojumi; no otras puses, tuvākajā laika posmā porcelāna dizainā jāizstrādā skaidri un nepārprotami klasifikācijas un vērtēšanas kritēriji.

Mūsdienās porcelānu iedala masveida (arī sērijveida) rūpnieciskajā porcelānā un mākslas porcelānā. Pirmajā gadījumā sadzīves priekšmetu un trauku formu un dekoru izstrādāšana ir dizaina (mākslinieciskās konstruēšanas) uzdevums. Rūpnīcās tas labākajā variantā ir kvalificēts un regulēts process, slīktākajā — nekvalificēts, stihisks, neregulēts. Savukārt mākslas porcelāns ir viens no dekoratīvi lietišķās mākslas veidiem un atšķiras no sadzīves priekšmetiem, saimniecības traukiem ar dekoratīvi izteiktu, plastisku formas un virsmas koloristisku vai faktūras risinājumu.

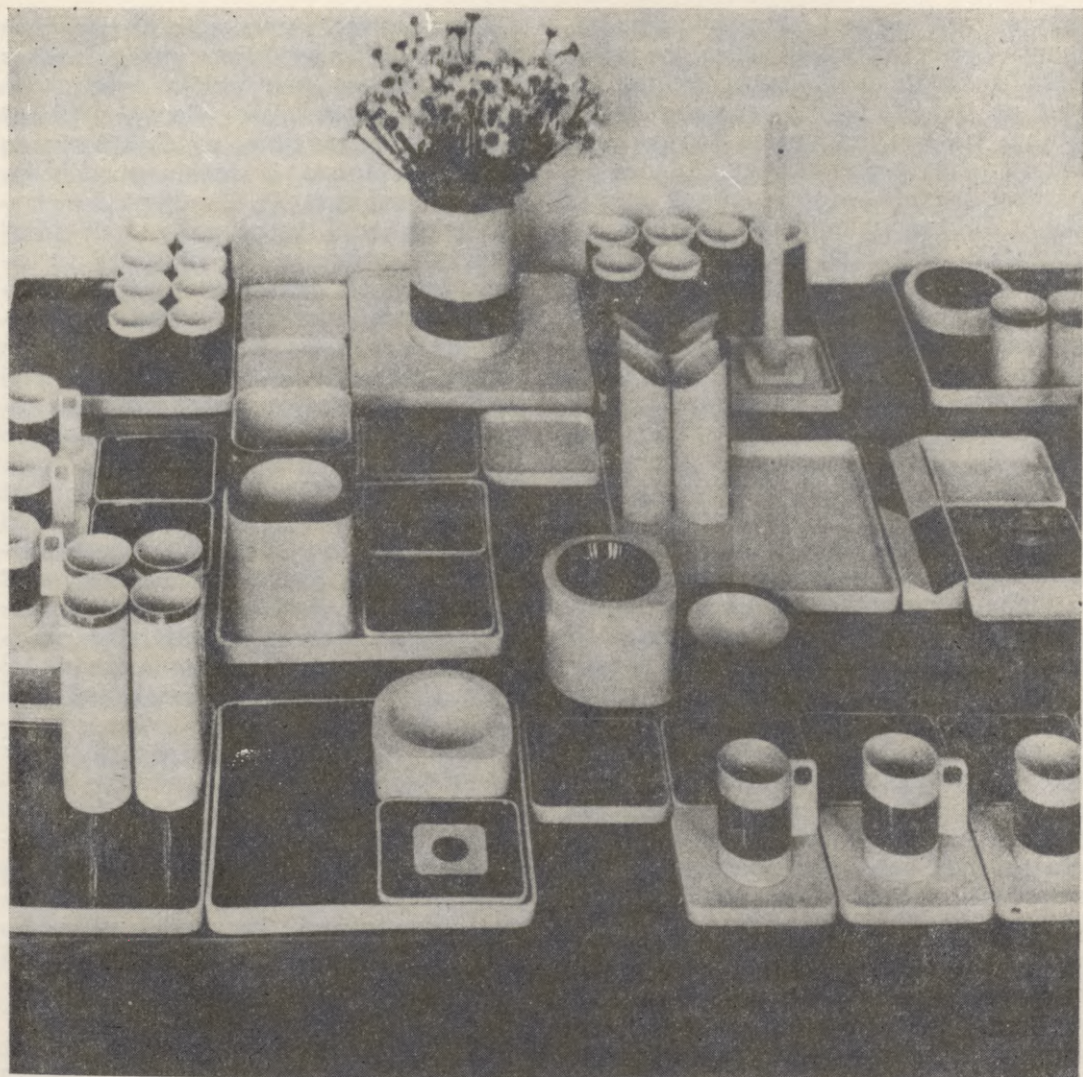
Gan mehanizētā masveida ražošanā, gan ražošanā ar samērā lielu roku darba ieguldījumu un iespējām bieži variēt sor-

timentu, gan arī mākslinieciskajās laboratorijās, kur mākslas porcelānu un greznumporcelānu izgatavo nedaudzus eksemplāros, mākslinieku radošā darba apstākļi un iespējas ir visai diferencētas. Katrā no šiem trim gadījumiem ir savas prasības, kas arī nosaka dizainera (mākslinieka) darba principus. Praksē visbiežāk vērojama apgriezti proporcionāla sakarība: jo pilnīgāka ražošanas tehnika, jo mazāk iespēju jaunradei. Dizainera darbu šajā gadījumā ierobežo ne tikai tehniskās, bet arī sabiedriskās prasības¹ — priekšmetiem, kurus ražo masveidā, zināmā mērā jāapsteidz laiks un jāapmierina visdažādāko patērētāju grupējumu diferencētās prasības.²

Robežu starp rūpniecisko un mākslas porcelānu nosaka gan mākslinieciskās kvalitātes, gan tirāžējuma apjoms. Līdz ar to tirāžēšana daļēji kļūst par vienu no porcelāna klasifikācijas kritērijiem un māksliniecisko kvalitāšu mēraukļu. Pašreiz porcelāna ražojumu tirāžēšanu var dalīt trijos dažādos grupējumos. Pirmajā grupējumā ietilpst masveida (arī sērijveida) produkcija, kuru ražo bez kādiem ierobežojumiem vairākus gadus pēc kārtas. Vienīgais tirāžas apjoma regulētājs ir tirdzniecības tīkla pieprasījums un rūpniecības ražošanas jauda. Otrā grupējuma veido greznumporcelāns, kura ražošanas apjoms tiek ierobežots (vidējās tirāžas), lai

¹ D. Nelsona grāmatā «Dizaina problēmas» trāpīgi raksturots dizainera darbs: «Dizainers reti mēdz būt brīvs no ārējās ietekmes, .. viņam jāreķinās ar budžetu, tehniskajām grūtībām, noieta problēmām, vairuma ļaužu pretrunīgajām prasībām.» Sk.: Нельсон Дж. Проблемы дизайна. М., 1971, с. 69.

² Šajā sakarā jāatzīmē, ka jaunas formas «ceļš» no projekta (nerunājot nemaz par ideju) līdz neregulētai masveida ražošanai prasa daudz laika, piemēram, kafijas vai tējas servīzēm tas praktiski svārstās 2—3 gadu robežās.



28. Valda Podkalne. Porcelāna trauku komplekts (VMA diplomdarbs). 1980. Laimoņa Stīrnieka foto.

pieprasījums manāmi pārsniegtu piedāvājumu. Šādiem izstrādājumiem parasti ir (jābūt!) mākslinieciski augstvērtīgas formas un dekori, lielāka ražošanas sarežģītības pakāpe, lai gan to izgatavošanā tiek saglabāti mehāniski pavairošanas paņēmieni, parasti — apvienojumā ar roku darbu. Tirāžas var būt visai atšķirīgas, bet visbiežāk 500—1500 eksemplāru (komplektu) robežās. Raksturīgs piemērs ir Igaunijas PSR Mākslas kombināta «Ars» porcelāna trauku apgleznošanas ceha produkcija.¹ Jāatzīmē, ka mūsu RPR plānsienu porcelāna² ražošanas apjomu nekādā gadījumā nevar pieskaitīt pie vidējām tirāžām. Pie trešā grupējuma pieskaitāmi izstrādājumi (replikas, rokas apgleznojumi utt.), kuru skaits nepārsniedz dažus desmitus priekšmetu (komplektu). Tie ir autorkopijas un autordarbi, kas domāti izstādēm, izgatavoti pasūtījumu un līgumdarbu veidā. Šajā grupā ietilpināmas arī ražošanā ietverta mākslas porcelāna un greznumporcelāna izstrādājumu stingri ierobežotās mikrotirāžas — parasti 10—50 priekšmetu (komplektu) kopskaitā vai arī 1—10 priekšmetu (komplektu) mēnesī. Kā piemēru atkal var minēt Igaunijas PSR Mākslas kombināta «Ars» porcelāna apgleznošanas ceha tirdzniecībai domātās autordarbu tirāžas, kā arī RPR brīvas rokas apgleznoto (pēc apstiprināta meta) greznumporcelānu (dekoratīvas vāzes, šķīvjus u. c.).³

¹ Sk.: Konstants Z. Porcelāna apgleznošana Igaunijā un mūsu republikā. — Padomju Jaunatne, 1979, 30. maijā.

² Par plānsienu porcelānu pieņemts saukt tādus izstrādājumus, kuru sienīņu (drumstalas) biezums nepārsniedz 2 mm. Parastā porcelāna izstrādājumu sienīņu biezums svārstās no 2 līdz 4 mm.

³ Sk.: Konstants Z. Porcelāna apgleznošana Igaunijā un mūsu republikā. — Padomju Jaunatne, 1979, 30. maijā.

Pieņemot tiražēšanas apjomu par vienu no klasifikācijas kritērijiem, dizaina redzes lokā jāatrodas gan vidējo tirāžu, gan masveida produkcijai. Vienīgā pareizā porcelāna izstrādājumu salīdzināšanas un vērtēšanas forma ir reālās produkcijas eksponēšana izstādēs. Zīmējumi, meti neapmierina tādēļ, ka porcelāna priekšmeti projektā uz papīra nav objektīvi uztverami, jo siluets nekad nevar aizstāt plastisku formas risinājumu.¹ Plastiskajai formai jābūt realizētai nevis ģipsī, bet gan reālajā materiālā — porcelānā, jo tikai tādā veidā iespējams pārbaudīt un novērtēt trauku funkcionālās īpašības un tehnoloģiskumu (piemērotību ražošanai). Objektīvai vērtēšanai nav piemēroti arī atsevišķi porcelāna paraugi, kas speciāli gatavoti, lai tos apstiprinātu mākslinieciskā padome, jo vēlāk ražošanas gaitā tie parasti tiek vienkāršoti, piemēroti tehnoloģijas un ekonomijas diktētajām prasībām. Kā redzams, dizainera (mākslinieka) sākotnējais projekts visbiežāk tiek pakļauts daudziem ierobežojumiem un izmaiņām. Jāatzīmē, ka, veidojot jaunus izstrādājumus, ikvienam porcelāna dizaineram jāvadās pēc sekojoša prasību kompleksa: mākslinieciskās novitātes un originalitātes, funkcionalitātes, ražošanas progresivitātes un ekonomisma, risinājuma tehnoloģisma. Rezultāti ir vēl bēdīgāki, ja dizainers visu to negrib vai arī nespēj ņemt vērā jau projektēšanas stadijā. Svarīgi atzīmēt, ka porcelāna ražošanas tehniskā atpalicība rūpnīcā neizbēgami noved pie atpalicības arī mākslinieciskajā ziņā, pie tā, ko laikabiedri mēdz dēvēt par «sliktu dizainu». Tādēļ atbildība par reālās produkcijas māksliniecisk-

¹ Salīdzinājumam — gatavos tēlniecības darbus nekad nevērtē pēc fotogrāfijām.

kajām vērtībām nekādā gadījumā nav novejama tikai uz dizainera pleciem.

Skaidrs, ka Rīgas porcelāna mākslinieki, kuri pārsvarā nodarbojas ar masveida produkcijas paraugu izstrādi, jāpieskaita pie dizaineru pulka un viņu izstrādājumu mākslinieciskās vērtības jāietver dizaina jomā. Tikai unikālo priekšmetu nelielo daļu var attiecināt uz dekoratīvi lietišķo mākslu.¹ Rūpnīcas masveida porcelāna produkciju vērtējot, jāievēro visi specifiskie kritēriji: ieceres oriģinalitāte, funkcionalitāte, tehniskā pilnība un izpildījuma kvalitāte, mākslinieciskā vērtība, novatorisms, kultūras vērtība. Porcelāna izstrādājumiem gan ar savām estētiskajām kvalitātēm, gan ar funkcionālajām un tehniskajām īpašībām jāņem aktīva daļība priekšmetiskās vides veidošanā.

Jaunu porcelāna izstrādājumu mākslinieciskā konstruēšana 60. un 70. gados RPR no dizaina prasību viedokļa atstāj ļoti nevienmērīgu un pretrunīgu iespaidu. Blakus atsevišķām veiksmēm vērojamas neveiksmes, nepamatoti eksperimenti, neveikli pakalpojumi, pakļaušanās lētai tirgus gaumei un neprofesionāliem diktātiem.

Sākot ar 60. gadiem, Rīgas porcelāna un fajansa rūpnīcā iezīmējās vispārēja ražošanas mehanizācija, kurai tika pakļauti visi līdzekļi, tehnika, organizatoriskā struktūra, materiālās stimulēšanas sistēma

¹ Angļu dizainers F. Henrions šajā sakarā raksta: «...dizainu gluži nepareizi jauc ar mākslu. Tās ir līdzīgas, tomēr pilnīgi atšķirīgas darbības sfēras. Māksliniekiem ir tiesības uz pašizteikšanos, tajā ir viņa būtība. Dizainers savukārt pakļaujas noteiktam un konkrētam uzdevumam. Un, ja jāpieņem kāds lēmums, jāizstāv kāda ideja, dizainers nekad pēc principa «patīk, nepatīk», bet pēc stingras argumentācijas.» Citēts no: Сильвестрова С. А. Фредерик Хенрион, дизайнер из Англии. — Техническая эстетика, 1974, № 10, с. 23.

utt. Tādos apstākļos izstrādājumu mākslinieciskā kvalitāte neizbēgami tika pakārtota ražošanas mehanizācijai un intensifikācijai. Pusautomātu un plūsmas metožu ieviešana strauji vairoja tehniskos ierobežojumus, kas savukārt mazināja jaunrades iespējas masu produkcijas mākslinieciskajā konstruēšanā. Tas izvirzīja trauku formām papildu prasības — vispateicīgākā virsma mehanizētai dekorēšanai izrādījās gludām, cilindriskām formām. Savukārt mehanizētajai ražošanai bija tehniski un ekonomiski izdevīgi ražot traukus pēc iespējas bez osiņām un vāciņus bez rokturišiem. Tā 60. gados uzvaras gājienu mūsu porcelānā sāka vēlīnais tehnoloģiskais funkcionālisms, kas ar savu vienmuļību, vienveidību un bieži vien arī nepraktiskumu 60. gadu beigās jau bija apņcis gan lietotājiem, gan māksliniekiem.

Šajā laikposmā rūpnīca regulāri atjaunoja masu produkcijas trauku formas. Kā parasti, veiksmes un neveiksmes, kā arī vispārējās tendences visspilgtāk atspoguļojās servīzēs. Porcelāna kafijas servīzē «Saulīte» Z. Ulste pirmā no māksliniekiem realizēja cilindriskās formas, atbilstošas zīdspiedes dekolēšanas prasībām. Ļoti lakoniskais servīzes siluets ar plastiskajām, slaidajām osiņām arī no šodienas viedokļa uzskatāms par veiksmi.

Aktīvākie jaunu servīžu formu projektētāji minētajā periodā bija T. Poluikēviča, Ļ. Agadžaņans un V. de Būrs, kurš gan visus spēkus veltīja fajansa formu veidošanai. Jāpiebilst, ka ilgajā rūpnīcas pastāvēšanas vēsturē V. de Būra un arī Ļ. Agadžaņana personā bija radušies patiesi spējīgi mākslinieki, kuri ar panākumiem strādāja fajansa jomā. Diemžēl sakarā ar rūpnīcas specializāciju fajansa ražošana, sākot ar 1968. gadu, tika pārtraukta.

Laika ziņā tas sakrita ar rūpnīcas māks-

slinieku pieaugušo neapmierinātību, ko izraisīja jaunrades iespēju ierobežojumi. No rūpnīcas aizgāja vairāki mākslinieki (V. de Būrs, I. Vanaga, nedaudz vēlāk A. Mellepe un citi).

Dekoratīvi lietišķās mākslas attīstība 60. gados nenoliedzami nosliecās dekoratīvisma virzienā, un šī tendence nevarēja neatspoguļoties masu patēriņa priekšmetu, arī porcelāna ražošanā, kas jau bija ieslīgusi galējā tehnicismā, un izstrādājumu formu lakonisms sāka pats sevi izsmelt. Izeju no šī strupceļa RPR rada, organizējot atsevišķu iecirkni, kurā 1969. gadā tika apgūta plānsienu porcelāna izgatavošana. Šim iecirknim bija jāražo servīzes, kuru plastiskos risinājumus neierobežotu galvenās tehnoloģiskās līnijas stingri reglamentētās prasības. Kā pirmo sāka ražot Z. Ulstes kafijas servīzi «Vita». Trauku konusveida forma ar detaļu akcentētu plastiskumu un virsmas tikko manāmu skaldnību izcēla kopējā silueta vieglumu un eleganci. Pēc dažiem gadiem plānsienu izstrādājumu klāstu papildināja E. Ellera projektētā kafijas servīze «Marianna» (1972) un tējas servīze «Sigulda» (1973). Pēdējai servīzei jau stipri sarežģītāks siluets — ar noapaļotajām formām un virsmas viļņojumu autors it kā centās

apliecināt dekoratīvismu arī sērijveida ražojumos.

Tomēr iedziļināšanās atsevišķās veismēs vai neveismēs porcelāna izstrādājumu mākslinieciskajā konstruēšanā neatsezd galvenās dizaina problēmas RPR. Rūpnīcas pašreizējais tehniskais līmenis nodrošina tikai produkcijas kvantitāti, nevis mūsdienu prasībām atbilstošu kvalitāti. Ražošanas tehniskā atpalicība izauklējusi hronisku nepieciešamību izdabāt tās nevarībai un iznieko mākslinieku jaunrades enerģiju, meklējot kompromisu starp iecerēm un to realizēšanas iespējām. RPR mākslinieki šobrīd savā darbībā nav autonomi, jo būtībā viņi kļuvuši par ražošanas palīgdienestu. Instrukcijas, direktīvas un mākslinieciskās padomes, lai arī cik paradoksāli tas būtu, vairāk rūpējas par stāvokļa saglabāšanu, nevis par pārmaiņām, kuras ierosina mākslinieku kolektīvs.

Viss minētais jāņem vērā, analizējot Rīgas porcelāna dizainiskās kvalitātes. Jāatceras arī tas, ka šodien ražotais porcelāns kļūs par rītdienas interjera veidojošu sastāvdaļu un galda kultūras būtisku elementu. Tādēļ priekšmetu mākslinieciskās konstruēšanas un ražošanas procesā jāakumulē stilu veidojošās vērtības.

TEKSTILIJAS KĀ DIZAINA OBJEKTS

Eleonora Rumjanceva

Pēdējā laikā arvien biežāk rodas jautājums par dizaina mijiedarbību ar rūpniecisko un lietišķo mākslu, to skaitā arī ar tekstilijām.

Agrāk speciālajā literatūrā šim jautājumam nepievērsa vajadzīgo uzmanību, jo uzskatīja, ka dizaina objekti ir telpiskas konstrukcijas elektrotehnikā, radiotehnikā, mašīnbūvē, automobiļu ražošanā utt. Bet tikmēr tekstilijas bija nostiprinājušas savas pozīcijas divās sfērās — lietišķajā mākslā un rūpniecībā. Turklāt funkcijas, tātad arī uzdevumi, mērķi un tekstilizstrādājumu tapšana lietišķajā mākslā stipri atšķiras no to funkcijām rūpniecībā.

Kā nacionālās kultūras sastāvdaļa tekstilijas kā vienā, tā otrā sfērā attīstījās uz tautas daiļrades tradīciju bāzes. Mūsu republikā rūpīgi saglabātais tautas kultūras mantojums ļauj izsekot tekstiliju attīstībai no tautas daiļrades objekta (caur lietišķi dekoratīvās mākslas priekšmetu) līdz dizaina ražojumam, tīpašu uzmanību veltījot tekstiliju radīšanas metožu transformācijai.

Kā tautas daiļrades objekts tekstilijas pirmām kārtām funkcionēja tautas tērpā. Kā zināms, vissenākie tautas tērpa elementi bija taisnā auduma gabali, kurus

uz auguma sasprauda vai sasēja. Latvijā tās ir villaines (sieviešu plecu segas), galvas lakati, lindraki (svārki), kuri sākumā nebija sašūti un kurus sasēja ar ornamentālām lentēm — jostām vai prievītēm. Šūtie tērpa elementi, tādi kā krekli, vestes un citi, parādījās vēlāk.

Gadu simteņiem tekstilijas kā gabaldrabus izgatavoja ar rokām stellēs, ar mēģinājumu un kļūdu metodes palīdzību lēni, pakāpeniski meklējot veiksmīgāko struktūras un dekora savienojumu, ko laika gaitā korigēja daudzas meistarū paauzdes, rezultātā gūstot vispilnīgākos paraugus. Šo izstrādājumu mākslinieciskajā noformējumā bija iemiesota tautas tēlainā domāšana, rokdarbu mākslas poētiskums.

Audumi, kas bija paredzēti piegriešanai un šūšanai, izveidojot no tiem noteiktus apģērba elementus, parādījās tikai līdz ar manufaktūras attīstību, kas būtiski mainīja tekstiliju izgatavošanas metodi. Vajadzīgo auduma rakstu vispirms sāka zīmēt uz papīra. Aušanas vai apdrukāšanas procesā tika reproducēts jau izkorigētais raksts (krokijs). Audumu un tekstilizstrādājumu jaunus paraugus sāka izgatavot ātrāk, lai gan joprojām tika lietota vecu

vecā mēģinājumu un kļūdu metode. Tekstilijas atspoguļoja sava laika kultūras vērtību sistēmu amatniecībā. Tekstilizstrādājumi kļuva par dekoratīvi estētiskām vērtībām, par lietišķi dekoratīvās mākslas darbiem.

Līdz ar rūpniecības attīstību arī tekstiliju izgatavošana tika pakļauta jaunai ražošanas sfērai. Audumus masveidā vairs nebija iespējams ražot ar veco amatniecisko metodi. Tomēr ilgu laiku pastāvēja uzskats, ka rūpnieciskie izstrādājumi, ja tajos iespējams atrast noteiktu vēsturisku stilu iezīmes, var pretendēt uz māksliniecisku vērtību. Saskaņā ar šo koncepciju rūpniecība patapināja amatnieku izstrādātos paraugus. Tas neļāva pilnīgi izmantot rūpnieciskās ražošanas iespējas un priekšrocības, kā arī uzlabot izstrādājumu kvalitāti, kura vienmēr izrādījās zemāka nekā amatnieciski ražotiem priekšmetiem. Vienlaikus sākās gan cīņa pret sabiedrības tehnizāciju, gan aktīvi kopsakarības meklējumi starp māksliniecisko daiļradi un straujo tehnikas progresu. Tā 19. gs. pēdējā dekādē radās jaunas darbības veids — mākslinieciskā projektēšana jeb dizains. Rūpnieciskā dizaina galvenā īpatnība ir produkcijas masveida raksturs. Speciālajā literatūrā rūpnieciskā dizaina masveidīgums tiek aplūkots divos aspektos: 1) kā rūpnieciskās produkcijas masu tirāža; 2) kā rūpnieciskā māksla, kas domāta plašam patērētāju lokam. «Tikai rūpnieciskā izstrādājuma masveida sērija ir spējīga īstenot dizaina kā masu komunikācijas funkciju. Dizaina projekts, kas izgatavots vienā vai vairākos eksemplāros, nevar kļūt par dizaina produktu, lai arī cik pilnīgs tas būtu no dizaina projektēšanas viedokļa. Šos mazās sērijās izgatavotos unikālos izstrādājumus var uzskatīt par industriālas mākslas darbiem, kuri veic vienīgi sabiedrības elites apkal-

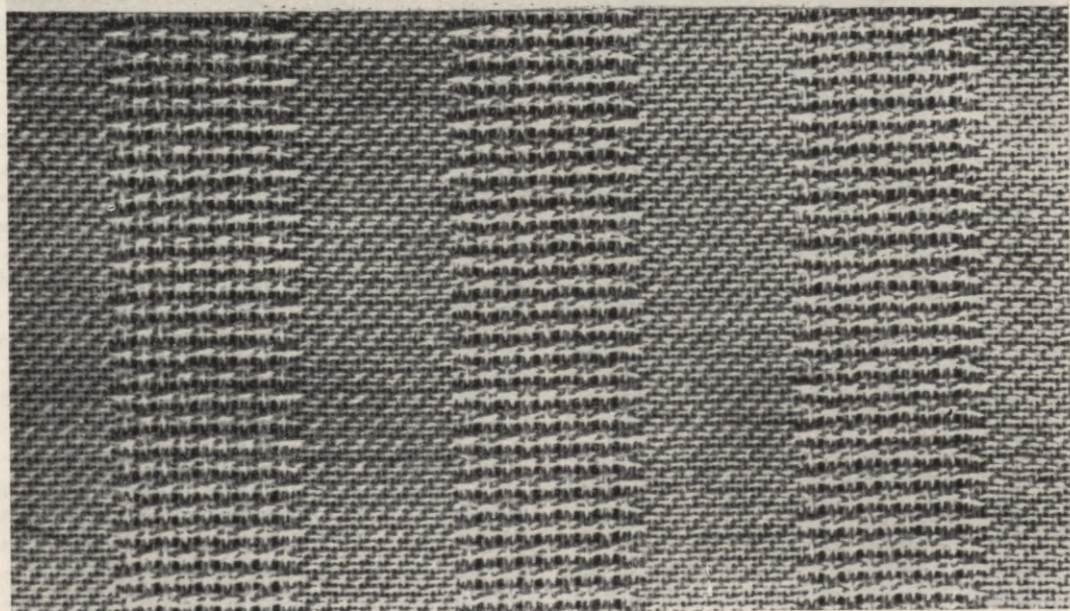
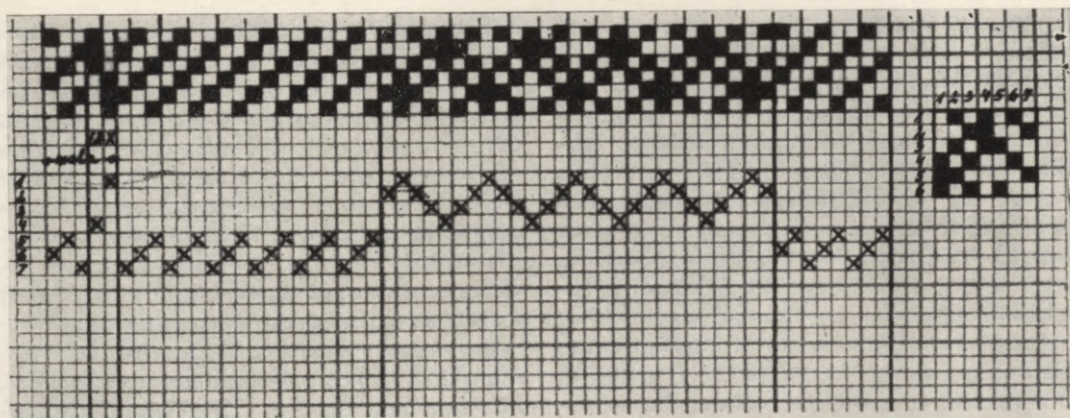
pošanas funkciju, kura savukārt ir pilnīgi pretēja tai, kāda piemīt rūpnieciskajam dizainam.»¹

Rūpnieciskajā ražošanā par izstrādājumu mākslinieciskās projektēšanas metodi kļūst tradicionālā (rasēšanas) vai prototipu metode. Turklāt mēģinājumu un kļūdu metode beidzot tiek pilnīgi atdalīta no ražošanas: eksperimentus veic ar rasējumu, shēmu un aprēķinu palīdzību.

Formu veidošanas likumi tika attiecināti arī uz apģērbu projektiem, lai gan apģērbs ir telpiska konstrukcija, kamēr audums it kā ir tikai plakans izejmateriāls apģērba izgatavošanai. Tāda izpratne acīmredzot izveidojusies apdrukātu audumu izgatavošanas metodes ietekmē, saskaņā ar kuru vispirms izveido plakanīgu kompozīciju, bet mākslinieciskās noformēšanas process notiek pēc auduma izgatavošanas. Būtībā tā ir jaunrades metode, kādu lieto lietišķi dekoratīvajā mākslā. Citādi ir ar austiem, it īpaši ar nīšu audumiem, kuru izgatavošanas pamatā ir formas veidošana: no materiāla (dzijas) aušanas procesā tiek veidota auduma struktūra (forma). No vienas puses, audums ir materiāls apģērba projektēšanai, no otras puses, audums ir patstāvīga forma, projekta pamats. Lūk, kāpēc nīšu audumu masveida ražošanā tiek lietota projektēšana — tradicionālā dizaina metode. Šī metode ļauj redzēt visu izstrādājumu, manipulēt ar to, ienest projektā jaunas principiālas pārmaiņas, izdarīt plašus eksperimentus ar struktūru, radīt audumus ar iepriekš noteiktiem parametriem, panākt, lai auduma struktūra atbilstu tā funkcijai, uzdevumam.

19. gs. beigās un 20. gs. sākumā Latvijā tiek dibināti specializētie rūpniecības

¹ Дизайн как предмет научных и социально-философских исследований. М., 1970, с. 42.



29. Eleonora Rumjanceva. Pusvilnas kleitas audums (tehniskais zīmējums un auduma paraugs). 1981. Ilgas Sūnas foto.

uzņēmumi, kas ražo vilnas audumus apģērbiem. 1886. gadā sāk darboties Frīdriha Posē fabrika, tagadējā ražošanas apvienība «Rīgas tekstils», 1919. gadā — M. Čakstiņa šķeterēšanas un aušanas fabrika, tagadējais kombināts «Astotais Marts». 20. un 30. gados šo un citu fabriku liktenis bija atkarīgs no ekonomikas svārstībām Eiropas valstīs. Par to, cik liela nozīme šo uzņēmumu darbībā bija ārzemju kapitālam, var spriest pēc arhīvu materiāliem: 1930. gadā vilnas audumu ražošanas fabriku pamatkapitāls sastādīja simt tūkstoš latu. No tiem Holandes uzņēmējiem piederēja 67,5 tūkst. latu, Vācijas — 2,5 tūkst. latu, Polijas — 5 tūkst. latu utt. Latviešu uzņēmējiem piederēja mazliet vairāk nekā desmitā daļa akciju, tāpēc arī vietējie rūpnieki nevarēja diktēt savus noteikumus. Izejvielas ievada galvenokārt no Anglijas, iekārtas pirka Vācijā. Pat fasonšķeterētu dziju, kad tā bija vajadzīga, «Tekstiliānas» fabrikanti pirka Polijā. Dabiski, ka šajos uzņēmumos nemaz nevarēja būt runas par audumu projektēšanu. Tajā laikā jaunus audumus izstrādāja galvenokārt franču un angļu firmas. Tās izdeva paraugu albumus, kurus lietoja daudzu valstu (arī Latvijas) privāto uzņēmēji.

Tikai pēc padomju varas atjaunošanas Latvijā 1940. gadā un it īpaši pēc Lielā Tēvijas kara mūsu republikā radās iespēja atrisināt jautājumu par jaunu audumu sortimenta izstrādāšanu katrā rūpniecības uzņēmumā. Latvijas PSR vilnas audumu ražošanas uzņēmumos sāka strādāt mākslinieki projektētāji (desinatori), kuri vēlāk izveidoja jaunrades grupas. 1957. gadā Rīgā nodibināja Jauna veida audumu konstruēšanas laboratoriju — sākumā kombinātā «Astotais Marts», vēlāk — Viegļās rūpniecības zinātniski pētnieciskajā institūtā. Tagad tā ir Latvijas

PSR Viegļās rūpniecības ministrijas Centrālā projektēšanas un konstruēšanas biroja Jauna veida audumu pētīšanas un projektēšanas nodaļa, kura specializējas vilnas audumu projektēšanā. Apmēram 40% jaunu audumu un rakstu, ko izstrādā šī nodaļa esošā sortimenta papildināšanai, ievieš ražošanā. Nodaļas darbs sadalīts divos sektoros: projektēšanas un ieviešanas sektorā. Izmēģinājumu ražošanas iecirknis realizē projekta pamatdodu. No austu audumu nodod Rīgas Modeļu namam un šūšanas uzņēmumiem aprobācijai. Pēc tam kad Latvijas PSR Viegļās rūpniecības ministrijas Mākslinieciski tehniskā padome audumu apstiprina, leviešanas sektors izstrādā šī auduma rūpnieciskās ražošanas tehnoloģiju. Ievērojamu ieguldījumu nodaļas darbā devušas mākslinieces Inta Šneidere un Ausma Kalčiņa, kas nostrādājušas šeit vairāk nekā 20 gadu.

Tekstilijas kā dizaina objekts veic utilitāro un sociālo funkciju. Utilitārā funkcija izpaužas sabiedrības praktisko un emocionālo vajadzību apmierināšanā. Risinot tekstilijas utilitāro funkciju, nodaļas kolektīvs īpašu uzmanību pievērš ekonomiski lietderīga un estētiski izteiksmīga auduma izgatavošanai. Tekstildizaina sociālā funkcija izpaužas apkārtējās vides veidošanā. Šajā sakarā jāatzīmē, ka starp nodaļu, republikas šūšanas apvienībām un Rīgas Modeļu namu notiek nepārtraukta radoša sadarbība. Centrālā projektēšanas un konstruēšanas biroja audumi, kas radīti saskaņā ar Vissavienības Viegļās rūpniecības sortimenta institūta Estētikas komisijas rekomendācijām un orientēti uz pasaules labākajiem standartiem, aptver vienu no sistēmas audums—apģērbs—cilvēks posmiem un funkcionē kā kultūras objekts, daudzējādā ziņā veidojot cilvēka ārējo izskatu. Kopš paša dibināšanas sākuma, kad dizaina mērķi un uzdevumi

mūsu zemē vēl nebija precīzi formulēti, nodaļa pastāvīgi risināja problēmas, kas bija saistītas ar jaunu izejvielu izmantošanu. Jau 70. gadu sākumā, pirms tam, kad līdzīgi uzdevumi tika iekļauti zinātnisko darbu tematiskajā plānā tādā vadošā organizācijā kā Centrālais Vilnas zinātniski pētnieciskais institūts, nodaļas radošā darba plānā tika ietverta jauna sortimenta audumu veidošana, izmantojot trušu paspalvas dūnas, ka arī jaunu sintētisko šķiedru — belanu. 1980. gadā Vissavienības Vieglās rūpniecības sortimenta institūta Zinātniski tehniskā padome atzina par veiksmīgu Centrālā projektēšanas un konstruēšanas biroja darbu pie jauna sortimenta audumu izgatavošanas, izmantojot nerpas paspalvas dūnas.

Jaunu izejvielu izmantošana īpašu nozīmi ieguvusi mūsdienās, kad arī starptautiskajā dizainā iezīmējas jaunas attīstības tendences. Dizaina problēmām veltītajā starptautiskajā konferencē, kas notika Anglijā 1974. gadā ar lozungu «Atbilstība uzdevumam», tika pieņemts jauns lozungs — «Atbilstība prasībām». Tas nozīmē, ka par dizaina galveno uzdevumu kļuvusi tādu projektu radīšana, kuri apmierinātu mūsdienu sabiedrības vajadzības, nevis tikai stimulētu plaša patēriņa priekšmetu ražošanas paplašināšanu.

Mūsdienās, kad visā pasaulē īpaši aktuāla kļuvusi izejvielu resursu problēma, gandrīz pilnīgi zudusi vēlēšanās detalizēti salīdzināt, piemēram, vienu apakštasīti un tasīti ar otru tikai estētisku rekomendāciju nolūkā. Tagad dizaineri arvien vairāk nodarbojas ar jautājumiem, kas saistīti ar materiālo un enerģētisko resursu mērķtiecīgu izmantošanu, nevis strādā galvenokārt pie formas un apdares risinājuma.

Viņu darbībā estētikas problēmas apvienojas ar sociālo atbildību. Tas savukārt rosina arī jaunas metodes izstrādāšanu audumu masveida ražošanā. Un tas nav tikai teorētisks jautājums, jo no šīs problēmas sekmīga atrisinājuma atkarīga tekstilrūpniecības izstrādājumu kvalitāte. Sakarā ar to pievērsšanās jaunajai kompleksās projektēšanas metodei, kuras pamatā ir ideja «lieta vidē» un kura iezīmē tradicionālā dizaina jaunu attīstības pakāpi, kas izriet no iepriekšējā priekšstata «lietaforma», šķiet interesanta un radusies īstajā laikā. Jaunās kompleksās projektēšanas metodes īpatnība ir tā, ka, pirms plašā speciālistu saime ķeras pie konkrētā projekta izstrādāšanas, izvirzītie uzdevumi un to atrisināšanas iespējamība tiek iepriekš apspriesta. Mākslinieka projektētāja iespēju robežas attiecīga uzdevuma atrisināšanā tiek noteiktas zinātniskās pētniecības līmenī, kas ir kompleksās projektēšanas metodes neatņemama sastāvdaļa. Nepieciešamība pētīt paraugu analogus (ar laiku noskaidrojas, ka tā ir tradicionālās (prototipu) projektēšanas metodes negatīvā īpašība) atkrīt. Tekstilrūpniecības orientācija uz jaunām projektēšanas metodēm izraisa nepieciešamību zinātniski pētīt austo izstrādājumu struktūru. Dabiski, ka šajā sakarā jāizpēta arī pirmie rūpnieciski ražotie audumi, jo bez vēsturiskā materiāla izzināšanas nevar būt runas par dizainu un tā metožu lietošanu tekstiliju projektēšanā. Turklāt šāds pētniecības darbs tiek virzīts uz tā dēvēto projektu prognozēšanu, kas dos iespēju ne tikai paredzēt nākotnes prasības, bet, iekļaujot projektā variēšanas iespējas, jau šodien sagatavoties šo prasību pilnvērtīgai realizēšanai.

KOMUNĀLAIS DIZAINS

Oļģerts Ostenbergs

Kā jau rāda grāmatas nodaļu dažādie nosaukumi, dizains Latvijā nebūt nav viendabīga parādība. Dizainam ir kopīgi darbības lauki un daudzi saskares punkti ar dažādām mākslas, arhitektūras, tautas saimniecības, zinātnes un sadzīves sfērām. Īpaša vieta te pieder komunālajam dizainam. Šo divu vārdu kombinācija plašākā aspektā apzīmē dažādas apkalpes dienesta sistēmas pilsētā, piemēram, pašapkalpošanās veļas mazgātavas, tirdzniecības automatizāciju, utilizācijas dienestu utt. Šaurākā aspektā komunālajā dizainā ietilpināmi priekšmeti vai priekšmetu komplekti, kuru izmantošanai ir kolektīvs raksturs, piemēram, parka atpūtas un komforta elementi, vizuālās sistēmas utt.

Līdz ar to komunālais dizains ietver sevī gan sociālos faktorus, gan apgādes organizācijas elementus, gan arī tiešos dizaina objektus, respektīvi, rūpnieciskās mākslas darinājumus. Tātad komunālā dizaina pamatā ir rūpes par komunālo komfortu, izejot no cilvēku fizioloģiskajām, sociāli psiholoģiskajām un sadzīves vajadzībām, turklāt šo vajadzību apmierināšanai jānorit estētisko kategoriju ietvaros.

Kā patstāvīgs jēdziens «komunālais diz-

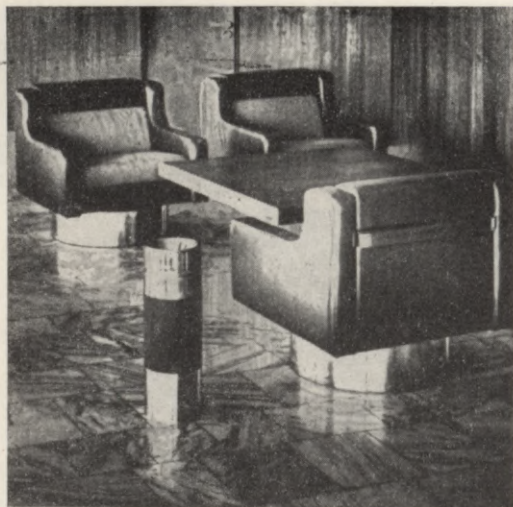
ains» radies nesen, kad dizaina prakse ieguva lielāku vērienu. To varētu uzskatīt par jau 20. gados gan Vācijā (Bauhaus skola), gan Padomju Savienībā un citur izvirzītās totālā dizaina idejas šaurāku konkretizāciju. Kā zināms, tā laika totālā dizaina centrālā ideja bija jaunas — visaptverošas, universālas, gan kompozicionāli, gan tehnoloģiski savstarpēji saistītas priekšmetiskas vides radīšana, kas balstījās uz loģisku un racionālu pieeju problēmai. Tam visam pamatā bija doma, ka modernā tehnika paver iespēju nodrošināt visiem optimālus dzīves apstākļus. Lai gan totālā dizaina pārstāvju centieni bija humānistiski, šī ideja vienmēr palika tikai ideja, jo tai, tāpat kā daudzām universālām idejām, ir utopisks raksturs, turklāt tās īstenošana prasīja tādu zinātnes, tehnikas un industrializācijas līmeni, kāds vēl tagad nav sasniegts. Otrkārt, bet varbūt galvenokārt tā saistīta ar precīzu sabiedrības attīstības prognozi. Jo visaptverošākas ir piedāvātās receptes, jo precīzāki jābūt prognozei. Totāli risinājumi prasa totālu prognozi. Tagad ir labi zināms, cik grūti ir prognozēt cilvēka rīcību, viņa vajadzības, vēlmes, brīžiem arī



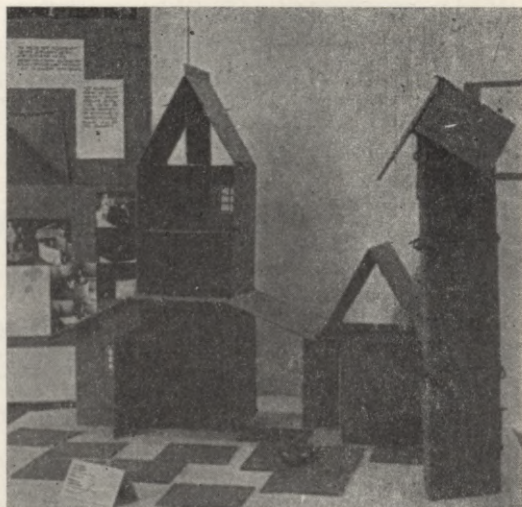
30. Aleksandrs Stankevičs, Armīns Punka. Lidostas «Rīga» interjera fragments. 1974.
Laimoņa Stīpnieka foto.

kaprīzes. Varbūt vislabāk to ilustrē dažādie modes untumi. Socioloģijas ātrā attīstība Padomju Savienībā un visā pasaulē ir lielā mērā saistīta ar cilvēku rīcības motivācijas pētīšanu un izskaidrošanu. Nepiepildījās arī totālā dizaina autoru cerības, ka ar universālu formu sistēmas palīdzību izdosies regulēt patērētāju gaumi un vēlmes. Mūsdienās nevar noliegt, ka loģika un racionālisms vien nevar pretendēt uz estētisko formu noteicošo kritēriju,

neizbēgami nāk klāt plašā un šimbrīžam vēl neskaidrā emocionālo faktoru ietekme. Ar šo faktoru starpniecību lielā mērā izpaužas fizikālās un organiskās pasaules dažādie cikli, ritmi un svārstību amplitūdas (piemēram, mākslas evolūcijai piemītošais intereses pieaugums un atslābums pret simetriju). Tomēr laika gaitā totālā dizaina izvirzītā problemātika savu aktualitāti ir saglabājusi, un tagad to risina komunālais dizains, bet jau balstoties uz



31. Aleksandrs Stankevičs, Armīns Punka. Lidostas «Rīga» mēbeļu komplekts. 1981. Laimoņa Stīpnieka foto.



32. Ārija Rubene, Kārlis Rubenis. Rotāju elementi bērniem (modelis). 1977. Kārļa Rubeņa foto.

mūsdienu tehnikas iespējām. Laika posmā, kas mūs šķir no 20. gadiem, radušās jaunas zinātnes un tehnikas nozares — vispirmām kārtām kibernetika un elektronika — paver jaunas attīstības iespējas arī dizainam. Dzīves tempa, urbanizācijas procesa, stresa situāciju pieaugums un daļēji ar to saistītā dažādu dzīves norišu komplikācija izvirza sabiedrībai virkni adaptācijas problēmu un pašreizējai sabiedrības attīstībai atbilstošu priekšmetu struktūru un sistēmu radīšanu arvien pieaugošajā industrijas ražojumu straumē. Tuvākajā laikā tehnoloģijas sasniegumi šīs komplikācijas var vēl vairāk pastiprināt. Tā galu galā mēs nonākam līdz tagad tik akūtām ekoloģijas, cilvēka un vides stabilizācijas problēmām. Cilvēka ikdienā par vienu no būtiskākajiem sabiedrības dzīvi sta-

bilizējošiem faktoriem var uzskatīt komunālo komfortu. Līdz ar to komforts nav jāsaprot kā kaut kas virs normas dots, bet gan kā dzīves nepieciešamība. Komforta vērtības skala ir slīdoša: šodienas luksuss rīt var kļūt par utilitāru nepieciešamību. Līdz ar to komforta nodrošināšana ir komunālā dizaina galvenais uzdevums. Tā kā komforta izmantošanai šajā gadījumā piemīt kolektīvs raksturs, respektīvi, spēcīgāks ir tā sociālais aspekts, komunālajā dizainā komforta faktors ir vairāk akcentējams nekā citās dizaina jomās.

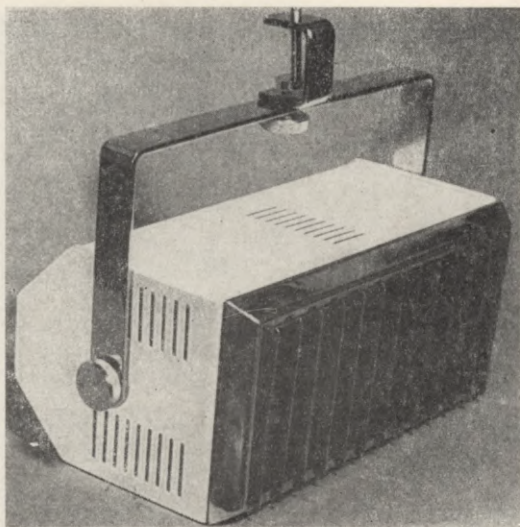
Kas tad ir komforts?

Savā vispārējā veidā komforts bāzējas uz vides un cilvēka līdzsvara principu, tā- tad, pirmkārt, tas ir stabilizējošs faktors. Šā principa pamatā — paša organisma, perceptīvo orgānu un ārējo kairinājumu

līdzsvars. Līdzsvara princips ietilpst jēdzienā, kas speciālajā literatūrā tiek apzīmēts ar vārdu «homeostāze». Līdz ar to komforta vai diskomforta situācija ir viens no pozitīvajiem vai negatīvajiem homeostāzes izpaudumiem. Protams, faktiskā aina ir daudz sarežģītāka, un komforta jēdziens ietver sevī ne tikai tīri fizioloģiskas izpausmes, bet arī psihisko, sociālo utt. komfortu. Otrkārt, komforts ir arī optimizējošs faktors, kas veicina dažādu cilvēka darbību norisi. Darba procesa sfērā tas veicina lielāku efektivitāti, līdz ar to komforts aplūkojams arī no ekonomiska izdevīguma viedokļa.

Komunālā dizaina sākumi meklējami pilsētā. Ar pilsētu tas galvenokārt saistīts arī mūsdienās, lai gan pašlaik Latvijā, tāpat kā visā Padomju Savienībā, šajā jomā tiek gūti panākumi arī laukos. Viena no komunālā dizaina īpatnībām ir tā kompleksais raksturs. Ar komunālo dizainu saistīta, piemēram, tik svarīga modernās pilsētas problēma kā atkritumu utilizācija. Pilnvērtīgs šīs problēmas atrisinājums ietver sevī zinātnieku pētījumus un rekomendācijas, urbānistiskus pasākumus, iekārtu un darbarīku konstruēšanu un ražošanu, attiecīga dienesta organizāciju, personāla sagatavošanu, firmas stila elementus, simboliku, darba apgērbus utt. Tas pats attiecināms arī uz dažādām vizuālām sistēmām. Tas nozīmē, ka dizaineram ir jāprot sastrādāt ar citu nozaru speciālistiem — inženieriem un administratoriem, kuru darba specifikai un psiholoģiskajam raksturojumam var būt ievērojamas atšķirības. Dizainera kā mākslinieka tieksme uz pašizpaušmi var nonākt pretrunā ar profesionālās sadarbības prasībām. Acīmredzot pašdisciplīna ir viens no šīs sadarbības priekšnoteikumiem.

Komunālais dizains Latvijā kā izkopta vienota sistēma vēl gaida savu pilnvērtīgu



33. Olafs Jēkabsons. Ekspozīcijas izgaismotājs. 1982. Olafa Jēkabsona foto.

risinājumu (arī pats termins radies visai nesēn). Līdzšinējā praksē parasti tika realizēti atsevišķi vairāk vai mazāk izdevušies risinājumi bez kādas īpašas kopiskarības. Piemēram, Rīgas pilsētas ielu arhitektūrā labi iekļāvās vēl no pirmskara laikiem saglabājušās kokā un stiklā veidotās telefonu kabīnes, kuras samērā nesēn nomainītas ar jaunām (bet ne labākām); tas pats attiecināms uz vienkāršās formās veidotām skārda atkritumu urnām Rīgas parkos — arī tās jau izzudušas tāpat kā vairāki citi līdzīgi objekti.

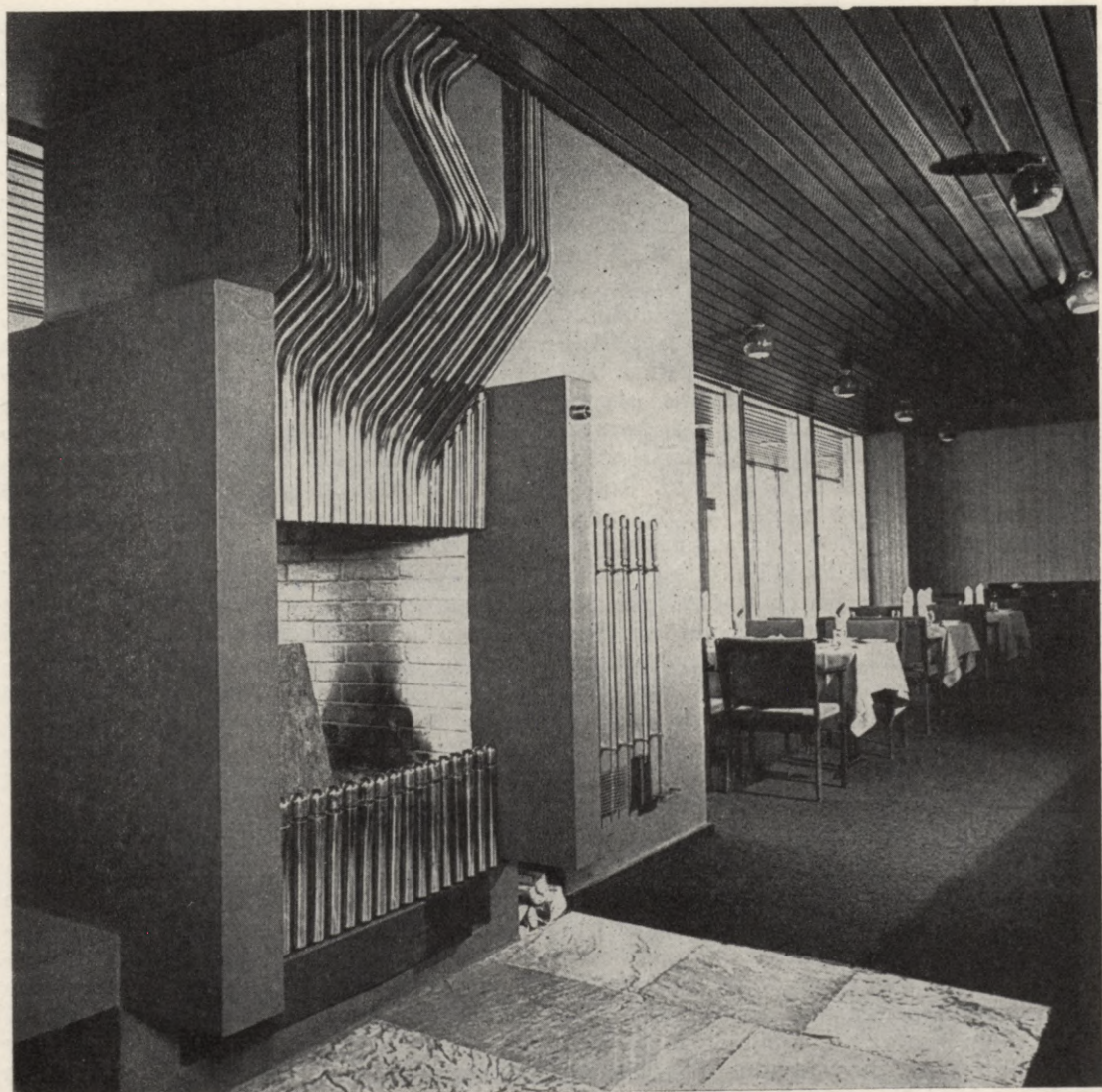
Jāpiezīmē, ka eksistē arī jēdziens «pilsētas dizains», tā ietvaros ietilpst galvenokārt ielu formējošie elementi — ietves, vitrīnas, izkārtnes, apgaismojuma ķermeņi, dažāda rakstura barjeras, turniketi, gājēju pārejas utt. Bez īpašiem iebildumiem to visu var ietilpināt komunālā dizaina areālā.



34. Andris Ramats. Raiņa Dailes teātra foajē interjers. 1978. Igora Čebotarjonoka foto.

Par vienu no pirmajiem mēģinājumiem komunālā dizaina jomā 50. gadu beigās var uzskatīt pēc J. Pētersona projekta izveidotos apavu labošanas un puķu tirdzniecības kioskus — kabīnes Rīgas ielās. Tad sekoja G. Asara un I. Strautmaņa 1955. gadā izstrādātais projekts, kurā ietilpa avīžu un filharmonijas kases kiosks, telefona kabīne un reklāmas vitrīna. Šos elementus varēja gan skaitliski, gan telpiski kombinēt zem kopīga apvie-

nojošā jumta. 80. gadā Rīgas ielās parādījās jau trešā kiosku «paaudze». Lai gan šoreiz tie ir varbūt ērtāki un komfortablāki pārdevējam, to vizuālais veidols tomēr nav būtiski mainījies, nav uzlabojies arī lietoto materiālu sortiments un kvalitāte. Anodētie alumīnija profili un kvalitatīva krāsainā plastmasa būtu ne tikai izdevīgāki ekspluatācijā, bet arī atbilstu augstākam industriālās ražošanas estētikas standartam.



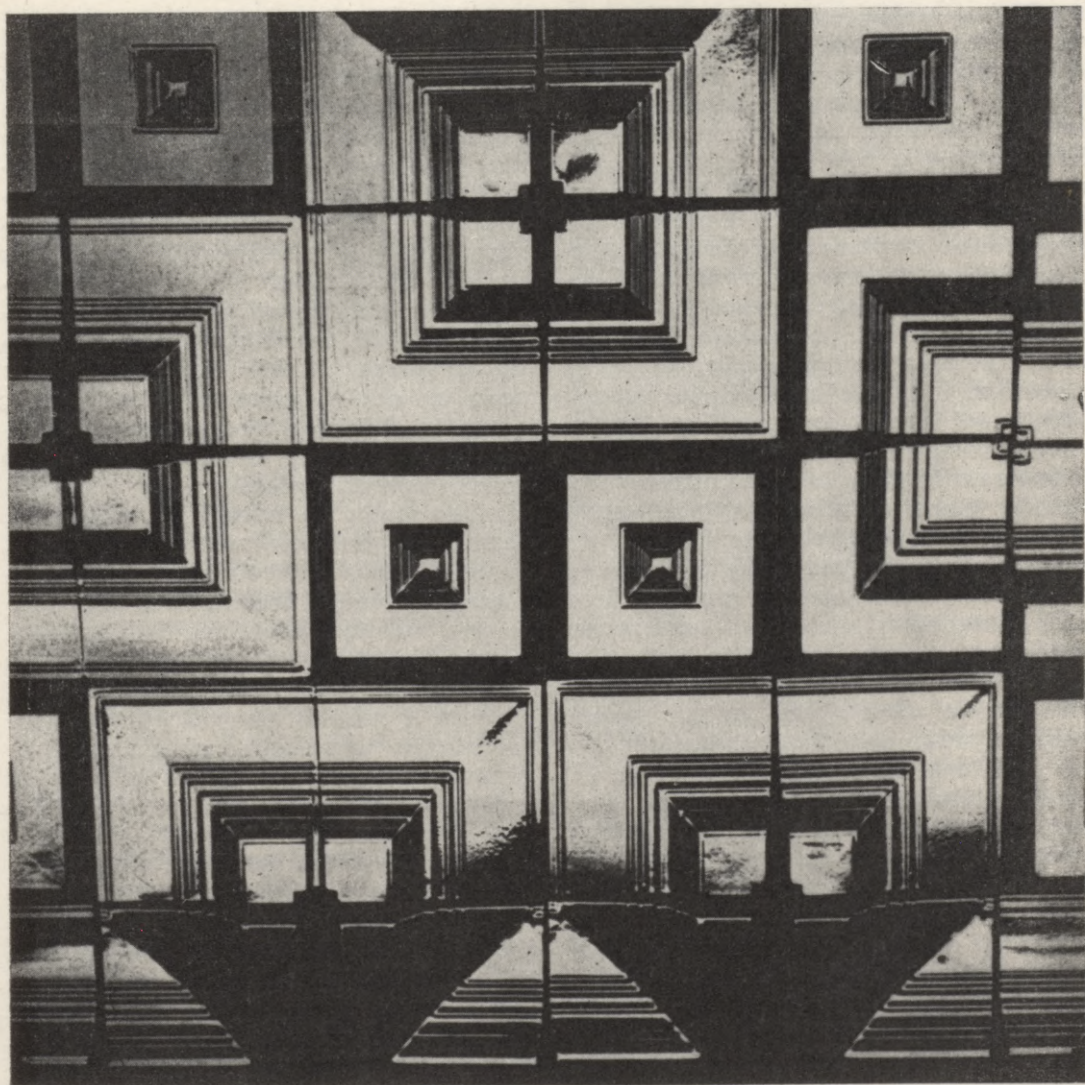
35. Juris Gagainis. Kamīns viesnīcas «Latvija» bārā. 1980. Laimoņa Stīpnieka foto.

20. gadsimta otrai pusei raksturīgs krass informācijas daudzuma pieaugums, kas veicina arī skaitļošanas tehnikas attīstību. Šajā procesā aktīva loma ir dizainam gan pašu skaitļošanas mašīnu konstruēšanā, gan — un tas attiecas uz komunālo dizainu — vizuālo un audiālo informācijas sistēmu izveidošanā. Informatīvo sistēmu lietojums ir ļoti daudzveidīgs, bieži tas saistās ar cilvēka orientāciju laikā un telpā. Viens no šādu sistēmu lietošanas veidiem ir tagad pasaulē tik populārie dažāda rakstura informācijas centri. Arī mūsu komunālais dizains spējis pirmos soļus šajā virzienā. 1976. gadā Jūrmalā (Dzintaros) tika uzcelts informāciju nesošais režģis (autors D. Dzedone). Režģa norobežotajā telpā vairāk vizuāli nekā faktiski ietverta arī vaļēja vasaras kafejnīca ar attiecīgiem kioskiem. Objekta impozantākā daļa ir no caurulēm veidotais režģis. Turklāt šim informācijas nesējam kopumā ir vairāk dekoratīva nekā funkcionāli informatīva nozīme. Ne pats teksts, ne tā izkārtojums īpašu interesi neizraisa, galvenokārt dominē daudzkārt atkārtotais vārds «informācija», pārējie uzraksti bieži vien netiek pamanīti. Tomēr pirmie soļi ar to ir sperti.

Raksturīgi, ka komunālā dizaina aizsācēji Latvijā bija arhitekti, jo sākotnējā posmā dizains kā arods bija vēl maz pazīstams un LPSR Valsts Mākslas akadēmija dizainerus tikko sāka gatavot. Šis apstāklis nevarēja neietekmēt rezultātu, pieeja objektiem bija vairāk arhitektoniska nekā dizainiska. Arī patlaban ar pilsētas dizainu visvairāk nodarbojas Komunālās saimniecības uzņēmumu projektēšanas institūts, kura tiešais uzdevums ir gatavot projektus celtniecībai. Taču tagad, kad dizaineru skaits mūsu republikā sniedzas daudzos desmitos, ainai vajadzētu mainīties.

Nākošais nozīmīgākais darbs vizuālās informācijas laukā ir 1980. gadā Rīgas Centrālajā dzelzceļa stacijā veiktie pasākumi. Lietpratīga darba rezultātā (autori J. Krievs, O. Lūkins, J. Borgs un A. Bērziņš) radīta vienota zīmju un šriftu sistēma. Lieki teikt, cik svarīga ir informācijas optimālā uztvere tāda tipa ēkās kā dzelzceļa stacija. Liela daļa pasažieru ir spiesti gūt ļoti svarīgu informāciju bieži vien diskomforta apstākļos — noguruši, lielā steigā, neorientējoties stacijas ēkā un pilsētā, utt. Tagad šī procedūra norit optimālākos apstākļos. Otrs — līdzīgs objekts Rīgā ir Autoosta (autors K. Rubenis). Ņemot vērā abu staciju tuvumu un faktu, ka daudzi pasažieri izmanto abus transporta veidus, šķiet, būtu bijis lietderīgi radīt arī vienotu informatīvo sistēmu. Vienlaikus rodas jautājums par šādas ar transportu saistītas informatīvās sistēmas kopējo areālu republikas robežās. Abi minētie piemēri skaidri apliecina nepieciešamību iesaistīt dizaineru jau attiecīga projekta tapšanas stadijā. Tomēr vizuālās informācijas sistēmas ir tāds dizaina elements, ar kura regulāru nomaiņu vienmēr jārēķinās.

Bez atsevišķiem objektiem un ar tiem saistītām problēmām, lai cik tās arī būtu svarīgas, pastāv kopējas pilsētas komforta problēmas. Pilsētu un šajā gadījumā — Rīgas straujā izaugsme radīja disproporciju starp jauno dzīvojamo māju lielo skaitu un kvartālu iekšstelpu labiekārtošanas kvalitāti. Jaunie dzīvojamie masīvi ir monotoni. Savukārt pilsētas vecā centra augošais apmeklētāju skaits rada neērtības firdzniecības uzņēmumu, kultūras un administratīvo iestāžu izmantošanā. Pati uzturēšanās ielās jau kļuvusi apgrūtināša. Augušas arī iedzīvotāju estētiskās prasības pret pilsētas vizuālo izskatu. Tiek meklēti ceļi situācijas uzlabošanai. Viens



36. Dzintars Lemhens. Variējams arhitektūras dekors «Spēle». 1979. Laimoņa Stīpnieka foto.

no šādiem meklējumiem bija 1978. gada vasarā Rīgā organizētā izstāde ar devīzi «Mākslinieks savai pilsētai». Līdz ar arhitektiem, māksliniekiem un tēlniekiem šajā izstādē piedalījās liela dizaineru grupa. Izstādes mērķis bija demonstrēt iespējamus ceļus pilsētas vizuālā veidola un komforta uzlabošanā, kā arī pievērst šīm problēmām plašākas sabiedrības uzmanību. Lai gan šāda veida izstādi Rīgā demonstrēja pirmoreiz, jāsaka, ka mērķis tika sasniegts. Izstāde izraisīja lielu interesi. Gan pašā izstādē, gan presē notika diskusijas. Ekspozīcijas atsevišķie elementi varbūt arī nebija savstarpēji pietiekami saistīti, tomēr tas bija nopietns mēģinājums novērtēt situāciju un paredzēt mērķtiecīgu tālāko darbību. Turpmāk varētu izstrādāt metodoloģiski mērķtiecīgu, pilsētbūvnieciski un psiholoģiski pamatotu pilsētas komunālā komforta projektu, kurā būtu paredzētas vizuāli aktīvas zonas, miera un klusuma zonas, paaugstināta funkcionāla komforta zonas, kā arī atzīmēti esošie diskomforta perēkļi. Iespējams, ka tādas optimālas pilsētas struktūras radīšanā būtu jāizmanto dabā tik bieži sastopamo ekoloģisko nišu principi. Dzīve pilsētā izvirza cilvēkam noteiktas prasības, kurām jāspēj piemēroties. Tāpēc adaptācijas grūtību pārvarēšanai nepieciešama gan tāda vides organizācija, kas ievēro šīs grūtības, gan sabiedrības gatavība sadarboties ar šo pašas radīto vidi. Iespējams, ka tādas gatavības sasniegšana jāveicina ar speciāliem pasākumiem, kuru vidū varētu ietvert arī minēto izstādi. Būtu labi, ja plašāka sabiedrība tiktu detalizētāk iepazīstināta ar modernās pilsētas darbības mehānismu (lekciju, publikāciju utt. veidā). Pilsēta un tās elementi ir sociologu, filozofu, kultūrvēsturnieku, arhitektu un daudzu citu specialitāšu pārstāvju pētījumu objekts. Nopietnāk jāpo-

pularizē dažādie pilsētas dzīves aspekti, tad arī dizaineru darbība gūs lielāku atsaucību un izpratni. Arī šajā virzienā ir gūti zināmi panākumi. Vērā ņemama nozīme komunālā dizaina ietvaros ir ikgadējiem dizaineru semināriem Kuldīgā, kas praktiski jau kļuvuši par tradīciju. To organizatori ir Latvijas PSR Mākslinieku savienība, Kuldīgas rajona vadība un pilsētas izpildkomiteja. Sākot ar 1977. gadu, Kuldīgā ik vasaru pulcējas dizaineri, interjeristi, tēlnieki, keramiķi, arhitekti un mākslas zinātnieki. Mēnesi ilgajā darbā, kas norit ar devīzi «Dizains — Kuldīgai», semināra dalībnieki bez jebkāda atalgojuma izstrādā pēc iespējas kompleksus labiekārtošanas priekšlikumus dažādām pilsētas zonām un atsevišķiem objektiem. Tematika ir visai daudzveidīga, piemēram, komforta zona centrālajam pilsētas laukumam, galvenās firdzniecības ielas krāsojums, meklējot specifisko Kuldīgas kolorītu, vizuālās zīmes un šrifti, interjera elementi utt. Parasti tika organizētas arī tikšanās ar pilsētas administrāciju un lasītas lekcijas saimnieciskajam aktīvam. Semināra noslēgumā dalībnieku veikums tiek izstādīts kuldīdznieku vērtējumam, tādējādi propagandējot dizainu un dizaina metodes. Semināra darbs tiek veikts kompleksi. Vecāko kolēģu metodiskajā vadībā jaunie dažāda profila mākslinieki mācās radoši sadarboties. Kuldīgas piemērs izrādījies pievilcīgs un izraisījis interesi. Tagad līdzīgs pasākums aizsācies, sadarbojoties Saldus pilsētai ar T. Zaļkalna LPSR Valsts Mākslas akadēmiju.

Šie pozitīvie piemēri tomēr liecina, ka efektīvas komforta sistēmas veidošana nevar balstīties tikai uz māksliniecisko intuīciju. Kā jau minēts, nepieciešama mākslas un dažādu zinātnes nozaru speciālistu sadarbība un arī darba administratīva koordinācija. Bet tikpat skaidrs arī tas, ka

vienmēr vajag saglabāt brīvu darbības lauku nejaušībai — šim «evolūcijas izlūkam». Nav viegli panākt centralizētas sistēmas līdzsvarotu funkcionēšanu; tas prasa ikreizēju situācijas izpratni un pilsēt būvniecības likumu respektēšanu. Tikai maksimāli kompleksa pieeja cilvēka un vides mijiedarbībai modernās pilsētas apstākļos var dot cilvēkam tik nepieciešamo komfortu, kas arī ir komunālā dizaina galvenais uzdevums.

Ir vēl kāds komforta kompetencē ietilpstošs dizaina darbības lauks, kas līdz ar to būtu apskatāms nodaļā par komunālo dizainu, un proti — modernais interjers. Pēdējos gados par interjera problēmām Rīgā ir iznākušas vairākas labas grāmatas, tāpēc nav vajadzības šīs problēmas te detalizēti iztirzāt. Gribētos tikai uzsvērt dažas īpatnības, ko dizains ienesis interjerā un kādā virzienā tās patlaban attīstās. Pašu interjera telpu pārsvarā veido arhitekti, bet telpu aizpildošos priekšmetus — dizaineri, toties mēbeles ir tas elements, kurā abu nozaru speciālistu darbība krustojas. Rēķinoties ar konveijera un sērijveida ražošanas stingrajām prasībām, dizaineri piešķirušī mēbelēm racionālas un loģiskas formas, kas raksturo mūsu priekšstatu par moderno interjeru. Jo pati telpa kā priekšmetu fons bieži vien ir neitrāla un savu galīgo izteiksmi iegūst tieši ar priekšmetu starpniecību. Jāpiebilst, ka dažādo sabiedrisko iestāžu interjeros arvien lielāku nozīmi iegūst vizuālā informācija. Šajā ziņā kā viens no veiksmīgākajiem piemēriem minama lidosta «Rīga». Interjera autoriem A. Stankevičam un A. Punkam izdevies visus iekštelpas komponentus — mēbeles, uzrakstus un piktogrammas sakausēt vienotā ansamblī. Ir arī citi veiksmīgi iekštelpu risinājuma paraugi, piemēram, Latvijas Civilās aviācijas pārvaldes interjeri (autori R. Stukmane un

H. Krūkle). Liela vērtība vizuālai informācijai tiek pievērsta arī jaunceltajās slimnīcās, varbūt viens no labākajiem piemēriem šajā ziņā ir Rīgas pilsētas 7. slimnīca Gaiļezērā (vizuālās informācijas autori A. Purviņš un J. Spalviņš), Kardioloģijas centrs P. Stradiņa Republikāniskajā klīniskajā slimnīcā (autore H. Medne). Topošajā radio un televīzijas centrā Rīgā vizuālās informācijas pamatiezīmes tika paredzētas jau projektēšanas stadijā. Projekta realizācijas gaitā tā atrodas autoru uzmanības centrā. Tas ir saprotami, jo tik liels un sarežģīts komplekss bez laba informācijas dienesta nemaz nevar normāli funkcionēt. Starptautisko un internacionālo sakaru pieaugums izraisījis visā pasaulē piktogrammu bumu. Šajā dizaina jomā izveidojušies jau savi kanoni. Tomēr jāatzīmē, ka dažkārt vēlēšanās visu «izteikt ar bildītēm» uzliek cilvēka uztverei papildslodzi un pat izraisa pārpratumus.

Abām aplūkotajām dizaina izpausmes formām — komunālajam dizainam un tā kompetencē ietilpstošajam interjera dizainam — piemīt vēl kāda īpatnība. Tā ir liela telpiska un priekšmetiska ietilpība. Katra forma vienmēr atrodas telpā un savukārt veido telpu — no pilsētvides līdz ielas sintagmai, no celtņu iekštelpu kompleksa līdz minitelpai kādas istabas stūrītī. Īpaši aptverošas ir vizuālās sistēmas. To areāls var aptvert visu zemeslodi (piemēram, olimpisko spēļu simbolika un sporta piktogrammas), gan atsevišķas valstis, pilsētas un iestādes. Nereti par kodējošo substanci tiek izmantota krāsa, kura iegūst funkcionālu nozīmi. Piemēram, Japānā visi uzraksti, piktogrammas utt., kas norāda izeju no jebkuras telpas, veidotas zaļā krāsā. Tas disciplinē uztveri un ir pareizi no psiholoģiskā viedokļa, jo izejas meklēšana bieži saistīta ar laika trūkumu. Nomierinošai zaļai krāsai doda-

ma priekšroka salīdzinājumā ar brīdinošo sarkano krāsu, ko analogos gadījumos lieto pie mums. Dažkārt tas rada pat pret-runas. Piemēram, sarkanais aplis uz veika durvīm norāda uz to, ka veikals ir slēgts, bet kinoteātros sarkanā gaisma norāda uz izejas durvīm. Respektīvi viena un tā pati krāsa veic divas pretējas funkcijas, tādējādi būtiski traucējot cilvēku psiholoģisko komfortu.

Nevar būt šaubu, ka nozīmīgas pārmaiņas komunālā dizaina problēmu risināšanā iespējams panākt vienīgi administratīvo un zinātnisko iestāžu sadarbības ceļā. Mūsu republikā par šādas sadarbības koordinētāju varētu kļūt pirms dažiem gadiem nodibinātais Latvijas Dizaina centrs.

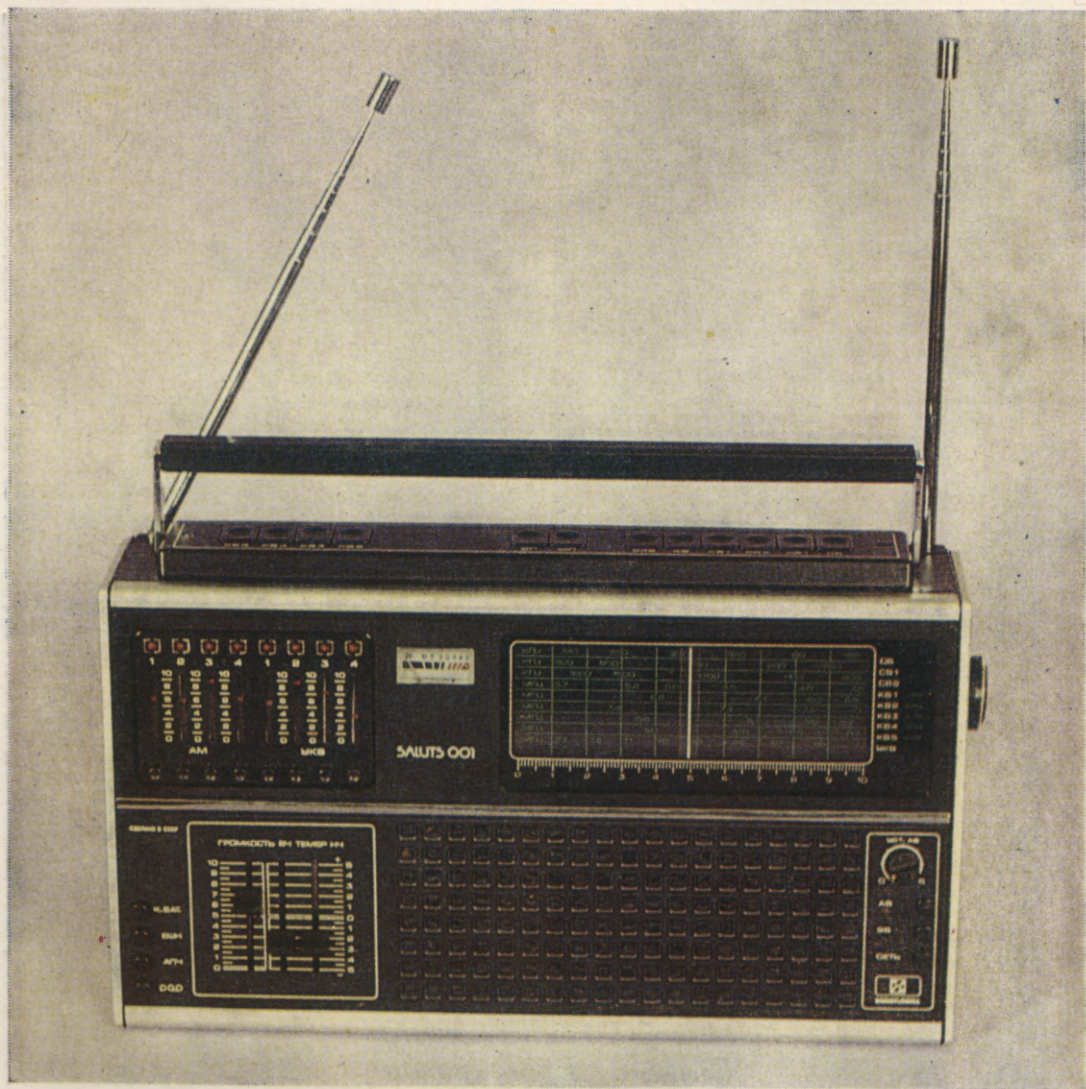
Visumā modernais interjers pārcietis tās pašas pārvērtības, panākumus un neveiksmes, ko modernā arhitektūra. Te gan tūlīt jāpiebilst, ka tagad — 80. gadu sākumā termini «modernā arhitektūra» un «modernais interjers» ieguvuši citādu fraktējumu. Proti, šie termini apzīmē to uzsvērti funkcionālo, internacionālo, bieži vien nivelēto arhitektūras formu valodu, kura radās un manifestējās 20. gadu sākumā. Pēc otrā pasaules kara tā praktiski visur tika realizēta masveidā un 70. gadu vidū pakāpeniski sāka transformēties par šimbrīžam varbūt vēl gluži nenovērtēto arhitektūras virzienu, ko sauc par postmoderno arhitektūru. Tātad jēdziens «modernā arhitektūra» ir jau kļuvis par pagaidnosaukumu vienam noteiktam arhitektūras attīstības periodam, noietam evo-

lūcijas posmam. 60. gadi bija modernās arhitektūras kulminācijas periods. Eksterjeru, interjeru un dizainu toreiz raksturoja formu sterilitāte. Tika uzskatīts, ka priekšmetam, formai it kā jāizkūst telpā, jākļūst nemanāmai. Dominēja telpa, nevis priekšmets. Radioaparātu un elektronisko mājas priekšmetu ārējo izskatu tuvināja medicīniskai aparatūrai un, ja vien varēja, lietoja pelēko krāsu. Stelāžas atgādināja no paneļiem celtās mājas, krēsli kļuva viegli, brīžiem pat pārāk viegli. Tagad attieksme pret šo virzienu mainījies. Attiecībās ar pagātņi dominē nevis kontrasta, bet analogijas princips. Uzmanīgi tiek uzklausi patērētāja vēlējumā, izpildītas viņa prasības, nevis realizētas vienīgi kāda «liela» speciālista idejas. Telpai bieži tiek piešķirts savs individuāls raksturs, brīvi izmantojot pagātnes stilu iezīmes. Rezultātā iekštelpas elementi atgūst vieliskumu, priekšmeti kļūst interjerā «darbīgi», vienalga, vai tie būtu risināti retrostilā vai mūsdienīgi. Atkal dizainā un interjerā drīkst izmantot ornamentu. Bet vai ar to netiek pārkāpti svētākie klasiskā dizaina principi, kuri prasa industriālās ražošanas un tehnoloģijas noteikumu ievērošanu? Nē, jo radies jauns dizaina veids — unikālais dizains. Unikālās lietās var daudz ko atļauties, un līdz ar to agrākā stingrā robeža starp dizaina un lietīšķās mākslas priekšmetiem izzūd. Dizaina loma interjerā arvien pieaug, jo tagad tas kļuvis ne tikai par vienu no svarīgākajiem iekštelpu veidojošiem faktoriem, bet arī par dekora sastāvdaļu.

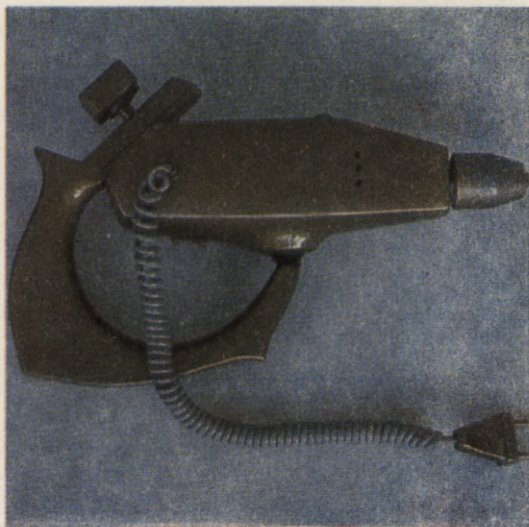
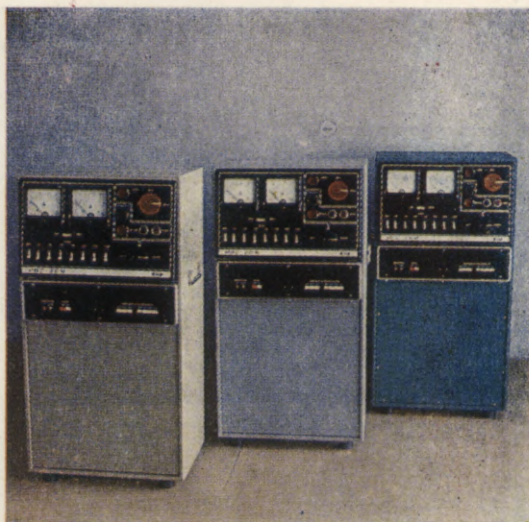
37. Ādolfs Irbīte. Radiola «Viktorija-stereo 002». 1970. Miķeļa Galzona foto.

38. Dzintars Kāve. Mūzikas iekārta «Melodija-106-stereo». 1976. Miķeļa Galzona foto.

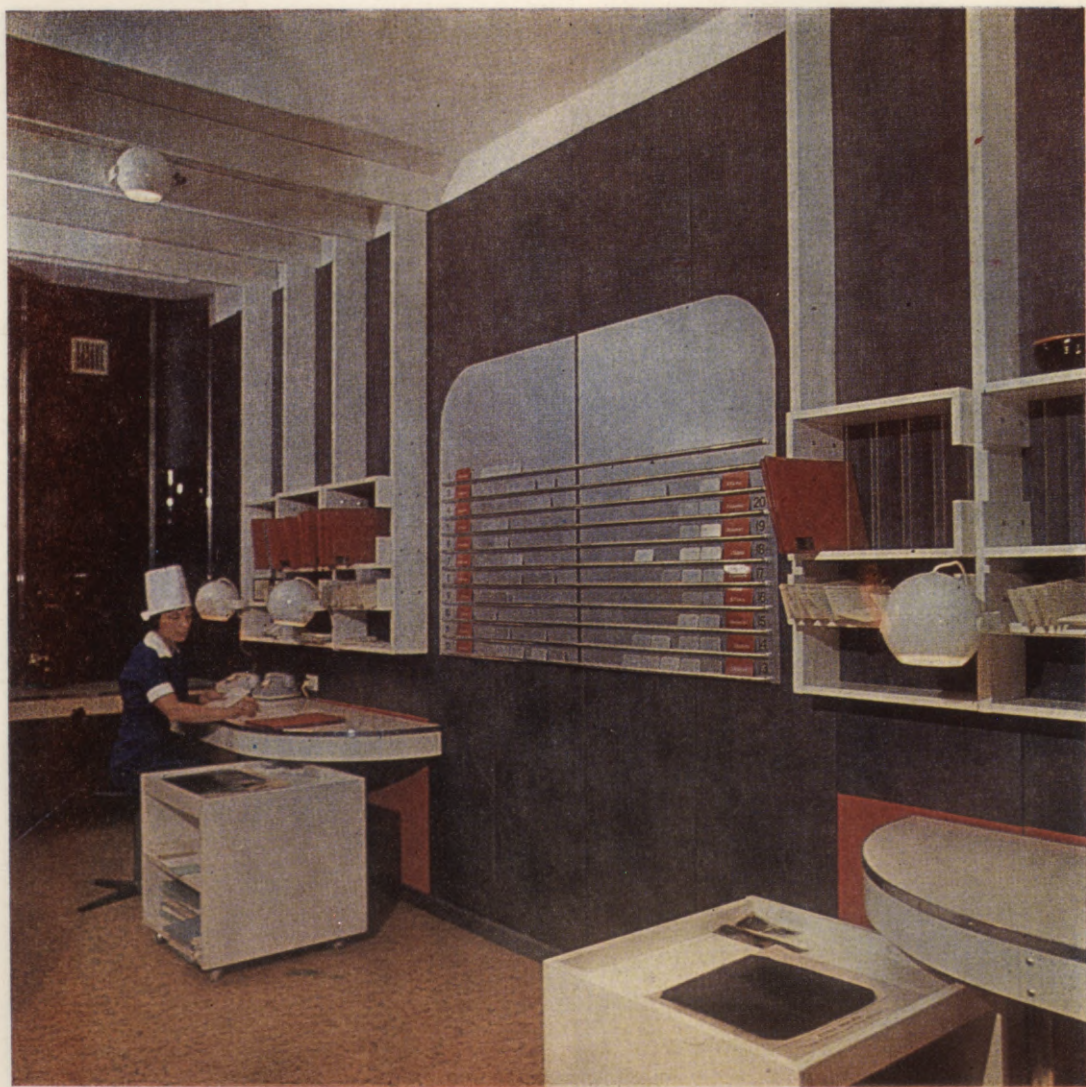




39. Dzintars Kāve, Ilgvars Robežnieks. Radiouztvērējs «Salūts-001». 1976. Miķeļa Galzona foto.



40. Mintauts Lācis. Elektriskās kafijas dzirnaviņas «Straume». 1970. Miķeļa Galzona foto.
41. Jānis Ancītis. Spektu ierosināšanas avots — ģenerators «ИВС-28М». 1980. Jāņa Ancīša foto.
42. Imants Eglītis. Pastiprinātājs «EX — 5055» ar akustisko iekārtu (modelis). 1977. Imanta Eglīša foto.
43. Fjodors Gornostajevs. Universālais elektriskais urbis (makets). 1974. Valtera Ezeriņa foto.



44. Helēna Medne. Dežurējošās medmāsas postenis P. Stradiņa republikāniskajā klīniskajā slimnīcā. 1980. Helēnas Mednes foto.



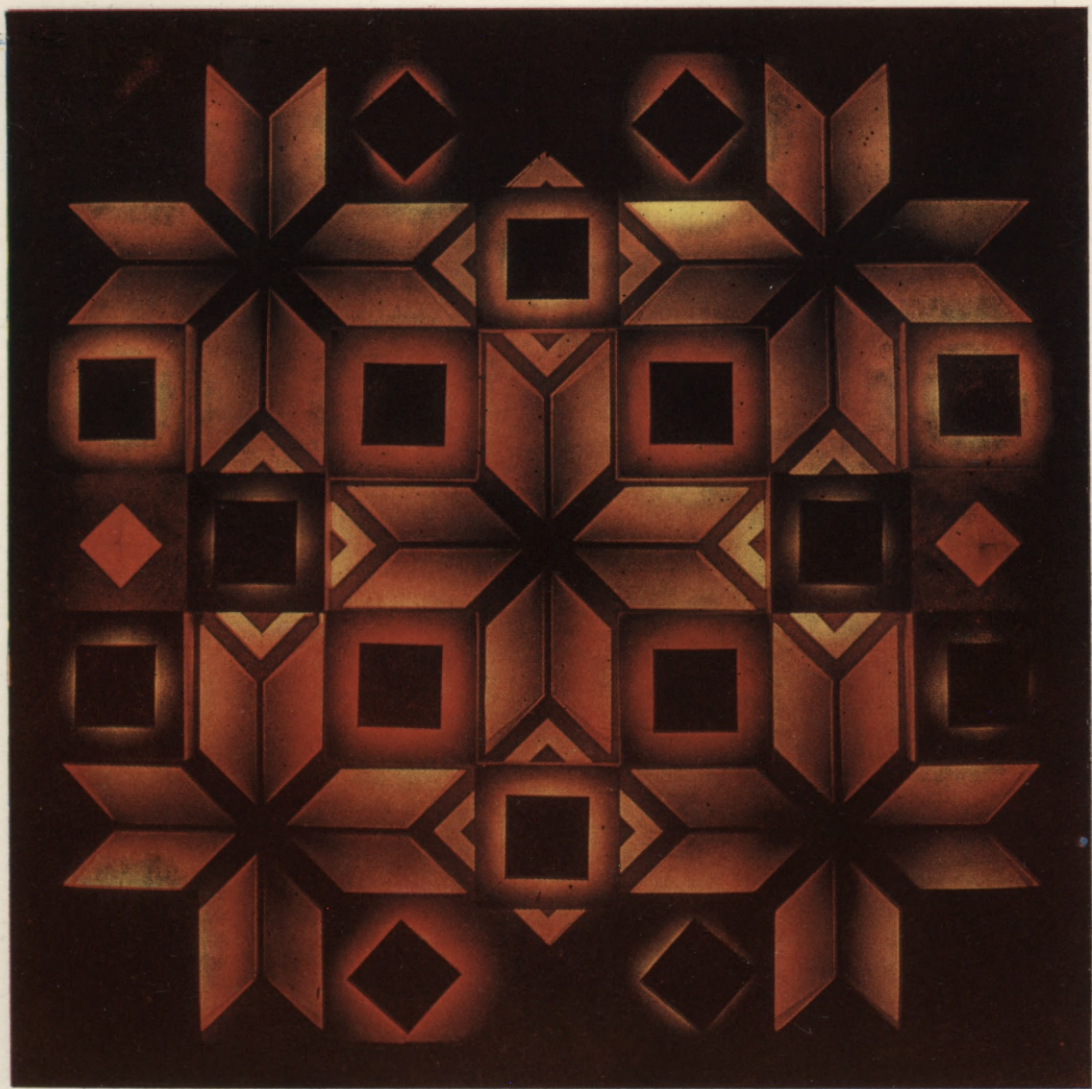
45. Artūrs Eiserts. Mikroautobuss RAF-2203 «Latvija». 1973.



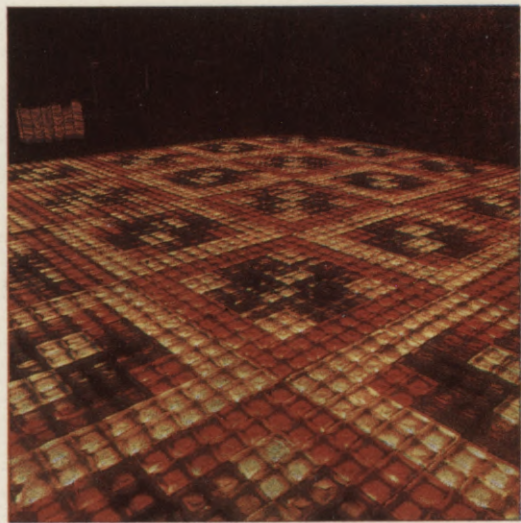
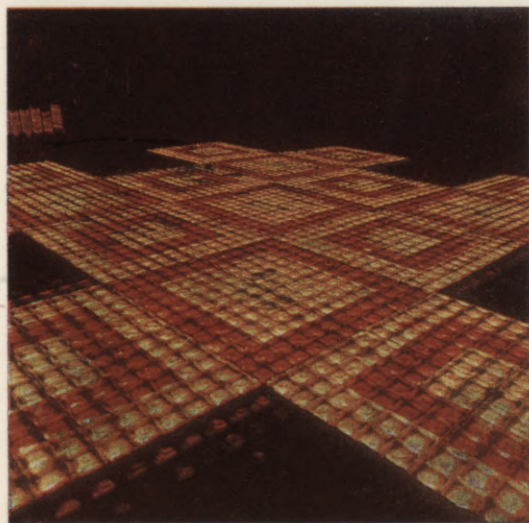
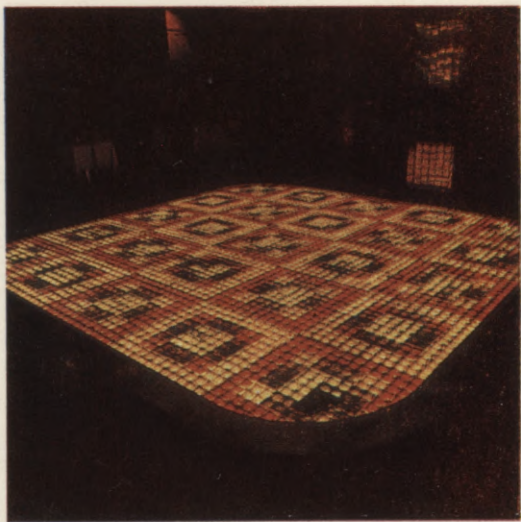
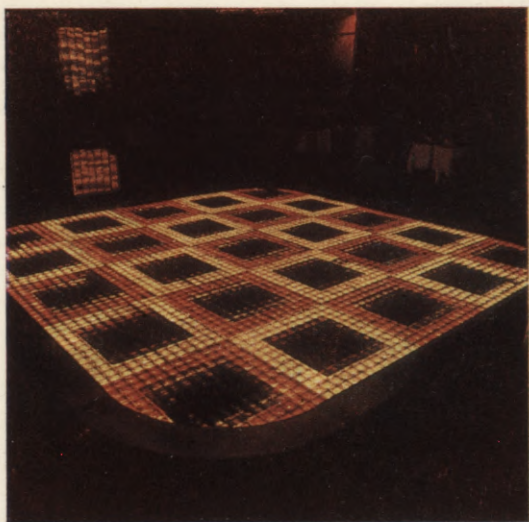
46. Gunārs Glūdiņš. Mopēds «Rīga-18» (modelis). 1978. Valtera Ezeriņa foto.



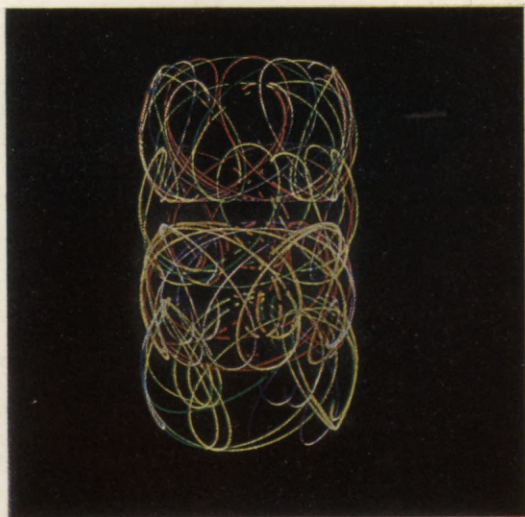
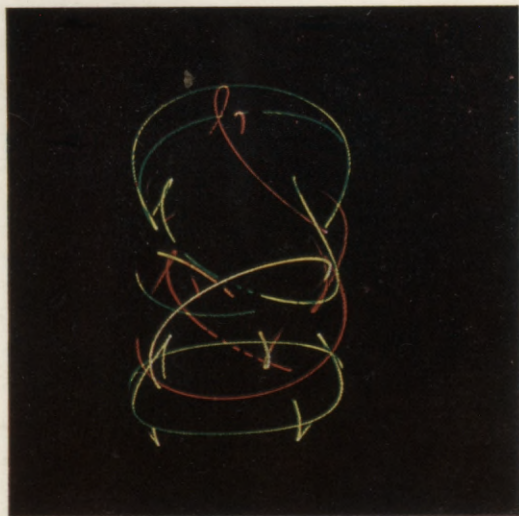
47. Valdis Celms, Sarmīte Ancīte, Lūcija Gadzina. Latvju rakstu variācijas. 1974.
Kārļa Kalsera foto.



48. Daina Bērziņa. Kinētisks dekoratīvs interjera objekts (makets). 1981. Romualda Salcēviča foto.



49. Imants Eglītis. Kinētisks gaismas objekts restorāna «Jūras pērle» naktsbārā. 1981. Imanta Eglīša foto.



50.—52. Andulis Krūmiņš. Kinētisks gaismas objekts «Krustpunkti». 1978. Tālvaižņa Pūra foto.
53. Jānis Krievs, Aivars Bērziņš, Izraīls Blumenāus. Kinētisks gaismas objekts
Rīgas centrālajā pasažieru stacijā. 1981. Valtera Ezeriņa foto.



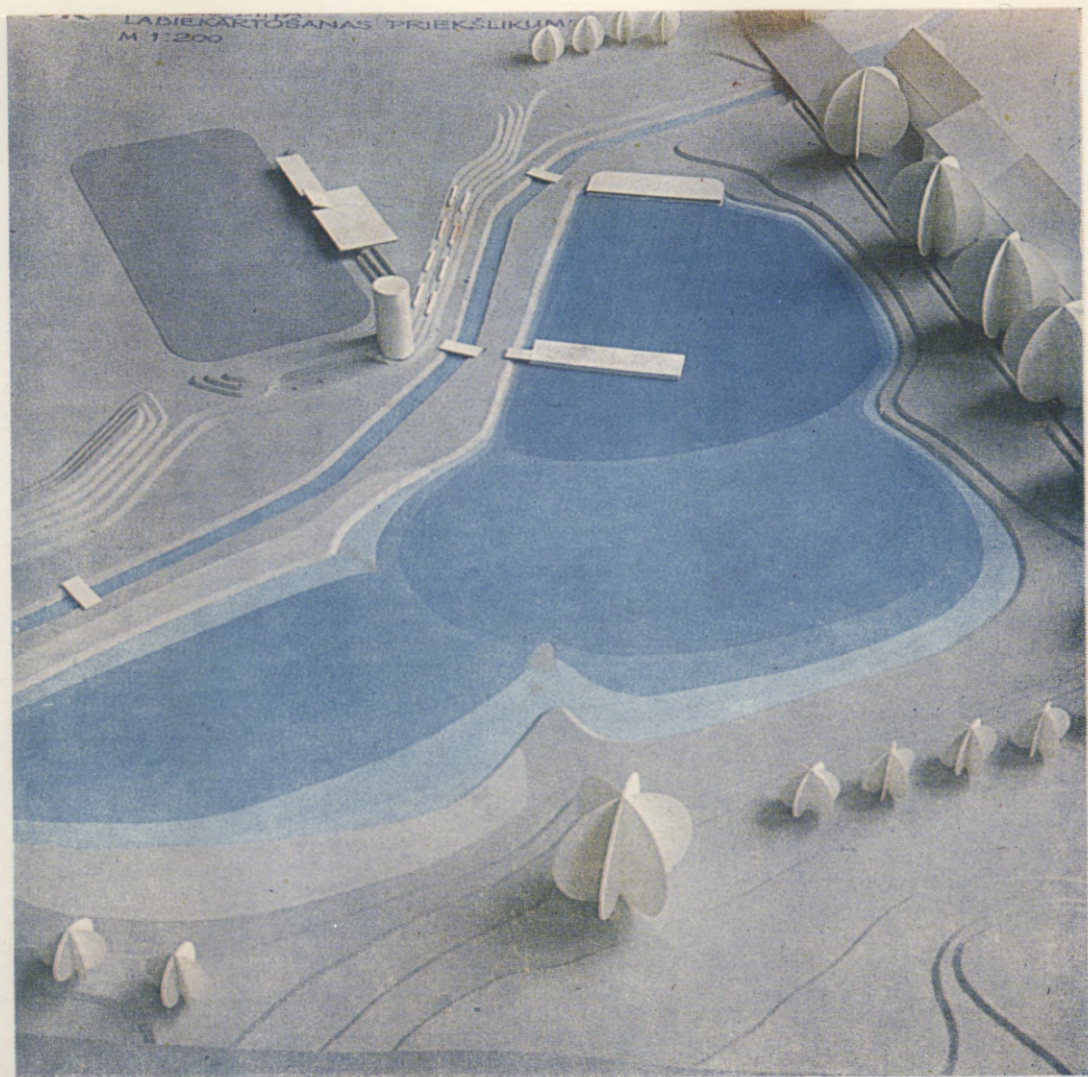
54. Jānis Krievs, Aivars Bērziņš, Dmitrijs Lūkins, Viļauts Drande, Jānis Borgs. Vizuālās informācijas sistēma Rīgas centrālajā pasažieru stacijā. 1981. Valtera Ezeriņa foto.



55. Māris Gundars. Dispečeru pults PSRS Ziemeļrietumu apvienotās enerģosistēmu dispečeru pārvaldes ēkā Rīgā. 1976. Māra Gundara foto.



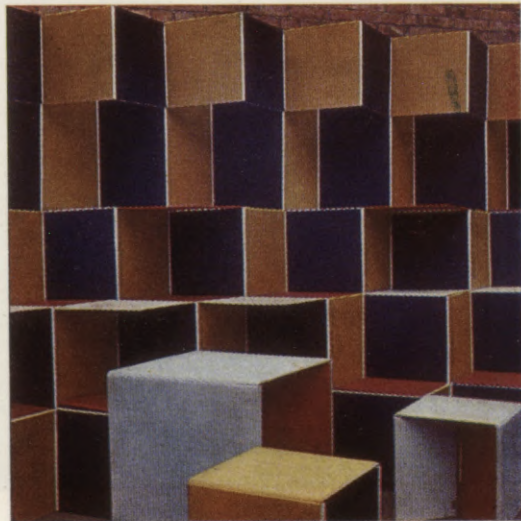
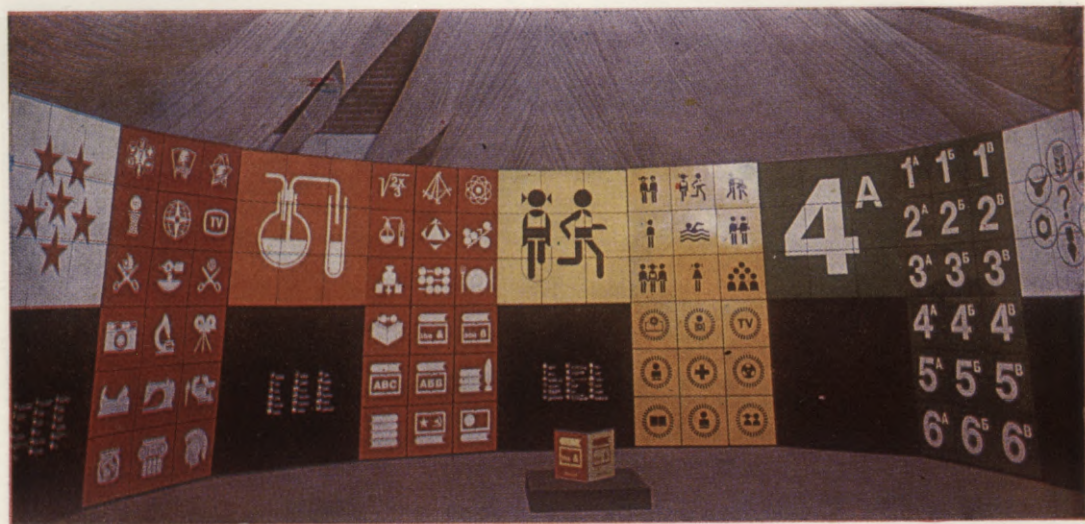
56. Aina Brigita Ozoliņa, Auseklis Ozoliņš. Bērnu rotaļu vides komplekss (projekts).
1978. Georga Baumaņa foto.



57. Jānis Ancītis, Aldis Orniņš. Atpūtas zonas labiekārtojums Kuldīgā (makets). 1979.
Jāņa Ancīša foto.



58. Ģirta Kiršfeina, Helgas Krūkles, Aivara Krūkļa, Dzintara Kāves darbu ekspozīcija. 1980. Ojāra Martinsona foto.



59. Helga Krūkle. Vizualās informācijas elementu ekspozīcija. 1980. Ojāra Martinsona foto.
 60. Jānis Spalviņš, Kurts Fridrihsons, Voldemārs Lazdiņš, Olafs Jēkabsons. Rīgas Vēstures un kuģniecības muzeja ekspozīcija. 1981. Induļa Spuldzenieka foto.
 61. Ārija Rubene, Kārlis Rubenis. Portatīva ekspozīcijas iekārta. 1975. Kārļa Rubeņa foto.

UNIKĀLAIS DIZAINS

Velga Opule

Zinātnes un tehnikas progresa rezultātā dizains arvien vairāk sazarojas. Bez rūpnieciskā dizaina šodien nav iedomājama tehniski un estētiski kvalitatīvas priekšmetiskās vides radīšana, komunālais dizains rūpējas par komunālo komfortu, ievērojot fizioloģiskās, psiholoģiskās un sociālās cilvēka nepieciešamības. Citu dizaina žanru vidū jauna parādība ir unikālais dizains (kopš 1979. gadā Maskavā notikušās konferences, kurā tika aplūkotas dizaina attīstības problēmas, jēdziens «unikālais dizains» tika iekļauts dizaina terminoloģijā). Kas tad ietilpst šajā kategorijā, un kādas ir unikālā dizaina funkcijas?

Mākslinieka—dizainera interešu lokā arvien bijuši priekšmeti un objekti ar unikālu raksturu, kuri neietilpst masu produkcijas ražošanas sfērā. Nosacīti tos varētu apvienot, lietojot terminu «unikālais dizains», paturot vērā, ka šādu objektu grupā iekļaujami visdažādākā satūra darbi, kuriem raksturīgi kopēji nosacījumi:

- 1) priekšmets kā vienīgais eksemplārs;
- 2) pārsteiguma vai apbrīnas moments, kādu tas izraisa.

Tieši unikālā dizaina ietvaros visai aktīvi izpaužas mākslinieka radošā fantāzija, atklājas jaunu māksliniecisko ideju un koncepciju meklējumi.

Dizaina struktūrā māksla ir viens no daudziem komponentiem. Bet unikālajā dizainā tieši māksla ir noteicošais komponents.

Unikālā dizaina darbu īpatnība izpaužas vairākos aspektos. Būdami dizaina objekti, šie darbi,

pirmkārt, uzrāda dizainam raksturīgo radošo domu, kas izteicis mākslas, zinātnes un tehnikas robežjoslās;

otrkārt, tiem piemīt dizainam specifiskā mijattiecība ar telpu;

treškārt, to veidošana saistīta ar attiecīgo tehnoloģisko bāzi.

Jaunrades moments unikālajā dizainā izpaužas ne tikai attiecībā uz formu un tehnoloģisko procesu, bet arī uz saturu un tieksmi radīt jauna tipa asociatīvus mākslas tēlus. Tāpēc katrs unikālā dizaina darbs ir neatkarīgs.

Ievērojamais franču kinētiskās mākslas pārstāvis Nikolā Šefērs ir teicis: «Neapšaubāmi, ka zinātniskās un tehniskās informācijas daudzums mūsu dienās var katru

cilvēku un līdz ar to arī katru mākslinieku rosināt uz pilnīgi jaunu radošo aktivitāti.»

Šo vārdu pareizību apliecina tas, ka 20. gadsimtā parādās jauni mākslas veidi, kuri nevis atspoguļo kustību, gaismu un telpiskās formas, bet tieši operē ar šiem elementiem: tie vienlaikus ir izteiksmes līdzekļi un izteiksmes mērķis.

Viens no plašāk pazīstamiem jauniem mākslas veidiem ir kinētiskā māksla, kuras pamatu veido kustīgās vai iluzori kustīgās konstrukcijas.

Gaismas māksla pārstāv visdažādāko tipu gleznas un ekrānus ar starojošu, mirgojošu vai mainīgu plūstošu krāsainu gaismu. Enviromentālā māksla apvieno sevī gan kinētikas, gan gaismas elementus. Tā iesaista skatītāju it kā spēlē, tāpēc tās iedarbība pilnībā atklājas vidē, kas aptver skatītāju.

Kibernētiskā māksla gaismas mākslas tehnoloģiskajos procesos iesaista kibernētiku, tādējādi palielinot attēlojamo variantu iespējas.

Mūsu republikā jaunā aktivitāte dizaina jomā izriet no laikmetīgu estētisko ideālu meklējumiem, no vērtību pārvērtēšanas. Tā aizsākas 70. gadu sākumā ar atskatu tautas mākslā un padomju dizaina vēsturē. Tas ir laiks, kad dizainera — konstruktīvista Gustava Kluča (1895—1944) mākslinieciskā mantojuma studēšana rada mākslinieku aprindās veselu apvērsumu, kas vēlāk pāraug kvalitatīvi jaunā dizainiskās domāšanas ievirzē.

Nav nejaušība, ka mūsu republikā laikmetīgu mākslas tēlu radīšanā iesaistījās arī dizaineri. To noteica objektīvi apstākļi: viņu darbība zinātnes un tehnikas robežjoslā, no vienas puses, un apmācību sistēma LPSR Valsts Mākslas akadēmijā, no otras puses. Dizaineru profesionālā sagatavotība nodrošināja augstu mākslinieciski radošo potenciālu, attīstītu fantāziju, kas

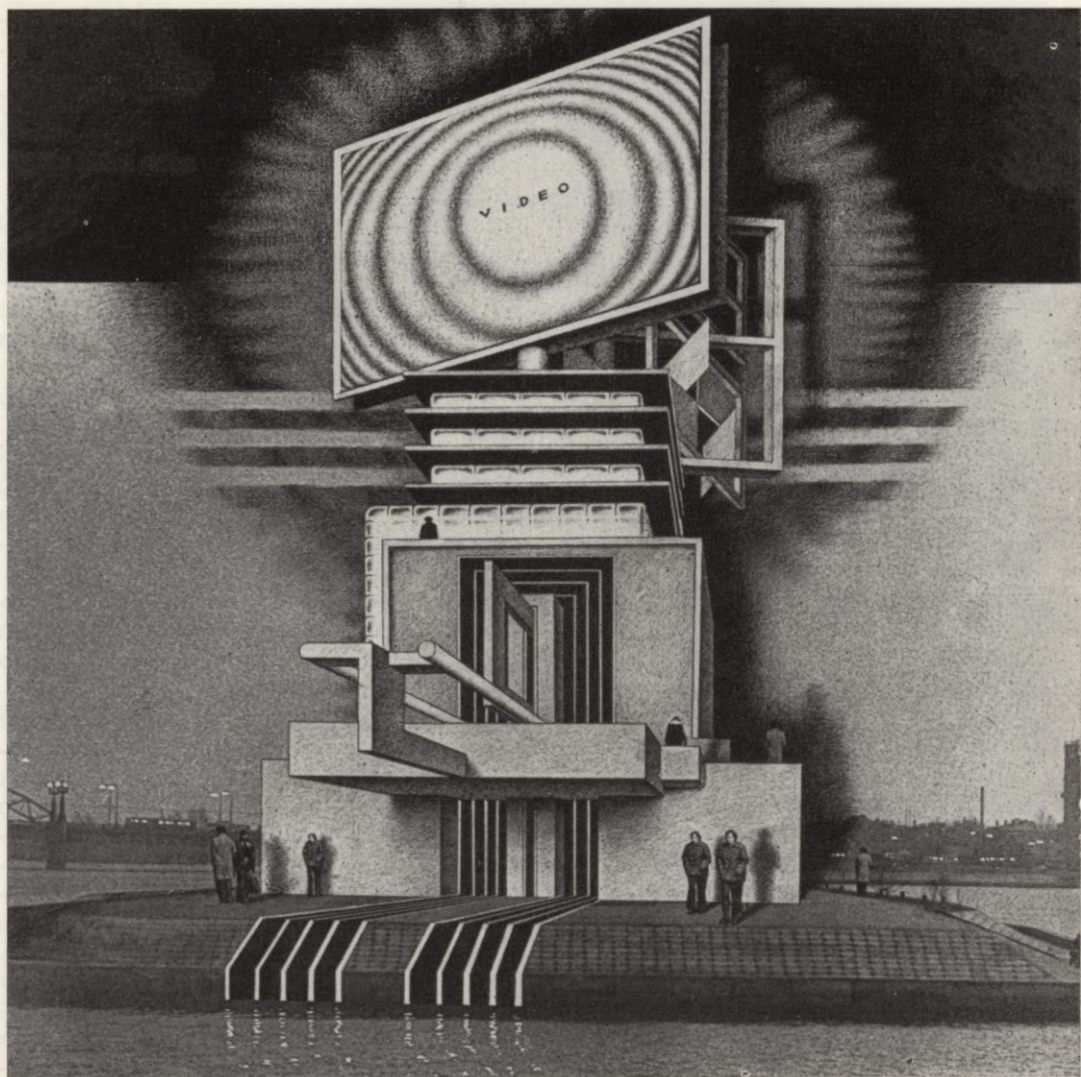
pašreizējos apstākļos varēja atraisīties un izpausties tieši unikālā dizaina jomā, radot augstas mākslinieciskas vērtības.

Dizaina līmenis daudzējādā ziņā atkarīgs no tā, cik lielā mērā novatorisms tiek sintezēts ar tradīcijām. Neizsmejams jaunrades avots ir nacionālās kultūras mantojums. Tā apzināšanā ļoti nozīmīgi ir tautisko rakstu pētījumi. Jau Gustava Kluča konstrukciju metos sastopam vienas zīmes telpisku izvērsumu vai arī tās variantu tālāku attīstīšanu un pārstrādāšanu atbilstoši autora fantāzijai un funkcionālajai iecerei. Viņa darbu mākslinieciskā vērtība atklājas gan ornamentālajā ritmikā, gan konstrukciju savdabīgajā dinamikā, kas bieži tiek panākta ar elementu nobīdēm, radot kustību ilūziju. G. Klucis pirmais atklāja arī latviešu rakstu elementu struktūras vērtību.

Pamatojoties uz G. Kluča darbu pētījumiem un latviešu etnogrāfisko rakstu studijām, dizainers V. Celms pirmais izvirza latviešu rakstu transformācijas koncepciju.

Pirmo reizi ar latviešu ornamentu pārveidojumiem sastopamies 4. republikas dizaina izstādē 1974. gadā. Izmantojot V. Celma ideju, autoru grupa — G. Kiršteins, H. Krūkle un I. Jurķele — veic savdabīgu raksta analīzi, parādot tā lineārās, koloristiskās un plastiskās iespējas, transformējot atsevišķu zīmi no plaknes līdz telpiskam apjomam — modelim un pēc tam atkal transformējot līdz zīmei ar jaunu tēlainās un vizuālās izteiksmes spēju.

Citādā aspektā — programmatiskāk šajā pašā laikā latvju rakstu transformāciju risina otrs autoru kolektīvs — V. Celms, S. Ancīte, L. Ģadzina, operējami ar optiski dinamisku struktūru plāknē. Gan zīmējumā, gan kolorītā papildināta ar tēlainības dramaturģiju, šī transformācija iegūst arī simbolisku skanējumu.



62. Anda Ārgale, Valdis Celms, Māris Ārgalis. Kinētiska skulptūra — bāka. Audio-
vizuālo mākslu centrs (projekts). 1978. Kārļa Kalsera foto.

«Modelēšanu» sastopam arī M. Ārgaļa mākslā, tikai viņš iet kvalitatīvi citu ceļu. Latvju rakstu transformācijā mākslinieki rada modeļus, kas atbilst īstenības norisēm, toties M. Ārgālis abstrahē dzīves modeļus, ņemot par pamatu senās rakstu zīmes.

Ģeometriskajā tautas rakstā lakoniskā formā ietverti paši būtiskākie dabas simboli, kas izsaka Dzīvības Ritmu. Šo rakstu var uztvert kā pirmatnējo priekšstatu pierakstu par dabas un cilvēka mijattiecību. Šīs zīmes, virknējoties ornamentā, atspoguļo cilvēka—laika—telpas savstarpējās attiecības.

Kā jau tika minēts iepriekš, šādu rakstu transformācija dod grafisko zīmju neskaitāmas variācijas, kuras iespējams izmantot kā pilsētas vidi organizējošus elementus.

Vienlaikus ar šiem tēlainās un strukturālās izteiksmes meklējumiem mūsu republikā rodas arī pirmie priekšlikumi kinētiskās mākslas laukā. Savā darbībā pamatodamies uz atklājumiem, gūtiem G. Kluča darbu un tautas rakstu studijās, mūsu kinētiķi atšķirībā no aizrobežu modernās mākslas pārstāvjiem strādā ar būtiski citu ievirzi: viņu darbos kustība nav pašmērķis, bet tikai līdzeklis nepieciešamo priekšstatu izteikšanai.

1972. gadā izstādē «Interjers—dizains» tiek eksponēti V. Celma «Rotējošie cilindri». Darba tehnoloģiskā risinājuma pamatā ir elektromehānika. Jau šajā ierīcē parādās V. Celma mākslai raksturīgais formu vertikālisms, kas izpaužas arī augšejošā kustībā.

Par īstu uzplaukuma gadu latviešu kinētiskajā mākslā kļuva 1978. gads. Izstādē «Savai pilsētai», kas notika maijā, tika eksponēti divi projekti, kuru pamatā ir G. Kluča ideju izvērsumi — atbilstoši jaunai vides un laikmeta izpratnei: A. Ārgāles, V. Celma un M. Ārgaļa audiovizuāls

mākslas centrs «Kinētiskā skulptūra—bāka» un J. Borgia elektrokinētiskais objekts «Dinamiskā pilsēta».

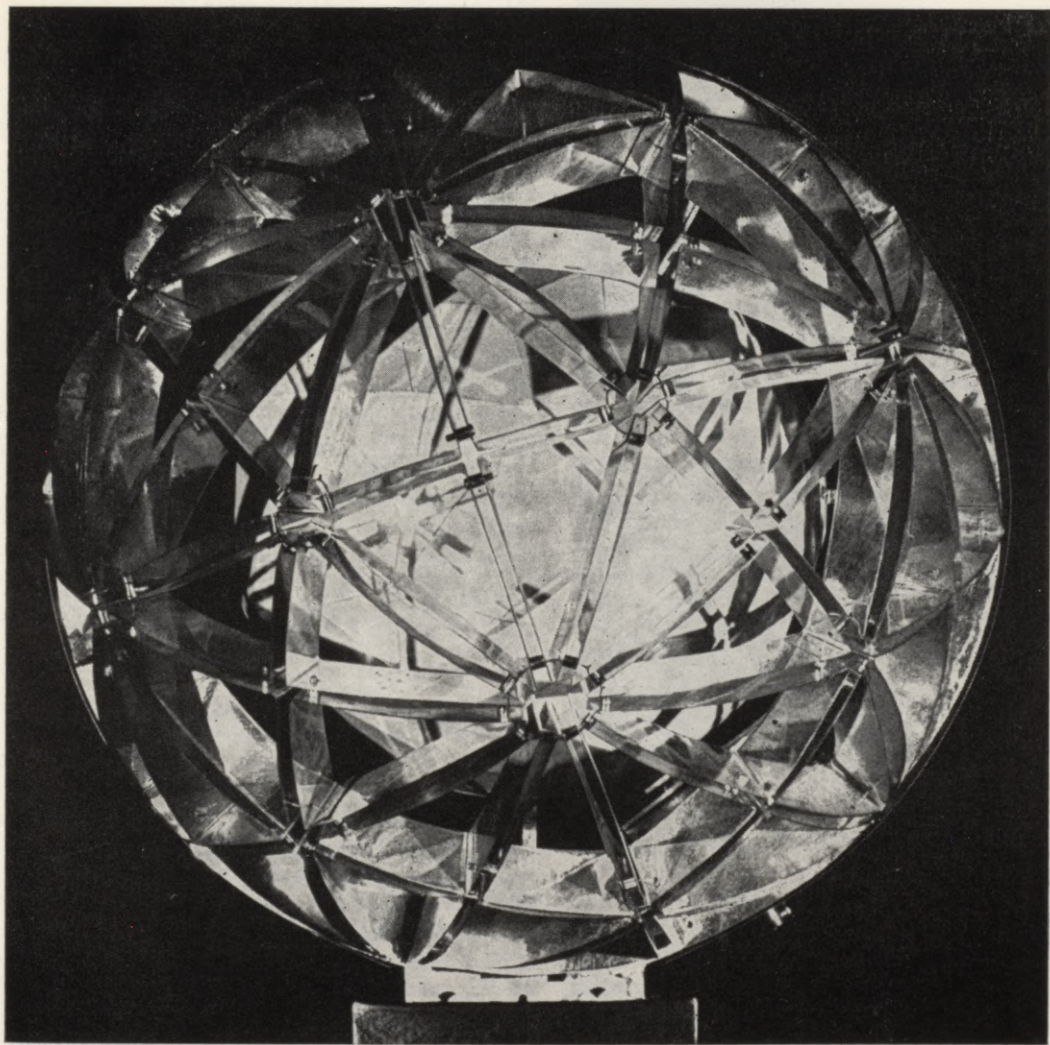
1978. gada decembrī arhitektūras pieminekļi Pēterbaznīcā atklāja republikā pirmo izstādi, veltītu gaismas mākslas un kinētikas problēmām, — «Forma. Krāsa. Dinamika». Tās ekspozīcijā bija apkopotu triju autoru — V. Celma, A. Riņķa un A. Krūmiņa darbi. Lielajā formu un tēlainās izteiksmes daudzveidībā (tehnoloģijā dominēja elektromehāniskā bāze) varēja izdalīt divu tipu darbus.

Viena tipa objektos ietilpa darbi, kuru priekšmetiskā forma ir nozīmīga kā estētiska vērtība. Novatoriski risināta, optiski izteiksmīga forma, papildināta ar krāsu un kustību, piešķirta šiem veidojumiem jaunu tēlainību. Šie darbi ir tuvāki dizainam tā klasiskajā izpratnē.

Otra tipa objektos asociatīvais tēls rodas tieši gaismas un krāsas mijiedarbības iespaidā. Šie darbi savā robežjoslā tuvinās tēlotājam mākslai.

Atsevišķu ieceru analīze palīdz atsegt autoru jaunrades metožu atšķirību. Vistīrākais, varētu teikt — visvienkāršākais kinētikas princips izmantots A. Riņķa darbā «Sakta» (realizēts viesnīcas «Latvija» fasādē), kas veidots pēc etnogrāfiskiem motīviem. Tā kustību nosaka nejaušības moments — «spēle ar dabu»: gaisa plūsmas ietekmē mainās kustības ātrums.

V. Celma kinētiskajos darbos «Savrup» un «Satikšanās» kustība jau ir ieprogrammēta ar elektromehānikas palīdzību. Abu skriemeļveida izteikti vertikālo kompozīciju kustība izraisa emocionāli pretējas izjūtas. Pirmajā darbā kustība pamatojas uz optisku centrēdzesi un rada atgrūšanās ilūziju, kas var izraisīt pārdomas par atsvēšinātību, nesaderību un tajā pašā laikā par nespēju izkļūt no šīs situācijas. Otrajā darbā kustība rada nemitīgas pretimtie-



63. Valdis Celms. Kinētisks objekts «Pozitrons» (makets). 1976. Kārļa Kalsera foto.

šanās, saplūstvēlēšanās iespaidu. Abos objektos kustība ir reālu emociju tēlainis izteikums.

Gaismas mākslai raksturīgi paņēmieni izmantoti V. Celma ekrānveidīgajos darbos: «Daugava» un triptihā — «Kurzeme», «Zemgale», «Latgale». Lēns, vienmērīgs ne visai spilgtas gaismas plūdums, koncentrēts ekrāna plaknē, rada attālas asociācijas gan ar dabu, gan etnogrāfisko audumu šatiera joslām.

Lielākas intensitātes mainīgs starojums lietots V. Celma kinētiskajā veidojumā «Pozitrons». Šī mainība, kas atgādina pārēju no saules gaismas uz romantisku, pienaltu mēness gaismu, asociējas ar dabas cikliskumu. Darba struktūra — stikla lode ar spožu, metālisku sfērisku režģi jau pati par sevi saista uzmanību kā pilnvērtīga estētiska forma. Reizē šī lode ir mikrokosma un makrokosma simbolisks modelis, kas arī bez gaismas palīdzības iedarbojas uz skatītāju, atklājot tēla saturu lēnā kustībā.

«Pozitrons» projektēts vienai no Ivano-frankovskas rūpnīcām kā ārtelpu organizējošs un akcentējošs elements ar lielu un daudzveidīgu elektrokinētisko programmu skaitu, kas rada savdabīgu dekoratīvu efektu.

Interesanta struktūra ir arī A. Krūmiņa veidojumam «Krustpunkti», kas darbojas gan kā kinētiska, gan gaismas ierīce. Šajā objektā gaisma «zīmē», tai ir telpiski lineāra kustība. Kustības ātrums, tāpat kā A. Riņķa darbā «Viļņojums», ir lielāks.

Pilnīgs pretstats dinamiskajām kinētiskajām kompozīcijām ir gaismas mākslas tradīcijās risinātā, gandrīz statiskā A. Riņķa «Bezgalība» ar tik tikko manāmu mirgojumu. Šis darbs izraisa asociācijas ar bezgaldaudzajām pilsētas ugunīm vai kosmisko telpu; tam piemīt savdabīga, fascinējoša miera izjūta. Līdzās V. Celma

darbiem «Bezgalība» bija viens no izteiksmīgākajiem veidojumiem šajā izstādē.

A. Riņķa ekrānveidīgā audiovizuālā iekārta «EMU» — viens no elektrokinētiskās gaismas ierīces paraugiem — raksturīga ar īpatnējo gaismas plūdumu. Šī gaismas glezniecība, apvienota ar mūziku, asociējas ar četriem dabas elementiem, četrām stihijām — gaisu, uguni, zemi un ūdeni.

Visu autoru kopējais darbs «Pasaule» bija vienīgais šīs izstādes objekts, kurā tika izmantoti environmentālās mākslas paņēmieni. Darba iecere atklājas, skatītājam ieejot šajā objektā kā vidē. «Pasaule» rada mūžīguma izjūtu, specifiski dizainiskā vidē atklājot Laika un Telpas sakarības.

Kopumā izstāde tika orientēta uz esības jaunu — tēlainu atklāsmi. Ne velti šo skati ievadīja P. Eliāra dzejas rindas:

Upes plūsma
Debess bezgalība
Lapas vējš un spārns
Skatiens vārds
Un mana mīlestība
It viss ir kustībā.

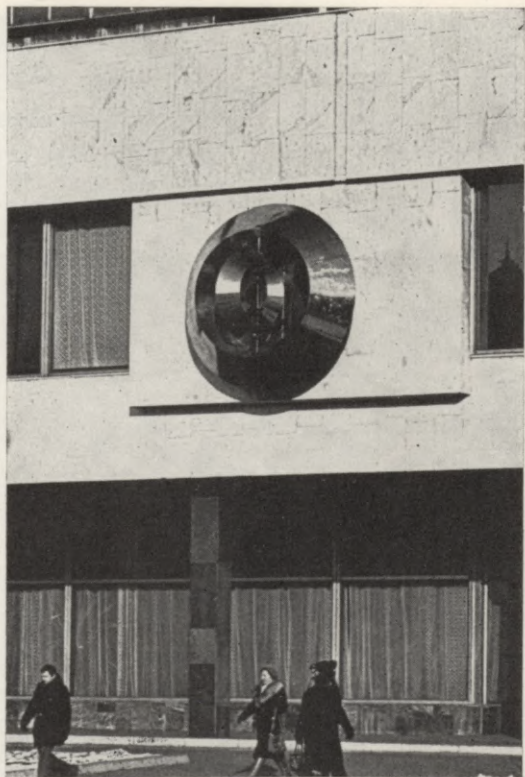
Pēdējos gados republikas mākslinieki radījuši vairākus vērienīgus kinētiskās mākslas objektus. Viens no pirmajiem vērā ņemamiem sniegumiem realizēts 1978. gadā Daugavpils celtnieku kluba zālē. Tā ir J. Krieva veidotā monumentāli dekoratīvā (42 m²) daudzprogrammu elektrokinētiskā gaismas ierīce — siena, kuru autors veidojis kā gaismas mūzikas iekārtu. Sabiedriskajos interjeros ar dinamiski mainīgu iekšējo dzīvi gaismas mūzikai ir tā priekšrocība, ka, gūstot impulsus no skaņas intensitātes pakāpes, tā automātiski piemērojas telpā esošajam darbības ritmam.

Unikālā dizaina objektu realizācijas jomā ļoti nozīmīgs ir 1980. gads. Viesnīcas «Latvija» bārā sāk darboties Valda Celma daudzprogrammu elektrokinētiskā gaismas ierīce «Dziesma» (15 m²). Iecerot sava darba tēlaino iedarbību, mākslinieks tiecas nevis satraukt bāra apmeklētāju jutekļus, bet radīt priekšnoteikumus meditācijai, jūtu harmonijai, tāpēc izmanto lēnu, niansētu gaismas pulsāciju plaknē.

Daudzprogrammu elektrokinētisko objektu vidū vērienīgākais unikālā dizaina darbs tiek realizēts restorāna «Jūras pērle» naktsbārā. Šīs ierīces autors I. Eglītis, izmantojot sarežģītu elektronisko sistēmu, izveidojis gaismas grīdu (17 m²) un gaismas sienu (18 m²), atbilstošu telpas funkcijai: naktsbārā uzstājas varietē. Grīdas krāsainie matētā stikla kvadrātiņi dod iespēju veidot ģeometriskas mozaikas 7000 variāciju. Sienas, kas nosegtas ar bezkrāsainā stikla kvadrātveida reljefiem, veido 25 gaismas variācijas. Šo variāciju maiņa var notikt gan automātiski, gan no vadības pults: operators pēc vajadzības veido varietē programmai atbilstošu dekorāciju maiņu. I. Eglīša veidotais unikālā dizaina darbs pilnībā iekausēts interjerā gan satura ziņā, gan funkcionāli. Kinētiskas vadības pultī iekļauta arī bāra apgaismošanas sistēma. Ierīces galvenais uzdevums — dzīves dinamikas izjūtas pastiprināšana, bet ar gaismas kustības ātruma un rakstu maiņu iespējams panākt arī citas noskaņas.

Nozīmīgs unikālā dizaina paraugs ārtelpā ir Rīgas dzelzceļa stacijas pulkstenī torņa daudzprogrammu elektrokinētiskā gaismas ierīce. Tās autors — mākslinieks Jānis Krievs.

Pulkstenī torņa stikla fasādē ir 60 iedaļas. Gaismas vertikālā pulsācija notiek no lejas uz augšu ar sekundes intervālu starp iedaļām. Gaismas plūsmai sasniedzot pē-



64. Artūrs Riņķis. Kinētiskais objekts «Sakta» viesnīcā «Latvija». 1979. Indriķa Stūrmaņa foto.

dējo — augšējo iedaļu, torņa elektroniskā pulksteņa minūšu rādītājs pavirzās uz priekšu tieši par vienu minūti. Šī gaismas pulsācija asociējas ar kosmiskā kuģa pārcelšanos, simbolizējot cilvēka un laika attiecības mūsu laikmetā.

Funkcionālā, saturiskā un emocionālā vienība šajos unikālā dizaina objektos paver iespējas attīstīt cilvēka skaistuma izjūtu, pilnveidot un bagātināt sabiedrības materiālo un garīgo kultūru.



65. Marta Krasta. Kakla rota. 1981. Imanta Prēdeļa foto.

Jau 1978. gada izstādes «Forma. Krāsa. Dinamika» eksponātu idejiskā piesātinātība radīja mākslinieku un mākslas teorētiķu vidū domstarpības par izstādīto darbu klasifikāciju. Vēl šodien sastopamies ar divām šīs klasifikācijas nostādnēm. Mākslinieki aizstāv uzskatu, ka kinētiskās ierīces pārstāv dizainam tuvu mākslas nozari. Teorētiķi savukārt apgalvo, ka kinētiskā māksla, gaismas māksla utt. pieder

pie dizaina, ka tās vairāk nekā citas dizaina nozares ietiekušās mākslas robežjoslā. Diemžēl dizaina robežjoslu mobilitātes dēļ vērojama tendence šajā žanrā iekļaut arī dekorējoša un noformējoša rakstura elementus, kuri neatbilst unikālā dizaina pamatnosacījumiem. Tas liecina, ka nepieciešama kritiskāka un vērtējošāka pieeja dažādiem dizaina objektiem.

Funkcionālā ziņā unikālais dizains var

aptvert gluži atšķirīgas nozares. Tas spēj eksistēt kā patstāvīgs žanrs, bet var tikt izmantots arī kādā citā dizaina nozarē, piemēram, interjera dizainā, reklāmā, rūpnieciskajā dizainā utt.

ZTR laikmets pieteicis sevi ar jaunu zīmju kultu, uzrādot tieksmi izteikties metaforās, simbolos. Lai atvieglotu orientēšanos aizvien pieaugošajā informācijas plūsmā un — vēl biežāk — mazinātu informācijas trūkumu, nepieciešams telpas, apkārtējās vides un cilvēka mijattiecību mērķtiecīgs risinājums, izteiksmes lakonisms, racionālisms. Tajā pašā laikā jāpastiprina arī cilvēka emociju pasaulei nepieciešamā tēlainība.

Jauna tipa tēlainībai, kādu piedāvā daudzprogrammu elektrokinētiskās gaismas ierīces, ir visas iespējas bagātināt cilvēku garīgo dzīvi. Par to liecina mūsu republikā realizētie šāda veida objekti.

Unikālajam dizainam ir plašas un daudzveidīgas izmantošanas iespējas. Pārsvarā

tas galvenokārt būs saistīts ar sabiedriskajiem interjeriem, kas domāti cilvēku atpūtai. Unikālo dizainu var mērķtiecīgi lietot arī dažāda tipa sabiedrisko celtnu eksterjerā. Taču pagaidām visvairāk tiek izmantotas šī dizaina žanra izklaidējošās funkcijas. Ņemot vērā, ka unikālais dizains ietver sevī mākslinieciski tēlainās izteiksmes spēju, tam var piemist arī audzinošā funkcija (piemēram, administratīvo ēku un kultūras iestāžu interjeros un eksterjeros utt.). Dizains var veikt arī ārstnieciskās funkcijas, jo gaisma un kustība spēj aktīvi iedarboties uz cilvēka bioritmiem. Protams, šajā jomā vēl nepieciešami dziļāki pētījumi.

Vienveidīgs pieprasījums var ievirzīt šobrīd daudzsološās dizaina nozares attīstību pārāk šaurā gultnē. Unikālais dizains nedrīkst zaudēt savu progresīvo, humāno saturu, kas galvenokārt sakņojas Laika, Telpas un Cilvēka mijattiecību harmonizācijā.

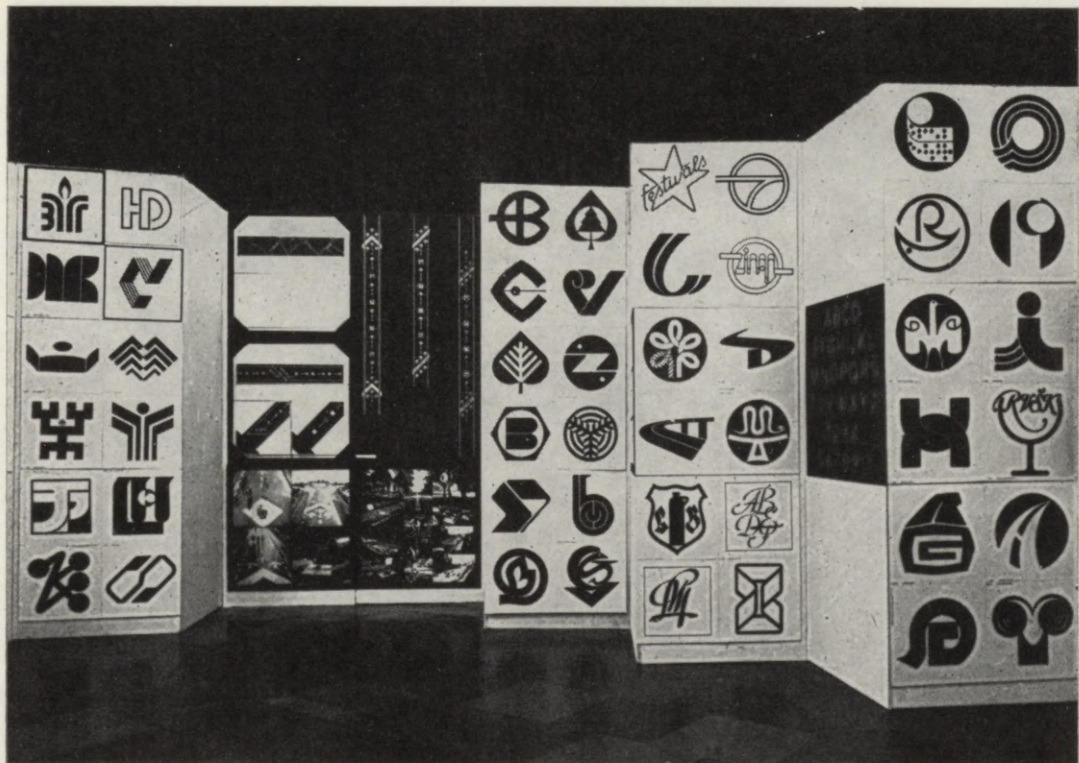
LIETIŠKĀ GRAFIKA LATVIJĀ

Jānis Borgs

Rūpniecības attīstības vēstures ietvaros veidojusies arī ražošanas pavadone — reklāma. Tās vizuālā izteiksme saistīta ar komercgrafiku jeb — kā to vēl dēvējam — lietišķo grafiku. Tātad ar mākslu, kas veicina kāda ražojuma noietu pie patērētāja. Un parasti lietišķās grafikas attīstība noris tirdzniecisko attiecību sfērā. Protams, šis skaidrojums nav reducējams uz sakarību «ražojums — tā grafiski veidotais iesaiņojums». Ražojumu iekāro pircējs un nopērk. Lietišķās grafikas «tīkls» var nosegt daudz plašākas patēriņa vajadzības, tas ietver sevī, piemēram, arī kino vai TV titru grafiku. Visai nosacītas ir atšķirības starp lietišķo grafiku un tās blakusnozārēm — plakātu, komunikāciju grafiku utt. Tāpēc būtu jāizvairās no jēdziena «lietišķā grafika» sašaurinātas izpratnes.

Šādas šķietami teorētiskas atrunas un piebildes ir nepieciešamas, aplūkojot ne tikai terminoloģijas jautājumus, bet arī ieskatoties lietišķās grafikas attīstības vēsturē, kur šīs robežlīnijas ir ne mazāk izplūdušas. Tā, piemēram, ja saistām lietišķās grafikas veidošanu ar ražošanu un tirdzniecību (tātad arī ar reklāmu), tad nevaram šā mākslas veida sākotni meklēt

tikai kapitālistiskās rūpniecības attīstībā, jo preču ražošana un tirdzniecība notika gan feodālajā laikmetā, gan pirms tā. Tāpēc rūpes par preces kvalitāti un tās izskatu (krāsa, ornamentācija) visos laikos varēja kalpot par sava veida komerciālu pieteikumu. Līdz ar to teiktais vistiešākā veidā skar arī etnogrāfiju. Jādomā, ka tajā bez estētiskās, rituālās un citām funkcijām varam rast arī netiešus, vēl neapzinātus reklāmas aizsākumus, kuros drīz parādās kāda noteikta statusa vai rituāla zīmes. Varbūt arī nebūtu nekādas vajadzības etnogrāfijā meklēt reklāmas — šī industriālās sabiedrības augļa iezīmes. Taču mūs interesē, kādā veidā katras tautas pamatkultūra mijiedarbojas ar šodienas aktualitātēm, kā tautas māksla iespaido modernās kultūras formācijas. Ir jāatzīst, ka mūsdienās internacionālo «kultūruzlāņojumu» dēļ šī mijiedarbība brīžiem ir visai vārga. Taču ārējo ieteikumu objektīvie un kopumā pozitīvie faktori veidojas uz agrākām struktūrām. Tāpēc, aplūkojot lietišķo grafiku Latvijā, der atcerēties vietējās tautas mākslas raksturu, kas nenoliedzami iespaido reģiona kultūras pamateiezīmes.

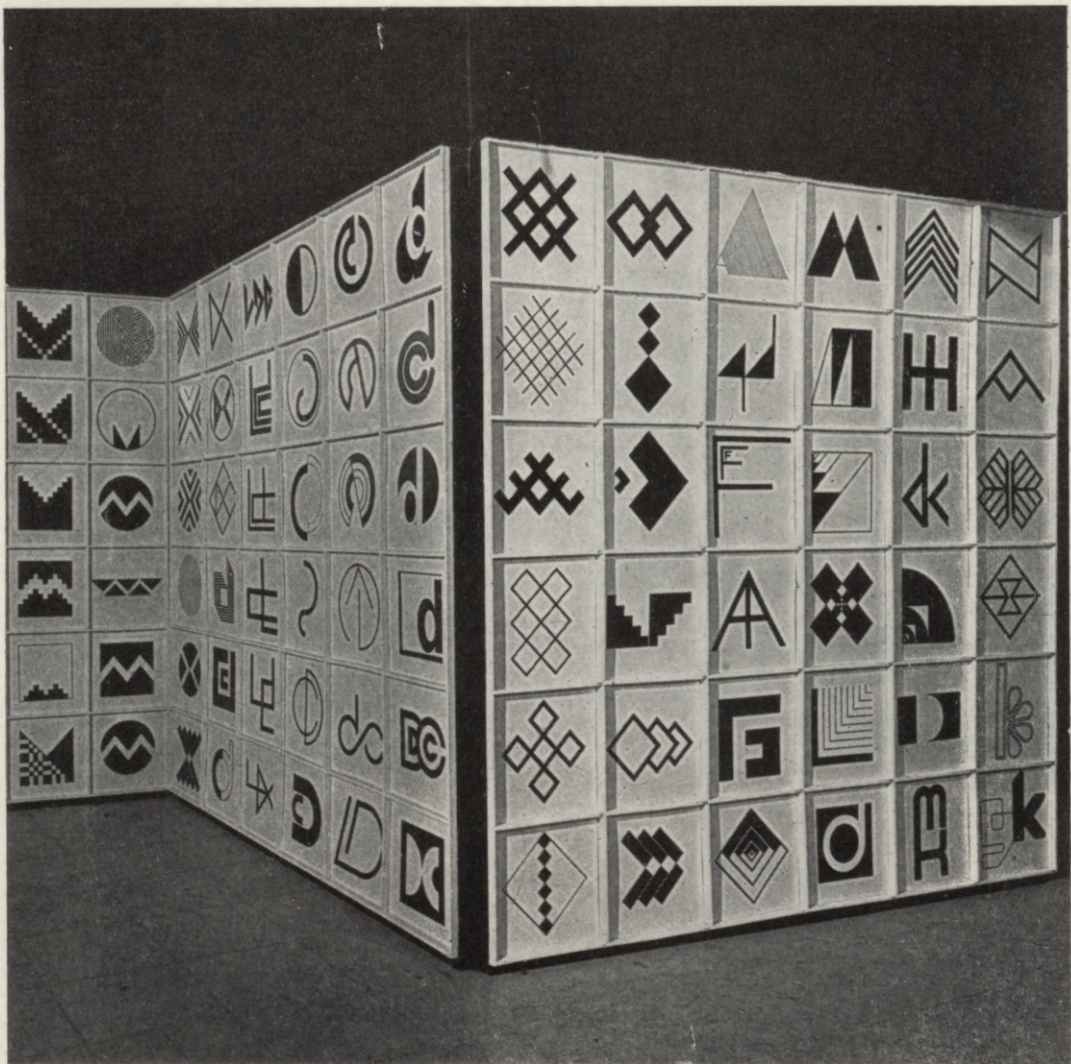


66. Grafiskā dizaina ekspozīcija izstādē «Grafiskās zīmes» Rīgā. 1980. Miķeļa Gaizona foto.

Pirmkārt, mūsu tautas mākslai piemīt konstruktīvisms. Tas izpaužas lietu un ornamentācijas skaidrā «ziemeļnieciskā» krustveida uzbūvē un precīzi akcentētā līniju ritmikā. Savā abstrahētībā šis konstruktīvisms radniecisks mūsdienu kultūras intelektuālismam un tās eksaktajām izpaušmēm. Zemnieka-amatnieka lietišķība šeit sasaucas ar industriālā laikmeta racionālismu.

Otrkārt, kā pretmets latviešu ornamenta stingrajai konstrukcijai parādās etnogrāfiskā kolorīta izsmalcinātā poēzija — no

dramatiski kontrastainas polihromijas līdz niansētām pustoņu gammām (segas, brunči). Tieši kolorīta gleznieciskā virsvērtība padara mūsu ornamentu salīdzinājumā ar citu tautu etnogrāfiskajiem rakstiem tikai par latviešu kultūrai piemītošu atšķirību. Šāda racionālo elementu un emocionālā poētisma vienotība vispār raksturīga mūsu tautas mākslai, arī folklorai. Būtībā etnogrāfija ir tautas pasaules uzskata, dzīves gudrības un mentalitātes vizuālā izpaušme. Jāatzīst, jaunākajos laikos etnogrāfisko rakstu lietojuma iespējas



67. Ģirts Kiršteins. Grafiskās zīmes. 1981. Miķeļa Galzona foto.

SAKARU NODALAS INDEKSS

226079

ИНДЕКС ОТДЕЛЕНИЯ СВЯЗИ

TELEGRAFS
TELEFONS

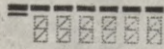
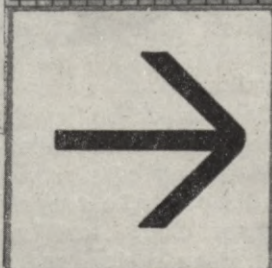
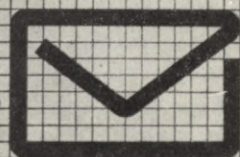
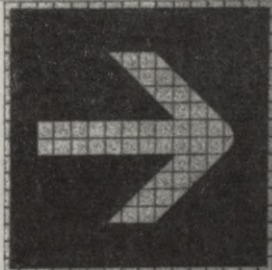
ТЕЛЕГРАФ
ТЕЛЕФОН

ATVĒRTS
ОТКРЫТО 8-14 15-19

SESTDIEN
СУББОТУ 9-13 14-18

SVĒTDIEN
ВОСКРЕСЕНЬЕ —

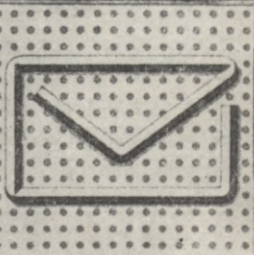
RIĢAS GALVENĀIS PASTS
РИЖСКИЙ ПОЧТАМТ



RIĢAS GALVENĀIS PASTS
РИЖСКИЙ ПОЧТАМТ

CENA ЦЕНА

Two empty rectangular boxes for price information.



Te
Ta
Pri

68. Jānis Gaibišels. Rīgas Galvenā pasta firmas zīmes grafiskais projekts. 1981. Jāņa Gaibišela foto.

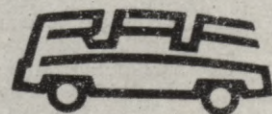
(līdz pat šai dienai) tiek interpretētas lielākoties eklektiski, ar mehānisku paviršību, izraujot no tautas mākslas konteksta atsevišķus elementus, pakļaujot tos ārīšķīgai formalizācijai un stilizācijai. Latviešu lietišķajā grafikā šāda pieeja bija vērojama vairākus gadu desmitus, iekams nebrieda atziņa par iespēju izmantot etnogrāfisko rakstu uzbūves dziļākus slāņus, universālās pamatīpašības. Tāfad vēršanās pie etnogrāfisko rakstu pamatstruktūras ir viena no iespējām, kā saglabāt nacionālo identitāti starptautiska, anonīma stila izplatības apstākļos. Šāds uzdevums ir īpaši likumsakarīgs arī lietišķajai grafikai. Bet diemžēl šādu uzdevumu nereti uztveram kā kaut ko atsvešināti teorētisku un reālajā praksē joprojām pakļaujamies mietpilsonības prasībām pēc eklektiski sentimentālas anturāžas, šajā gadījumā — pēc pseidotautiskām piedevām un izskaistinājumiem.

Līdz ar kapitālistisko attiecību izveidi vērojama pakāpeniska novēršanās no tautas mākslas skaidrajām sakarībām ar vidi un tieksme pēc samākslotības, atsvešināšanās no pamatkultūras. Baltijā, arī Latvijā, minētās norises kļuva skaidri saskatāmas tikai 19. gadsimtā. Tolaik, kad kultūras attīstības pamatievirzi diktēja vācu un krievu buržuāzija, vizuālā kultūra ritēja Rietumeiropas standartu un normu gultnēs, kuras profilu nosacīja baroka, klasicisma vai eklektisma stilistiskās likumī-

bas. To ietekme sniedzās līdz pat Amerikas kontinentam un aptvēra visu Krievijas impēriju, tāfad arī Latviju. Šī laikmeta stilistiskās iezīmes saglabājušās, piemēram, «Rīgas melnā balzama» etiķetes grafikā.

Latviešu kultūras atdzimšana saistīta ar nacionālās atmodas laikmetu 19. gadsimtā, kad sāka veidoties arī jauna mākslinieciskā apziņa. Tika meklēta līdzvērtīga un savdabīga vieta lielo kultūrtradīciju saimē. Latviešu lietišķās grafikas attīstībā 20. gadsimta sākumā liela nozīme bija izcilā latviešu ornamenta interpretētāja Jūlija Madernieka darbībai. Viņa oriģinālās idejas sākotnēji veidojās tolaik Latvijā populārā Ziemeļu jūgendstila gaisotnē, bet vēlāk mākslinieks pievērsās tautas rakstu elementu brīvai pārstrādei. Jāatzīmē šī stila izplatība arī tā laika Rīgas arhitektūrā. Nozīmīgi paraugi radušies, piemēram, arhitekta K. Laubes darbniecā. Šajā gadījumā arhitektūra mūs var interesēt tieši no augsti izkoptas grafiskās apdares aspekta. Acīmredzot arī daudzu namu fasāžu dekoru varam aplūkot kā sava veida lietišķās grafikas darbus. Katrā ziņā saikne starp arhitektūru un lietišķo grafiku ir cieša. Lietišķās grafikas un arhitektūras sintēze veidojas ar visdažādāko sadzīves pakalpojumu iestāžu (veikalu, restorānu, frizētavu utt.) izkārtņu reklāmu, skatlogu starpniecību. Šī vienotība ar arhitektūru vēl uzskatāmāk parādās dekoratīvās kompozīcijās ar reklāmas

69. Firmas zīmes, logotipi, emblēmas. No kreisās: Ādolfs Irbīte. Rūpnīca «VEF». 1932; Ģirts Kiršteins. Latvijas dizaina centrs. 1981; Skaidrīte Vītola. Rīgas zivju konservu fabrika. 1976; Vladislavs Bulavs. Padomju saimniecība «Ulbroka». 1980; Laimonis Šēnbergs. Asins pārliešanas stacija. 1976; Jānis Borgs. 5. republikāniskā dizaina izstāde. 1977; Mintauts Lācis. Ražošanas apvienība «Zapadtransgaz». 1980; Ilze Biezā. Ražošanas apvienība «Gauja». 1977; Mintauts Lācis. Dekoratīvās mākslas kombināts. 1978; Irēna Barone. Zinātniskās aparātūves speciālais konstruktoru birojs. 1979; Artūrs Ruzers. Automatizācijas un mehanizācijas speciālais konstruktoru birojs. 1976; Artūrs Eiserts. Rūpnīca «RAF». 1967. Imanta Ļermontova foto.



ievirzi un supergrafikas darbos uz pretugunsmūriem. Līdzīgas lietišķās grafikas sazobes ar vidi un arhitektūru rodamas vēl daudzās citās nozarēs, piemēram, gaismas reklāmu grafikā vai dažāda veida uzskatāmajā aģitācijā (transparenti, lozungi, svētku noformējumi utt.) un pilsētas vides mākslinieciskajā organizācijā. Visām minētajām sakarībām ir gadsimtiem ilga attīstības vēsture. Bez šaubām, tās nav viennozīmīgi aplūkojamas, vienlaikus jāatceras arī lietišķās grafikas saiknes ar citām mākslām, piemēram, ar glezniecību vai tēlniecību. Nemitīgā mijiedarbība, kurā nepastāv krasas robežas starp šeit aplūkojamo lietišķo grafiku un citiem mākslas veidiem, padara kultūras attīstības procesa izpēti par aizraujošu darbības sfēru. Protams, tikai tad, ja iepretim tradicionāli dogmatiskajam dalījuma «pa plauktiņiem» saglabājam spēju analizēt šīs mijiedarbības strukturālās kopsakarības.

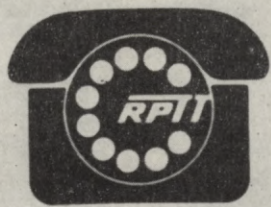
20. un 30. gados Latvijā lietišķās grafikas laukā strādāja nenoliedzami virtuozī mākslinieki, kuru devums droši ierindojams līdzās progresīvākajiem pasaules mākslas sasniegumiem. Šo panākumu vidū ierindojami, piemēram, profesora R. Zariņa lietišķās grafikas darbi vai arī mūsu pirmā dizainera Ā. Irbītes ieguldījums VEF firmas ražojumu stila un reklāmas izveidē. Latviešu lietišķās grafikas kultūrā nozīmīgs ir I. Zeberīna, N. Strunkes,

A. Cīruļa, O. Norīša, A. Švedrēviča, S. Vidberga un citu mākslinieku devums. Tiek sme līdzināties pasaules standartiem tika apvienota ar reģionāla stila meklējumiem, taču buržuāzisko aprindu ietekmē visādā ziņā elegantā, atturīgā komercgrafika nereti tika noslogota arī ar heroizēta pseudotautiskuma elementiem. Tiesa, šī kaut visai spēcīgā tendence nebija vienīgā. Līdzās tai pastāvēja virziens, kas lietišķo grafiku uzlūkoja kā moderna dizaina objektu. Šā virziena estētiskā pozīcija sakņojās Rietumos un Padomju Krievijā attīstītajā konstruktīvismā. Funkcionālisma idejas, kas bija radušas atbalsi arī 20. gadu Latvijā neskaitāmos grāmatu vākos, plakātos, žurnālu reklāmās utt., tagad turpina attīstīties līdz ar visu padomju dizainu. Būtībā tieši 20. gados arī nostiprinājās lietišķās grafikas divas tendences, kuras nosacīti varētu apzīmēt kā romantisko un racionālo ievirzi.

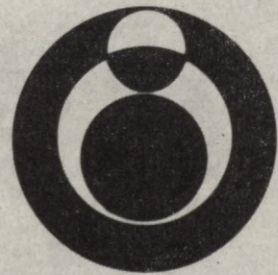
Romantiskā ievirze apelē pie patērētāja sentimenta jūtām. To raksturo spektrāls kolorīts, floras un faunas infantilizēta interpretācija (ziediņi, sunīši, kaķīši, rūķīši utt.), nereti arī kruzuļaini barokālā vai «tautiskā» atribūtika.

Sākotnēji šo «skolu» veicināja profesionālu komercgrafiku trūkums, jo pati profesija vēl bija tikai attīstības sākumā. Lielāko daļu pasūtījumu izpildīja stājmākslu meistari, kuriem lietišķā grafika bija blakusdarbs. Tāpēc viņu komercgrafikā

70. Firmas zīmes, logotipi, emblēmas. No kreisās: Juris Riņķis. Latvijas PSR Mākslinieku savienība. 1979; Juris Riņķis. Rīgas pilsētas telefonu tīkls. 1980; Eduards Aivazjans. Kaļiņingradas putnu fabrika. 1981; Gunārs Kirke. Starptautiskais gobelēnu mākslinieku simpozījs. 1974; Mintauts Lācis. Rūpnīca «Straume». 1968; Jānis Zeps. Ražošanas apvienība «Sputņiks». 1974; Jānis Zirniņis. Sadzīves pakalpojumu ministrija. 1980; Mintauts Lācis. Rīgas sporta pils. 1974; Mintauts Lācis. Autobāze «Tūrists — Rīga». 1980; Skaidrīte Vītola. Rūpnīca «Sarkanais metalurģis». 1974; Moisejs Akselrods. Preiļu līnu fabrika. 1968; Mintauts Lācis, Lūcija Gadzina. Radošais seminārs «Dizains — Kuldīgai». 1982. Imanta Ļermontova foto.



STRAUME



nereti pārsvaru guva tradicionāli «sa-protama», literarizēta tēlainība.

Racionālā ievirze attīstījās konstruktīvisma un dizaina ideju gaisotnē, naturālistiski saldinātai estētiskai pretstatot funkcionālisma un vienkāršības ideālu ar tam atbilstošu priekšmetu uzbūves, krāsas un šrifta kultūru. Racionālisms saistāms arī ar jaunām darba metodēm, kas krasi atšķiras no amatnieka vienpatņa pieejas lietišķajai grafikai. Racionālā ievirze saistāma ar centralizētu grafikas biroju izveidi, kuri ir nodrošināti ar speciālu, modernu tehnoloģiju, industriālu materiālo bāzi. Radās nepieciešamība pēc firmas stila izkopšanas. Lietišķajā grafikā sāka darboties estētiku un psiholoģiju apguvuši speciālisti.

Abas šīs ievirzes turpina attīstīties arī Padomju Latvijas lietišķajā grafikā. Abās ir gūti atzīstami panākumi, abas ir apliecinājušas savu dzīvotspēju, un abās ir bijušas arī nopietnas neveiksmes. Šāds vērtējums liek būt piesardzīgam, dodot priekšroku romantiskai vai racionālai ievirzei. Acīmredzot noteikti ir jāizvairās no vienas vai otras ievirzes absolutizācijas. 50. gadu pieredze tikai vēlreiz apstiprina šo domu. Novirze par labu vizuālai greznībai un dažādām pārmērībām tolaik ievērojami nomāca racionālo domu. Tikai 60. gadu sākumā lietišķajā grafikā radās priekšnoteikumi, kas deva iespēju atkal pavērt ceļu dizainiskai pieejai, atjaunot satrūkušo saikni ar 20. gadu konstruktīvismu. Tagad, šķiet, varam būt tikai gandarīti par līdzsvara atjaunošanu. Arī otrā galējībā neesam krituši. Abu virzienu attīstība un māksliniecisko iespēju meklējumi noris vienlaikus, paralēli. Un arī neveiksmes ir kopīgas — mūs piemeklē gan «sažāvēts» racionālisms, gan nemitīgie «poētiska» kiča recidīvi (rozītes, bērniņi, tautumeitiņas utt.). Tās ir pretrunas, kurām vajadzētu izzust, romantismam un racio-

nālismam integrējoties vienotā, paplašinātā dizaina izpratnē.

Mēs esam pieskārušies dažiem vēsturiskajiem lietišķās grafikas attīstības faktoriem. Starp sasniegto un nākotnē vēlamo pastāv šodienas Padomju Latvijas lietišķās grafikas reālā prakse, kuru veido vesela virkne aktuālu objektīvu un subjektīvu nosacījumu. Vēl joprojām nevaram runāt par latviešu lietišķās grafikas nacionālās skolas izveidošanos, jo tie atsevišķie veiksmīgie paraugi, kuriem piemīt mūsu tautas mākslai raksturīgā atturība, formas un samēra izjūta, lietišķa, lakoniska izteiksme, vēl nerasniedz reģionālās mākslas skolas kvalitāti. Nenoliedzami spēcīga ir orientācija uz internacionālas modes prasībām, kas tiek ievērotas atbilstoši katra grafiķa informācijas apguves iespējām. Te jāpiebilst, ka lietišķās grafikas attīstību Latvijā būtiski bremzē gan limitēta informācija, gan atpalcība mākslinieka darba materiāli tehniskajā nodrošinājumā, kā arī poligrāfiskās industrijas minimālās iespējas kvalitatīvas produkcijas realizācijā. Lielākā daļa panākumu balstās tikai uz pašu grafiķu — dizaineru iniciatīvu un profesionālo meistarību, kas tiek kaldināta galvenokārt divās mācību iestādēs — Rīgas lietišķās mākslas vidusskolā (šeit jāatzīmē bijušā skolas pedagoga Ērika Priedkalna metodiskais darbs) un LPSR Valsts Mākslas akadēmijā, kur lietišķās grafikas iemaņas tiek apgūtas gan Rūpnieciskās mākslas nodaļā, gan grafikas nodaļā. Ir jāmin kaut daļa no tiem pieredzes bagātajiem un arī jaunajiem māksliniekiem, kuri devuši nozīmīgu ieguldījumu mūsu lietišķās grafikas izveidē. Ievērtību pelna tādi meistari kā Imants Ozoliņš, Gunārs Kirke, Gunārs Cilītis, Osvalds Dinvietis, Juris Riņķis, Moisejs Akselrods, Juris Ņikitins un citi, kuri vairākus gadu desmitus darbojušies lietišķās grafikas laukā un noteikuši šīs



71. Aldis Aleks. Dekoratīvs šrifts (fragments). 1977. Alda Aleka foto.
 72. Silvija Dišlere. Magnetola «Modo 301» (iesaiņojuma projekts). 1977. Miķeļa Galzona foto.
 73. Silvija Dišlere. Iesaiņojuma etiķete (projekts). 1971. Miķeļa Galzona foto.
 74. Silvija Dišlere. Iesaiņojuma bandrole. 1975. Miķeļa Galzona foto.

mākslas nozares attīstības pamatievirzi. Viņiem raksturīgi spilgti individuāli rokraksti, dažbrīd jau ar klasisku vērtību. Šīs vērtības nebūt nav līdzīgas. Vieniem māksliniekiem piemīt tieksme pēc «gotiskas» senlaicīgas romantikas, citiem, gluži pretēji, — pēc modernizētu formu variācijām. Atšķirības ir arī darba tehniskajos paņēmienos — no akadēmiska otas lietojuma līdz izvērstai fototehnikas izmantošanai. 60.—70. gados mūsu lietišķajā grafikā ienāca jauna grafiku—dizaineru paudze: Laimonis Šēnbergs, Silvija Dišlere, Aivars Drāznieks, Uldis Razums, Atis Leviņš un citi. Ievērtību pelna Frančeskas Kirkes un Māra Ārgaļa veidotie skaņuplašu vāki, Andreja Grīnberga un Alda Aleka darbība laikmetīgu burtu un etiķešu dizainā, Ģirta Kiršteina, Aivara Krūkļa un Mintauta Lāča firmas zīmju projekti, Edītes Gornavas un Dainas Lapiņas izkoptās stilizācijas. Lietišķajā grafikā aktīvi darbojas Skaidrīte Vītola, Rasma Zaķe, Arnis Pumpurs, Arvīds Priedīte, Vītauts Drande, Bruno Vasiļevskis, Anita Stankēviča, Gunārs Lūsis u. c. Katrs no minētajiem māksliniekiem devis savu būtisku ieguldījumu mūsu dizaina grafikas izaugsmē.

Ievērojamu stimulu šīs nozares attīstībai devusi lietišķās grafikas un plakāta sekcijas nodibināšana 1976. gadā Latvijas PSR Mākslinieku savienībā. Tās organizētājs un ilggadējais vadītājs ir LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Gu-

nārs Kirke. Sekcijā apvienoti 34 mākslinieki. Tās izveide veicina šīs nozares speciālistu profesionālās meistarības pilnveidošanos, kā arī viņu darbības materiālās bāzes nostiprināšanu (darbnieku, materiālu, speciālas informācijas un pasūtījumu sagāde), izstāžu un konkursu organizēšanu utt. Regulāri notiek lietišķās grafikas izstādes, kas ļauj uzskatāmi izsekot nozares virzībai. Sekcijas locekļi piedalās dažādās mākslas padomēs, kas darbojas Mākslas fonda, ministriju, izdevniecību, tirdzniecības sistēmas utt. ietvaros ar nolūku veicināt mākslinieciski pilnvērtīgas produkcijas izlaidi.

Ir jāatzīmē ne tikai «brīvmākslinieku» devums, bet arī organizēto autoru kolektīvu darbs, kas saistāms ar dažādiem mākslinieciskās konstruēšanas birojiem, kuri darbojas daudzos uzņēmumos (piemēram, rūpnīcās «Straume», «Sarkanā zvaigzne», VEF, RAF, Rīgas vagonu rūpnīcā u. c.). Šādi organizētu mākslinieku kopu darbs ļauj attīstīt modernās tehnoloģijas pielietojumu un ievērojami ceļ lietišķās grafikas kvalitāti un efektivitāti. Jāuzsver, ka tieši šādi biroji, apgādāti ar specializētu tehnisko bāzi, var veicināt arī mūsu grafiskā dizaina attīstību.

Ar gandarījumu ir jāatzīmē rosība, kas saistīta ar Latvijas Dizaina centra nodibināšanu. Šobrīd tieši uz šo organizāciju vēršams cerību skats, gaidot starpresoru sazobes problēmu atrisinājumu arī mūsu lietišķās grafikas novadā.

LATVIJAS RADIODIZAINS

Imants Eglītis

Padomju Latvijas konstruktori un inženieri devuši ievērojamu ieguldījumu Padomju Savienības radioaparātūras attīstībā. Rīgā ražotie daudzveidīgie radiouztvērēji atbilst pasaules standartiem, tiem raksturīgas augstas akustiskās īpašības un pievilcīgā ārējā apdare, ko veidojuši mūsu republikas dizaineri.

Radioaparātūras dizains jeb radiodizains (dizaina nozare, kas veido radioaparātūras ārējo izskatu atbilstoši sabiedrības sadzīves, kultūras un estētiskajām prasībām) savu attīstību Latvijā sācis divdesmitā gadsimta sākumā Latvijas Pasta un telegrāfa virsvaldes galvenajās darbnīcās, kur 1924. gadā tapuši pirmie kristāldetektora radiouztvērēji. Uztvērējs bija ļoti primitīvs, veidots no dažiem radiotehnikiem elementiem, kas bija iemontēti vienkāršā lakotā taisnstūra lādītē. Uz lādītes vāka atradās kristāls ar kontaktadatu. Manipulējot ar šo adatu pa kristāla virsmu, abonents varēja uztvert nedaudzu radiostaciju raidījumus un tos noklausīties radioaustīņās.

Kopsolī ar radiotehnikas attīstību veidojās arī radioaparātūras mākslinieciskā apdare — radiodizains.

Pirmie lampu radiouztvērēji turpināja kristāldetektora būves tradīcijas. Tomēr kristāla vietā tika uzmontētas atklātas radiolampas, bet pietiekami skaļo radio raidījumu jau varēja noklausīties caur faures tipa skaļruni.

Trīsdesmitajos gados radiouztvērēju būvē sāka lietot superheterodīna shēmas un dinamiskos skaļruņus. Shēmu tehnika bija analoga šodienas radioaparātūras būves principiem.

1932. gadā tika nodibināta Valsts elektrotehniskā fabrika VEF. Līdz ar to sākās nopietns darbs pie radiouztvērēju izstrādes un ražošanas. Radioaparāti ieņēma redzamu vietu fabrikas kopējā produkcijā. VEF radiouztvērēji izcēlās ar estētiski augstvērtīgo ārējo uzbūvi, tie harmoniski iekļāvās interjerā. Ik gadu fabrika mainīja radiouztvērēju ārējo apdari, ieviesa jaunas shēmas un uzlaboja konstrukcijas, vienlaikus ražojot 6—8 dažādus modeļus, sākot ar vienkāršiem bateriju radiouztvērējiem un beidzot ar augstas klases lukša modeļiem, kas atbilda visaugstākām estētiskām un ergonomiskām prasībām. Daļa radiouztvērēju tika eksportēti. Par VEF ražoto radiouztvērēju augsto kvalitāti lie-

cina 1936. gada Briseles un 1937. gada Parīzes Vispasaules izstādēs piešķirtās balvas «Grand Prix».

VEF produkcijas slavu jau no 1935. gada kaldināja šodien plaši pazīstamais dizainers Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Ā. Irbīte. Pirmskara gados Ā. Irbīte rūpnīcai VEF izveidojis daudzus oriģinālus radiouztvērēju modeļus. Trīsdesmit no tiem tika ieviesti ražošanā. Ā. Irbītes projektētajiem radiouztvērējiem piemita tīras un lakoniskas līnijas un nevainojamas proporcijas, atbilstība laikmeta prasībām.

1926. gadā Rīgā nodibinātais A. Leibovica uzņēmums sāka ražot radiouztvērējus, ņemot par paraugu Vācijā izgatavotos radioaparātus.

Pēc Lielā Tēvijas kara radioaparātūras ražošanu atsāka fabrika VEF un uz A. Leibovica uzņēmuma bāzes izveidotā rūpnīca «Radiotehnika» (kopš 1951. gada — A. Popova Rīgas radiatorūpnīca; pašlaik — ražošanas apvienības «Radiotehnika» galvenais uzņēmums). Šajos divos uzņēmumos bija atšķirīgas tehnoloģiskās bāzes un radiodizaina tradīcijas. Sakarā ar to Rīgā sāka veidoties divi radiouztvērēju projektēšanas virzieni, divas radiodizaina attīstības līnijas.

1946. gadā rūpnīcā «Radiotehnika» mākslinieka konstruktora Anša Kundziņa vadībā top pirmais šajā uzņēmumā ražotais pirmās klases radiouztvērējs «T-689». Korpusam ir taisnstūra forma, korektas asas šķautnes; tas apdarināts ar cēlkoka finieri, pulēts, dekorējumam lietots alumīnijs un hromētais metāls; skala ir horizontāla; apkalpe vienkārša un ergonomiski pamatota. Harmoniski veidotais radiouztvērējs teicami iekļāvās dažāda rakstura interjeros.

Nākošais «Radiotehnikas» ražojums bija otrās klases radiouztvērējs «T-755». Pēc

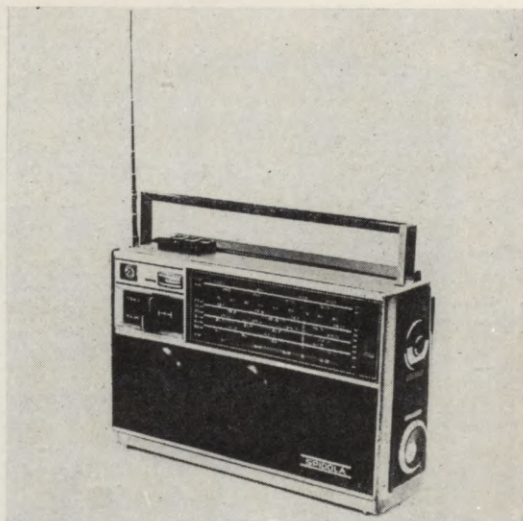
kopējiem konstruktoru, tehnologu un mākslinieka A. Kundziņa meklējumiem tapa tehnoloģiski un konstruktīvi pamatots, lēts un viegli ražojams radiouztvērējs. Korpus ar noapaļotiem stūriem darināts no plāna dekapēta tērauda skārda, krāsots, sametināts no nedaudzām viegli izgatavojamām detaļām. Korpusa forma piemērota metāla plastikai. Skala horizontāla, sānos izvietoti vadības orgāni. Radiouztvērējam bija labi pārdomāti funkcionāli mezgļi, tas bija viegli montējams, remontējams un parocīgs ekspluatācijā. Šo radiouztvērēju varam uzskatīt par 40. un 50. gadu veiksmīgu radiodizaina paraugu. Otrās klases radiouztvērējs «Rīga-6» radās, pilnveidojot un papildinot radiouztvērēju «T-755». Plastiskas formas plastmasas rāmis pie korpusa frontālās plaknes padarīja radiouztvērēju mājīgāku.

1950. gadā tika ieviests ražošanā jauns pirmās klases radiouztvērējs — «Rīga-10» (uztvērēja formas autors A. Kundziņš). Pulētais radiouztvērēja korpus ar noapaļotām sānu malām apdarināts ar cēlkoka finieri; lielā frontālā virsma, kas apvilktā ar dekoratīvu audumu, samazināja cēlkoka finiera patēriņu ražošanā; rotējošai vertikālai skalai cilindruveida forma. Neuzbāzīgais, baltais plastmasas dekors veiksmīgi sasaistīja skalu ar vadības orgāniem.

1955. gadā radiouztvērēja «Rīga-6» vietā rūpnīca sāka ražot A. Kundziņa izstrādāto radiolu «Daugava». Šī pirmā A. Popova Rīgas radiatorūpnīcas radiola neizcēlās ar ērtībām skaņuplašu atskaņotāja ekspluatācijā: atskaņotājs bija novietots aiz atveramas horizontālas uztvērēja skalas aparāta apakšējā daļā. Risinājums gan bija oriģināls, bet ne visai praktisks. Koka korpus ar noapaļotām formām apdarināts ar pulēto cēlkoka finieri, vadības



75. Ādolfs Irbīte. Radiouztvērējs «VEF-12». 1967.



76. Gunārs Glūdiņš. Radiouztvērējs «VEF Spīdola» (makets). 1979. Miķeļa Galzona foto.

orgāni novietoti sānos. Šajā radiolā pirmo reizi Padomju Savienības radioaparātūrā tika izmantots viļņu spiedpogu pārslēgš, kas bija ērts lietošanā.

1958. gadā rūpnīca sāka ražot reprezentablu augstākās klases radiouztvērēju «Festivāls» (formas autors A. Kundziņš). Šajā modelī tika ietverts viss jaunākais radiotehnikas attīstībā un rūpnīcas tehnoloģiskajās iespējās. Eliptiskie frontālie un sānu skaļruņi telpiskai skanēšanai, motoru piedziņas, viļņu spiedpogu pārslēgi, automātiskā noskaņošanās un citi jauninājumi radīja iespēju pilnveidot radiouztvērēja formas kvalitāti. Noapaļotais korpuss veidots no tehnoloģiski ērti izgatavojamām pulētā koka detaļām, apdarināts ar riekstkoka finieri, horizontālā skala izteikti liela; plastmasas vadības orgāni, spiedpogas un dekorī veidoti piemērotā krāsā. Lai gan vadības orgāni un spiedpogu

skaits bija krietni audzis, radiouztvērēja apkalpošana pilnībā atbilda ergonomikas prasībām. Radiouztvērējam «Festivāls» bija arī neliela harmoniskas formas tālvadības pults plastmasas korpusā ar miniatūru uztvērēja skalu un visiem dublējošiem vadības orgāniem. Radiouztvērēju ar pulti savienoja daudzdzīslu kabelis.

Tai pašā laikā rūpnīca izstrādāja un ieviesa ražošanā otrās klases radiolu «Sakta». Radiolas būves princips bija analogs radiouztvērējam «Festivāls». Zem korpusa augšējā vāka ievietoja rūpnīcā izstrādāto skaņuplašu atskaņotāju. Koka korpuss apdarināts ar cēlkoka finieri; lakojums matēts, spoži pulētas tikai sānu līstītes (tādējādi tika rasta iespēja ekonomēt korpusa izgatavošanas izdevumus). Atturīgs krāsainas plastmasas dekors. Uztvērējam, kas labi iekļaujas interjerā, harmonisks kopskats, ērta apkalpošana.



77. Ilgvars Robežnieks. Akustiskā sistēma «S-90». 1980. Miķeļa Galzona foto.

Izmantojot radiolas «Sakta» uztvērēja šasiju un skaļruņus, tika izveidots radiouztvērējs «Dzintars». Taisnstūra formas koka korpuss apdarināts ar priedes vai bērza finieri; lakojumš matēts; dekors, vadības orgāni un spiedpogas darinātas no krāsainas plastmasas. Vienkāršais un elegantais radiouztvērējs labi harmonēja ar tā laika mēbeļu stilu. Radiolas «Sakta» un radiouztvērēja «Dzintars» formas autors A. Kundziņš.

Pēc Lielā Tēvijas kara, sākot ar 1945.

gadu, atjaunotā fabrika VEF atsāka radiouztvērēju ražošanu. Pirmais pēc kara masveidā ražotais radiouztvērējs bija «VEF Super» — nedaudz vienkāršots 1940. gadā ražotā modeļa «VEF Super M517» variants.

Cetrdesmito gadu beigās neilgu laiku fabrika VEF ražoja otrās klases radiouztvērēju «VEF Super M637» (šis modelis bija «VEF Super M517» modifikācija). Uztvērēja korpusa frontālā plakne bija izgriezta ar taisnstūra nevis apaļo skalu un «pielipinātiem» nesaderīgiem dekoratīviem elementiem. Ārējais izskats bija sadrumstalots un līdz ar to zaudējis pievilcību.

No 1949. gada VEF radiouztvērēju stilu turpina veidot dizainers Ā. Irbīte. Viņa vadībā tiek izstrādāta radiouztvērēja «Baltika RZ-1» ārējā forma, saglabājot pirmskara analoga korpusa būves principu, bet radikāli pārveidojot frontālo plakni. Apaļo skalu nomainīja horizontālā skala, ko ietvēra brūns plastiskā formā veidots plastmasas rāmis. Šo pircēju atzinību guvušo radiouztvērēja modeli fabrika ražoja vairāk nekā piecus gadus.

No 1952. līdz 1956. gadam VEF ražoja pirmās klases radiolu «Miers M154» (formas autors Ā. Irbīte). Spoži pulētais smagnējais radiolas korpuss veidots no koka, apdarināts ar cēlkoka finieri un intarsijām. Skalas vertikālās, novietotas frontālās plaknes centrā, izgatavotas no organiskā stikla plāksnītēm ar iegravētiem vijņu garumiem bez uztveramo staciju nosaukumiem. Smagnējais korpuss ar šādu vienkāršotu skalas veidojumu nepiešķirta radiolai pārliecinošu pabeigtu izskatu. Šai radiolai bija vairākas modifikācijas un dāvanu varianti, greznoti ar tautiskiem kokgriezumiem.

Periodā līdz 1965. gadam VEF ražoja vēl dažus uztvērējus — «Akvamarīns»,



78. Juris Piete. Videomagnetofons. 1974. Miķeļa Galzona foto.

«Lukss ZRM158» un «Latvija». Arī šo uztvērēju formas autors Ā. Irbīte. Visām iepriekšminētām radiolām raksturīgs analogisks uzbūves princips. Plūdlīniju formas pulētie koka korpusi bija apdarināti ar cēlkoka finieri vai tā imitāciju un intarsijām. Ap lielām horizontālām skalām sagrupēti vadības orgāni un spiedpogas. Zem augšējiem vākiem novietoti skaņuplašu atskaņotāji. Dekors darināts no misiņa, anodētā alumīnija un gaišas plastmasas. Šīs radiolas apmierināja pircēju estētiskās un funkcionālās prasības.

Ar 1960. gadu VEF sāka ražot radiolu «Akords M255» (formas autors Ā. Irbīte). Radiolas koka korpusu apdarināts ar cēlkoka imitāciju, lakots ar nitrolaku. Skala horizontāla, dekorējums minimāls, skaņuplašu atskaņotājs novietots zem korpusa augšējā vāka. Cēlkoka nekvalitatīvā imitācija daļēji degradēja autora nodomu rast iespēju dabiskā apdares materiāla ekonomijai.

Līdztekus iepriekš minētiem radioaparātiem Ā. Irbīte savā pēckara darbības periodā fabrikā VEF vēl izstrādājis ārējās formas projektus sešām radiolas «Kristāls» modifikācijām un piecpadsmit radiolas «Lukss» un «Miers» modifikācijām.

Līdz 1968. gadam VEF vēl ražoja stacionārās radiolas «VEF Radio» un «Rapsodija». Radiolai «VEF Radio» garens lakots taisnstūra formas korpusu, apdarināts ar bērza finieri; horizontāla skala; dekorējumam izmantots matēts anodēts alumīnijs. Radiolai nedaudz neparastas garenas proporcijas.

Radiolas «Rapsodija» konsoles tipa (uz grīdas novietojamam) variantam taisnstūra koka korpusu, apdarināts ar cēlkoka imitāciju; horizontāla skala; plastmasas un matēta alumīnija dekorējums. Radiolas kopiespaids neorganizēts, it kā salasīts no dažādiem uztvērējiem.

Ar šiem modeļiem VEF beidza stacionāro lampu radioaparātu ražošanu.

Periodā līdz sešdesmito gadu beigām vērojami nepārtraukti jaunu radioaparātūras formu un ražošanas tehnoloģijas vienkāršošanas meklējumi. Radiodizaina attīstību nepārprotami traucēja jauno tehnoloģisko procesu apgūšanas grūtības un nekvalitatīvi deficītā materiāla aizstājēji. It īpaši tas bija raksturīgs rūpnīcas VEF ražotai produkcijai: daži radioaparātu modeļi tika apdarināti ar neveiksmīgu cēlkoka imitāciju — apdrukātu papīru. Šāds tikai rubļos ietveramais ekonomiskais efekts degradēja rūpniecisko ražojumu estētiskās kvalitātes.

Latvijā pirmie pārnēsājami (portatīvie) rūpnieciski ražotie radiouztvērēji tapa fabrikā VEF vēl pirmskara gados. Piemēram, radioaparāts «VEF Super KBD/38» (formas autors Ā. Irbīte) izstrādāts 1938. gadā. Šim radiouztvērējam bija neliela kofera forma, korpusu apdarināts ar krāsainu ādas imitāciju. Atverot sānu vāku, varēja piekļūt pie vadības orgāniem. Uztvērēja skala atradās korpusa augšējā plāknē blakus rokturim. Ar nelieliem uzlabojumiem uztvērējs tika ražots līdz 1940. gadam.

No 1956. gada līdz 1959. gadam VEF ražoja pārnēsājamo lampu radiouztvērēju «Tūrists» (formas autors Ā. Irbīte). Korpusu no saplākšņa, apvilktu ar ādas imitāciju. Forma līdzīga nelielai sieviešu rokas somīnai. Sānu plāknē apaļa skala un misiņa dekorējums skaļruņa nosegšanai. Uztvērējs tika ražots arī plastmasas korpusā. Pirmais pēckara gadu pārnēsājamais radiouztvērējs apmierināja pircēju prasības pēc šāda veida produkcijas.

No 1962. gada rūpnīca VEF ražo tikai pārnēsājamus tranzistoru radiouztvērējus — «Spīdola», «VEF 12», «VEF 201», «VEF 202», «VEF 206», «Spīdola 208» un magnetolu «Sigma» (formu autori dizai-



79. Vladimirs Buņkovs, Dzintars Kāve. Radiouztvērējs «Selga — 410» (modelis). 1980. Miķeļa Galzona foto.
80. Aivars Krūklis. Magnetola «Modo — 301» (modelis). 1978. Miķeļa Galzona foto.

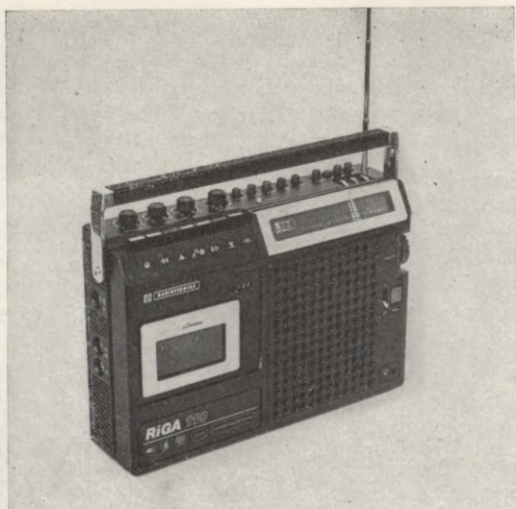
neri I. Robežnieks, Ā. Irbīte, G. Glūdiņš, J. Gals). VEF portatīvā tranzistoru radioaparātūra ir ērta un droša ekspluatācijā, apmierina estētiskās un ergonomiskās prasības.

Rūpnīcā VEF ražotie pārnēsājami tranzistoru radioaparāti bieži tika apbalvoti ar Vissavienības TSSI un starptautisko izstāžu medaļām un diplomiem.

Līdztekus darbam republikas uzņēmumos, Latvijas dizaineri izpilda citu republiku uzņēmumu pasūtījumus radiodizaina jomā.

Sarežģītais problēmu komplekss, ko radīja radioaparātūras attīstība, izraisīja nepieciešamību koncentrēt un organizēt virzīt radošos spēkus. Tādēļ 1960. gadā pie ražošanas apvienības «Radiotehnika» tika nodibināts Speciālais konstruktoru bi-

rojs «Orbīta», kura ietvaros darbojas dizaineru grupa (līdz 1964. gadam to vadīja Ā. Irbīte). Dizaineru pienākumos ietilpst laikmeta prasībām atbilstošu jaunu ražojumu mākslinieciskā ietēpa izstrādāšana, autoruzraudzība to apgūšanas un sērijveida ražošanas periodā, ražojumu tālākā modernizācija, produkcijas iesaiņojuma un pavaddokumentācijas noformēšana utt. Dizaineriem jānodarbojas arī ar pieprasījuma prognozēšanu, savlaicīgi jāorientē ražojošie iecirkņi uz jaunu materiālu, tehnoloģisko procesu un iekārtu apgūšanu. Jāizstrādā firmas stils, radiodizaina individuālā reģionālā seja. Jāpārstāv konstruktoru birojs pie jauno izstrādājumu paraugu izskatīšanas un apstiprināšanas nozares tehniskās estētikas padomē, Vissavienības tehniskās estēti-



81. Aivars Krūklis, Dzintars Kāve. Magnetola «Rīga — 110». 1980. Miķeļa Galzona foto.
 82. Aivars Krūklis. Elektroatskaņotājs «Radiotehnika — 002 — stereo». 1979. Miķeļa Galzona foto.

kas zinātniski pētnieciskajā institūtā un PSRS Tirdzniecības Ministrijas ekspertu padomē. Turklāt dizaineriem savas skices jāaizstāv rūpniecības speciālistu padomē. Jāpiebilst, ka negatīvu ietekmi uz rūpnīcas produkcijas mākslinieciskā noformējuma kvalitāti vēl arvien atstāj ražošanas tehnoloģijas nepilnības un jaunu apdares materiālu pārāk gausa apgūšana. Nelieļajam biroja dizaineru kolektīvam problēmu un atbildīgu pienākumu ir daudz, netrūkst arī veiksmju. 1960. gadā tika ieviests ražošanā pirmais tranzistoru pārnēsājamais radiouztvērējs Padomju Savienībā — «Gauja» (formas autors Ā. Irbīte), kuram sekoja citi portatīvie tranzistoru radiouztvērēji — «Selga», «Rīga 301», «Orbīta», «Banga», «Rīga 103», «Rīga 104», kā arī magnetola «Rīga 110» un augstākās klases radiouztvērējs «Salūts», kas izstrādāts kopā ar Vācijas De-

mokrātiskās Republikas firmas «Stern — Radio Berlin» speciālistiem. Visi pieminētie ražojumi atbilst augstām estētiskām un ergonomiskām prasībām. Pie šo radiouztvērēju formas izveides strādājuši Ā. Irbīte, M. Bakmanis, I. Robežnieks, Dz. Kāve, S. Dišlere, A. Krūklis un citi dizaineri. Birojā «Orbīta» tika izstrādāta pirmā bifoniskā magnetola «Rīga 120 B» (formas autors I. Valdmanis).

Sešdesmito gadu beigās arī stacionārajā radioaparātūrā radiolampu shēmas tika nomainītas ar tranzistoru shēmām. Ja tādi «Orbītas» izstrādājumi kā «Rigonda», «Rigonda-stereo», «Simfonija», «Simfonija-3» (formas autori Ā. Irbīte, M. Bakmanis un I. Valdmanis) bija lampu radiouztvērēji, tad visi nākamie ražojumi ir tikai tranzistoru radiouztvērēji. Šis apstāklis pavēra jaunas kvalitatīvas iespējas arī radioaparātūras formas meklējumos. 1967.



83. Indulis Valdmanis. Stereomagnetola «Rīga 120 B», 1980. Ata Prauliņa foto.

gadā radās pirmais tranzistoru radiokomplekss «Rīga 101» (formas autors Ā. Irbīte), kurā ietilpa atsevišķi funkcionālie mezgli: radiouztvērējs, atskaņotājs un akustiskā sistēma. Šāds radiokomplekss bija ērti izvietojams sekcijas tipa mēbeles. Nākamais «Orbītas» izstrādājums — augstākās klases stereofoniskā radiola «Viktorija 001» (formas autori Ā. Irbīte un I. Valdmanis) arī bija veidota no atsevišķiem mezgliem, kuri jau tika iemontēti kopējā konsoles tipa korpusā, un diviem akustiskiem agregātiem, kas novietojami uz grīdas vai piekarināmi pie sienas.

Augstākās klases tranzistoru radiokomplekss «Viktorija 003» (formas un funkcionālo mezglu autori I. Robežnieks un A. Krūklis) apmierina augstās estētiskās un ergonomiskās prasības. Pie firmas stila veidošanas «Orbītas» dizaineri sāka strādāt 70. gadu sākumā, radot jaunu pirmās klases tranzistoru radiokompleksa modeli, uz kura bāzes varētu veidot veselu izstrādājumu sēriju. Visiem šīs sērijas radiouztvērējiem dots nosaukums «Melodija». «Melodija» veidota no atsevišķiem funk-

cionāliem mezgliem un atbilst augstām estētikas un ergonomikas prasībām.

Ražošanas apvienības «Radiotehnika» speciālā konstruktoru biroja «Orbīta» dizaineri strādā pie perspektīvas jaunu pirmās un augstākās klases radiokompleksa modeļu sērijas ar kopējo nosaukumu «Radiotehnika».

Par «Orbītas» dizaineru radošiem sasniegumiem liecina daudzas godalgotās vietas nozares ministrijas rīkotajos radiodizaina konkursos. Radiouztvērējs «Rīga 104», radiolas «Melodija 101-stereo» un «Viktorija 003-stereo», elektrofonu «Melodija 103-stereo» un «Allegro-002-stereo», pastiprinātāji «Radiotehnika 020-stereo» un «Radiotehnika 010-stereo», akustiskās sistēmas «34AS-1» un «50AS-5» un citi izstrādājumi apbalvoti ar TSSI medaļām.

Par panākumiem liecina arī daudzas starptautiskajās izstādēs iegūtās medaļas, kā arī PSRS Ministru Padomes Valsts izugdrojumu un atklājumu lietu komitejas izsniegtās apliecības par oriģināliem ražojumu formas paraugiem.

DIZAINERU PROFESIONĀLĀ SAGATAVOŠANA

Tālvāldis Gaumīgs

60. gadu sākumā rūpniecības darbinieki atskārta, ka pienācis laiks jaunu lietu radīšanā iesaistīt mākslas speciālistus, jo cilvēkam, iegādājoties kādu lietu, vienmēr piemītusi kāpināta interese par šīs lietas ārējo izskatu, materiālu, formu, krāsu, faktūru gan kopumā, gan detaļās. Tikpat svarīgi, lai šī lieta būtu pieskaņota pašam cilvēkam, harmonēta ar jau esošajiem priekšmetiem un apkārtējo vidi.

Protams, jebkura lieta ir ne tikai ārējo, bet arī citu īpašību kopums, un tās īsto vērtību nosaka veselums, kvalitāte. Turklāt lietas atrodas nemitīgā mijiedarbībā ar cilvēku. Cilvēks rada lietu, kura savukārt ietekmē cilvēku, raksturo tautas materiālās un garīgās kultūras līmeni. To visu svarīgi saprast tiem, kas nodarbojas ar jaunu lietu radīšanu un ražošanu.

Tādēļ rūpniecībai vajadzīgs nevis jebkurš mākslinieks, kas var pielabot formu un krāsu, bet gan attiecīgi sagatavots speciālists, kurš saprot lietu radīšanas būtību un sērijveida ražošanas specifiku. Un, kaut arī pret sērijveida ražošanu ir dažādi iebildumi, tomēr jau sen cilvēki ir centušies labu, pārbaudītu lietu pavairot.

Rūpniecības straujā attīstība veicināja

dizaina skolas radīšanu mūsu republikā. Runājot par skolu plašākā nozīmē, jāņem vērā mūsu tautas māksla un lietišķā māksla, jo lietišķā māksla un dizains ir vienas mātes — tautas mākslas divi bērni. Jāpieņem arī tie nedaudzie latviešu mākslinieki, kuri jau 30. gados piedalījās sērijveida priekšmetu ražošanā.

Par skolu šaurākā nozīmē runājot, jāatzīmē, ka Latvijas dizainam sevišķi nozīmīgs bija 1963.—1964. gads, kad T. Zaļkalna LPSR Valsts Mākslas akadēmijā atvēra Mākslinieciskās konstruēšanas vakara kursus un uz Mākslinieciskās metālapstrādes nodaļas bāzes nodibināja Rūpnieciskās mākslas nodaļu.

Viedokļi par dizaineru sagatavošanu līdz pat šim laikam ir visai atšķirīgi, jo dizains ir samērā jauns radošas darbības veids ar ārkārtīgi plašu pielietojuma lauku un funkciju diapazonu.

Dizaineru apmācības principi vēl nav pietiekami izstrādāti. Kaut arī dažādu tēlotājas mākslas nodaļu ietekme uz dizainu ir visai auglīga, tomēr tradicionālās pedagoģiskās metodes ne vienmēr ir piemērotas dizaineru sagatavošanai. Kaut arī tēlotājas mākslas, lietišķās mākslas un rūp-



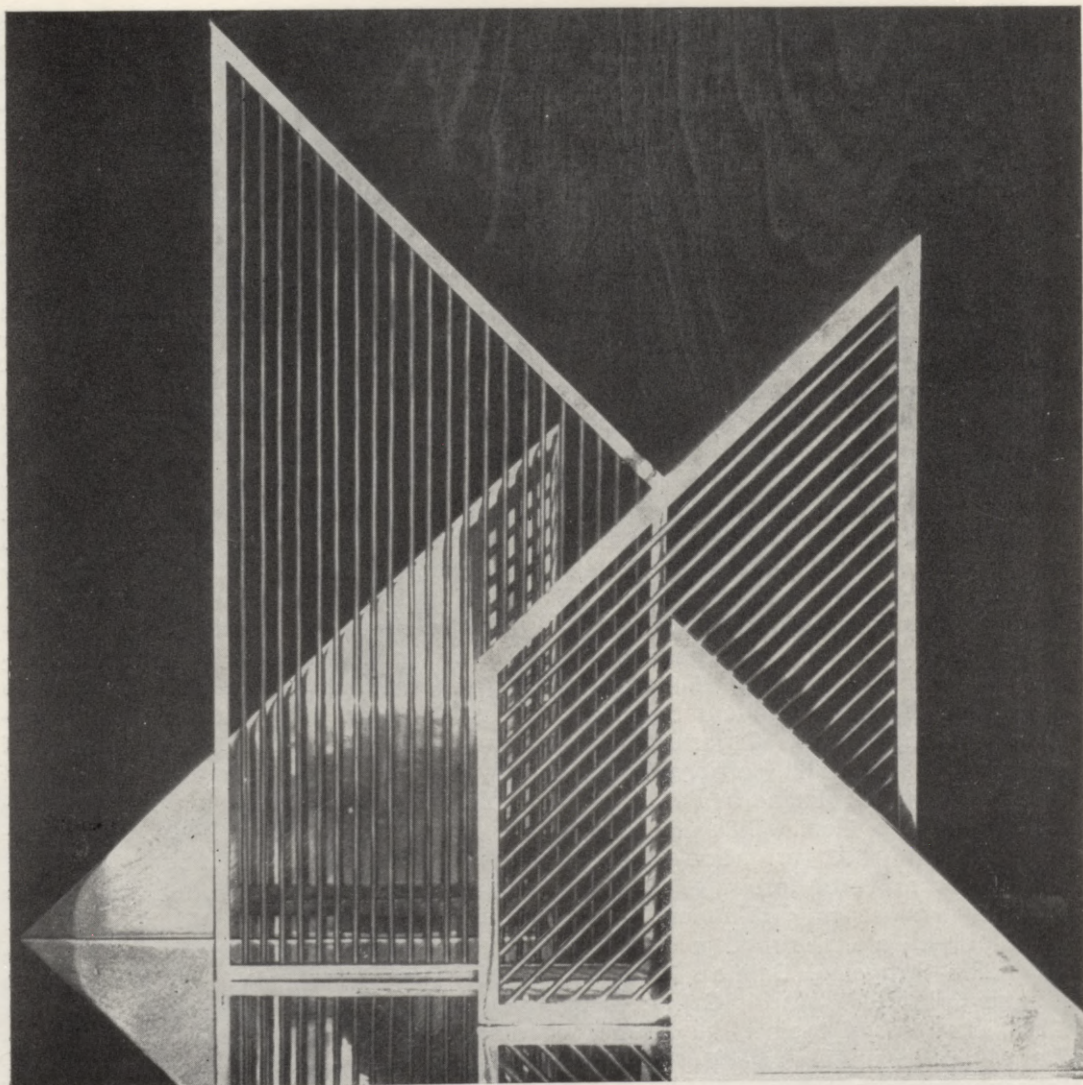
84. Teodora Zaļkalna Valsts Mākslas akadēmijas Rūpnieciskās mākslas nodaļa (metodiskais kabinets). Laimoņa Stīpnieka foto.

nieciskās mākslas pamatprincipi kopumā ir līdzīgi, tomēr katrai no šīm mākslas nozarēm ir citādi mērķi un līdz ar to — atšķirīgs izteiksmes līdzekļu lietojums. Par kopējiem principiem var runāt tikai vispārējā nozīmē. Tādēļ dizaineru sagatavošanai bija jāmeklē jaunas — racionālākas apmācības metodes.

Rūpnieciskās mākslas nodaļām Padomju Savienības augstskolās ir vienota apmācī-

bas programma, kura pieļauj zināmas atkāpes, pieskaņojot dizaineru apmācību katras republikas nacionālajai kultūrai, tradīcijām, rūpnieciskajam potenciālam, ražošanas nozaru specifikai utt. Līdz ar to augstskolās pastāv arī zināma atšķirība dažu priekšmetu pasniegšanas metodikā.

VMA Rūpnieciskās mākslas katedra jau savas dibināšanas sākumā izstrādāja noteiktus darbības principus, ņemot vērā



85. Rūpniecisko formu tektonikas uzdevums (kursa darbs). Laimoņa Stīpnieka foto.

republikas materiālās un garīgās kultūras specifiku, vispārējo dizaina attīstības līmeni Padomju Savienībā un ārzemēs, kā arī rūpniecības pieprasījumu, studentu un un pasniedzēju kontingentu utt.

Runājot par studentu sastāvu, svarīgi atzīmēt, ka lielākā viņu daļa ir mākslas vidusskolu un pirmām kārtām Rīgas lietišķās mākslas vidusskolas absolventi. Lai gan šīm skolām ir liela nozīme latviešu lietišķās mākslas un dizaina attīstībā, tomēr Rūpnieciskās mākslas katedrai jāreķinās ar to, ka mākslas skolās nepietiekama uzmanība tiek pievērsta eksaktajām disciplīnām, kuras ir īpaši nepieciešamas dizaineru apmācībā.

Nodibinot nodaļu, radās grūtības ar pasniedzēju kadriem, jo Latvijā tikpat kā nav bijis profesionālu dizaineru ar augstāko izglītību. Tādēļ pasniedzēju kolektīvs tika komplektēts no dažādu profesiju pārstāvjiem, lai iespējami plašāk un profesionālāk noritētu dizaineru sagatavošana. Grafiķi Aleksandru Dembo, tēlnieku Arvīdu Drīzuli, arhitektus Ivaru Bumbieru, Pēteri Martinsonu un Oļģertu Ostbergu, dizaina teorētiķi Herbertu Dubinu lielākā daļa mūsu dizaineru var uzskatīt par saviem skolotājiem. Vēlāk par pasniedzējiem sāka strādāt arī nodaļas absolventi. Katedras darbā iesaistījās viens no republikas vadošajiem dizaineriem — Gunārs Glūdiņš. Katedrā strādā jaunie dizaineri Valda Podkalne, Dzintars Lemhens, Ziedonis Grigorjevs, Andris Grīnvalds un mākslinieks Juris Gagainis, kā arī atsevišķu disciplīnu pasniedzēji: ķīmiķe Biruta Matisone, biologs Māris Kundziņš, arhitekts Laimonis Sfīpnieks.

Rūpnieciskās mākslas katedras galvenais uzdevums ir topošo dizaineru radošās domāšanas attīstīšana, viņu prāta un jūtu vingrināšana. Jauniem dizaineriem vispirms ir jāprot apzināties sevi, savu

vietu sabiedrībā, savas tautas kultūrā. Jāiemācās nospraust darbības mērķi un izvēlēties līdzekļus tā sasniegšanai, saprast cilvēku un lietu attiecības, bez tēlainās domāšanas izkopt arī abstrakto domāšanu, kas ir būtiska dizaineram. Jāapzinās arī, ka dizains ir kolektīvas darbības veids, bet kā radošs darbs tas ir dziļi individuāls, tādēļ dizaineram nepieciešama vispusīga personības attīstīšana.

Dizaineram labi jāpārzina rūpnieciskā ražošana, tomēr pirmām kārtām viņš ir mākslinieks, jo kurš gan cits, ja ne mākslinieks, noteiks ražojamā priekšmeta formu, krāsu, proporcijas un saistību ar apkārtējo vidi. Māksliniecisko īpašību attīstīšana un izkopšana nākamajos speciālistos ir Rūpnieciskās mākslas katedras uzdevums. Šim mērķim kalpo vesela rinda speciālo priekšmetu. Speciālo disciplīnu pamats ir zīmēšana, gleznošana un veidošana. Ne vienu reizi vien Rūpnieciskās mākslas nodaļa ir varējusi lepoties ar labiem sasniegumiem minētajos priekšmetos. Tomēr šo disciplīnu (izņemot veidošanu) pasniegšanas metodika pagaidām ir tradicionāli akadēmiska. Nodaļas mērķis ir tuvināt zīmēšanu, gleznošanu un veidošanu dizaineru praktiskajai darbībai un, galvenais, profesionālai domāšanai.

Tāpēc galvenā disciplīna nodaļā ir kompozīcija un projektēšana. Dizaina daudzveidība radījusi arī daudzus apmācības problēmas, jo katrs no dizaina veidiem (grafiskais dizains, rūpnieciskais dizains, komunālais dizains, unikālais dizains utt.) prasa tam atbilstošu sagatavošanas metodi.

Rodas jautājums: ko mācīt un kā mācīt visai ierobežotā laikā — praktiski četros gados? Šajā ziņā Rūpnieciskās mākslas nodaļu Mākslas akadēmijā nevar salīdzināt ar nodaļām, kuras sagatavo relatīvi šaurāka profila speciālistus, piemēram,



86. Irēna Vipule. Manekens «Māra» (diplomdarbs). 1981. Laimoņa Stīpnieka foto.



87. Lūcija Gadzina. Kosmētikas piederumu komplekta iesaiņojums (diplomdarbs). 1973. Jāņa Ančiša foto.



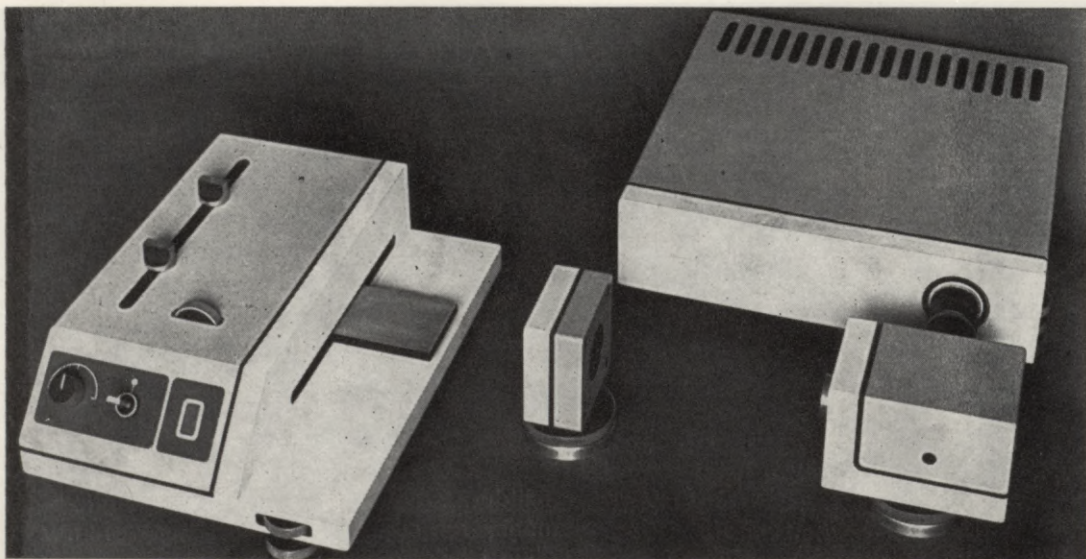
88. Jānis Kārklīņš. Autobuss kinooperatoriem (diplomdarbs). 1978. Laimoņa Stīpnieka foto.

tēlniekus, tekstilmāksliniekus u. c. Par šo problēmu plaši diskutē visi tie, kam ir sakars ar dizaineru apmācību gan Padomju Savienībā, gan ārzemēs. Turklāt sastopami diametrāli pretēji uzskati.

VMA Rūpnieciskās mākslas katedra ir par vispusīgu — plaša profila dizaineru sagatavošanu, pirmām kārtām dodot pamatīgu māksliniecisko izglītību līdztekus speciālajām, rūpniecībā vajadzīgajām pamatzināšanām, ievērojot mūsu republikas

rūpniecības attīstības galvenos virzienus un īpaši akcentējot tādas tradicionālas nozares, kā, piemēram, elektrotehniku, radioaparātu, transporta līdzekļu ražošanu un vieglo rūpniecību. Svarīgs apstāklis ir arī tautas saimniecības nozaru pieprasījums pēc attiecīgajiem speciālistiem.

No Rūpnieciskās mākslas nodaļas pastāvēšanas sākuma studentiem tiek lasīti šādi propedeutiskie kursi: dizaina pamati (vec. pasn. I. Bumbiers), kompozīcijas pamati



89. Zigurds Krebs. Projektijas aparātūra (diplomdarbs). 1978. Laimoņa Stīpnieka foto.

(doc. v. i. P. Martinsons), krāsu mācība (doc. A. Dembo), rūpniecisko formu tektonika (prof. v. i. T. Gaumigs), inženierpsiholoģija un funkcionālā analīze (doc. O. Ostenbergs), ergonomika un bionika (vec. pasn. M. Kundziņš). Dažāda veida vingrinājumi šajās disciplīnās ne tikai trenē radošo domāšanu un dod iespēju apgūt iemaņas projektēšanā, bet arī padara studijas interesantākas, sekmē mācību vielas apgūšanu.

Īpaši jāpiemin ražošanas un vasaras prakse. Ražošanas prakses galvenais mērķis — iepazīstināt ar rūpniecisko ražošanu vispār un nostiprināt darba iemaņas. Prakses lietderība lielā mērā ir atkarīga no rūpniecības uzņēmumu un iestāžu tālredzīgas ieinteresētības un pretimnākšanas.

Vasaras prakse paiet dabas studijās ārpus Rīgas — kādā piemērotā Latvijas

lauku ciematā vai mazpilsētā ar interesantu ainavu vai arhitektūru.

Vispusīga augstākā izglītība nav iedomājama bez teorētisko disciplīnu apgūšanas. Rūpnieciskās mākslas nodaļas studenti apgūst gan sabiedriskās zinātnes un mākslas vēsturi (kas tiek pasniegtas visiem akadēmijas studentiem), gan arī specifiskās, tieši dizaineriem nepieciešamās zinātnes — tehnisko mehāniku, inženierpsiholoģiju, tehnisko estētiku u. c. Apmācības procesa vainagojums ir diplomdarbs, kurā atklājas jaunā dizainera profesionālā varēšana.

Īpaša nozīme dizaineru sagatavošanā un kvalifikācijas celšanā ir mākslinieciskās konstruēšanas divarpusgadīgajiem vakara kursiem, kuros izglītojušies visdažādāko nozaru dizaineri, nepārtraucot darbu ražošanā.

Vakara kursu apmācības pamatā ir saīsināta dienas nodaļas programma. Galvenā vērtība tiek veltīta speciālajiem priekšmetiem, kas nepieciešami dizaineru darba specifikai.

Par pasniedzējiem kursos ilgstoši strādā gleznotājs L. Mauriņš, grafiķis A. Ņikitins, tēlnieki A. Drīzulis un T. Gaumīgs, arhitekti I. Bumbiers un O. Ostenbergs. Daudz darba kursu organizēšanā un vadīšanā ieguldījušas kursu vadītājas A. Lēpe un D. Villeruša.

Profesionālu dizaineru sagatavošanā Latvijā nav senu tradīciju, tomēr gandrīz divdesmit gados ir padarīts nozīmīgs

darbs — dizaineri, kuri guvuši izglītību LPSR Valsts Mākslas akadēmijā, strādā katrs savā nozarē, dodot vērā ņemamu ieguldījumu republikas tautas saimniecībā un kultūras dzīvē.

Te nav iespējams pieminēt visus (ap divi simti) diplomētos dizainerus, ieskaitot vakara kursus beigušos. Bet daudzi dizaineri — J. Ancītis, V. Celms, S. Dišlere, I. Eglītis, A. Eiserts, G. Glūdiņš, H. Krūkle, A. Krūklis, I. Krūss, M. Lācis, A. Riņķis ar savu radošo darbu ir kļuvuši plaši pazīstami. Un labākā liecība Latvijas dizaina skolai — talantīgais, enerģiskais, darbīgais dizaineru kolektīvs.

LATVIJAS PSR MĀKSLINIEKU SAVIENĪBAS DIZAINERU SEKCIJAS BIEDRĪ¹

Edīte Poga

Bakmanis Modris. Dzimis 1935. g. Rīgā. 1968. g. beidzis VMA² Mākslinieciskās konstruēšanas vakara kursus. Izstādēs piedalās kopš 1968. g. MS³ biedrs no 1973. g. Mākslinieks MF⁴ Dekoratīvās mākslas kombinātā.

Celms Valdis. Dzimis 1943. g. Rīgas raj. 1970. g. beidzis VMA Rūpnieciskās mākslas nodaļu. Diplomdarbs — psihofizioloģijas laboratorijas iekārta cilvēka reakcijas pārbaudei pēc redzes signāliem. Izstādēs piedalās kopš 1970. g. MS biedrs no 1972. g. Mākslinieks konsultants LPSR Patērētāju biedrību savienības Mākslinieciskās reklāmas ražošanas uzņēmumā. Republikas 4. un 5. dizaina izstāžu laureāts.

Dišlere Silvija. Dzimusi 1940. g. Bauskas raj. 1961. g. beigusi Rīgas lietišķās mākslas vidusskolu, 1967. g. — VMA Mākslinieciskās konstruēšanas vakara kursus. Izstādēs piedalās kopš 1969. g. MS biedre no 1978. g. Māksliniece konstruktore r/a⁵ «Radiotehnika» KB⁶ «Orbīta». Republikas 5. dizaina izstādes laureāte.

Dreimanis Teofils. Dzimis 1917. g. Cēsīs. Mācījies LVU⁷ Inženierzinātņu fakultātē.

¹ Visas ziņas grāmatā sniegtas uz 1984. gada janvāri.

² VMA — T. Zaļkalna LPSR Valsts Mākslas akadēmija.

³ MS — Latvijas PSR Mākslinieku savienība.

⁴ MF — LPSR Mākslas fonds.

⁵ r/a — ražošanas apvienība.

⁶ KB — konstrukturu birojs.

⁷ LVU — Pēteris Stučka Latvijas Valsts universitāte.

1969. g. beidzis VMA Mākslinieciskās konstruēšanas vakara kursus. Izstādēs piedalās kopš 1969. g. MS biedrs no 1976. g. No 1975. g. līdz 1983. g. — mākslinieciskās konstruēšanas sektora vadītājs Rīgas Speciālajā automobiļu diagnostikas konstrukturu birojā.

Eglītis Imants. Dzimis 1930. g. Rīgā. Mācījies RPI⁸. 1973. g. beidzis VMA Mākslinieciskās konstruēšanas vakara kursus. Izstādēs piedalās kopš 1969. g. MS biedrs no 1976. g. Strādā radoši. Republikas 5. un 6. dizaina izstāžu laureāts.

Eiserts Artūrs. Dzimis 1926. g. Kauņā, Lietuvas PSR. Mācījies LLA⁹ Lauksaimniecības mehanizācijas fakultātē. 1966. g. beidzis VMA Mākslinieciskās konstruēšanas vakara kursus. Izstādēs piedalās kopš 1961. g. MS biedrs no 1972. g. Mākslinieciskās konstruēšanas biroja vadītājs mikroautobusu rūpnīcā RAF.

Glūdiņš Gunārs. Dzimis 1938. g. Mažeikos, Lietuvas PSR. 1969. g. beidzis VMA Rūpnieciskās mākslas nodaļu. Diplomdarbs — sacīkšu motocikls. Izstādēs piedalās kopš 1968. g. MS biedrs no 1970. g. Mākslinieks—konstruktors Rīgas motorrūpnīcā «Sarkanā zvaigzne». Republikas 6. dizaina izstādes laureāts.

Gornostajevs Fjodors. Dzimis 1925. g. Daugavpilī. 1966. g. beidzis VMA Mākslinieciskās konstruēšanas vakara kursus. Izstādēs piedalās kopš 1965. g. MS biedrs no 1975. g. Mākslinieks

⁸ RPI — Rīgas Politehniskais institūts.

⁹ LLA — Latvijas Lauksaimniecības akadēmija.

MF Dekoratīvās mākslas kombinātā. Republikas 4. dizaina izstādes laureāts.

Irbīte Ādolfs (1910—1983). Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks (1964). No 1931. g. līdz 1933. g. mācījies LMA¹ Grafikas nodaļā. MS biedrs no 1968. g. Visu VEF no 1935. g. līdz 1968. g. ražoto radioaparātu, unikālā fotoaparāta «Minox» u. c. autors. Aparāti, kuru konstruēšanā piedalījies Ā. Irbīte, Vispasaulē izstādēs apbalvoti ar «Grand Prix» (Briselē 1936. g., Parīzē 1937. g., Briselē 1958. g.) un četrām zelta medaļām.

Jēkabsons Olafs. Dzimis 1932. g. Rīgā. 1959. g. beidzis LLA kokapstrādes tehnoloģijas specialitātē. Izstādēs piedalās kopš 1961. g. MS biedrs no 1982. g. Mākslinieks—konstruktors MF Dekoratīvās mākslas kombinātā.

Kāve Dzintars. Dzimis 1935. g. Rīgā. 1963. g. beidzis Rīgas industriālo politehnikumu, 1968. g. — VMA Māksliniecišķās konstruēšanas vakara kursus. Izstādēs piedalās kopš 1974. g. MS biedrs no 1978. g. Mākslinieks—konstruktors r/a «Radiotehnika» KB «Orbīta». Republikas 5. dizaina izstādes laureāts.

Kera Ilga. Dzimusi 1922. g. Jelgavā. 1950. g. beigusi LVU Arhitektūras fakultāti. Izstādēs piedalās kopš 1964. g. AS² biedre no 1969. g., MS biedre no 1971. g. No 1962. g. līdz 1977. g. strādājusi Speciālajā māksliniecišķās konstruēšanas birojā (kopš 1966. g. — LPSR Vietējās rūpniecības ministrijas Speciālais māksliniecišķās konstruēšanas, projektēšanas un tehnoloģijas birojs).

Kiršteins Ģirts. Dzimis 1944. g. Rīgā. Mācījies VMA Rūpnieciskiķās mākslas nodaļā. Izstādēs piedalās kopš 1971. g. MS biedrs no 1978. g. Māksliniecišķais redaktors Latvijas dizaina centrā. Republikas 4. dizaina izstādes laureāts.

Krūkle Helga. Dzimusi 1942. g. Daugavpilī. 1968. g. beigusi VMA Rūpnieciskiķās mākslas nodaļu. Diplomdarbs — virtuves kombains. Izstādēs piedalās kopš 1969. g. MS biedre no 1975. g. Māksliniece MF Dekoratīvās mākslas kombinātā. Republikas 4. un 5. dizaina izstāžu laureāte.

Krūklis Aivars. Dzimis 1944. g. Rīgā. 1968. g. beidzis VMA Rūpnieciskiķās mākslas no-

daļu. Diplomdarbs — mikroautobusa projekts. Izstādēs piedalās kopš 1969. g. MS biedrs no 1971. g. Māksliniecišķās konstruēšanas sektora vadītājs r/a «Radiotehnika» KB «Orbīta». Republikas 5. dizaina izstādes laureāts.

Krūmiņš Andulis. Dzimis 1943. g. Jelgavā. 1972. g. beidzis VMA Rūpnieciskiķās mākslas nodaļu. Diplomdarbs — elektronu iekārta informācijas nesēja izgatavošanai. Izstādēs piedalās kopš 1971. g. MS biedrs no 1978. g. Mākslinieks—konstruktors Rīgas Sporta un kultūras preču tirdzniecības uzņēmumā.

Krūss Ilmārs. Dzimis 1932. g. 1955. g. beidzis Harkovas Politehniķiskā institūta Radiotehnikas fakultāti, 1966. g. — VMA Māksliniecišķās konstruēšanas vakara kursus. Izstādēs piedalās kopš 1968. g. MS biedrs no 1978. g. Dizaina sektora vadītājs LPSR Zinātņu akadēmijas Elektronikas un skaitļošanas tehnikas institūtā.

Lācis Mintauts. Dzimis 1931. g. Skrundā. 1967. g. beidzis VMA Rūpnieciskiķās mākslas nodaļu. Diplomdarbs — universāla virtuves iekārta. Izstādēs piedalās kopš 1962. g. MS biedrs no 1970. g. Mākslinieks MF Dekoratīvās mākslas kombinātā. Republikas 4. un 5. dizaina izstāžu laureāts.

Lemhens Dzintars. Dzimis 1945. g. Rīgā. 1977. g. beidzis VMA Rūpnieciskiķās mākslas nodaļu. Diplomdarbs — fotopalielinātājs un darba vieta fotoamatierim. Izstādēs piedalās kopš 1979. g. MS biedrs no 1981. g. Mācību meistars VMA Rūpnieciskiķās mākslas katedrā.

Mirzोजना Svetlana. Dzimusi 1936. g. Baku. 1959. g. beigusi V. Muhinas Ļeņingradas Augstākās mākslinieciķiski rūpnieciskiķās skolas Rūpnieciskiķās mākslas fakultāti. Izstādēs piedalās kopš 1962. g. MS biedre no 1972. g. No 1963. g. līdz 1983. g. strādājusi LPSR Vietējās rūpniecības ministrijas Speciālajā māksliniecišķās konstruēšanas, projektēšanas un tehnoloģijas birojā.

Piete Juris. Dzimis 1941. g. Rīgā. 1974. g. beidzis VMA Rūpnieciskiķās mākslas nodaļu. Diplomdarbs — stereoatskaņotājs. Izstādēs piedalās kopš 1975. g. MS biedrs no 1976. g. Mākslinieks—konstruktors r/a «Radiotehnika» KB «Orbīta». Republikas 5. dizaina izstādes laureāts.

Pļeņņovs Vladimirs. Dzimis 1930. g. Kurskas apg. 1955. g. beidzis VMA Tēlniecības nodaļu. Izstādēs piedalās kopš 1968. g. MS biedrs no 1970. g. Māksliniecišķās konstruēšanas biroja vadītājs Rīgas rūpnieciskā «Straume».

¹ LMA — Latvijas Mākslas akadēmija.

² AS — Latvijas PSR Arhitektu savienība.

Riņķis Artūrs. Dzimis 1942. g. Ogrē. 1974. g. beidzis VMA Rūpnieciskās mākslas nodaļu. Diplomdarbs — unikāls polihromprojektors. Izstādēs piedalās kopš 1976. g. MS biedrs no 1976. g. Strādā radoši.

Robežnieks Ilgvars. Dzimis 1935. g. Valmierā. 1958. g. beidzis LLA kokapstrādes tehnoloģijas specialitātē, 1966. g. — VMA Mākslinieciskās konstruēšanas vakara kursus. Izstādēs piedalās kopš 1968. g. MS biedrs no 1970. g. Mākslinieks—konstruktors r/a «Radiotehnika». Republikas 5. dizaina izstādes laureāts.

Safronova Ludmila. Dzimusi 1941. g. Vologdas apg. 1970. g. beigusi VMA Lietišķi dekoratīvās mākslas nodaļu. Izstādēs piedalās

kopš 1969. g. MS biedre no 1975. g. No 1970. g. līdz 1980. g. — galvenā māksliniece Līvānu stikla fabrikā.

Sondore Anna. Dzimusi 1938. g. Rīgā. 1957. g. beigusi Rīgas lietišķās mākslas vidusskolu, 1971. g. — VMA Mākslinieciskās konstruēšanas vakara kursus. Izstādēs piedalās kopš 1974. g. MS biedre no 1979. g. Māksliniece MF Dekoratīvās mākslas kombinātā.

Valdmanis Indulis. Dzimis 1924. g. Talsu raj. 1967. g. beidzis Rīgas industriālo politehnikumu, 1970. g. — VMA Mākslinieciskās konstruēšanas vakara kursus. Izstādēs piedalās kopš 1972. g. MS biedrs no 1976. g. Mākslinieks—konstruktors r/a «Radiotehnika» KB «Orbīta». Republikas 5. dizaina izstādes laureāts.

LATVIJAS DIZAINA HRONIKA

Mintauts Lācis

1956

Rūpnīcā VEF noorganizēta Mākslinieciskās konstruēšanas grupa.

1960

Nodibināta Mākslinieciskās konstruēšanas nodaļa konstruktoru birojā «Orbīta».

1961

Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmijā nodibināta Metāla mākslinieciskās apdares nodaļa vecākā pasniedzēja Tāļivalža Gaumīga vadībā (kopš 1964. g. — Rūpnieciskās mākslas nodaļa).

1962

19. jūlijā nodibināts Speciālais mākslinieciskās konstruēšanas birojs (SMKB).

1963

2. republikas lietišķās mākslas izstāde, kurā pirmo reizi bija eksponēti arī republikas dizaineru darbi. Izstādē piedalījās 26 dizaineri. Izstādes scenārija un iekārtojuma autors — Monvids Kārklīņš.

1964

Dizaineram Ādolfam Irbītem piešķirts Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukums.

Latvijas PSR Papīra un kokapstrādes ministrijas konstruktoru birojā notika radošais seminārs par

ražošanas kultūras jautājumiem ar LPSR Mākslinieku savienības biedru — mākslas zinātnieku piedalīšanos.

1965

Speciālais mākslinieciskās konstruēšanas birojs pārgāja Latvijas PSR Vietējās rūpniecības ministrijas pakļautībā un tika pārdēvēts par Speciālo mākslinieciskās konstruēšanas un projektēšanas tehnoloģisko biroju (SMKPTB).

Republikas dizaineri piedalās 1. Vissavienības konferencē Maskavā, kas bija veltīta mākslinieciskās konstruēšanas problēmām.

Rīgā — Republikāniskajā Zinību namā notika mākslinieciskās konstruēšanas jautājumiem veltīts Vissavienības seminārs un SMKPTB darbu ekspozīcija.

1966

Harkova. Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmijas Rūpnieciskās mākslas nodaļas studentu darbu izstāde un pasniedzēju uzstāšanās augstskolu Vissavienības zinātniskajā konferencē, kura tika veltīta tehniskās estētikas problēmām.

1967

Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmiju beiguši pirmie pieci diplomētie dizaineri.

Pie Latvijas PSR Mākslinieku savienības Tāļivalža Gaumīga, Aleksandra Dembo, Herberta Dubina un Ādolfa Irbītes vadībā sāka veidoties dizaineru radošā sekcija.

1968

1. republikas dizaina izstāde Rīgā — Republikāniskajā Zinību namā no 12. līdz 21. aprīlim. Piedalās 26 autori ar 36 darbiem. Ekspozīcijas iekārtojuma autors — Mintauts Lācis. Plakāta, kataloga vāka, ielūguma un nozīmes autors — Juris Gals.

Latvijas PSR Mākslinieku savienībā tika uzņemts pirmais dizainers — Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Ādolfs Irbīte.

Rūpnīcā «Straume» tika organizēts seminārs «Laikmetīgums un dizains». Semināru vadīja J. Rozenblūms, V. Glazičevs, L. Zdanova (Maskava).

Pirmā informācija par Padomju Latvijas dizaina izstādi Rīgā aizrobežu presē (franču žurnāls «Désign Industrie», 1968, № 92).

1969

2. republikas dizaina izstāde Rīgā — Republikāniskajā Zinību namā no 17. maija līdz 6. jūnijam. Piedalās 34 autori ar 51 darbu. Ekspozīcijas iekārtojuma autors — Mintauts Lācis. Plakāta, kataloga, ielūguma un nozīmes autors Mintauts Lācis.

1971

3. republikas dizaina izstāde Rīgā Latvijas PSR Zinātniski tehniskās informācijas un propagandas institūtā no 12. līdz 21. aprīlim. Piedalās 46 autori ar 100 darbiem.

Ekspozīcijas iekārtojuma autori — Valdis Celms un Mintauts Lācis. Plakāta autors — Valdis Celms. Nozīmes autors — Vilnis Resnis.

Rīgā Latvijas PSR ZA Elektronikas un skaitļošanas tehnikas institūtā notiek Baltijas republiku radioelektronikas aparātu būvētāju un dizaineru seminārs, veltīts svarīgākajiem mākslinieciskās konstruēšanas jautājumiem.

1972

Latvijas PSR Mākslinieku savienība organizē republikas dizaineru uzskaiti, izsūtot uzņēmumiem, institūtiem un konstruktoru birojiem speciālas anketes.

1974

4. republikas dizaina izstāde Rīgā — Latvijas PSR Zinātniski tehniskās informācijas un propagandas institūtā no 19. aprīļa līdz 5. maijam. Piedalās 75 autori ar 110 darbiem. Ekspozīcijas iekārtojuma autori — Valdis Celms, Aivars Krūklis un Mintauts Lācis. Plakāta, kataloga, ielūguma un nozīmes autors — Valdis Celms.

Piešķirtas pirmās 3 balvas par labāko eksponātu 4. republikas dizaina izstādē — Fjodoram Gornostajevam par labāko dizaina darbu (Universāla galds lampa, 1974); Valdim Celmam, Ģirtam Kiršteiņam, Helgai Krūklei un Irīnai Jurķelei par labāko grafiskā dizaina darbu (Latvju rakstu transformācija, 1974); Valdim Celmam, Jānim Ancītim, Sarmītei Ancītei un Ievai Salai par labāko darbu ar teorētisku ievirzi (leceres veidošanās gaita dizainā, 1974).

Pie Latvijas PSR Mākslas fonda nodibināta Dizaina mākslas padome 7 cilvēku sastāvā.

1975

Latvijas dizaineru grupa (12 cilvēki) padomju dizaineru delegācijas sastāvā piedalās 9. ICSID¹ kongresā Maskavā.

ICSID 9. kongresā Maskavā latviešu dizainerus ar savu radošo darbu kolekciju pārstāv dizainers Gunārs Glūdiņš.

1977

5. republikas dizaina izstāde Rīgā — Latvijas PSR Zinātniski tehniskās informācijas un propagandas institūtā no 23. maija līdz 5. jūnijam. Piedalās 100 autori ar 216 darbiem. Ekspozīcijas iekārtojuma autors — Mintauts Lācis. Plakāta, ielūguma, nozīmes autors — Jānis Borgs. Ekspozīcijas tematiskās koncepcijas autori — Jānis Ancītis, Valdis Celms un Mintauts Lācis.

Izstādes laureāti: Imants Eglītis — par vienotu stilu radiodizainā; Helga Krūkle — par labāko elektrotehniskās aparatūras (megafoni) dizainu; Ārija Rubene un Kārlis Rubenis — par labāko bērnu rotaļlietu dizainu; Jānis Ancītis, Valdis Celms un Mintauts Lācis — par teorētisko darbu

5. republikas dizaina izstādes ekspozīcijas izstrādāšanā un izstādes kataloga sastādīšanā; konstruktoru biroja «Orbīta» dizaineru kolektīvs — par vienotu firmas stilu radiodizainā; Sarmīte Ancīte un Jānis Ancītis — par darbu 5. republikas dizaina izstādes sagatavošanā.

1. republikas zinātniskā konference «Vide — dizains — kvalitāte» Rīgā 26. un 27. maijā.

Latvijas PSR Mākslinieku savienība organizē 1. dizaineru radošo nometni (9 dalībnieki) «Dizains — Kuldīgai» un atskaites izstādi Kuldīgā no 12. jūnija līdz 3. augustam. Metodiskais vadītājs — arhitekts Oļģeris Ostenbergs.

¹ ICSID — International Council of Societies of Industrial Design (Industriālā dizaina organizāciju starptautiskā padome).

Dizaineru grupas darbu izstāde Mākslas dienās Rīgā — sadzīves pakalpojumu namā «Rīgas modes». Piedalās 6 autori.

VDR žurnālā «Form + Zweck» (1977, № 6) ievietota pirmā informācija par dizainu Latvijas PSR.

1978

4. septembrī pie Latvijas PSR Valsts Plāna komitejas nodibināta Tehniskās estētikas problēmu starpresoru padome.

2. dizaina radošā nometne (15 dalībnieki) «Dizains — Kuldīgai» un atskaites izstāde Kuldīgā no 3. līdz 30. jūlijam. Metodiskais vadītājs — arhitekts Oļģerts Ostenbergs.

Informācijas biļetena «ACD» («Arhitektūra, Celtniecība, Dizains») pirmā laidiena iznākšana.

Rīgā nodibināts VDR dizaina žurnāla «Form + Zweck» korespondenta punkts. Korespondents — mākslas zinātnieks Herberts Dubins.

Dizaineru grupas darbu izstāde Mākslas dienās Rīgā — sadzīves pakalpojumu namā «Rīgas modes». Piedalās 18 autori.

Jauno dizaineru grupas (Ilze Krūmiņa, Varis Rudzītis, Kirils Šmeļkovs) grafikas darbu izstāde Rīgā — Republikāniskajā Zinību namā.

Dizaineru grupas (Valdis Celms, Artūrs Riņķis un Andulis Krūmiņš) darbu izstāde «Forma — Krāsa — Dinamika» Rīgā — arhitektūras pieminekļi Pēterbazznīcā 1978. gada decembrī un 1979. gada janvārī.

1979

Dizaineru grupas darbu izstāde Mākslas dienās Rīgā — sadzīves pakalpojumu namā «Rīgas modes». Piedalās 10 autori.

Latvijas PSR Mākslinieku savienības dizaineru sekcija un Kuldīgas pilsētas izpildkomiteja noslēdz sadarbības līgumu 1979.—1980. gadam. Latvijas dizaina izstāde Maskavā — VNIITE Tehniskās estētikas centrā no 28. aprīļa līdz 11. jūnijam. Piedalās 64 autori ar 160 darbiem. Izstādes ekspozīcijas, plakāta, kataloga, ielūguma un nozīmes autors — Mintauts Lācis. Ekspozīcijas tematiskās koncepcijas autori — Mintauts Lācis un Herberts Dubins.

Grupa Latvijas dizaineru (12 cilvēki) piedalās Mākslinieka — konstruktora dienas sarīkojumā Maskavā 11. maijā. Referātus nolasa Herberts Dubins, Valdis Celms, Ādolfs Irbīte, Jānis Borgs, Vladimirs Pļeņņovs, Ilgvars Robežnieks, Imants Eglītis, Velga Opule, Mintauts Lācis un Jevgeņijs Švābs.

3. dizaineru radošais seminārs (14 dalībnieki) «Dizains — Kuldīgai» un atskaites izstāde Kul-

dīgā no 2. līdz 31. jūlijam. Metodiskais vadītājs — dizainers Mintauts Lācis. Koordinatori — dizainers Jānis Ancītis un arhitekts Aldis Orniņš.

1980

Dizaineru grupas darbu izstāde Mākslas dienās Rīgā — sadzīves pakalpojumu namā «Rīgas modes». Piedalās 19 autori.

Dizaina izstāde Mākslas dienās Kuldīgas Novadpētniecības un mākslas muzejā no 5. līdz 20. aprīlim. Piedalās 30 autori ar 70 darbiem. Izstādes ekspozīcijas, plakāta, ielūguma un kataloga autors — Mintauts Lācis.

4. dizaineru radošais seminārs (14 dalībnieki) «Dizains — Kuldīgai» un atskaites izstāde Kuldīgā no 1. līdz 31. jūlijam. Metodiskais vadītājs — dizainers Mintauts Lācis. Koordinatori — dizainers Jānis Ancītis un arhitekts Aldis Orniņš. Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka Ādolfa Irbītes 70 gadu dzīves un 45 gadu darba jubileja un radošā darba izstāde decembrī Rīgā — VEF Kultūras pilī.

Dizaineru grupas (Ģirts Kiršteins, Helga Krūkle, Aivars Krūklis un Dzintars Kāve) darbu izstāde Rīgā — arhitektūras pieminekļi Pēterbazznīcā 1980. gada decembrī un 1981. gada janvārī.

1981

27. janvārī ar Latvijas PSR Plāna komitejas lēmumu pie Latvijas Zinātniski tehniskās informācijas un tehniski ekonomisko problēmu zinātniskās pētniecības institūta nodibināts Latvijas dizaina centrs.

18. februārī Maskavā — Mākslinieku namā atklāj izstādi «Mēs ceļam komunismu», kurā piedalās Latvijas PSR Mākslas fonda Dekoratīvās mākslas informācijas biļetens.

3. marlā iznāk Latvijas dizaina centra pirmais informācijas biļetens.

Dizaineru grupas ZINAP (Zinātniskās aparātbūves speciālais konstruktoru birojs) izstāde Mākslas dienās Rīgā — Viļa Lāča Valsts bibliotēkā. Piedalās 5 autori.

18. aprīlī Latvijas PSR Mākslinieku savienība un Kuldīgas pilsētas izpildkomiteja noslēdz sadarbības līgumu uz 5 gadiem.

9. jūnijā noslēdzas konkurss par Latvijas dizaina centra zīmi. Pirmo prēmiju nepiešķir. Divas otrās prēmijas piešķir Ģirtam Kiršteinam un Dainai Zvanītājai, trešo prēmiju piešķir Vilnim Kazākam. Divas veicināšanas prēmijas piešķir Igoram Bočarņikovam un Andrim Donim.

5. dizaineru radošais seminārs (13 dalībnieki) «Dizains — Kuldīgai» un atskaites izstāde par 5 gadu darbību Kuldīgā no 1. līdz 31. jūlijam. Metodiskais vadītājs — dizainers Mintauts Lācis. Koordinatori — dizainers Igors Bočarņikovs un arhitekts Aldis Orniņš.

6. republikas dizaina izstāde Jūrmalā — Mākslas muzejā no 22. jūnija līdz 26. jūlijam. Piedalās 116 autori ar 165 darbiem. Izstādes ekspozīcijas, plakāta, ielūguma un nozīmes autors — Ģirts Kīršteins.

Izstādes laureāti: rūpnieciskā dizaina jomā — Gunārs Glūdiņš (par telefona aparātu «Elta», 1980; mopēdu «Rīga-18», 1978; glazēto sieriņu ražošanas automātisko līniju, 1979) un Valda Podkalne (par porcelāna trauku komplektiem, 1979); grafiskā dizaina jomā — Jānis Gaišs (par firmas grafiskā stila projektu Rīgas Galvenajam pastam, 1980); vides dizaina jomā — Helēna Medne (par ārstnieciskās vides iekārtu P. Stradiņa Republikāniskās klīniskās slimnīcas Kardioloģijas centra nodaļā, 1981) un Jānis Krievs, Aivars Bērziņš, Dmitrijs Lūkins, Vitauts Drande un Jānis Borgs (par vizuālās informācijas sistēmu Rīgas pasažieru stacijā, 1980); unikālā dizaina jomā — Imants Egiļiis (par daudzprogrammu elektrokinētiskiem objektiem Jūrmalā — restorānā «Jūras pērle», 1980). Latvijas PSR Tirdzniecības un rūpniecības palātas balva — Vladi-

miram Ladusānam (par firmas grafisko stilu Rīgas zvejas rīku rūpnīcai, 1981). Latvijas dizaina centra balva — Ievai Palkai (par zinātnisko aparāturu «Logikon — D», 1978, un «ТИПИ» 1979). Izdevuma «ACD» redakcijas balva — Zigurdam Krebam un Jānim Lejniekam (par Rīgas silueta grafisko interpretāciju, 1981).

31. oktobrī T. Zaļkalna Valsts Mākslas akadēmijas Rūpnieciskās mākslas nodaļa atzīmē 20 gadu jubileju.

1982

Rīgā — Republikāniskajā Zinību namā no 9. līdz 25. aprīlim bija atvērta Ingas Drāznieces apģērbu modeļu un Martas Krastas rotaslietu izstāde «Mode un rotas».

6. dizaina radošā nometne (12 dalībnieki) «Dizains — Kuldīgai» un atskaites izstāde Kuldīgā no 1. līdz 30. jūlijam. Metodiskais vadītājs — dizainers Mintauts Lācis. Koordinatori — dizainers Igors Bočarņikovs un arhitekte Ārija Helmane.

16. un 17. jūlijā Kuldīgā notiek Latvijas dizaina centra un Kuldīgas izpildkomitejas organizētā konference «Mazpilsēta un dizains».

11. oktobrī darbu sāk Latvijas PSR Mākslas darbinieku nama un Latvijas dizaina centra organizētā Tautas kultūras universitātes dizaina fakultāte.

NOZĪMĪGĀKĀS PUBLIKĀCIJAS PAR LATVIJAS DIZAINU [1961 — 1983]

1. RAKSTI PREŠĒ

1961

Aleksandrov L. Работа над созданием промышленных образцов. — Вопросы изобретательства, 1961, № 9.

1962

Ranka I. Skaistums ir nepieciešamība: [Par rūpniecības ražojumu gaumīgu apdari]. — Padomju Latvijas Sieviete, 1962, № 12.

30 интерьеров Монвида Каркля. — Советская культура, 1962, 17 нояб.

1963

Griķis I. Gribētos paņemt līdzi. — Pad. Jaunatne, 1963, 1. okt.

Guza Dz. Jaunas ekspozīcijas: [TSSI]. — Lit. un Māksla, 1963, 2. febr.

Ivanovs M. Izstāde un dzīve: [Vērojumi 2. republikas lietišķās mākslas izstādē]. — Cīņa, 1963, 29. aug.

Lūse I. Skaistumu sadzīvē. — Rīgas Balss, 1963, 29. aug.

Ivanova G. Mūsdienīgi un audziņoši. — Lit. un Māksla, 1963, 21. sept.

Strautmanis I. Tev, skatītāj. — Zvaigzne, 1963, № 19.

Strautmanis I. Vai izstādei nepieciešams scenārijs. — Lit. un Māksla, 1963, 14. sept.

Vējš E. Laikmetīgi un ierosinoši. — Cīņa, 1963, 28. aug.

Ziedainis V. 1500 eksemplāru: [Par 2. republikas lietišķās mākslas izstādi]. — Lit. un Māksla, 1963, 31. aug.;

Lai darba vieta būtu skaista. — Māksla, 1963, № 2; No izstādes dzīvē. — Pad. Jaunatne, 1963, 1. sept.

Спрогис Г. По законам красоты. — Коммунист Советской Латвии, 1963, № 7.

Шнейдер Я. Проблемы и выводы: [Все-союзное совещание по культуре и эстетике производства]. — Декоративное искусство СССР, 1963, № 4, с. 24—25.

Švabs J. Vytvarnici na pomoc konstrukterum: [Tēlotāja māksla palīgā konstruktoriem, Par latviešu dizainu]. — Tvar, 1963, r. 14, č. 5/6.

1964

Kornijenko N. Cilvēks un ražošana. — Zinātne un Tehnika, 1964, № 12.

Melderis G. Mākslinieka konstruktora skatījumā. — Zinātne un Tehnika, 1964, № 10, 28. lpp.

Pooks P. Rūpniecība plus māksla. — Zinātne un Tehnika, 1964, № 10, 25.—27. lpp.

Šaburova L. Inženieri iepazīst skaistumu: [Darba estētikas kurss Mākslas akadēmijā]. — Rīgas Balss, 1964, 19. dec.

Voronovs N. Darba skaistums un tehniskā estētika. — Zinātne un Tehnika, 1964, № 12.

Zeile P. Tehniskai estētikai — zaļās ugunis. — Lit. un Māksla, 1964, 23. maijā.

Голембиевская А. Человек входит в радугу: [О культуре производства]. — Советская культура, 1964, 28 июля.

Шваб Е. Промышленность плюс искусство. — Наука и техника, 1964, № 10.

Шуст В. В основе — сценарий. — Декоративное искусство СССР, 1964, № 10.

1965

Bazažjanca S. Pieredze turpinās Maskavā. — Māksla, 1965, № 1, 17.—19. lpp.

Dubins H. Jaunais dzīvē lauž sev ceļu. — Lit. un Māksla, 1965, 4. sept.

Feldmanis J. Likums sargā tehnisko estētiku. — Rīgas Balss, 1965, 3. nov.

Pelše A. Augstā misija. — Cīņa, 1965, 29. apr.

Saburova D. Dizaineri. — Rīgas Balss, 1965, 9. okt.

Švarcberga G., Ždanova M. Radīsim skaistumu pašī. — Rīgas Balss, 1965, 12. janv.

1966

Dubins H. Jauna parādība. — Pad. Jaunatne, 1966, 31. dec.

Strautmanis I. Profesionālā dizaina starts. — Māksla, 1966, № 2, 17.—19. lpp.

Zakamennijs O. Latvijas dizaina tagadne un nākotne. — Lit. un Māksla, 1966, 28. maijā.

Дубин Г. Технические конструкции и бытовая культура. — Наука и техника, 1966, № 5.

Морозов В. Показывают рижские дизайнеры. — Советская молодежь, 1966, 19 мая.

Шпекторов Д., Фишер Г. О соотношении показателей качества изделий. — Техническая эстетика, 1966, № 4.

1967

Dembo A. VMA vakara kursu diplomdarbi. — Zvaigzne, 1967, № 7.

Korti I. Dizaina skate. — Lit. un Māksla, 1967, 11. febr.

Шваб Е. Пять лет латвийского дизайна. — Техническая эстетика, 1967, № 7.

Шпекторов Д., Фишер Г. Один из методов оценки изделий: [Опыт Латвийской ССР]. — Техническая эстетика, 1967, № 1.

1968

Būmane I. Mākslinieka grāds piešķirts. — Pad. Jaunatne, 1968, 19. jūl.

Dubins H. Dizains un tā interpretācija. — Grām.: Latviešu tēlotāja māksla. R., 1968, 129.—140. lpp.

Dubins H. Dizains un ideoloģija. — Lit. un Māksla, 1968, 2. martā.

Kalve A. Cilvēku zemei: [VMA vakara kursu diplomdarbi]. — Pad. Jaunatne, 1968, 12. jūl.

Krūss I. Pēc pirmās dizaina izstādes. — Lit. un Māksla, 1968, 22. jūn.

Ķipere Z. Ar inženiera prātu un mākslinieka aci. — Pad. Jaunatne, 1968, 28. apr.

Preiļis J. Pie pasaules standarta šūpuļa. — Pad. Jaunatne, 1968, 20. apr.

Švarcberga G. Prasība pēc skaistuma nav modes untums. — Rīgas Balss, 1968, 15. janv.

Vaivars A. Dizaineri. — Cīņa, 1968, 13. sept.

Трофимова Е. Дебют дизайнеров: [Выставка]. — Советская Латвия, 1968, 18 апр.

Actualitētes Lettonie: [Par 1. republikas dizaina izstādi]. — Design Industrie, № 92, p. 51—52.

1969

Dubins H. 2. dizaina izstāde: [2. dizaina izstādes katalogs]. — R.: 1969.

Lācis M. Dizaina sekcija: [2. dizaina izstādes katalogs]. — R.: 1969.

Purene D. Trīs zelta medaļas. — Cīņa, 1969, 4. martā; Jau otrā: [Informācija par 2. republikas dizaina izstādi]. — Lit. un Māksla, 1969, 24. maijā.

Василенок А. Дизайнеры в поиске. — Советская Латвия, 1969, 11 июля.

Дубин Г. Эстетические свойства промышленных изделий. — В кн.: Труд и эстетическое воспитание. — Рига: 1969.

Тимофеев О. Сложная простота: [Вторая выставка работ дизайнеров]. — Советская молодежь, 1969, 7 июля.

Шпекторов Д. Опыт создания промышленных образцов: [Опыт работы технологического бюро Министерства легкой промышленности ЛССР]. — Вопросы изобретательства, 1969, № 8.

Bergmann H. Der zweck heiligt die Form: [Mērķis nosaka formu]. — Freie Welt, № 21, S. 8—25.

1970

Dubins H. Tehniskā estētika un dizains. — Zinātne un Tehnika, 1970, № 8.

Dubins H. No amatniecības līdz dizainam. — Grām.: Latviešu tēlotāja māksla. — R.: Liesma, 1970, 99.—116. lpp.

Lācis M. Par elektrisko nazi un citiem māsaimniecības jaunumiem. — Zinātne un Tehnika, 1970, № 8, 26.—28. lpp.

Līcītis J. Ko dara dizaineri. — Zvaigzne, 1970, № 6.

Petrova A. Pirmie asni: [Rūpnieciskās mākslas nodala VMA]. — Pad. Jaunatne, 1970, 17. febr.

Tomskis N. Mākslinieks un ražošana. — Cīņa, 1970, 5. jūl.

Vanaga M. Rīgas dizaina stils. — Zinātne un Tehnika, 1970, № 8, 22.—25. lpp.

Дарбиня А. На завод приходит художник. — Молодежь Грузии, 1970, 5 февр.

Шварц Л. Лучше поздно...: [О теоретическом и практическом аспекте развития дизайна в Латвии]. — Советская молодежь, 1970, 9 июня.

1971

Dubins H. Dizaina izstāde. — Rīgas Balss, 1971, 12. apr.

Dubins H. Dažas sintēzes problēmas šodien. — Lit. un Māksla, 1971, 23. okt.

Ostenbergs O. Trīs dizaina funkcijas. — Lit. un Māksla, 1971, 9. okt.

Strautmanis I. Mūsu gadsimta problēma: [Par rūpnieciskās vides estētiku]. — Māksla, 1971, № 2, 18.—21. lpp.

Глазычев В. Рижские дизайнеры. — Декоративное искусство СССР, 1971, № 6, с. 34—35.

Лацис М. Выставка дизайна. Дни художников. — Ригас Балсс, 1971, 12. apr.

1972

Barkāns G. Izstāde svētku noskaņā. — Pad. Jaunatne, 1972, 6. febr.

Dubins H. Trīs piezīmes. — Lit. un Māksla, 1972, 4. maijā.

Irbīte Ā. Dizains attīsta skaistuma izjūtu. — Zinātne un Tehnika, 1972, № 1, 17.—21. lpp.

Kaksis J. Sintēze paver jaunas iespējas. — Lit. un Māksla, 1972, 4. martā.

Lācis M. Dizains ekspozīcijā un dzīvē. — Cīņa, 1972, 23. febr.

Lācis M. Dizains: [Sarunas par literatūru un mākslu]. — Skola un Ģimene, 1972, № 8, 44.—45. lpp.

Susts V. Labi sākts. — Lit. un Māksla, 1972, 4. martā.

Vecumnieks E. Mūsu darba telpa. — Pad. Jaunatne, 1972, 29. apr.

Živecs V. Jauno dizaineru darbu skate. — Zinātne un Tehnika, 1972, № 11, 28.—29. lpp.

Živecs V. Galvenais dizainers: [Romans Ozols rūpnīcā RVR]. — Rīgas Balss, 1972, 25. febr.

1973

Poluikēviča T. Rīgas porcelāns. — Māksla, 1973, № 2, 13.—16. lpp.

Мирзоян С., Захаров А. Адольф Ирбите. — Техническая эстетика, 1973, № 10.

Рутманис В. Новая наука? Новый предмет: [О технической эстетике]. — Советская молодежь, 1973, 14 июля.

1974

Ancīte S. Bērns aug ar rotaļlietu rokā. — Zinātne un tehnika, 1974, № 7, 32. lpp.

Dubins H. Dizains. Centieni atbildēt uz dažiem jautājumiem. — Māksla, № 3, 3.—6. lpp.

Mirzोजना S. Lidmašīnā tieši no autobusa. — Zinātne un Tehnika, 1974, № 10, 30.—31. lpp.

Горфинкель З. Дизайн — красота и практичность. — Советская Латвия, 1974, 7 мая.

Морина Т. Из картотеки ВНИИТЭ: [О термосах латвийского производства]. — Техническая эстетика, 1974, № 2.

1975

Strautmanis I. Rīgas jaunie gaisa vārti. — Māksla, 1975, № 1, 17.—22. lpp.

Zeile P. Estētika: materiālās un garīgās kvalitātes. — Lit. un Māksla, 1975, 22. nov.

Степе И. Сделано дизайнером. — Правда, 1975, 14 нояб.

Хаенко С. В них все заинтересованы: [О художниках-дизайнерах Х. Крукле, А. Круклисе и Г. Кирштейне]. — Советская молодежь, 1975, 15 апр.

1976

Dubins H. Dizains kā teorētiska problēma. — Lit. un Māksla, 1976, 10. jūl.

Дубин Г. Лео Прейс: [О дизайнере]. — Декоративное искусство СССР, 1976, № 1.

Мешков О. Призвание: [О дизайнере Э. Ж. Спурсе]. — Советская молодежь, 1976, 14 марта.

1977

Celms V. Kustības estētiskā apguve. — Māksla, 1977, № 3, 14.—17. lpp.

- Dubins H. Komunālais dizains — Kuldīga'77. — Cīņa, 1977, 22. jūl.
- Dūze D. Laika piesātinātība: [Par dizaineru E. Glūdiņu]. — Pad. Jaunatne, 1977, 22. jūl.
- Jakovļeva I. Vide. Dizains. Kvalitāte. — Rīgas Balss, 1977, 25. maijā.
- Stirāns J. Dizains — Kuldīgai. — Pad. Dzimtene, 1977, 30. jūn.
- Živecs V. Dizains. Kvalitāte. — Zinātne un Tehnika, 1977, № 9, 22.—23. lpp.
- Сильвестрова С. Показывают латвийские дизайнеры: [Заметки о пятой выставке дизайна]. — Техническая эстетика, 1977, № 10, с. 14—17.
- Dubins H. Information in Riga ausgestellt. — Form + Zweck, 1977, № 6, S. 4.

1978

- Bļodone R. Savai pilsētai. — Lit. un Māksla, 1978, 2. jūl.
- Borgs J. Merkuris un grafika. — Māksla, 1978, № 2.
- Celms V. Pilsēta — ielpiski estētiskā struktūra. — Māksla, 1978, № 4, 16.—21. lpp.
- Celms V. Māksla dzīvē: [Par Gustavu Kluci]. — Lit. un Māksla, 1978, 7. jūl.
- Dubins H. Pilsēta un tās seja. — Cīņa, 1978, 4. maijā.
- Dubins H. Dizaineri — Kuldīgai. — Pad. Jaunatne, 1978, 22. aug.
- Dubins H. Vienotu estētisku koncepciju pilsētai. — Cīņa, 1978, 25. jūn.
- Lapins L. Organizēšanu vai noformēšanu. — Lit. un Māksla, 1978, 7. jūl.
- Lācis M. Dizains izstādēs un dzīvē. — Krāj.: ACD, 1978, № 1, 45. lpp.
- Riņķis A. Forma — krāsas — dinamika. — Liesma, 1978, № 11, 16. lpp.
- Slava L. Ar tālejošu redzējumu. — Lit. un Māksla, 1978, 7. jūl.
- Strautmanis I. Krāsa ienāk pilsētā. — Māksla, 1978, № 2.
- Kotšenovskis O. Oma linnale: [Par izstādi «Savai pilsētai»]. — Sirp ja Vasar, 1978, 16. jūn.
- Celms V. Gustav Klucis und seine Erben: [Gustavs Klucis un viņa sekotāji]. — Form + Zweck, 1978, № 6, S. 32—35.
- Borgs J. Kustības prieks. — Māksla, 1979, № 2, 13.—16. lpp.
- Borgs J. Humanizētā vide. — Krāj.: ACD, 1979, № 3, 29.—31. lpp.
- Bremša L. Dizaineri Kuldīgai. Bet kuldīdznieki? — Pad. Dzimtene, 1979, 28. jūl.
- Celms V. Gustavs Klucis. — Krāj.: ACD, 1979, № 2, 16.—17. lpp.
- Dubins H. Pirmo reizi Maskavā: [Par Latvijas dizaina izstādi Maskavā]. — Zvaigzne, 1979, № 15, 4. lpp.
- Lejnieks J. Kinētiskā māksla un arhitektūra. — Krāj.: ACD, 1979, № 3, 32. lpp.
- Opule V. Dizains plusos un mīnusos. — Pad. Jaunatne, 1979, 30. maijā.
- Ostenbergs O. Jauno dizaineru diplomdarbi. — Zinātne un Tehnika, 1979, № 9, 14. lpp.
- Robežnieks I. RRR — 50 gadi. — Krāj.: ACD, 1979, № 2, 23. lpp.
- Ruņģe G. Kinētiskā māksla un kritikas humanizācija. — Pad. Jaunatne, 1979, 17. febr.
- Strautmanis I. Dizains un pilsētas ainava. — Krāj.: ACD, 1979, № 3, 28. lpp.
- Tvaiks J. It viss ir kustība. — Liesma, 1979, № 10, 28.—29. lpp.
- Аронов В. Форма, цвет, динамика. — Техническая эстетика, 1979, № 6, с. 20—25.
- Колейчук В. Кинетические тенденции в дизайне. — Техническая эстетика, 1979, № 6, с. 20—25.
- Сильвестрова С. День художника-конструктора. — Техническая эстетика, 1979, № 9, с. 8—11.
- Dubins H. Design in Kuldīga: [Dizains — Kuldīgai]. — Form + Zweck, 1979, № 1, S. 48.
- Dubins H. In Riga ausgestellt: [Informācija par dizaineres S. Dišleres iesaiņojumiem]. — Form + Zweck, 1979, № 4, S. 44.
- Dubins H. Formgestaltung an der Kunstakademie: [Dizains LPSR Valsts Mākslas akadēmijā]. — Form + Zweck, 1979, № 6, S. 34—37.
- Menģele M. Räume für Publikum: [Telpas publikai]. — Form + Zweck, 1979, № 5, S. 38—40.
- Ostenbergs O. Stadt und Komfort: [Pilsēta un komforts]. — Form + Zweck, 1979, № 5, S. 35—37.
- Robežnieks I. Arbeit eines Industriateliers: [Konstruktoru biroja darbs]. — Form + Zweck, 1979, № 5, S. 41—43.
- Zaharovs A. Lauhten Programm UNISVET: [Apgaismes ķermeņu programma UNISVET]. — Form + Zweck, 1979, № 4, S. 44.

1979

- Baltinavietis J. Kinētiskā māksla un vides humanizācija. — Pad. Jaunatne, 1979, 3. febr.
- Borgs J. Saikni meklējot. — Māksla, 1979, № 1, 9.—14. lpp.

1980

- Ancītis J. Dizains — Kuldīgai. — Padomju Dzimtene, 1980, 5. jūl.
- Baltinavietis J. Dizains — Kuldīgai. — Lit. un Māksla, 1980, 15. aug.
- Borgs J. Ar laiku pārbaudīts: [Ā. Irbīte]. — Karogs, 1980, № 12.
- Dubins H. Dizaina pieredzē iedziļinoties. — Cīņa, 1980, 24. sept.
- Dubins H. Dizainam veltīti gadi: [Ā. Irbīte]. — Cīņa, 1980, 4. dec.
- Lehmusa I. ... Par pērli pasaules mazo pilsetu vidū: [Sakarā ar dizaineru radošo semināru Kuldīgā]. — Pad. Jaunatne, 1980, 17. aug.
- Sileniece M. Pagaidām skices. — Pad. Dzimtene, 1980, 26. jūl.
- Sileniece M. Dienu ritumā: [Par dizaineru semināru Kuldīgā]. — Lit. un Māksla, 1980, 11. jūl.
- Огинская Л. Густав Клуцис. Штрихи к портрету дизайнера. — Техническая эстетика, № 11, 1980, с. 22—26.
- Awotin A. Schienenfahrzeuge: [Dzelzceļa transports. Par Rīgas rūpnīcu RVR]. — Form + Zweck, 1980, № 3, S. 22—25.

1981

- Arājs M. Ielūdz republikas dizaineri: [Par 6. republikas dizaina izstādi]. — Pad. Jaunatne, 1981, 1. jūl.
- Borgs J. Dizaina desants Vecrīgā: [Par dizaineru Ģ. Kiršteina, H. Krūkles, A. Krūķa un Dz. Kāves darbu izstādi]. — Māksla, 1981, № 2, 15.—18. lpp.
- Borgs J. Gaismēnas Līvānu stiklā. — Māksla, 1981, № 3, 4.—7. lpp.
- Dubins H. Dizains gaismā un ēnā. — Cīņa, 1981, 22. janv.
- Dubins H. Līgums un tā nozīme. — Pad. Dzimtene, 1981, 5. maijā.
- Dubins H. Kas tas ir — dizains. Draugs, 1981, № 5, 4.—5. lpp.
- Dubins H. Latvijas dizains. — Cīņa, 1981, 23. jūn.
- Dubins H. Perspektīva iecere: [Par Kuldīgas dizaineru semināru]. — Pad. Dzimtene, 1981, 1. aug.
- Dubins H. Dizains Latvijā — 81. — Cīņa, 1981, 26. aug.
- Kalms J. Darbu sāk Mākslas akadēmijas studenti. — Pad. Jaunatne, 1981, 9. jūn.
- Lejnieks J. Rakstīta celtnē, zīmēts vārds. — Māksla, 1981, № 1, 19.—23. lpp.

- Liepiņš V. Šogad piektās. — Pad. Dzimtene, 1981, 9. apr.
- Marts N. 80. gadu dizains: [Par 6. republikas dizaina izstādi]. — Zinātne un Tehnika, 1981, № 9, 26.—27. lpp.
- Opule V. Nav sīku lietu. — Liesma, 1981, № 4, 7. lpp.
- Ostenbergs O. Sadurvietas skate. — Māksla, 1981, № 1, 24. lpp.
- PTlēns U. Vides kvalitāte — sociālā nepieciešamība. — Lit. un Māksla, 1981, 9. janv.
- Poga E. Dizains Saldum. — Pad. Zeme, 1981, 27. jūn.
- Poga E. Ceļš, kas nebeidzas: [Intervijas ar dizaineriem sakarā ar VMA Rūpnieciskās mākslas katedras pastāvēšanas 20. gadiem]. Pad. Jaunatne, 1981, 22. nov.
- Sileniece M. Mākslas dienas Kuldīgā. — Lit. un Māksla, 1981, 24. apr.
- Sileniece M. Jauna dizaineru grupa. — Pad. Jaunatne, 1981, 6. maijā.
- Sileniece M. Dizains Kuldīgā. — Lit. un Māksla, 1981, 6. maijā.
- Дубин Г. Дизайн в системе современной социалистической культуры. — В кн.: Искусство Прибалтики. Таллин, 1981.

- Пога Э. Адольф Янович Ирбите о себе и дизайне: [Интервью]. — Техническая эстетика, 1981, № 4, с. 24—25.
- Пога Э. Выставка четырех дизайнеров. — Техническая эстетика, 1981, № 8, с. 21—23.
- Пога Э. Показывают латвийские дизайнеры. — Техническая эстетика, 1981, № 12, с. 10—12.
- Захаров А. Аппарат ультрафиолетового излучения. — Техническая эстетика, 1981, № 2, с. 8—9.

1982

- Baltinavietis J. Kuldīgas mācības. — Lit. un Māksla, 1982, 2. apr.
- Baltinavietis J. Dizains — Kuldīgai'82. — Pad. Dzimtene, 1982, 3. aug.
- Bušmane E. Mazpilsēta un dizains. — Pad. Dzimtene, 1982, 3. aug.
- Bušmane E. Dizains — Kuldīgai. — Lit. un Māksla, 1982, 13. aug.
- Dubins H. Dizains ikdienā. — Cīņa, 1982, 19. febr.
- Dubins H. Mazpilsēta un dizains. — Cīņa, 1982, 1. aug.
- Dubins H. «Novatoriskā Kuldīga» — starpbilance. — Pad. Jaunatne, 1982, 10. sept.

- Opule V., Ancītis J. Saruna krustcelēs: [Par Latvijas dizainu un dizaineriem]. — Lit. un Māksla, 1982, 22. janv.
- Opule V. Starp «varēt» un «nevarēt». — Pad. Jaunatne, 1982, 21. apr.
- Рауре N. Darbu sākuši dizaineri. — Pad. Dzīvēne, 1982, 31. jūl.
- Рауре N. Māksla ienāk ikdienā. — СТпа, 1982, 2. jūn.
- Veidemane E. No «VEF Super-Lux» līdz «VEF Sigma». — Pad. Jaunatne, 1982, 4. apr.
- Анцилис Я. Параметры «Орбиты» в текущей пятилетке. — Декоративное искусство СССР, 1982, № 4, с. 38.
- Боргс Я. Десант дизайна в Старой Риге. — Декоративное искусство СССР, 1982, № 4, с. 40—41.
- Индрикис Т. Шестой республиканский смотр. — Декоративное искусство СССР, 1982, № 4, с. 38—39.
- Лейниекс Я. Юрмала в аспекте дизайна. — Декоративное искусство СССР, 1982, № 4, с. 32—33.
- Опуле В. «Уникальный» дизайн. — Декоративное искусство СССР, 1982, № 4, с. 36.
- Пога Э. Адолфс Ирбите вспоминает. — Декоративное искусство СССР, 1982, № 4, с. 42.
- Силенице М. 20 лет факультету дизайна. — Декоративное искусство СССР, 1982, № 4, с. 40.
- Скулме Д. Дизайн — побег на древе традиции. — Декоративное искусство СССР, 1982, № 4, с. 31.
- Спертале Д. Дизайн-центр — коллектив молодых. — Декоративное искусство СССР, 1982, № 4, с. 44—45.
- Целмс В. Среда и знак. — Декоративное искусство СССР, 1982, № 4, с. 37.
- Эке М. Авто-мото ретро-81. — Декоративное искусство СССР, 1982, № 4, с. 42—43.

2. GRĀMATAS

- Bušs H., Belostockis K. Produkcijas kvalitāte un tās celšanas metodes. — R.: Liesma, 1969. — 119 lpp.
- Dubins H. Par dizaina specifiku. — R.: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1977. — 38 lpp.
- Pētersons J. Mūsdienų interjers. — R.: Liesma, 1978. — 175 lpp.
- Strautmanis I., Artmanis B. Telpa, kas sākas ar mums. — R.: Liesma, 1967. — 132 lpp.
- Strautmanis I. Dialogs ar telpu. — R.: Liesma, 1977. — 136 lpp.
- Strautmanis I. Profesija — visa dzīve. — R.: Liesma, 1981. — 110 lpp.
- Strautmanis I. Māksla arhitektūrā. — R.: Liesma, 1982. — 102 lpp.
- Šusts V. Telpas uztvere un kompozīcija. — R.: Zvaigzne, 1979. — 126 lpp.

ЛАТВИЙСКИЙ ДИЗАЙН

Герберт Дубин

Эдите Пога

ИСТОКИ ЛАТВИЙСКОГО ДИЗАЙНА

Термин «дизайн» появился в активе латышского языка начиная с 60-х годов, заменив собой понятие «художественное конструирование». В статье дается краткий обзор истоков латвийского дизайна. Его глубокие корни надо искать в археологическом, этнографическом и фольклорном материале. Начала многим явлениям, которые характерны для процесса формирования современной предметно-пространственной среды, можно обнаружить в ремесленном производстве, сохранившем в Латвии свою роль почти до 60-х годов прошлого века, когда начался быстрый процесс индустриализации производства и определился комплекс отраслей, образовавший исторические традиции современной промышленности республики. В этот комплекс входят обработка металла и строительство транспортных средств, электро-

техническая и текстильная промышленность, изготовление фарфора и фаянса и др. Зарождаются также традиции так называемого коммунального дизайна. На рубеже XIX и XX веков в Латвии, особенно в Риге, появляется особый — дизайнерский, обусловленный местными традициями, подход к проектированию промышленных изделий, чему способствует контакт с остальными индустриальными районами России и некоторыми зарубежными фирмами, а также достаточное количество высококвалифицированных рабочих. Однако в условиях буржуазной Латвии дизайн не стал действенной системой, а существовал лишь в виде отдельных достижений, которые, постепенно накапливаясь, послужили наряду с другими факторами основой развития дизайна Советской Латвии.

Эдите Пога

ПРОМЫШЛЕННЫЙ ДИЗАЙН

Латвийский дизайн—центр делит промышленный дизайн на четыре главные подгруппы: дизайн машиностроения и транспортных средств, дизайн аппаратуры, дизайн мебели, дизайн посуды и бытовых предметов. Подчеркивая социальную значимость промышленного дизайна, автор статьи говорит об отдельных аспектах его оценки потребителем, об участии дизайнеров в создании промышленной продукции. Краткий обзор знакомит с развитием служб дизайна в Латвийской ССР за послевоенный период. Автор считает, что процесс формирования предметно-пространственной среды надо рассматривать комплексно, включая в сферу промышленного дизайна также производство фарфора, стекла, трикотажа, текстильных изде-

лий, одежды. Такой комплексный подход поможет сформировать систему положительных критериев, необходимых для дальнейшего развития промышленного дизайна. На данном этапе в этой области еще много нерешенных организационных и творческих проблем: престиж дизайнера на некоторых промышленных предприятиях еще недостаточно высок; вызывает возражение появление необоснованной декоративности и стилизаций в отделке некоторых функциональных предметов и т. п. Осознав высокое социальное значение своей профессии в народном хозяйстве республики, дизайнеры должны стремиться к решению этих проблем, используя лучшие традиции латвийского промышленного дизайна.

Зигурдс Константс

ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙНА НА РИЖСКОМ ФАРФОРОВОМ ЗАВОДЕ

В Европе художники всегда принимали участие в создании изделий из фарфора. Функции художников в промышленном производстве приближаются к задачам дизайнеров, но организация их труда и психология творчества сохранили традиционную схему, которая рождает внутренний конфликт между художником и свойственными массовому производству техническими

ограничениями. Принимая во внимание это противоречие, автор дает оценку положения в фарфоровой промышленности республики, предлагая массовую продукцию включить в область дизайна, а уникальные предметы, составляющие небольшую часть промышленных изделий, причислить к декоративно-прикладному искусству. Автор считает, что нынешний уровень

фарфоровых изделий в Латвии обеспечивает в основном количество продукции, но не ее качество, отвечающее современным требованиям. Часть ответственности за это ложится на ру-

ководящие организации и художественные советы, которым следует позаботиться о качестве художественного конструирования и производства фарфоровых изделий.

Олгертс Остенбергс

КОММУНАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН

Понятие «коммунальный дизайн» появилось недавно как конкретизация выдвинутой в двадцатые годы идеи тотального дизайна. Коммунальный дизайн имеет комплексный характер: в более широком смысле он включает в себя систему различных сфер обслуживания в городе (автоматизация торговли, утилизация и т. п.), в узком смысле — предметы или комплекс предметов, пользование которыми носит коллективный характер, например, элементы отдыха и комфорта в парках, визуальные системы и т. д. Для успешного решения проблем коммунального дизайна дизайнер должен уметь сотрудничать со специалистами других областей. В Латвии коммунальный дизайн как единая разработанная

система еще ждет своего осуществления. Для этого необходима хорошая административная координация. Пока можно лишь назвать отдельные удачные решения. Коммунальный дизайн включает в себя понятие «городской дизайн», обозначающий формирующие улицу элементы — тротуары, витрины, вывески, осветительную арматуру, барьеры, турникеты, пешеходные переходы и т. д.

Проблемам городского комфорта была посвящена организованная в 1978 году в Риге выставка «Художник — своему городу», а также организуемые в древнем городке Кулдиге ежегодные творческие семинары, проводящиеся под девизом «Дизайн Кулдиге».

Велга Опуле

УНИКАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН

Термин «уникальный дизайн» обозначает предметы и объекты, находящиеся на границе между дизайном и декоративным искусством. При проектирова-

нии этих задуманных как единственный экземпляр объектов конструктивно-техническое дизайнерское мышление сбалансировано с мышлением чисто

художественным, базирующемся на образности. Качественно новое направление дизайнерского мышления в нашей республике относится к началу 70-х годов. В основе этого направления — традиции народного искусства и советского дизайна, особенно — творческого наследия дизайнера-конструктора Густава Клуциса. Уникальный дизайн имеет сходство с кинетикой, световым искусством, с энвироментальным искусством (или организацией среды). Автор рассказывает о работах В. Целмса, Г. Кирштейнса, Х. Крукле,

И. Юркеле, С. Анците, Л. Гадзины, М. Аргалиса, А. Круминьша, А. Ринькиса, Я. Криевса, И. Эглитиса и других авторов, о выставках, на которых эти работы экспонировались, о реализованных в Риге, Юрмале, Даугавпилсе и других городах уникальных объектах. Более подробно рассматривается первая в республике выставка, полностью посвященная проблемам светового и кинетического искусства — «Форма. Цвет. Динамика» (1978, художники-дизайнеры В. Целмс, А. Круминьш, А. Ринькис).

Янис Боргс

ПРИКЛАДНАЯ ГРАФИКА В ЛАТВИИ

Прикладную графику автор связывает с визуальной выразительностью рекламы — с коммерческой графикой, с графикой титров кино и телевидения, плакатами, графикой коммуникаций и т. д. Анализируя латышскую прикладную графику с точки зрения исторической традиции и формального построения, автор напоминает о характере местной этнографии, о суровой конструктивности и утонченном колорите латышского орнамента. Автор подвергает критике эклектическое использование этнографического материала в разные исторические эпохи. В начале XX века для развития прикладной графики в Латвии характерна интерпретация Ю. Мадерниеком латышского орнамента в духе северного модерна. В 20—30-е годы значительный вклад внесли А. Цирулис, О. Норитис, Н. Струнке, А. Шведревичс,

С. Видбергс, Р. Зариньш, И. Зебериньш и другие художники, а также дизайнер А. Ирбите. В это время в прикладной графике установились две тенденции, которые условно можно назвать романтической и рациональной.

Специалистов по прикладной графике в республике готовят Рижское училище прикладного искусства и Отделение промышленного искусства Государственной Академии художеств Латвийской ССР. В 1976 году была создана секция прикладной графики и плаката при Союзе художников Латвийской ССР. Однако еще рано говорить о национальной школе прикладной графики. Следует надеяться, что благодаря созданию республиканского Дизайн-центра можно ожидать качественно новых изменений в нашей прикладной графике.

Элеонора Румянцева

ТЕКСТИЛЬ КАК ОБЪЕКТ ДИЗАЙНА

В своей статье автор оценивает текстиль как объект двух сфер — прикладного искусства и промышленности. Особое внимание уделяется трансформации приемов создания текстиля. Первоначально многие поколения мастеров методом проб и ошибок разрабатывали способы соединения структуры и декора ткани, получая полноценные образцы народного искусства. Подобный метод создания текстиля сохранился и во время развития мануфактурного производства, когда в процессе ткачества и набивки воспроизводился заранее нарисованный и откорректированный узор. В художественном проектировании промышленных изделий используется традиционный метод чертежа или прототипа. Вместе с усовершенствованием производства полностью исчезает метод проб и ошибок. Эксперименты производятся с помощью чертежей, схем и расчетов.

Художественное проектирование текстиля имеет два направления — сочинение рисунка для набивки ткани и проектирование структуры ткани. Над созданием новых разновидностей текстиля работают и художники, и технологи. Структура, которую методами дизайна проектируют в соответствии с функциональным назначением ткани, считается источником ее художественной выразительности. Далее автор дает краткий обзор развития текстильной промышленности в Латвии начиная с конца XIX века. Художники-проектировщики (десинаторы) на предприятиях Латвийской ССР начали работать только после Великой Отечественной войны. В настоящее время ассортимент производства шерстяных тканей координируется таким образом, чтобы текстиль как объект дизайна полностью выполнял свою утилитарную и социальную функции.

Имантс Эглитис

ЛАТВИЙСКИЙ РАДИОДИЗАЙН

Дизайн бытовой радиоаппаратуры или радиодизайн (область дизайна, создающая внешний вид радиоаппаратуры) начал развиваться в Латвии в начале нашего века в мастерских Латвийского управления почты и телеграфа, где в 1924 году были созданы первые детекторные радиоприемники, весьма примитивные как по

устройству, так и по внешнему виду. Автор статьи пытается проследить, как в процессе развития радиотехники менялись принципы формообразования и отделки радиоаппаратуры. После 1932 года завод ВЭФ начинает производить радиоприемники, уделяя большое внимание их внешнему виду. Высокое качество продукции завода

ВЭФ отмечено премиями «Гран при» на Всемирных выставках в Брюсселе (1936 г.) и Париже (1937 г.). С 1935 года слава продукции завода ВЭФ связана с именем широко известного сегодня дизайнера, заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР А. Ирбите, проекты которого отличаются чистотой и лаконичностью линий, безупречностью пропорций и современностью. В латвийском радиодизайне послевоенных лет в Риге на основе различных технических баз и традиций наметились два направления. С 1945 года возобновил выпуск радиоприемников завод ВЭФ, над внешним оформлением которых с 1949 года продолжал работать А. Ирбите. На Рижском радиозаводе им. А. Попова (до 1951 года — завод «Радиотехника») плодотворно претворял в жизнь свои проекты дизайнер А. Кундзиньш. Автор подробно анализирует отличительные особенности продукции обоих предприятий за послевоенные годы.

Таливалдис Гаумигс

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА ДИЗАЙНЕРОВ

В начале 60-х годов назрела необходимость привлечь в промышленность специалистов-дизайнеров, понимающих сущность художественного конструирования вещей и специфику их массового производства. Поэтому в 1961 году Государственная Академия художеств Латвийской ССР им. Т. Залькална на базе Отделения художественной обработки металла основала От-

Сложный комплекс проблем, вызванный развитием радиоаппаратуры, привел к необходимости сконцентрировать творческие силы, поэтому в 1960 году при производственном объединении «Радиотехника» было организовано Специальное конструкторское бюро «Орбита», где в 1964 году была создана Служба дизайна. Автор много внимания уделяет работе дизайнеров «Орбиты». Свидетельством высокого качества их работы являются призы, полученные на различных конкурсах и выставках.

Конструкторы и инженеры Советской Латвии внесли большой вклад в развитие бытовой радиоаппаратуры нашей страны. Радиоприемники, выпускаемые в Риге, отвечают мировым стандартам, отличаются высокими акустическими качествами и привлекательным внешним видом, над созданием которого работают дизайнеры нашей республики.

деление промышленного искусства, а в 1963—1964 учебном году открыла вечерние курсы художественного конструирования. Коллектив преподавателей, возглавляемый Т. Гаумигом, состоит из представителей различных профессий — графика А. Дембо, скульптора А. Дризулиса, архитекторов И. Бумбиерса, П. Мартинсонса, О. Остенбергса. Позднее к работе

подключились и выпускники отделения. Своей главной задачей Отделение промышленного искусства считает подготовку дизайнеров широкого профиля, ориентируясь на потребности промышленности Латвии, расширение ассортимента и повышение качества продукции. Исходя из этой задачи осуществляется комплексная программа обучения, в которую входят такие предметы, как рисование, живопись, лепка, проектирование, бионика, основы дизайна, основы композиции, учение о цвете. В круг изучаемых предметов входят также общественные науки, история искусства, тектоника промышленных форм, инженерная психология,

различные технологические процессы и т. д.

В основе программы работы вечерних курсов (2,5 года) лежит сокращенный курс дневного отделения. Главное внимание уделяется специальным предметам. На курсах специалисты — инженеры заводов обучаются без отрыва от производства.

За 20 лет существования Отделения промышленного искусства и вечерних курсов художественного конструирования в республике подготовлено около двухсот специалистов, сложился одаренный, разносторонний, энергичный коллектив дизайнеров, способный решать сложные творческие задачи.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Теофилс Дрейманис. Ручная пила (модель, 1969) и ее этнографический прообраз (XIX в.). Фото Т. Дрейманиса.
2. Адолфс Ирбите. Радиоприемник «ВЭФОН МД-39». 1939. Фото А. Ирбите.
3. Адолфс Ирбите. Малогабаритный фотоаппарат «ВЭФ-МИНОКС». 1937. Фото А. Ирбите.
4. Минтаутс Лацис. Экспозиция 1-й республиканской выставки дизайнера в Риге. 1968. Фото Г. Биркманиса.
5. Модрис Бакманис. Измеритель звукового тракта. 1976. Фото М. Галзонса.
6. Валдис Кристовскис, Игорь Бочарников. Научная измерительная аппаратура. 1979. Фото В. Эндзиньша.
7. Илмарс Крусс. Рабочее место судьи-секретаря «ВЭФ-Гимнаст». 1979. Фото А. Праулиньша.
8. Игорь Бочарников, Ирена Бароне. Переговорное устройство. 1977. Фото В. Эндзиньша.
9. Хелга Крукле. Электромегатон «ХАК-2» (макет). 1976. Фото М. Галзонса.
10. Гиртс Кирштейнс. Трехпрограммные электронные часы «Электрон» со звуковым сигналом (макет). 1978. Фото М. Галзонса.
11. Айварс Круклис. Трехпрограммные электронные часы «Олимпик-80» (макет). 1978. Фото М. Галзонса.
12. Гунарс Глудиньш. Электронный телефонный аппарат с блоком памяти «ВЭФ-Элта». 1980. Фото А. Праулиньша.
13. Гунарс Глудиньш. Автоматическая линия по производству глазированных сырков (макет). 1979. Фото В. Эзериньша.
14. Сармите Анците. Автомат проверки клапанов аэрозольных упаковок (макет). 1977. Фото К. Калсерса.
15. Гунарс Глудиньш. Мокик «Рига-14» (модель). 1973. Фото из архива завода «Саркана звайгзне».
16. Артурс Эйсертс. Автопоезд «РАФ» (проект). 1978.
7. Романс Озолс, Илмарс Канбергс. Скоростной электропоезд «ЭР-200». 1973. Фото из архива РВЗ.

18. Янис Анцитис, Романс Озолс, Илмарс Канбергс. Трамвайный вагон «РВЗ-7». 1974. Фото из архива РВЗ.
19. Романс Озолс, Илмарс Канбергс. Электропоезд «С-412/416». 1980. Фото из архива РВЗ.
20. Минтаутс Лацис. Электрокофеварка «Страуме» (модель). 1970. Фото М. Лациса.
21. Владимир Реут. Электрическая духовка «Инфрастарс» (модель). 1978. Фото В. Эзериньша.
22. Илга Кера. Ящик для хлеба (модель). 1974. Фото В. Эзериньша.
23. Владимир Плетнев. Электромясорубка «Страуме». 1977. Фото Я. Эйдукса.
24. Светлана Мирзоян. Коробка-зеркало. 1971. Фото В. Эзериньша.
25. Инара Лаце. Чайный сервиз «Ливаны». 1980. Фото М. Галзонса.
26. Людмила Сафронова. Комплект стеклянной посуды «Аусма». 1977. Фото М. Галзонса.
27. Анна Сондоре. Комплект стеклянной посуды «Рига». 1979. Фото В. Эзериньша.
28. Валда Подкалне. Комплект посуды из фарфора (дипломная работа). 1980. Фото Л. Стипниекаса.
29. Элеонора Румянцева. Полушерстяной платевой материал (технический рисунок и образец ткани). 1981. Фото И. Суны.
30. Александр Станкевич, Арминс Пунка. Фрагмент интерьера аэропорта «Рига». 1974. Фото Л. Стипниекаса.
31. Александр Станкевич, Арминс Пунка. Комплект мебели для аэропорта «Рига». 1981. Фото Л. Стипниекаса.
32. Ария Рубене, Карлис Рубенис. Элементы игр для детей (модель). 1977. Фото К. Рубениса.
33. Олафс Екабсонс. Проектор для освещения экспозиций. 1982. Фото О. Екабсонса.
34. Андрис Раматс. Интерьер фойе Художественного театра им. Я. Райниса. 1978. Фото И. Чеботаренка.
35. Юрис Гагайнис. Камин в баре гостиницы «Латвия». Фото Л. Стипниекаса.
36. Дзинтарс Лемхенс. Варьируемый архитектурный декор «Игра».
37. Адолфс Ирбите. Радиола «Виктория-стерео 002». 1970. Фото М. Галзонса.
38. Дзинтарс Каве. Музыкальный центр «Мелодия-106-стерео». 1976. Фото М. Галзонса.
39. Дзинтарс Каве, Илгварс Робежниекс. Радиоприемник «Салют-001». 1976. Фото М. Галзонса.
40. Минтаутс Лацис. Электрокофемолка «Страуме». 1970. Фото М. Галзонса.
41. Янис Анцитис. Источник возбуждения спектров — генератор «ИВС-28 М». 1980. Фото Я. Анцитиса.
42. Имантс Эглитис. Усилитель «ЕХ-5055» с акустической установкой (модель). 1977. Фото И. Эглитиса.
43. Федор Горностаев. Универсальное электрическое сверло (макет). 1974. Фото В. Эзериньша.
44. Хелена Медне. Пост дежурной медицинской сестры для Республиканской клинической больницы им. П. Страдыня. 1980. Фото Х. Медне.
45. Артурс Эйсертс. Микроавтобус «РАФ-2203 Латвия». 1973. Фото из архива «Автоэкспорта».
46. Гунарс Глудиньш. Мопед «Рига-18» (модель). 1978. Фото В. Эзериньша.
47. Валдис Целмс, Сармите Анците, Луция Гадзина. Вариации на тему латышского орнамента. 1974. Фото К. Калсерса.
48. Дайна Берзиня. Кинетический декоративный объект для интерьера (макет). 1981. Фото Р. Салцевича.
49. Имантс Эглитис. Кинетический световой объект для ночного бара в ресторане «Юрас перле». 1981. Фото И. Эглитиса.
- 50—52. Андулис Круминьш. Кинетический световой объект «Точки пересечения». 1978. Фото Т. Пуриса.
53. Янис Криевс, Айварс Берзиньш, Израиль Блюману. Кинетический световой объект для Рижского железнодорожного вокзала. 1981. Фото В. Эзериньша.
54. Янис Криевс, Айварс Берзиньш, Дмитрий Лукин, Витаутс Дранде, Янис Боргс. Система визуальной информации для Рижского железнодорожного вокзала. 1981. Фото В. Эзериньша.
55. Марис Гундарс. Центральный пульт управления Объединенного диспетчерского управления энергосистемами Северо-Запада (1976). Фото М. Гундарса.

56. Айна-Бригита Озолиня, Аусеклис Озолиньш. Комплекс для детских игр (проект). 1978. Фото Г. Бауманиса.
57. Янис Анцитис, Алдис Орниньш. Благоустройство зоны отдыха в Кулдиге (макет). 1979. Фото Я. Анцитиса.
58. Экспозиция работ группы дизайнеров — Гиртса Кирштейнса, Хелги Крукле, Айвара Круклиса, Дзинтара Каве. 1980. Фото О. Мартинсона.
59. Хелга Крукле. Экспозиция элементов визуальной информации. 1980. Фото О. Мартинсона.
60. Янис Спалвиньш, Куртс Фридрихсонс, Волдемарс Лаздиньш, Олафс Екабсонс. Экспозиция Музея истории города Риги и мореходства. 1981. Фото И. Спудзениекса.
61. Ария Рубене, Карлис Рубенис. Портативная установка экспозиции. 1975. Фото К. Рубениса.
62. Анда Аргале, Валдис Целмс, Марис Аргалис. Кинетическая скульптура-маяк. Центр аудиовизуальных искусств (проект). 1978. Фото К. Калсерса.
63. Валдис Целмс. Кинетический объект «Позитрон» (макет). 1976. Фото К. Калсерса.
64. Артурс Ринькис. Кинетический объект «Сакта» для гостиницы «Латвия». 1979. Фото И. Стурманиса.
65. Марта Краста. Колье. 1981. Фото И. Пределиса.
66. Экспозиция графического дизайна на выставке «Графические знаки» в Риге. 1980. Фото М. Галзонса.
67. Гиртс Кирштейнс. Экспозиция графических знаков. 1981. Фото М. Галзонса.
68. Янис Гайбишелс. Графический проект фирменного стиля для Рижского главпочтамта. 1981. Фото Я. Гайбишелса.
69. Фирменные знаки, логотипы, эмблемы: Адолфс Ирбите. Завод «ВЭФ» (1932); Гиртс Кирштейнс. Латвийский дизайн-центр (1981); Скайдрите Витола. Рижская рыбоконсервная фабрика (1976); Владислав Булавс. Совхоз «Улброка» (1980); Лаймонис Шенбергс. Станция переливания крови (1976); Янис Боргс. Пятая республиканская выставка дизайна (1977); Минтаутс Лацис. Производственное объединение «Западтрансгаз» (1980); Илзе Биеза. Производственное объединение «Гауя» (1977); Минтаутс Лацис. Комбинат декоративного искусства (1978); Ирена Бароне. Специальное конструкторское бюро научного аппаратостроения (1979); Артурс Ружерс. Специальное конструкторское бюро автоматизации и механизации (1976); Артурс Эйсертс. Завод «РАФ» (1967). Фото И. Лермонтова.
70. Фирменные знаки, логотипы, эмблемы: Юрис Ринькис. Союз художников Латвийской ССР (1979); Юрис Ринькис. Телефонная сеть города Риги (1980); Эдуард Айвазан. Калининградская птицефабрика (1981); Гунарс Кирке. Международный симпозиум художников по гобелену (1974); Минтаутс Лацис. Завод «Страуме» (1968); Янис Зепс. Производственное объединение «Спутник» (1974); Янис Зирнитис. Министерство бытового обслуживания населения (1980); Минтаутс Лацис. Рижский дворец спорта (1974); Минтаутс Лацис. Автобаза «Турист-Рига» (1980); Скайдрите Витола. Завод «Сарканайс металлургс» (1974); Моисей Аксельрод. Льнофабрика в Прейли (1968); Минтаутс Лацис, Луция Гадзина. Творческий семинар «Дизайн—Кулдиге» (1982). Фото И. Лермонтова.
71. Алдис Алекс. Декоративный шрифт (фрагмент). 1977. Фото А. Алекса.
72. Силвия Дышлере. Проект упаковки для магнитолы «МОДО-301». 1977. Фото М. Галзонса.
73. Силвия Дышлере. Этикетка для упаковки (проект). 1971. Фото М. Галзонса.
74. Силвия Дышлере. Оберточная баннероль. 1975. Фото М. Галзонса.
75. Адолфс Ирбите. Радиоприемник «ВЭФ-12» (1967).
76. Гунарс Глудиньш. Радиоприемник «ВЭФ-Спидола» (макет). 1979. Фото М. Галзонса.
77. Илгварс Робежниекс. Акустическая система «S-90». 1980. Фото М. Галзонса.
78. Юрис Пиете. Видеомагнитофон. 1974. Фото М. Галзонса.
79. Владимир Буньков, Дзинтарс Каве. Радиоприемник «Селга-410» (модель). 1980. Фото М. Галзонса.

80. Айварс Круклис. Магнитола «МО-ДО-301» (модель). 1978. Фото М. Галзонса.
81. Айварс Круклис, Дзинтарс Каве. Магнитола «Рига-110». 1980. Фото М. Галзонса.
82. Айварс Круклис. Электропроигрыватель «Радиотехника-002-стерео». 1979. Фото М. Галзонса.
83. Индулис Валдманис. Стереоманитола «Рига-120 В». 1980. Фото А. Праулиньша.
84. Отделение промышленного искусства Государственной Академии художеств Латвийской ССР им. Т. Залькална (методический кабинет). Фото Л. Стипниекса.
85. *Задание по тектонике промышленных форм (курсовая работа). Фото Л. Стипниекса.
86. Ирена Випуле. Манекен «Мара» (дипломная работа). 1981. Фото Л. Стипниекса.
87. Луция Гадзина. Упаковка для комплекта косметических принадлежностей (дипломная работа). 1973. Фото Я. Анцитиса.
88. Янис Карклиньш. Автобус для кинооператоров (дипломная работа). 1979. Фото Л. Стипниекса.
89. Зигурдс Кребс. Проекционная аппаратура (дипломная работа). 1978. Фото Л. Стипниекса.

Иллюстрации на передней обложке: Валдис Целмс, Айварс Круклис, Силвия Дышлере, Игорь Ситнов, Марис Абериньш, Индулис Валдманис. Композиция «Графический дизайн». 1974. Фото А. Праулиньша.

Иллюстрации на задней обложке: Федор Горностаев. Универсальная настольная лампа (модель), 1979, фото В. Эзериньша; Имантс Эглитис. Бытовая радиоаппаратура (модели), 1974, фото И. Эглитиса; Гунарс Глудиньш. Радиоприемник «Спидола-252», 1973, фото М. Галзонса; Хелена

Медне. Пост дежурной медицинской сестры в Республиканской клинической больнице им. П. Страдыня, 1980, фото Х. Медне; Эгонс Спурис. Настольные лампы (модели), 1976, фото Э. Спуриса; Виестурс Вилкс, Даце Мотте. Интерьер кафе в кинотеатре «Лачплесис», 1980, фото В. Эзериньша; Айварс Круклис. Магнитола «Аэлита», 1979, фото М. Галзонса; Расма Стукмане. Интерьер кафе в здании Латвийского Управления гражданской авиации, 1979, фото В. Эзериньша; Эдуард Милашс. Промышленный робот, 1980, фото А. Дубровского.

SATURS

| | | | |
|---|----|---|-----|
| Ievadam | 3 | Borgs Jānis. Lietišķā grafika Latvijā | 80 |
| Dubins Herberts, Poga Edīte. Ieskats Latvijas dizaina avotos | 5 | Eglītis Imants. Latvijas radiodizains | 91 |
| Poga Edīte. Rūpnieciskais dizains | 14 | Gaumīgs Tāļivaldis. Dizaineru profesijā sagatavošana | 101 |
| Konstants Zigurds. Dizaina problēmas Rīgas porcelāna rūpnīcā | 33 | Poga Edīte. Latvijas PSR Mākslinieku savienības dizaineru sekcijas biedri | 110 |
| Rumjanceva Eleonora. Tekstilijas kā dizaina objekts | 39 | Lācis Mintauts. Latvijas dizaina hronika | 113 |
| Ostenbergs Oļģerts. Komunālais dizains | 44 | Nozīmīgākās publikācijas par Latvijas dizainu (1961—1983) | 117 |
| Opule Velga. Unikālais dizains | 71 | Anotācijas krievu valodā | 123 |

СОДЕРЖАНИЕ

| | | | |
|--|----|---|-----|
| Введение | 3 | Эглитис Имантс. Латвийский радиодизайн | 91 |
| Дубин Герберт, Пога Эдите. Истоки латвийского дизайна | 5 | Гаумигс Таливалдис. Профессиональная подготовка дизайнеров | 101 |
| Пога Эдите. Промышленный дизайн Константс Зигурдс. Проблемы дизайна на Рижском фарфоровом заводе | 14 | Пога Эдите. Члены секции дизайнеров Союза художников Латвийской ССР | 110 |
| Румянцева Элеонора. Текстиль как объект дизайна | 33 | Лацис Минтаутс. Хроника латвийского дизайна | 113 |
| Остенбергс Олгертс. Коммунальный дизайн | 39 | Публикации о латвийском дизайне (1961—1982) | 117 |
| Опуле Велга. Уникальный дизайн | 44 | Аннотации на русском языке | 123 |
| Боргс Янис. Прикладная графика в Латвии | 71 | | |
| | 80 | | |

Vāka 1. pusē: Valdis Celms, Aivars Krūklis, Silvija Dišlere, Igors Sitnovs, Māris Aberiņš, Indulis Valdmanis. Kompozīcija «Grafiskais dizains», 1974. Ata Prauliņa foto.

Vāka 2. pusē: Fjodors Gornastajevs. Universālā galda lampa (modelis), 1979, Valtera Ezeriņa foto; Imants Eglītis. Sadržīves radioaparātūra (modelis), 1974, Imanta Eglīša foto; Gunārs Glūdiņš. Radiouztvērējs «Spīdola-252», 1973, Miķeļa Galzona foto; Helēna Medne. Dežurējošās medmāsas postenis, 1980, Helēnas Mednes foto; Egons Spuris. Galda lampas (modeļi), 1976, Egona Spura foto; Viesturs Vilks, Dace Motte. Kafējnīca kinoteātrī «Lāčplēsis», 1980, Valtera Ezeriņa foto; Aivars Krūklis. Magnetola «Aelīta», 1979, Miķeļa Galzona foto; Rasma Stukmane. Kafējnīca Latvijas Civilās aviācijas pārvaldes ēkā, 1979, Valtera Ezeriņa foto; Eduards Miļāšs. Rūpnieciskais robots, 1980, Artūra Dubrovskā foto.

ЛАТВИЙСКИЙ ДИЗАЙН

Рига «Лиесма» 1984
На латышском языке
Составитель М. Лацис
Художественное оформление М. Лациса

ИБ № 4216

LATVIJAS DIZAINS

Sastādījis Mintauts Lācis

Redaktore K. Bērziņa. Maksimālais redaktors M. Adumāns. Tehniskā redaktore V. Blaua. Korektore I. Kalniņa.

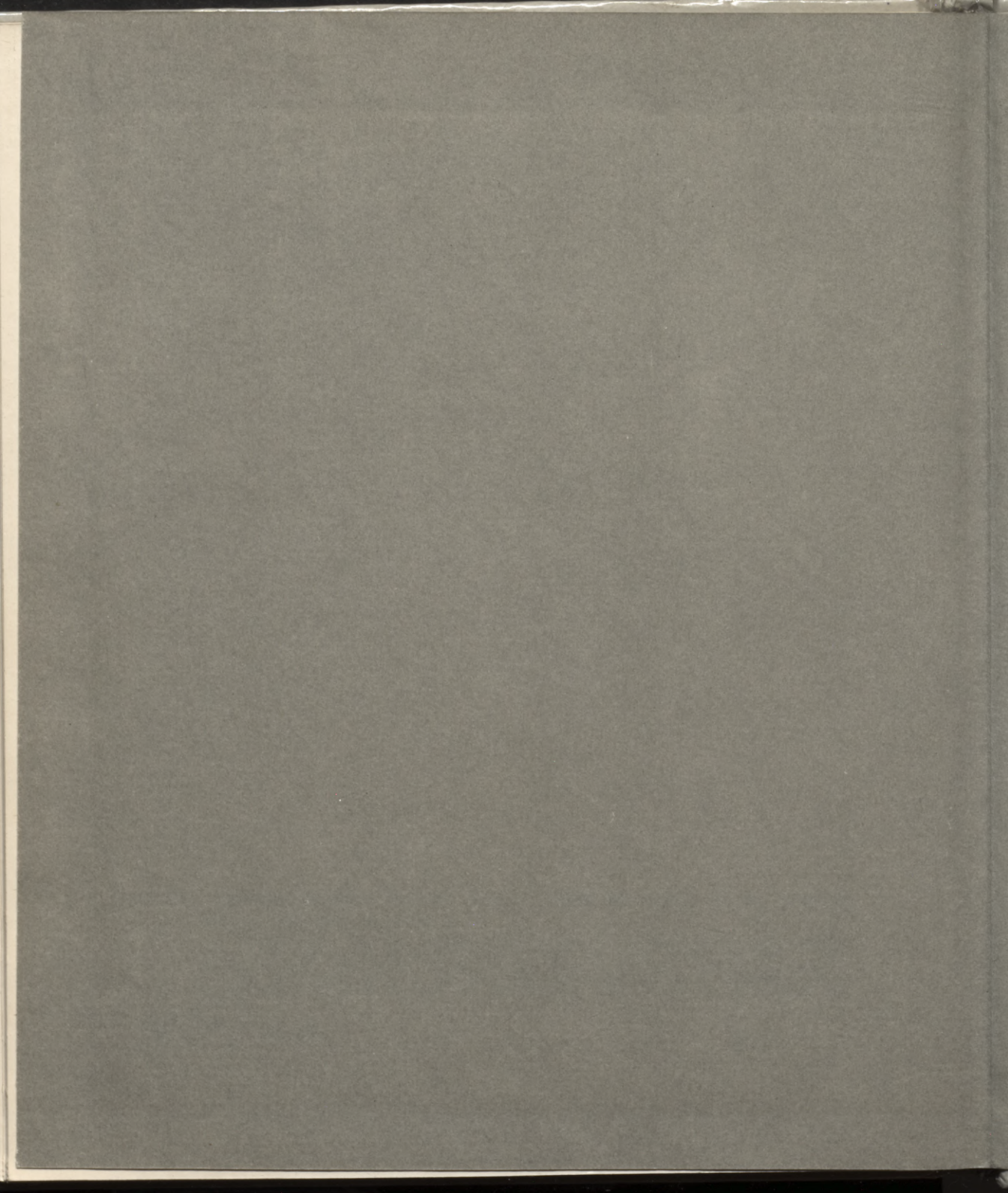
Nodota salikšanai 30.11.83. Parakstīta iespiešanai 29.08.84. JT 21463. Formāts 70x84/16. Krīta papīrs № 1. Žurnālu cirstā garnitūra. Augstspiedums. 9,27 uzsk. iespied.; 18,3 uzsk. krāsu nov.; 9,67 izdevn. l. Metiens 8000 eks. Pasūt. № 101584. Cena 1 rbl. 10 kap. Izdevniecība «Liесma», 226047 Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. № 50/31700/M-1486. Iespiesta LKP CK izdevniecības tipogrāfijā, 226081 Rīgā, Balasta dambī 3. Iesieta Latvijas PSR Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā, 226004 Rīgā, Vienības gatvē 11.

La 805 **Latvijas dizains: [Rakstu krāj.] / Sast. M. Lācis. — R.: Liesma, 1984 — 134 lpp., il., 8 lp. il.**

Krājums veltīts Latvijas dizaina attīstībai kopš tā pirmsākumiem līdz mūsdienām. Rakstu tematika aptver galvenās latviešu padomju dizaina nozares — rūpniecisko dizainu, komunālo dizainu, unikālo dizainu, grafisko un interjera dizainu. Grāmata iepazīstina arī ar vadošajiem republikas dizaineriem un dizaineru kadru sagatavošanu. Krājums domāts gan speciālistiem, gan visiem, kas interesējas par mākslu.

L 4904000000—50
M801(11)—84 232—84

85.12



LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0309069803

1,10



LATVIJAS DIZAINS