

Latvijas Universitātes

Pedagoģijas, psiholoģijas un mākslas fakultātes

Mākslas un tehnoloģiju nodaļa

FOTO UN GRAFIKAS SINTĒZE

GRĀMATU ILUSTRĀCIJĀS

DIPLOMDARBS

Autors: **Liāna Judina**

Studenta apliecības Nr.: lj18032

Darba vadītājs: lektors, Mag. Art. Aivars Plotka

Rīga, 2022

ANOTĀCIJA

Diplomdarba “Foto un grafikas sintēze grāmatu ilustrācijās” mērķis ir izveidot ilustrēta atziņu krājuma dizainu, pamatojoties uz teorētisko un empīrisko pētījumu.

Teorētiskajā daļā tiek apskatīts fotogrāfijas un grafikas ieskats vēsturē un attīstībā, to lietojums grāmatu dizainā, fotogrāfijas vizuāli stilistiskie aspekti, grafikas tehnikas ilustrācijās, fotogrāfijas un grafikas sintēze, kā arī kritēriji tās veiksmīgai izveidošanai. Empīriskajā daļā tiek veikta 20 ilustrētu atziņu krājumu paraugu analīze un noskaidrotas foto un grafikas sintēzes raksturīgākās iezīmes. Ņemot vērā teorētiskajā un empīriskajā pētījumā iegūto informāciju, tiek izstrādāts ilustrēts atziņu krājuma dizains.

Atslēgvārdi: foto, grafika, sintēze, ilustrācijas, atziņu krājuma dizains.

ANNOTATION

The aim of the “Synthesis of photos and graphics in book illustrations” diploma work is to create an illustrated design for quote collection based on theoretical and empirical research.

The theoretical part looks at photo and graphic insights into history and development, their use in book design, visual stylistic aspects of photography, graphic illustrations, photo and graphic synthesis, and the criteria for their successful creation. In the empirical part, a sample analysis of 20 illustrated books is carried out and the characteristics of photo and graphic synthesis are identified. On the basis of the information obtained from the theoretical and empirical study, an illustrated design for quote collection is developed.

Keywords: photo, graphics, synthesis, illustrations, quote collection design.

SATURS

IEVADS	5
TEORĒTISKĀ DAĻA	7
1. FOTOGRAFĪJA DIZAINĀ.....	7
1. 1. Ieskats foto vēsturē un attīstībā.....	7
1. 2. Foto vizuāli stilistiskie aspekti.....	12
1. 3. Foto lietojums grāmatu dizainā.....	17
2. GRAFIKAS LIETOJUMS DIZAINĀ.....	21
2. 1. Ieskats grafikas vēsturē un attīstībā	21
2. 2. Grafikas tehnikas ilustrācijās	25
2. 3. Grafikas lietojums grāmatu dizainā	28
3. FOTO UN GRAFIKAS SINTĒZE ILUSTRĀCIJĀS	31
TEORĒTISKĀS DAĻAS SECINĀJUMI	40
EMPĪRISKĀ DAĻA	42
4. ILUSTRĒTU GRĀMATU PARAUGU ANALĪZE	42
4.1. Empīriskās daļas mērķis un uzdevumi.....	42
4.2. Izdevumu paraugu kvantitatīvā analīze	43
EMPĪRISKĀS DAĻAS SECINĀJUMI	63
RADOŠĀ DAĻA.....	64
5. ILUSTRĒTA ATZIŅU KRĀJUMA DIZAINA IZSTRĀDE	64
5.1. Grāmatas “Tavas sirds dziļumiem” izstrādes procesa gaita	64
5.2. Dizaina attēlojums planšetēs.....	70
5.3. Finansiālais aprēķins.....	72
NOBEIGUMS	73
IZMANTOTO AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS	75

IEVADS

Diplomdarba tēma ir “Foto un grafikas sintēze grāmatu ilustrācijās”.

Foto vai grafikas izmantošana 21. gadsimtā ir redzama it visur – reklāmās, sociālajos tīklos un ziņu portālos, plakātos, pieturvietās un uz ēku sienām, kā arī žurnālos un grāmatās. Grafiskajā dizainā šie abi elementi ir neatņemama sastāvdaļa. Katra dizaina izstrādāšanas sākumposmā tiek veikta izvēle par to, vai vizuālā stilistika galvenokārt sastāvēs tikai no foto, tikai no grafikas vai no abiem. Tā kā šie elementi ir dažādi, to vajadzība ir atbilstoša katra dizaina mērķim. Tādēļ šajā darbā foto un grafika tiek aplūkota gan atsevišķi, gan kopā, uzsverot ieguvumus, kādi rodas to sintēzē.

Darba autore ir iecienījusi abus iepriekš minētos elementus, tādēļ vēlas veikt dziļāku izpēti par foto un grafikas sintēzi, kā arī analizēt paraugus, kas ir veidoti Latvijā un citās valstīs. Tādā veidā aptvert lielāku dažādību, lai autore savā radošajā darbā spētu integrēt teorētiskajā un empīriskajā daļā izpētītos aspektus par sekmīga dizaina izstrādi.

Pētījuma jautājums: kāds vizuāli stilistisku paņēmienu lietojums raksturīgs foto un grafikas sintēzei grāmatu ilustrācijās?

Pētījuma objekts: ilustrēti atziņu krājumi.

Darba mērķis: izveidot ilustrēta atziņu krājuma dizainu.

Darba uzdevumi:

- Ievākt, izpētīt un analizēt literatūru par foto un grafikas lietojumu gan atsevišķi, gan kopā un veikt teorētisko pētījumu.
- Ņemot vērā darba teorētisko daļu – izvirzīt kritērijus, pēc kuriem tiks analizēti ilustrēto atziņu krājumu paraugi.
- Analizēt 20 ilustrētu grāmatu paraugus – iepazīties ar esošiem darbiem pasaulē un vērtēt tos pēc teorētiskajā daļā izvirzītajiem kritērijiem.
- Apkopot iegūtos rezultātus un atbildēt uz pētījuma jautājumu - Kāds vizuāli stilistisku paņēmienu lietojums raksturīgs foto un grafikas sintēzei grāmatu ilustrācijās?
- Izmantot iegūto informāciju radošā darba izstrādē.

Darbā izmantotās metodes: literatūras un paraugu atlase un analīze.

Pētījuma bāze: Latvija un pasaule.

Darba struktūru veido trīs daļas – teorētiskā, empīriskā un radošā daļa.

Teorētiskā daļa ietver teorētiskos materiālus par foto un grafikas lietojumu dizainā. Tiek aprakstītas to atšķirīgās un kopīgās iezīmes.

Empīriskā daļa ietver 20 autores izvēlētus, ilustrētus atziņu krājumu paraugus, to analīzi un secinājumus.

Radošā daļa ietver izstrādātu ilustrēta atziņu krājuma dizainu.

TEORĒTISKĀ DAĻA

1. FOTOGRĀFIJA DIZAINĀ

1. 1. Ieskats foto vēsturē un attīstībā

21. gadsimts nenoliedzami ir fotogrāfiju laikmets. Nav nevienas dienas, kad nebūtu saskarsme ar tām. Statistikas dati liecina, ka pasaulē vairāk kā 54 000 foto tiek uzņemti katru sekundi, kas viena gada ietvaros veido aptuveni 1,72 triljonus fotogrāfiju (Broz, 2022). No tām tikai nelielu daļu veido profesionāli uzņemti foto. Ja kādreiz uzņemt foto bija ekskluzīvs, dārgs un ilgs process, tad šobrīd gan ar profesionālu fotoaparātu, gan ar viedtālruni to var izdarīt jebkurš vienā acumirkli. Kā ikvienai lietai, arī fotogrāfijai ir sava sākums. Kaut šobrīd lielākais uzsvars ir uz digitālajām tehnoloģijām, svarīgi ir zināt un saprast, kā fotogrāfijas ceļš ir veidojies līdz šim. Aptverot zināšanas par svarīgākajiem procesu pieturpunktiem, arī šī brīža dizaineri un fotogrāfi var vairot sava darba profesionalitāti un kvalitāti, kā arī turpināt izzināt un radīt jaunus, alternatīvus veidus, kā īstenot savas radošās ieceres.

Mazāk kā 200 pirmajos fotogrāfiju veidošanas gados, tika izgudroti un izmantoti vairāk kā 150 fotogrāfijas procesi. Lielākā daļa no tiem bija ļoti līdzīgi vai pat identiski. Būtiskākais, kas katrā procesā mainījās, bija izmantotās ķīmiskās vielas, virsmas un kameras, kas tieši mainīja attēla vizuālos aspektus un kvalitāti (Grundberg, 2022). Pašas pirmās zināmās fotogrāfijas autors ir francūzis Džozefs Nikefors Nīps (*Joseph Nicéphore Niépce*), kura foto "Skats no Le Gras loga" (*Point de vue du Gras*) bija skats no viņa mājas loga (skat. 1.1.1. att.). Foto tika uzņemts uz atstarojošas metāla plāksnes 1826. gadā heliogrāfijas procesā, izmantojot Obskura kameru (Nicéphore Niépce museum, 2021). Viss, kas vajadzīgs šādam procesam ir tumša telpa ar nelielu atveri, pa kuru var iekļūt saules gaisma, materiāls, uz kura veidojas pats attēls, kā arī ķīmiskas vielas, ar kurām vēlāk apstrādā virsmu. Ar mūsdienu izpratni par kvalitāti šis foto šodien atzinību neiegūtu. Iespējams, kāds, kurš nezina, uz kāda materiāla un kāda izskatās pirmā fotogrāfija, to pat neklasificētu kā fotogrāfiju. Attēls uz metāla plāksnes bija tik tikko manāms. Viss, ko oriģinālajā foto var redzēt, ir gaismas un ēnas. Tomēr Nīpa izveidotā sistēma ir sākums visam fotogrāfijas procesam.



1.1.1. attēls. Džozefs Nikefors Nīps “Skats no Le Gras loga” (1826) (Greg Allen, 2013)

1839. gadā tika publiski paziņota dagerotipijas izgudrošana, kuras procesā piedalījās Nīps kopā ar Luiju Dāgeru (*Louis Daguerre*) (Masoner, 2019). Dagerotipijas process bija lēns, tādēļ nebija iespējams uzņemt daudzus attēlus. Katrs attēls bija veidots apzināti un ar nozīmi, jo todien fotogrāfa atbildība bija atspoguļot tā laika periodu un visu, kas tajā bija būtisks. Ar spēcīgu vēlmi veidot mākslinieciskus foto, dagerotipisti bija tie, kas ļoti rūpējās par visa procesa tehnikas izpildi un estētiku. Tas radīja rezultātu, kas atspoguļojās gan paša foto kvalitātē, gan tā saturā. (Penhall, 2016: 12) Tomēr galvenokārt dagerotipijas process bija komerciāls. Lielāko daļu foto veidoja cilvēku portreti. (Penhall, 2016: 13) Ja pirmā fotogrāfija bija veiksmīgs izgudrojums, kā vispār izveidot attēlu, kuru ir iespējams saglabāt, tad dagerotipijas procesā veidotie attēli bija veiksmīgi tieši kvalitātes ziņā. Viss process bija jādara ļoti rūpīgi. Sākumā vara plāksne bija jānotīra un jānopulē. Tad tā tika ievietota kastē, kurā bija jods, lai to padarītu jutīgu pret gaismu. Vēlāk kasti pārvietoja uz fotoaparātu (Library of Congress, 2020). Pēc attēla uzņemšanas, kas bija aptuveni 15 minūtes, plāksne tika apstrādāta ar dzīvsudrabu. Sudrabains attēls uz sudrabainas virsmas – attēls izskatījās kā spogulis (Grundberg, 2022). Šajā procesā radītie attēli bija ļoti detalizēti un kaut arī melnbalti, tie jau sniedza reālistisku atspoguļojumu, kuru bija iespējams saglabāt ilgu laiku. Dagerotipija savā laikā bija ļoti populāra, Tas bija dārgs un salīdzinoši lēns process, tādēļ bija vajadzīgi uzlabojumi.

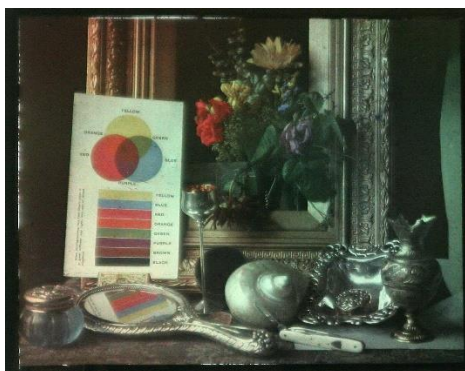
19. gadsimta otrajā pusē dagerotipiju sāka aizvietot emulsijas jeb mitrās plāksnes. Šis process bija lētāks, kā arī attēla uzņemšanas laiks krietni īsāks (Masoner, 2019). Ambrotipija un ferotipija bija divi nozīmīgākie attēlu iegūšanas veidi. Vizuāli šie attēli bija ar zemu ekspozīciju. Tas nozīmē, ka attēls pats par sevi izskatās tumšāks. Savukārt tās vietas, kur jau ir bijis tumšs, piemēram, melns uzvalks, ambrotipā un ferotipā ir slikti redzamas - nav detaļu, viss ir kā viena liela masa (skat. 1.1.2. att.).



1.1.2. attēls. **Džeimss Ambrūzs. Ambrotīpa paraugs (1854)** (Archived Photos, 2022)

19. gadsimta beigās kamerām tika izgudroti arvien jauni elementi, kas fotografēšanai pavēra jaunas iespējas. Piemēram, ja sākotnēji lielākā daļa foto sastāvēja tikai no cilvēku portretiem nekustīgā, miera stājā vai sēžot, tad vēlāk, kad tika izgudroti īsa fokusa attāluma objektīvi, pirmo reizi bija iespējams uzņemt attēlus ar cilvēkiem un dzīvniekiem kustībā. Protams, šie foto nebija ar tādu asumu un detaļām, kādas mēs redzam šodienas attēlos, tomēr tas nenoliedzami bija pieturas punkts fotogrāfijas attīstībā. Slavenā Edvarda Maibridža (*Eadweard Muybridge*) foto ar zirgu un visām četrām zirga kājām virs zemes bija izšķiroša, jo pārtrauca gadiem ilgu strīdu. Tas izraisīja plašu publikas un mākslinieku interesi par fotogrāfiju (Penhall, 2016: 18). Vēl būtisks atklājums bija mitro plāksņu aizstāšana ar želatīna sausajām plāksnēm. Kvalitāte un attēla uzņemšanas laiks praktiski nemainījās. Lielākais šo plāksņu izmantošanas ieguvums bija tas, ka tās varēja sagatavot iepriekš un uzglabāt. Tas veicināja kameras svara samazināšanos un mehāniskā slēdža izgudrošanu (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2022a). Jo vairāk kameras kļuva pieejamas ikvienam, ne tikai profesionāļiem, jo dažādāks un brīvāks kļuva foto saturs – ikdienas dzīve pilsētu ielās un mājās, ēkas un debesskrāpji skatā no lejas uz augšu, kā arī dzīvnieku un cilvēku kustība, īsi mirklī, kurus agrāk uzņemt nebija iespējams. Kaut arī fotogrāfijas arvien labāk un ātrāk spēja sniegt vajadzīgo vizuālo informāciju, tās nevienā brīdī neapslāpēja procesa un rezultāta burvību un iespējas (Penhall, 2016: 29). Ja šodienā paralēli var pastāvēt gan fotogrāfi, gan gleznotāji, sākotnēji fotografēšana no daudzu cilvēku viedokļiem tika uzskatīta par draudiem glezniecībai. Ņemot vērā, ka vairs nevajadzēja pavadīt ilgus gadus mākslas skolā, mācoties zīmēt, gleznot, apgūstot lineāro perspektīvu utt., daļa uzskatīja, ka gleznošana ir mirusi un fotografēšanu dēvēja kā īso ceļu uz mākslu. Tā kā sākotnēji attēli bija tikai melnbalti, lielākais sašutums un vilšanās, ko daudzi izpauđa, bija fotogrāfijas nespēja uztvert krāsas un toņu asumu (Grundberg, 2022). Tomēr šim aspektam ar laiku fotogrāfijā radās risinājums un pielietojums, jo tika izgudrots, kā attēlos atspoguļot krāsu.

Cilvēku neapmierinātība par to, ka attēli neatspoguļo krāsas, bija vērojama jau pašā fotogrāfijas sākumā. Tādēļ pirmais, ko fotogrāfi izdomāja un sāka izmantot jau uz dagerotipiem un ambrotipiem, bija attēla iekrāsošana ar rokām. Tika izmantoti dažādi procesi un materiāli, kas uz doto brīdi bija vienkārša un lēta alternatīva. Tomēr tā nespēja krāsas atspoguļot tik precīzi, kā tas bija redzams realitātē (Science Media museum, 2020). Kaut arī 17. gadsimtā sāka veidoties izpratne par to, kā krāsas veidojas, tikai divus gadsimtus vēlāk tika izdomāta krāsu iegūšanas metode. Tas ir arī pamats šādam procesam fotogrāfijā šodien. Šo procesu sauc par aditīvo krāsu procesu (RGB). Krāsains foto tika iegūts izmantojot sarkanu, zaļu un zilu gaismu (Mannheim, 2022). Tomēr arī šis atklājums bija sākums turpmākiem mēģinājumiem un centieniem šo procesu padarīt lētāku un efektīvāku. 20. gadsimta sākumā radās pirmais komerciāli veiksmīgais fotogrāfijas process, kuru dēvē par autohromu. To izgudroja divi francūži, brāļi Limjēri (*Auguste and Louis Lumière*). Būtiskākais viņu atklājums bija tas, ka krāsu filtru nav nepieciešams turēt atsevišķi no fotogrāfijas emulsijas, bet tos var apvienot uz vienas stikla virsmas. Ražot šādas autohroma plāksnes bija sarežģīts process – kartupeļu cietes graudi tika izsijāti, atstājot tikai mikroskopiskus (10-15 mikronu mazus) graudus. Tad tie tika nokrāsoti sarkanā, zaļā un zilā krāsā, samaisīti, izkaisīti uz stikla plāksnes un tiem pāri tika pārklāta lipīga laka. Tālāk sekoja kokogles pulvera uzsijāšana, lai aizpildītu jebkādu radušos tukšumus. Tad ar ļoti liela spiediena veltni šī plāksne tika saplacināta un beigās pārklāta ar ūdensizturīgu laku un panhromatisku emulsiju. Autohroma procesā iegūtās bildes visnotaļ ir krāsainas. Tās spēcīgi atspoguļo visu patiesajās krāsās (skat. 1.1.3. att.). Tomēr arī aditīvajam procesam bija savas nepilnības – krāsu filtri bloķēja daļu gaismas, attēla uzņemšanas laiki bija ilgi, kā arī attēlus varēja apskatīt, tikai projicējot vai skatoties no īpašām ierīcēm. Šī problēma tika atrisināta, ieviešot subtraktīvo (CMYK) krāsu modeli. Šajā modelī krāsas tiek absorbētas – ciāna absorbē sarkano, fuksīna – zaļo un dzeltenā – zilo, kur kopā no tām rodas melnā krāsa. Būtiskākais šajā procesā ir tas, ka gaisma tiek atstarota, nevis laista cauri, kā tas ir aditīvajā procesā. Tas nozīmēja to, ka ar subtraktīvo modeli varēja sākt izgatavot fotogrāfijas uz balta papīra, jo tieši uz balta fona, visām krāsām apvienojoties, rodas krāsains foto (Science Media museum, 2020). Apgūstot šādas zināšanas, turpmāk arvien straujāk parādījās vēl efektīvāki veidi, kā visu fotogrāfijas veidošanas procesu padarīt vienkāršāku. Fotokameras kļuva mazākas un vieglākas, fotogrāfijas – kvalitatīvākas, un to attīstīšana – ikvienam pieejamāka. Mūsdienās fotogrāfijas noteikti pārsniedz to aizsācēju cerības un mērķus.



1.1.3. attēls. Eliss Kelsijs. Autohroma procesā iegūtās bildes paraugs (1909) (Daniel Blau, 2022)

Aprakstot ieskatu fotogrāfijas vēsturē un attīstībā, var secināt, ka garais fotogrāfijas attīstības ceļš ir bijis to vērts. Pēc autore domām, katrs mazais solis pareizajā virzienā ir tas, kas galarezultātā ir atvedis mūs pie tik plašas fotogrāfiju uzņemšanas un lietošanas. Ja Džozefam N. Nīpam 19. gadsimtā kāds iedotu rokās paturēt mūsdienās fotografētu attēlu, tas viņam noteikti šķistu neiespējami. Tādēļ, ja šodien fotogrāfiem šķiet, ka viss jau ir atklāts un izdarīts, autore aicina ikvienu fotogrāfu neapstāties, pētīt un domāt jaunus fotografēšanas veidus un to pasniegšanu.

1. 2. Foto vizuāli stilistiskie aspekti

Šobrīd fotogrāfijas sfēra ir tik plaša kā vēl nekad. Ir pilnīga izvēles brīvība, ko fotografēt. Pieejamie tehniskie rīki ir neskaitāmi daudz, kā arī ir izstrādātas vadlīnijas par to, kāds izskatās veiksmīgs foto. Arī grafiskie dizaineri ļoti bieži, veidojot savus darbus, fotografē, un šo procesu uzsākot, nereti rodas jautājumi – kādus rīkus izvēlēties, ko un kā visveiksmīgāk nofotografēt. Saprotot, ka informācijas daudzumā ir viegli apmaldīties, autore vēlas sniegt īsu un kodolīgu aprakstu par visbūtiskākajiem aspektiem fotogrāfijā, uzsverot tieši foto vizuāli stilistiskos aspektus.

Galvenokārt, ikvienam jāsaprot, ka aprīkojums nav tas, kas rada lieliskus attēlus. Tas ir bonuss. Pats svarīgākais ir fotogrāfa uztvere – acs pamanīt, iztēloties un notvert. Būtiski ir uzņemt attēlus, vienalga, vai kamera ir līdzī vai nē. Svarīgi ir neatdalīt savu ikdienu no šīs mākslinieciskās aktivitātes. Filtrēt apkārtni, saskatīt kadrus un šos attēlus paturēt savā prātā. Šādā veidā var attīstīt redzi, vērošanas spējas un tad, kad rokās būs kamera, fotogrāfijas radīsies vieglāk (Tharp, 2012: 24). Tieši uztrenēta acs ir tā, kas palīdz uzņemt lieliskus attēlus, nevis tehniskās zināšanas (Carroll, 2014: 12). Mūsdienās var sastapt ļoti dažādus fotogrāfus un fotogrāfiju stilus, tomēr ir kas tāds, kas visiem ir kopīgs un sastopams ikkatrā attēlā, bez kā fotogrāfija nevar pastāvēt.

Viens no vissvarīgākajiem aspektiem fotogrāfijā ir kompozīcija. Tas ir attēla pamats. Kompozīcija sastāv no brīvi izvēlētu vizuālo elementu secības un izkārtojuma. Vadošās līnijas attēlā ir viens no kompozīcijas struktūras veidošanas elementiem. Foto, kas izveidots ar virzību no viena punkta uz citu, rada dinamiku un skatītāju tūlītēju uzmanību. Līnijas dabā ir saskatāmas visur, tādēļ, meklējot un atrodot tās, var veidot ievērojamus attēlus (Carroll, 2014: 19). Ir vērts atcerēties, ka fotogrāfi nav vienkārši apkārtējās pasaules fiksētāji. Fotogrāfi ir tie, kas izlemj, kādus objektus iekļaut foto un kādus nē, kas atradīsies tuvplānā un kas fonā (Miotke, 2010: 68). Tikpat svarīgas kā līnijas, ir arī formāts. Horizontālos attēlos acs skatās no malas uz malu, bet vertikālos – uz augšu un leju. Ja tiek fotografēta ainava, tas nenozīmē, ka automātiski jāizvēlas horizontāls formāts. Tāpat, ja tiek fotografēts portrets, tas nenozīmē, ka jāizvēlas vertikāls formāts. Svarīgāk ir izprast līniju dabīgo plūsmu, kas dos skaidru virzienu (Carroll, 2014: 21). Visvienkāršāk sākumā ir izvēlēties vienu objektu un saprast, kas ir tas, kas tajā piesaista uzmanību. Atlikušos elementus bieži vien nākas atstāt, jo labāku kompozīciju veido attēli, kuros ir viens vissvarīgākais objekts un pārējais iekļaujas fonā. Šis aspekts fotogrāfijas veido vienkāršas, jo nav daudz uzmanību traucējoši elementi. Ja ir vairāki elementi, kurus vēlas iekļaut, labāk ir uzņemt vairākus attēlus, mainot primāro elementu, nekā viens attēls, kurā ir mēģināts iekļaut visu (Miotke, 2010: 72). Bieži vien fotogrāfiju “nogalina” distance, tādēļ ir

ieteicams tikt ļoti tuvu savam objektam, lai ar to aizpildās lielākā daļa kadra. Tādā veidā tiek komunicēta viena svarīgākā doma. Ja piekļūšana tuvāk dzīvē nav iespējama, labs palīgs pēcapstrādē ir apgriešanas rīks (Carroll, 2014: 30). Viena objekta izvēlēšanās nenozīmē tā pilnīga ietveršana. Koncentrēšanās uz vienu detaļu attēlu var padarīt daudz interesantāku. Fotografātam būtiski ir zināt, ko meklēt. Tas var būt vizuāls, piemēram, gaismu, formu un krāsu kontrasts, vai arī saturisks – lietas, vietas, cilvēkus, kuros ir saskatāms humors. Kā arī izpētīt kādas metaforas vai konceptus par tādām tēmām kā vecums, mīlestība, draudzība, vientulība utt. (Tharp, 2012: 57). Attēls var būt ar lielisku kompozīciju un saturu, tomēr pastāv iespēja, ka tas neatspoguļos fotogrāfa ieceri, ja tiks ignorēts vai neveiksmīgi pielietots kāds cits būtisks aspekts fotogrāfijā.

Neviens attēls nevar pastāvēt bez gaismas. Gaismu nevar sataustīt, tomēr uzņemot attēlus bez tās ir neiespējami. Tādēļ ikvienam fotogrāfam tā ir jāuztver kā objekts, kurš spēj izmainīt visu. Līdzīgi kā ar acs trenēšanu saskatīt lietas kā kadrus, tāpat ar gaismu – nepārtraukti to vērot, neatkarīgi, vai kamera ir līdzī vai nē. Tas ir vienīgais veids, kā mācīties par gaismu. Domājot par to, svarīgi ir izpētīt trīs tās aspektus – kvalitāti, virzienu un daudzumu (Tharp, 2014: 161). Saprotot, ka tā var ieņemt daudz dažādu formu, no tās ir atkarīga fotogrāfijas noskaņa (Carroll, 2014: 83). Tāpat kā gleznotāji studē kādu ainu un glezno to atkal un atkal līdz to iepazīst, tāpat šādi būtu jāstudē ikvienam fotogrāfam. Tādā veidā uzzinot, kā gaisma krīt uz objektiem, kāda ir atšķirība gaismai no rīta vai pēcpusdienā un kā gaisma maina attēla tekstūru (Tharp, 2012: 17). Ir zināms, ka fotogrāfijā tiek izmantotas divu veidu gaismas – mākslīgā un dabīgā, tomēr viens vai otrs nemaina veidu, kā gaisma darbojas.

Gaismas kvalitāte tiek iedalīta divās kategorijās – cietā un mīkstā gaisma (skat. 1.2.1. att.). Cietā gaisma rada lielu kontrastu, jo tā parasti nāk no vienas puses un to veido viens spilgts stars. Vietas, kur gaisma trāpa, kļūst ļoti izgaismotas, bet vietas, kur tā nav – paliek ļoti tumšas. Šis gaismas veids ir noderīgs attēlam, kurā ir iecerēts veidot vairāk abstraktu vai vienkāršu kompozīciju, tādēļ, ka ēnas vietās detaļas nebūs īsti redzamas, un acs uzmanību pievērsīs tieši izgaismotajām vietām. Cietās gaismas pielietojums sākotnēji var būt sarežģīts, ja ir vēlme paturēt detaļas fotogrāfijas tumšajās vietās (Carroll, 2014: 84). Tomēr tai ir savs šarms. Tā kā cietā gaisma ir tik spēcīga, tā var spīdēt cauri plānām lietām, piemēram, ziedlapām. Ja šādas gaismas stari spīd objektam no aizmugures, tiek radīts īpašs mirdzums ar kontūru (Tharp, 2012: 166).



1.2.1. attēls Cietās un mīkstās gaismas paraugs (Rex Provost, 2022)

Otrs gaismas veids ir mīkstā gaisma. Tā ir mazāk intensīva, kas nozīmē mazāk skarbu pāreju starp izgaismotajām vietām un ēnām. Mīkstā gaisma rada ēnas, tomēr tās nav tik tumšas un dramatiskas. Detaļas ir labi saredzamas atšķirībā no cietās gaismas (Carroll, 2014: 86). Dabā tiešs saules stars ir tas, kas tiek dēvēts par cieto gaismu, bet ja objekts tiek fotografēts tā, ka saules stars iziet tam cauri vai pret kaut ko atstarojas, tad tā ir mīkstā gaisma. Līdzīgi ar mākslīgo apgaismojumu – ja uz objektu laiž tikai zibspuldzes gaismu, tā ir cietā gaisma, bet ja starp zibspuldzi un objektu novieto gaismas izkļiedētāju, tad gaisma ir mīksta. Neviens no šiem gaismas veidiem netiek dēvēts par “labo vai sliktu”. Svarīgi ir izprast, ko katra gaisma dara, lai to prasmīgi varētu izmantot savām vajadzībām. Mākoņi un migla ir izdevīgi, lai fotografētu ainavas, portretus un detaļas, kas plānoti ar mierīgu noskaņu, taču, ja ir vēlme fotografēt plašas ainavas, tad ar mīksto gaismu tās izskatīsies vienmuļi. Šādā gadījumā labāk būtu dramatiskāka gaismas un ēnu spēle (Tharp, 2012: 171).

Saules gaisma konkrētam objektam var būt no dažādām pusēm. Kad tā ir aiz fotogrāfa, gaisma tiek vērsta tieši virsū objektam. Šādā gadījumā ir mazāk riska, gaisma krīt vienmērīgi un tiek likvidētas liekās ēnas. Radošākām bildēm gaismas avotam jābūt pretī fotogrāfam, tādā veidā rodas silueti vai, izmantojot reflektoru, izgaismojas tumšās vietas (Miotke, 2010: 122). Gaisma ir viens no vissvarīgākajiem aspektiem fotogrāfijā iepriekš minēto faktoru dēļ. Tomēr ir vēl kāds būtisks aspekts, kas lielā mērā izriet no gaismas. Tās ir krāsas.

Dienas sākumā un beigās saules radītā gaisma krāsas padara daudz interesantākas un daudzveidīgākas nekā pa dienu, kad tā rada vēsus, aukstus toņus (Tharp, 2012: 166). Iepriekš minētais dabīgais un mākslīgais apgaismojums sniedz dažādas noskaņas un pilnīgi citādākas krāsas (Carroll, 2014: 99). Fotogrāfam svarīgi ir uzstādīt pareizu krāsas balto balansu, jo, piemēram, mīkstā gaisma mākoņainās dienās dod vairāk zilganu nokrāsu, kas attēlu padara plakanu. Nekorekti uzstādīts baltās krāsas balanss var radīt arī pretēju efektu – attēlu, kas ir

pārāk siltos toņos. To ir svarīgi izprast, lai uzņemtu fotogrāfijas pēc savām iecerēm. Mūsdienās liels palīgs ir pēcapstrāde, kurā ir iespējams mainīt krāsas, toņus un visu vēlamu (Tharp, 2012: 171). Tomēr svarīgi ir pēc iespējas visu vēlamu uzstādīt jau fotografēšanas procesā. Veidojot krāsainus foto, svarīgi ir, lai krāsas būtu spilgtas - tādas, kuras uzreiz pievērš uzmanību. Tikpat svarīgi ir meklēt kontrastu ne tikai gaismās, bet arī krāsās (skat. 1.2.2. att.). Lai veiksmīgi izmantotu krāsu kontrastu, fotogrāfam ir jāzina krāsu aplis. Sarkanā un zaļā, zilā un oranžā, dzeltenā un violetā krāsa aplī atrodas viena otrai pretī, tādēļ tās papildina viena otru un rada harmoniju, ja tās tiek izmantotas kopā vienā fotoattēlā. Tomēr daudz kas ir atkarīgs no abu krāsu pielietotajām proporcijām. Piemēram, mazi zili un oranži krāsu laukumi starp visām pārējām krāsām neradīs harmoniju. Tās to radīs tikai tad, kad tiks izmantotas lielākās proporcijās. Vēl būtiski ir zināt to, ka spilgtas krāsas vairāk izceļas, kamēr fonā vairāk ir tumšās krāsas (Tharp, 2012: 60). Krāsu izvēle ir katra fotogrāfa unikāla atbildība, viens no radošajiem aspektiem, kas nepārtraukti tiek kontrolēts (Peterson, 2017: 67). Ja attēlā izmanto analogās krāsas, kas ir trīs blakusesošas krāsas, piemēram, zila, zili-zaļa un zaļa, tad šāda kombinācija radīs mierīgu noskaņu (Peterson, 2017: 77). Šādos attēlos zūd kontrasts un dzīvīgums. Tās ir praktiski monohromas, tomēr mērenā krāsu atšķirība rada piezemētu un klusu aspektu (Peterson, 2017: 95).



1.2.2. attēls **Krāsu kontrasta paraugs** (Nashville Film Institute, 2022)

Triādes krāsas rada lielu kontrastu. Tās ir krāsas, kuras krāsu aplī atrodas vienādā attālumā viena no otras, piemēram, sarkanā, dzeltenā un zilā krāsa. Tomēr svarīgi paturēt prātā, ka, izmantojot šādas krāsu kombinācijas, labāk vienu krāsu veidot kā primāro un atlikušās divas kā akcentus. Ja visas trīs krāsas tiks izmantotas vienādā proporcijā, attēls var zaudēt pievilcību. Nav viena galvenā aspekta, kam pievērst uzmanību (Peterson, 2017: 79).

Krāsām nepārprotami ir vizuālais svars. Ja kāds objekts aizņem lielāko kompozīcijas daļu, šī objekta krāsa skatītāja uztverei piešķirs lielāku nozīmi. No sāna apgaismoti objekti

šķītīs smagāki, jo tiek atklāta to forma. Kad ir redzama forma, objektam automātiski tiek piešķirta masa. Laukuma dziļums ietekmē vizuālo svaru. Piemēram, ja ainavas foto viscaur ir ass, attēla vizuālais svars būs smagāks nekā, ja ass būtu tikai attēla priekšplāns. Šādi notiek, jo cilvēka acs un smadzenes pieņem, ka viss, kas ir fokusā, ir svarīgs (Peterson, 2017: 104). Tā kā krāsas ir ļoti būtiskas, kad tiek runāts par vizuālo svaru, būtiski ir zināt, ka kompozīcija veidojas labāk, ja tumšākas, smagākas krāsas atrodas foto apakšdaļā. Ja šādas krāsas atrodas foto augšdaļā, skatītājam būs sajūta, ka tās var apgāzties. Šī sajūta rodas no cilvēka izpratnes par gravitāciju (Peterson, 2017: 105). Lai veiksmīgi pielietotu krāsas attēlos, svarīgi ir zināt, uz ko tās ir spējīgas. Piemēram, sarkanā krāsa ir vislabākā krāsa, lai pievērstu uzmanību, neatkarīgi no tā, kur tā atrodas kompozīcijā. Turpretī vēsākas krāsas vairāk iekļaujas fonā (Peterson, 2017: 144). Kaut arī krāsu kontrasts ir ļoti svarīgs, pārāk daudz kontrasta attēlā var to veidot neveiksmīgu. Tomēr šādā gadījumā attēls var atgūt dzīvību, ja tas ir melnbalts. Cilvēka acij ir vieglāk pieņemt kontrastu monohromatiskos attēlos. Ja kāds krāsains attēls nedod vēlamo efektu, tad ir vērts to pārveidot melnbaltu (Tharp, 2012: 184). Uzņemot melnbaltus foto, var iemācīties redzēt tonālās vērtības. Lai melnbaltiem foto piešķirtu lielāku efektu, tiem pēcprāt var pievienot nokrāsu, kas veido fotogrāfa stilu (Tharp, 2012: 99).

Iespējas izmantot vizuālos aspektus fotogrāfijā ir neskaitāmi daudz. Kompozīcija, kas veicina virzienu un kustību, gaisma, kas attēlam piešķir dramatisku vai mierīgu noskaņu, kā arī krāsas, kas visu saista kopā – šie visi ir aspekti, kuru padziļināta izpēte un izmantošana ikvienu attēlu var padarīt nozīmīgāku un acij tīkamāku. Tādēļ fotogrāfam ir svarīgi zināt pēc iespējas vairāk informācijas, lai pēc tam praktiski varētu šīs zināšanas pielietot un radīt attēlus atbilstoši savām iecerēm. Fotogrāfijas nenoliedzami sniedz emocionālu efektu, kādu vārdi iespējams nespēj, tādēļ būtiski ir tos apvienot. Grāmatas, kurās ir attēli, pievērsīs vairāku cilvēku uzmanību, nekā tās grāmatas, kurās attēlu nav.

1. 3. Foto lietojums grāmatu dizainā

Uzņemt kvalitatīvus attēlus ir svarīga procesa daļa, tomēr tikpat svarīga ir prasme šo kvalitāti nezaudēt, ar attēliem daloties plašākai publikai. Mūsdienās liela daļa foto tiek publicēti digitālajā vidē, tomēr arī fizisku grāmatu izdošana ar attēliem vēl šodien tiek plaši izmantota. Tādēļ šajā sadaļā tiks aprakstīti tie aspekti, kas ir būtiski, veidojot grāmatas, kurās tiek ievietotas fotogrāfijas. Šī teorētiskā sadaļa veidota kā vadlīnijas, lai ikviens, kurš vēlas veidot grāmatu, zinātu, uz ko fokusēties un kam pievērst uzmanību.

Katras grāmatas pamatā vissvarīgākais ir tās koncepts. Neviena grāmata nav tikai kaut kas vizuāls. Tai ir jēga un doma. Grāmata ir veids, kā šo domu pārveidot par ikviena tās skatītāja labvēlīgu pieredzi (Colberg, 2016: 37). Arī grāmatās, kurās ir tikai foto, ir vajadzīgs koncepts. Labs veids, kā sākt par to domāt, ir uzdot jautājumus, kuri palīdzētu saprast grāmatas mērķi. Piemēram, jautājums par to, kādu pieredzi sniegs ideāla iecerētā grāmata, ir sākums koncepta atrašanai. Tas palīdz saprast veidu, kā šis saturs tiktu attēlots. Fotogrāfiju stils un tas, kā tās tiek saliktas kopā, ir divas neatņemamas sastāvdaļas, kuras ņemot vērā var radīt unikālu rezultātu un pieredzi (Colberg, 2016: 45). Grāmatā, kurā ir attēli, jau pašā radīšanas procesa sākumā ir jāsaprot, kādu stāstu veido attēli paši par sevi un kā tie iekļaujas visas grāmatas kontekstā. Domājot par šīm lietām, svarīgi ir neaizmirst, kāda ir grāmatas iecerētā mērķauditorija (Colberg, 2016: 46). Lai grāmata pilnvērtīgi izpildītu savu mērķi un funkciju, mērķauditorijas izvēle ir obligāta, jo tā lielākoties nosaka visu grāmatas konceptu. Tai ir liela loma materiālu, formas un izmēra izvēles veikšanā (Colberg, 2016: 47). Grāmatas stāstījumam un nozīmei caur attēliem ir jābūt saprotamai un skaidrai. Stāstam ir jābūt atspoguļotam pēc iespējas labāk un oriģinālāk. Ikvienas grāmatas veidošanā viss sākas ar konceptu, vai un kāds stāsts tiek parādīts. Skaidrs koncepts ir būtisks attēlu atlasei.

Lielākoties grāmatas galarezultātā ir mazāk attēlu, kā sākotnēji plānots. Tas ir tādēļ, ka ir svarīgi veikt attēlu atlases procesu. Tajā tiek lemts par to, kurus attēlus grāmatā paturēt, bet kurus atmet. Nereti fotogrāfiem šis process ir vissarežģītākais, jo ir jāapskata un jāizpēta katra fotogrāfija un jāredz, kuri attēli veido vienu kopumu un ritmu. Svarīga loma šajā procesā ir intuīcijai (Colberg, 2016: 79). Lai kvalitatīvi izietu šo procesu, ir nepieciešams, lai tajā piedalītos vēl kāds. Vislabāk, ja šim cilvēkam ir zināšanas fotogrāfijas nozarē un kurš spētu dot godīgu un objektīvu atbildi, jo pats fotogrāfs bieži vien ir subjektīvs par saviem attēliem un stāstiem ap tiem, tādēļ tas skartu objektīvāku foto atlases procesu. Atmet konkrētus attēlus ir sarežģīta prasme, tomēr būtiski ir apzināties, ka šajā procesā nav nekas neatgriezenisks. Attēli var tikt mainīti, ņemti nost, likti atpakaļ. Galvenais, lai stāsts, ko tie veido, radītu domu un jēgu. Pēdējā atlases stadijā gan ir pilnībā jāizlemj par to, kuri attēli iederas un kuri nē. Ja kāda

fotogrāfija pati par sevi ir izcila, bet tā neiet kopā ar pārējām – lai cik grūti tas nebūtu, tā ir jāatmet (Colberg, 2016: 80). Foto atlasē svarīgi ir vērot attēlus vizuāli un pēc to satura, neņemot vērā to informāciju un stāstus, ko zina tikai pats fotogrāfs. Foto atlase notiek vairākos etapos – sākumā tiek atmetas fotogrāfijas, kurās ir tehniskas problēmas un kuras nav iespējams salabot, pēc tam tās, kurās ir redzamas vizuālas nepilnības, piemēram, aizvērtas acis, un visbeidzot fotogrāfijas tiek analizētas vēl detalizētāk (Colberg, 2016: 82). Ja ir vairāki attēli ar līdzīgu kadrējumu, tad, ja, piemēram, tas ir portrets, var analizēt katra attēlotā cilvēka emociju atšķirības, fonu, pozu, kompozīciju utt., līdz nonāk pie vēlamā attēla. Veiksmīga foto atlase radīs vienotības sajūtu, kur katrs attēls izpilda savu mērķi, kopā veidojot vienu stāstu. Tālākais solis ir saprast, kā divi attēli attiecas viens pret otru (Colberg, 2016: 89). Ja tie tiek novietoti blakus viens otram, dialogs starp tiem ir neizbēgams. Arī gadījumos, kad tie ir ļoti līdzīgi, skatītājam galvā rodas dialogs par attēlu atšķirībām, rodas jautājumi par to, ko, piemēram, šīs atšķirības nozīmē utt. (Colberg, 2016: 91). Brīdī, kad skatītājs saprot līdzības un atšķirības, viņš nodibina attiecības starp šiem diviem attēliem. Šis atpazīšanas aspekts ir ļoti svarīgs attēlu atlases un secības izvietojuma procesā. Bez zināšanām, kā skatīties attēlus un kā redzēt to vienotību, fotogrāfiju atlase un secības izveidošana ir neiespējama.

Izvietojot attēlus secībā vienu aiz otra, uzreiz tiek radīta plūsma ar sākumu un beigām. Svarīgi atcerēties, ka ikvienai grāmatai ir sākums un beigas, tādēļ arī attēlu vēstījumam būtu jābūt secīgam. Secībai ir jābūt loģiskai, tomēr šai loģikai ir jābūt definētai tā, lai skatītājs to saprastu. Ja tas netiek izdarīts, grāmata ar fotogrāfijām skatītājam neradīs jēgu un līdz ar to nebūs interese to apskatīt vēlreiz. Lai radītu jēgu, no grāmatas vāka līdz vākam ir jāiekļauj kustība. Tā var būt lineāra vai haotiska, izmantojot formas un objektus. Tā var būt ar konkrētu stāstījumu, galvenais, ka grāmatai ir sākums, virzība, kulminācija un nobeigums. Pievienojot tekstu, arī ir jāseko līdzīgai kustībai (Colberg, 2016: 95). Vissvarīgākais ir apzināties, kurš attēls vai attēlu sērija ir pati svarīgākā, ap kuru tālāk tiek veidota secība un stāsts, kas ikvienam būs saprotams un radīs jēgu (Colberg, 2016: 96). Katrai fotogrāfijai jāiekļaujas ne tikai atvērums, bet visas grāmatas kontekstā. Attēls, kurš ir vairākus atvērumus tālāk, var būt kā atbilde kādam attēlam iepriekš. Tādēļ attēlu secības veidošana ir sarežģīts process, jo vienmēr par grāmatu ir jādomā kā par vienu veselumu (Colberg, 2016: 98). Tad, kad grāmatas koncepts ir izdomāts, attēli atlasīti un izdomāta to secība, ir būtiski tikt skaidrībā vēl ar dažām vizuālām niansēm.

Attēlu izkārtojums, izmērs un to attiecības ar tekstu, ir vizuāli aspekti, kuriem veidošanas procesā jāpievērš liela uzmanība. Neskatoties uz to, cik vienkāršs var būt pats izkārtojums, attēlam ar tekstu ir jābūt savstarpējā mijiedarbībā. Lai šo mijiedarbību izveidotu, sākumā ir svarīgi saprast, ka teksts, tāpat kā attēli, ir veidots no gaismām un ēnām, lineārām kustībām,

masas un kontūrām. Teksts ir vienlīdzīgs ar attēlu ne tikai izkārtojuma ziņā, bet arī kā elements, kurš attēlu papildina. Ja no izkārtojuma tiek izņemts teksts, un attēls kompozicionāli joprojām ir spēcīgs, tas nozīmē, ka mijiedarbība ar tekstu nav izdevusies. Tādēļ ir nepieciešams pievērst uzmanību šim vienotības aspektam, meklējot un veidojot kopīgu gan harmoniju, gan kontrastus. Teksts var tikt pielāgots attēlam, mainot tā izmēru, virzību un formu, kā arī tas var būt kā dziļuma un perspektīvas imitēšana un atbilde uz gaismu un ēnu vērtību kārtību (Samara, 2011: 30). Teksts ir spējīgs izmainīt arī telpiskās attiecības. Atkarībā no tā, kur teksts pret attēlu tiek novietots – uz vai pie attēla, tas vai nu kļūst par daļu no attēla, vai kā savienojums starp attēlu un atlikušo lapas laukuma daļu (Samara, 2011: 31).

Fotogrāfijas individuāli var būt veiksmīgas, tomēr, ievietojot tās grāmatas izkārtojumā un pievienojot tekstu, tās var kļūt neinteresantas un zaudēt savu “spēku”. Šādā situācijā attēlu var kadrēt. Tas dod iespēju mainīt attēlā redzamo objektu izmēru, izvietojumu, formātu, kā arī var tikt izmainītas proporcijas, pielāgojoties izmantotajam režģim. Attēlu apgriešana dod iespēju mainīt fokusu, uzsverot kādas interesantākas priekšmeta īpašības un piešķirot unikalitāti izkārtojumam. Šādā veidā attēls nezaudē savu kvalitāti, bet kopā ar tekstu rada jaunu, iederīgu kompozīciju, kas ir būtiski katra izkārtojuma izveidē. Mērķis ir izveidot tādu grāmatas atvērumu, kurā attēls papildina tekstu un otrādi (Samara, 2011: 155).

Izmantojot attēlus grāmatu dizainā, ir svarīgs to izmērs un izvietojums. Ir bezgalīgi daudz iespēju, kā izveidot grāmatas izkārtojumu ar attēliem. Fotogrāfijas var tikt izvietotas precīzi iekļaujoties izvēlētajā režģī vai tieši pretēji – tās var tikt izvietotas vairāk spontāni, režģi ignorējot (Samara, 2011: 159). Tomēr, lai režģi veiksmīgi ignorētu un radītu kaut ko radošu, ir jāzina pamati, kā tas darbojas. Režģa sistēma ir tā, kas palīdz lapaspušu elementus izlīdzināt, pamatojoties uz secīgām slejām un rindām. Šī struktūra tiek izmantota, lai izvietotu attēlus un tekstu saskanīgi. Tāda veidā katram elementam ir sava vieta, kas grāmatas skatītājam palīdz orientēties un neapjukt (Soegaard, 2021). Saprotot režģa mērķi un tā funkciju, ikviens dizaineris var izpausties, lai radītu sev tīkamo rezultātu. Attēlus var izkārtot, taisni iekļaujoties režģī un mainot proporcijas, vai tos var izkārtot slīpi un ārpus režģa. Attēlus var kombinēt, likt vienu otram virsū vai tieši pretēji – katru likt savā lapaspusē. Var likt viena vai dažāda izmēra attēlus – iespēju ir daudz. Vissvarīgākais ir jebkuru variantu pielietot tā, lai tas radītu dinamiskas kompozīcijas, kuras skatītājam radītu interesi, nevis apmulsumu (Samara, 2011: 159).

Fotogrāfijas nozare mūsdienās ir kļuvusi ļoti iecienīta un plaša, un ir neskaitāmi daudz palīginstrumentu un informācijas, lai radītie attēli ikvienam interesentam izdotos kvalitatīvi, uzmanību piesaistoši, kā arī ar nozīmi un funkciju. Ikvienam dizainerim zināt un praktiski izmantot informāciju, kas saistīta ar fotogrāfiju, ir ieguvums, jo tā ir liela daļa no dizaina radīšanas procesa. Tomēr ne tikai fotogrāfijā slēpjas visa māksla. Tikpat svarīgs process ir

attēlus integrēt grāmatu dizainā, lai tas nebūtu kā individuāls elements, bet daļa no kopīga dizaina. Fotografijas ir liela daļa no dizaina, tomēr ir vēl kāds tikpat svarīgs elements, kam ir gan kopīgas, gan atsevišķas šķautnes ar fotogrāfiju.

2. GRAFIKAS LIETOJUMS DIZAINĀ

2. 1. Ieskats grafikas vēsturē un attīstībā

Grafika ir grafiskā dizaina pamatu pamats. Kaut arī, dzirdot šo vārdu, iespējams, prātā nāk tikai mūsdienīgi, digitāli izstrādāti radošie darbi, sākums grafikai ir atrodams jau ļoti tālā pagātnē. Kā iepriekšējā nodaļā tika aprakstīts fotogrāfijas vēstures ieskats un attīstība, tā tikpat svarīgi ir zināt nelielu kopsavilkumu par grafikas vēsturi. Tikai apkopojot un uzzinot par bijušo un esošo, ir iespēja mācīties un tādējādi radīt ko jaunu.

Kaut arī grafiskā dizainera profesija ir salīdzinoši nesena, grafiskā dizaina saknes ir meklējamas ļoti senā pagātnē. Senie alu zīmējumi ir aptuveni 200 tūkstošus gadu veci. Ja seno laiku sarunas un vārdi ir mums nezināmi un palikuši pagātnē, tad agrīnie zīmējumi (skat. 2.1.1. att.) ir viena no retajām lietām, kas vēsta mums par grafikas iesākumu, kā arī ir pierādījums tam, ka cilvēkiem vienmēr ir bijusi vēlme vizuāli atspoguļot savas domas vai apkārt notiekošo. Vieni no pirmajiem alu zīmējumiem atrodami Āfrikā un Eiropā. Melnā krāsa tika veidota no ogles, bet siltie toņi – no dzelzs oksīdiem, kas veidoja dzeltenīgu līdz sarkanīgi brūnu krāsu. Šie pigmenti tika jaukti kopā ar taukiem. Tad ar pirkstiem vai izveidotu otu no sariem vai niedrēm krāsa tika smērēta uz alu sienām. Pārsvārā tika zīmēti dzīvnieki, kā arī tika integrētas ģeometriskas figūras, ieskaitot punktus, kvadrātus un citas formas. Alās gleznotie dzīvnieki ir piktogrammas – elementāri grafiskie simboli, kas ietvēra vēstījumu, izmantojot vizuālo līdzību.



2.1.1. attēls Šoveta alas zīmējums (Justin Mott, 2016)

Visā pasaulē no Āfrikas līdz pat Ziemeļamerikai cilvēki ir atstājuši petroglifus – akmenī iekaltas zīmes un figūras (Meggs, 2012: 7). Visi šī laika zīmējumi ir raksturīgi ar to, ka tie nebija sarežģīti. Tie tika veidoti no vienkāršām formām un līnijām. Kad veidojās rakstība, tā

ļoti ilgu laiku izpaudās piktogrammu veidā, taču ar laiku tā pārveidojās par ķīļu rakstu, kas bija vairāk abstrakts izpausmes veids. Ķīļraksta augstākais attīstības punkts bija abstraktu zīmju izmantošana, lai attēlotu zilbes, kuras, savukārt, veidoja pēc elementārām skaņām. Agrīnie šumeru amatnieki bija tie, kas rakstību un zīmējumu apvienoja uz vienas virsmas (Meggs, 2012: 11.). Attīstoties civilizācijām un to dzīvošanas apstākļiem, attīstījās arī rakstība un ilustrācijas.

Ilustrētus manuskriptus pirmie izveidoja senie ēģiptieši. Kaut arī tajā laikā šādi darbi netika saukti par grafisko dizainu, tas ir bijis vēl viens solis virzībai uz to. Tā laika rakstu mācītāji un ilustratori cītīgi strādāja pie tā, lai teksts kopā ar zīmējumiem radītu harmoniju un vēsts tiktu nodota pēc iespējas efektīgāk. Seno ēģiptiešu radītā “Nāves grāmata” ir lielisks piemērs agrīnajam grafiskajam dizainam. Uz papirusa ruļļiem tika rakstīti smalki hieroglifi un zīmētas krāsainas ilustrācijas. Attēli un vārdi tika veidoti kā viens pilnīgs veselums. Abi šie elementi tika izvietoti uz horizontāla formāta, bet pats teksts un ilustrācijas bija vertikālas. Teksta vertikālā struktūra, kas viscaur atkārtojās, bija ļoti veiksmīgi veidota kopā ar ilustrētajām figūrām. Gan rakstītais, gan zīmētais ir veidots konsekventi vienā stilā. Plakanos krāsu laukumus ierobežo ar otu gleznotās kontūras, kas spilgti kontrastē ar hieroglifu bagātīgo tekstūru (skat. 2.1.2. att.) (Meggs, 2022). Kaut arī šis ir tikai viens piemērs no daudziem, tas parāda to, cik sena ir cilvēku vēlme attēlot tekstu kopā ar ilustrācijām.



2.1.2. attēls “Nāves grāmatas” paraugs (Dorling Kindersley, 2022)

Vēl būtisku ieguldījumu grafiskajā sfērā vēsturiski ir veikusi Ķīna. Kopš rakstības veidošanās, viņus vairāk ir interesējusi estētika. Sākotnēji tika radītas vienkāršas zilbes, tad to attīstīja un tā kļuva bagātāka, jo tika izgudrotas dažādas rakstu zīmes, lai izteiktu sajūtas, darbības un krāsas. Ķīnā kaligrāfijai un glezniecībai vienmēr ir bijusi cieša saikne. 17. un 18. gadsimtā radītie darbi ir spilgti piemēri. Ši Tao veidotais darbs (skat. 2.1.3. att.) ir vairāku

metožu apvienošanas paraugs. Tajā kaligrāfija kopā ar uzgleznoto lotusa ziedu veido vienotu komunikāciju (Meggs, 2012: 37).



2.1.3. attēls Ši Tao. “On the Lotus Pond” (Wiki Art, 2012)

Grafiskais dizains visnotaļ ir attīstījies līdzī laika. To spēcīgi ietekmējuši dažādi mākslas stili, kas ar laiku ir mainījušies. Renesanses laikā, 16. gadsimtā Francija kļuva par burtveidolu un grāmatu dizaina centru. Džofrojs Torijs (*Geoffroy Tory*) savos darbos iekļāva dizainu, gravēšanu un ilustrācijas, kā rezultātā viņš radīja daudz grāmatu ar smalki un sarežģīti veidotiem burtveidoliem, ornamentiem un ilustrācijām. Savā grāmatā “Book of Hours” (skat. 2.1.4. att.) viņš romiešu tipa kolonnas ierāmēja ar moduļu apmalēm, kas lieliski papildināja viņa veidotās ilustrācijas (Meggs, 2022).



2.1.4. attēls Džofrojs Torijs. “Book of Hours” (Library of Congress, 2020)

Arī Rokoko laikā grafiskais dizains neatpalika. Grāmatas tika veidotas ar vairāk dekoratīvu dizainu, kas līdzinājās tā laika arhitektūrai un interjeram. Ilustrācijas bija ar smalkākām līnijām un detalizētākas nekā iepriekš. Rokoko posmā veidotais grāmatu dizains sastāvēja no rūpīgi veidotiem ornamentiem, dekoratīvajiem burtiem un sarežģītām ilustrācijām. Neoklasicisma laikā mākslinieki savā dizainā vairāk izmantoja taisnas līnijas un formas, un ornamentu bija minimāli vai vairāk ģeometriski. Tas palīdzēja lasītājam nenovērst uzmanību no grāmatas lasīšanas. Industriālās revolūcijas laikā grafika kļuva daudzveidīgāka. Dizains bija ar

dinamiskām, košām krāsām, animētām figūrām, teksturētām zonām un lielākiem burtiem. Savukārt Jūgendstila laikā grafiskais dizains izcēlās ar stilizētām, abstraktām formām, kontūru līnijām un plakanām ilustrācijām. Šajā laikā uzsvars tika likts uz krāsām, kā arī bieži ilustrācijās tika integrēti burti, kas bija daļa no tām (Meggs, 2022).

Grafiskā dizaina ceļš nenoliedzami ir bijis garš – sākot ar zīmējumiem uz sienām līdz pat mūsdienām, kad grafiskā ziņā ir iespējams viss. Katrs pieminētais mākslas stils, kā arī citi, piemēram, kubisms, konstruktīvisms, futūrisms, sirreālisms, modernisms, ļoti ietekmēja grafisko dizainu gan krāsu, gan ilustrāciju, gan burtu ziņā. 21. gadsimts ir visdaudzveidīgākais no visiem. Ikviens var ņemt piemēru no jebkā, kas ir bijis un radīt ko jaunu. Tāpat dizaina darbu izplatīšanas process vairs nav tik sarežģīts un ilgs. Ikviens dizainers bez liekas piepūles var izdrukāt tūkstošiem eksemplāru. Tas savukārt ir iespējams grafikas tehniku attīstības rezultātā.

2. 2. Grafikas tehnikas ilustrācijās

Mūsdienās, radot dizaina darbu un pasūtot to drukāšanai, dizaineram ne vienmēr jāpārzina visas tehnoloģiskā procesa nianšes - darbs tiek aizsūtīts, tiek izvēlēts papīrs un uzreiz bez liekas piepūles tiek izdrukāts. Tomēr, tāpat kā ar visu citu, grafikas tehniku ziņā veiksmīgs dizainers būs kompetents arī šajā sfērā. Zinot un izmēģinot vairākas tehnikas, dizainers ir spējīgs atrast piemērotāko risinājumu katram darbam, tādēļ ir būtiski orientēties nepieciešamo grafisko paņēmieni un rīku klāstā.

Viena no senākajām grafikas tehnikām ir kokgriezums (skat. 2.2.1. att.). Tā aizsākumi meklējami 5. gadsimtā ķīniešu tekstila apdrukā. Kokgriezums ietver griešanu koka blokā, izmantojot metāla instrumentus. Koksnes laukumi, ko griezējs atstāj uz bloka virsmas, tiek pārklāti ar tinti un uzdrukāti uz papīra, izmantojot reljefa iespaidmašīnu vai radot spiedienu ar roku. Eiropā šādu apdrucku izmantoja jau viduslaikos. Koka gravēšana ietver izveidi koka bloku galos, lai radītu efektus, kas ir sarežģītāki nekā tie, kas iegūti ar kokgriezumu. Gravieris “zīmē” ar baltu līniju, un kokā iegrieztās līnijas gatavajā apdrukā ir tās, kas paliek papīra baltumā. Pārējie laukumi, kuri netiek iezīmēti uz koka, ir kā reljefs, un tie iegūst tintes krāsu. Arī linogriezums pēc metodes un rezultāta ir līdzīgs kokgriezumam, taču linolejs nodrošina mīkstāku apdruckas reljefu, kurā ir vieglāk iegriezt.



2.2.1. attēls **Bartolomeo Coriolano. “Head of Cupid” (1630)** (Art in Context, 2022)

Zīmējuma pārvešanu var veikt arī uz metāla plāksnes. Šo dobspieduma tehniku sauc par ofortu (skat. 2.2.2. att.). Šajā tehnikā mākslinieks sākumā pārklāj metāla plāksni ar vaskainu, skābes izturīgu grunti, pēc tam ar asu instrumentu iezīmē vajadzīgo, un metāla plāksni ievieto skābē. Skābe saēd mākslinieka zīmēto līniju, bet grunts aizsargā pārējo. Pēc tam virsma tiek notīrīta, un tā tiek pārklāta ar krāsu, kas iespiežas iezīmētajās vietās. Procesā beigās metāla plāksni laiž caur iespaidmašīnu, uzliekot samitrinātu papīra loksni – zīmējums tiek pārņemts uz papīru. Šo izdruckas izgatavošanas veidu izmanto jau kopš 16. gadsimta sākuma.



2.2.2. attēls **John Sloan. “Woman with Etching Tray” (1912)** (University of Delaware Library, 2021)

Mecotinta ir vēl viena no grafiskajām tehnikām, ko izmanto jau kopš 17. gadsimta vidus (skat. 2.2.3. att.). Šī ir tonālā tehnika, kurā tiek strādāts no tumšākiem uz gaišākiem laukumiem. Metāla plāksne sākotnēji tiek uzirdināta, izmantojot metāla instrumentu (graudotāju). Ja pēc šī uzirdināšanas posma uzklātu krāsu, viss būtu melns. Tālāk mākslinieks plāksni apstrādā ar citu rīku, nolīdzinot laukumus dažādos veidos, lai tie radītu pelēkos toņus. Tie virsmas laukumi, kuri ir gludi, krāsu nepiesaista, tāpēc gala rezultātā tās vietas ir baltas (Jacklin, 2021: 67). Šī tehnika tika pielāgota arī krāsainu izdrukų izgatavošanai, tādēļ no 17. līdz 19. gadsimtam lielākā daļu gleznu tika reproducētas tieši šādā veidā.



2.2.3. attēls **Richard Earlom. “The Royal Academy of Arts”** (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2022)

Grafikas tehniku laika gaitā ir bijis daudz. Tās ir bijušas gan samērā līdzīgas, gan atšķirīgas kā materiālu, tā arī apstrādes ziņā. Kaut arī manuskriptu un mākslas darbu radīšana grafiskā dizaina sfērā jau arī agrākos laikos bija sasniegusi atzīstamu līmeni, viena eksemplāra pavairošanas skaits bija ierobežots. Vēl ātrāks un ērtāks process sāka attīstīties tikai tad, kad radās iespieddarbu tehnoloģijas (Meggs, 2022).

Svarīgs solis, lai drukāšana notiktu tā, kā tas notiek šodien, bija litogrāfijas rašanās.

To izgudroja 18. gadsimta beigās kāds vācu autors un aktieris Aloizs Senefelders (Alois Senefelder). Šis medijs kļuva ievērojams 19. gadsimtā Francijā, un 20. gadsimta otrajā pusē Lielbritānijā litogrāfija kļuva par dominējošo nospieduma tehniku (Meggs, 2022). Litogrāfija ir grafikas gludspiedes tehnika, kas izmanto principu, ka eļļa ar ūdeni nesavienojas. Šajā procesā sākotnēji krāsa tika uzklāta uz kaļķakmens virsmas, kas, savukārt, tika noklāta ar taukiem. Mūsdienās šāda veida drukāšanai tiek izmantotas cinka un alumīnija plāksnes, kuras satur dažādas ķīmikālijas un kuras uztver krāsu, bet atgrūž ūdeni. Sagatavotā virsma tiek drukāta vai nu tieši uz papīra ar speciālu presi vai uz gumijas cilindra (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2022b). Litogrāfija ir vispiemērotākā un visbiežāk izmantotā tieši masveida ražošanai. Drukas virsmu, atšķirībā no iepriekš aprakstītajām tehnikām, var izmantot gandrīz neierobežotu skaitu reižu, neietekmējot iegūtā attēla kvalitāti (Jacklin, 2021: 69).

Hromolitogrāfija ir litogrāfijas krāsainais paveids. Tā populāra kļuva 19. gadsimta beigās, un līdz ar to dizaineri veidoja daudz plakātu, kas rotāja publisko telpu. Šajā tehnikā dizaineriem bija iespēja zīmēt visus elementus – gan tekstu, gan attēlus kā vienu veselumu, atbrīvojoties no augstspiediena tehniskajiem ierobežojumiem. Hromolitogrāfija bija tā, kas pirmo reizi vēsturē krāsainus attēlus padarīja pieejamus arī vienkāršiem cilvēkiem viņu mājās. Dizaineri izstrādāja idejas preču iepakojumiem, apdrukāja tos ar attēliem, spilgtām krāsām un izgreznotiem burtiem (Meggs, 2022).

Mūsdienās visvairāk izmanto ofseta druku. Tā ir kā paātrināta litogrāfijas versija. Ar to var veikt masveida ražošanu ātri un ekonomiski. Kopš ofseta drukas grafiskie dizaineri ir spējīgi vienu darbu izdrukāt tūkstošiem reižu. 20. gadsimta otrajā pusē tika radīti personīgie printeri, ar kuriem ikviens dizainers sev vēlamu varēja izdrukāt mājās. Arī digitālā druka, kas izmanto lāzeru, ir kā alternatīva ofseta drukai. Šī veida druka parasti ir noderīgāka, ja vēlas drukāt lielu skaitu vizuālo darbu, bet ne tik daudz, cik ir minimālais nepieciešamais skaits ofseta drukai (Catapult Strategic Design, 2022).

Grafikas tehnikas laika gaitā ir veidojušās un mainījušās. Mūsdienās var izmantot praktiski jebkuru no tām. Viss ir atkarīgs no mākslinieka vēlmēm un iespējām. Ja sākotnēji grafikas tehnikas deva iespēju veidot dažus melnbaltus eksemplārus tikai ar rokām, tad šobrīd tādā ziņā limitu nav. 21. gadsimts ir laiks, kad var izmēģināt gan agrīnās tehnikas, gan lietot datoru, tā programmas un savus darbus sūtīt drukai uz lielām tipogrāfijām. Aptverot grafikas aizsākumus un tehnikas, atliek tikai izprast, kādi ir galvenie principi, kurus jāievēro, lai veidotais grafiskais darbs būtu oriģināls un kvalitatīvs.

2. 3. Grafikas lietojums grāmatu dizainā

Grafika ir viens no visspēcīgākajiem instrumentiem dizainā. Tā dizainerim dod iespēju pilnībā kontrolēt un ietekmēt jebkuru tās aspektu, un ir pilnīga brīvība tajā, kā atspoguļot konkrēto vēsti. Arī grāmatu dizainā ilustrācijas nav svešas, tās ir būtisks elements no visa dizaina. Apzinoties, ka ir tik daudz risinājumu to izveidošanai, svarīgi ir šajās iespējās neapmaldīties, bet radīt vienotību un sakārtotību. Tādēļ tālāk tiks aprakstīti daži aspekti, kas ikvienam, kurš vēlas savā grāmatā izmantot ilustrācijas, varētu palīdzēt.

Ikvienas ilustrācijas sākotnējā izveidē svarīga ir skicēšanas sadaļa. Skicēšanas process var būt gan ātrs process, lai izstrādātu, piemēram, izkārtojuma idejas, gan ilgstošs process, kurš darbu novirza līdz gala izskatam. Lielākoties tas ir kā meklēšanas mehānisms, caur kuru dizainers eksperimentē un pakāpeniski pilnveido attēla formu. Veidojot ilustrācijas, skicēšana ir ļoti būtiska. Pirms skicēšanas svarīgi ir saprast, kurā kategorijā ilustrācija tiks veidota.

Jebkura ilustrācija iekļaujas vienā no divām kategorijām – vai nu tā atbilst novērotajam, fiziskajam izskatam, vai arī to veido grafiskās formas, kurām nav acīmredzamu avotu no fiziskās realitātes (Samara, 2012: 14). Šīs divas kategorijas tiek iedalītas vēl vairākās kategorijās, kuras parāda to, kāda ir ilustrācija – vienkārša vai sarežģīta, reālistiska vai stilizēta (Samara, 2012: 15). Vienu no šiem veidiem sauc par empīrisku – ilustrācijas tiek veidotas reproducējot objektus un ainas, kuras tiek novērotas telpā. Zīmējumi, kuros dizainers ir veidojis objektus, manāmi tos pārspīlējot, labojot vai izņemot ārā kādu būtisku informāciju, tiek dēvēti par stilizētiem zīmējumiem. Šāda veida ilustrācijas rada atpazīstamību, tomēr piedāvā lielākas iespējas skatītāju interpretācijām. Ieguvums šim veidam ir tas, ka pārspīlētie elementi daudz labāk integrējas vizuālā darba kopumā. Reduktīvajā veidā attēlotās ilustrācijas ir dramatiski vienkāršotas, formās atstāts tikai pats būtiskākais. Vides (*environmental*) veidā radītās ilustrācijas ir līdzīgas kā empīriskās – tās veido sarežģītas formas. Šis veids bieži tiek izmantots kā alternatīva reālistiskā izskata zīmējumiem, ja ilustrāciju tēma skar nesataustāmas lietas, piemēram, mūzika, dzeja un emocijas. Šajā stilā veidotās ilustrācijas ir noderīgas, lai veidotu vizuālo vienotību un saikni starp citiem vizuālajiem elementiem. Šīs galvenās divas kategorijas ir pamats ilustrāciju izveidei. Var tikt izvēlēta viena vai otra, vai arī tās var tikt apvienotas (Samara, 2012: 19). Svarīgākais dizaineram ir saprast, kurš veids būs visatbilstošākais, jo katrs no tiem sniedz kādu domu, arī abstraktās ilustrācijas. Kaut arī tās neparāda reālistisku attēlojumu, tām var piemist spēcīgāka un daudz tiešāka vēsts, jo tās attēlo konkrētas tēmas esenci, kas ir pāri visām valodas barjerām. Abstraktas ilustrācijas ir vairāk atvērtas skatītāju interpretācijai, tos iesaistot un veidojot dziļāku savienojanos (Samara, 2011: 21).

Izdomājot, kādā stilā tiks veidotas ilustrācijas, nākamais solis ir saprast pāris būtiskus principus, lai ilustrācijas un to izvietojums grāmatu dizainā būtu veiksmīgs un acīm tīkams. Vissvarīgākais aspekts, zem kura ir visi pārējie, ir kontrasts. Tikai ar kontrastu ir iespējams izvairīties no vienveidības. Kaut arī kontrasts attiecas uz konkrētiem aspektiem, tas attiecas arī uz atšķirībām, kas mijiedarbojas formātā kopumā (Samara, 2012: 22). Jebkura izdevusies ilustrācija izpauž specifisku un vienotu komunikācijas formu. Ilustrāciju radīšanas procesā, piedzīvojot gan veiksmes, gan neveiksmes, dizaineri var atklāt, kādas formas iederēsies noteiktajā tēmā un kā tās darbotos kopumā.

Vislabāk ir izveidot formu paleti, kur katrai formai tiek piedēvēta konkrēta nozīme un īpašība – līdzīgi kā valodā katrai skaņai tiek piedēvēta nozīme, tāpat arī vizuāli šādu valodu ir iespējams un ieteicams izveidot. Varianti, kā to izdarīt, ir bezgalīgi. Tie var būt vairāk vispārīgi vai konkrēti, tomēr galvenais ir izveidot sistēmu, kurā katras formas funkcija būtu skaidri saprotama (Samara, 2012: 24). Šāda sistēma nodrošinās to, ka grafika grāmatā ir vienota, tādēļ tai ir nepieciešamas zīmes, kuras palīdz izsekot ilustrāciju virzību. Līnija ir viena no zīmēm. Skatītāja acs parasti uztver virzību uz abām līnijas pusēm. Līnijas var būt smagnējas vai smalkas, nepārtrauktas vai saraustītas, kā arī spicas vai noapaļotas. Katrai līnijas īpašībai ir identitāte, tādēļ tā ir daļa no vizuālās komunikācijas (Samara, 2012: 26).

Otra zīme, kas palīdz ilustrāciju definēt, ir masa. Tā palīdz noteikt vizuālo svaru un piešķir objektiem konkrētu vietu telpā. Masa var būt ģeometriskā, šķautņaina. Tā var būt organiska un neregulāra, reizēm piemītot abām šīm īpašībām. Masa vizuāli var izskatīties gan plakana, gan ar tekstūru un apjomu, attēlojot ēnas un gaismu. Tāpat kā līnijas, arī masa var tikt izmantota dažādiem mērķiem. Tā var atspoguļoties gan kā konkrēts, reālistisks objekts vai kā abstrakta fona forma (Samara, 2012: 28).

Veidojot grāmatas dizainu, dizaineram ir jādomā par šiem aspektiem, lai ilustrācijas izvietojums un masa būtu katram atvērumsam atbilstoša. Raksti ir veids, kā radīt konkrēta virziena kustību un optisko ritmu. Grāmatu dizainā raksti ir efektīvs veids, kā radīt vienotību. Mainot to izmēru, tos rotējot un mainot krāsas, tiek veidots dažāds, bet reizē vienojošs vizuālais izskats (Samara, 2011: 67). Linēari raksti kļūst sarežģītāki, ja līniju elementi tiek izliekti. Lielos izmēros šādi raksti aktivizē virsmas laukumu, kā arī rada vidi, kurā acs tiek virzīta no viena elementa uz otru (Samara, 2011: 69). Rakstiem, kas balstīti uz modulāras, kvadrātveida atkārtotas struktūras, piemīt vairāk sistemātiska un konstruktīva īpašība (Samara, 2011: 71).

Līdzīga sistēma ir nepieciešama arī krāsu ziņā. Veidojot grāmatu, dizaineram ir jāizveido konkrēta krāsu palete, kuras sastāvdaļas tiek definētas pēc attiecīgajiem kritērijiem. Nokrāsa ir krāsas pamats. Piesātinājums ir krāsas intensitāte. Temperatūra ir krāsas vēsums un siltums. Vērtība – krāsas gaišums un tumšums. Krāsu attiecības tiek aprakstītas pēc to relatīvajām

pozīcijām krāsu aplī. Dizaineram svarīgi atcerēties, ka krāsas identitāte ir relatīva, tās nokrāsas, piesātinājuma, vērtības un temperatūras uztvere mainīsies atkarībā no blakus esošo krāsu identitātes. Lai krāsu paleti izveidotu vienam grāmatas dizainam, ir nepieciešams noteikt konkrētu krāsu skaitu un to iespējamās attiecības ar pārējām krāsām. Jo konkrētāka palete, jo drosmīgāks iespaids (Samara, 2012: 34). Visdinamiskākās krāsu attiecības vērojamas starp krāsām, kuras ir viegli atšķiramas, tomēr tām piemīt kaut kas optiski vienojošs. Viens no veidiem, kā izvēlēties krāsas, ir pavisam vienkāršs – izvēlēties divas komplementārās krāsas, tad mainīt to piesātinājumu un temperatūru. Šādai krāsu paletai tālāk var izvēlēties kādas esošās krāsas neitrālākus toņus un beigās pievienot kādu pamatkrāsas analogo krāsu un izmainīt to tā, lai tā vairāk atbilstu neitrālajiem toņiem (Samara, 2011: 23).

Ņemot vērā visus iepriekš minētos kritērijus, kad ilustrācija ir gatava, atliek to veiksmīgi ievietot grāmatas dizainā. Jebkura veiksmīgi izveidota ilustrācija ir kā vizuālo kopsakarību skelets, kas ļauj skatītājam saprast, kādas ir formas un kā tās interpretēt visa atvēruma kopumā. Kopums ir struktūra, kura veidota no vairākām daļām. Struktūra var būt acīmredzama vai grūti uztverama. Viss atkarīgs no tā, kas notiek atvēruma visās daļās (Samara, 2011: 36). Pirmais solis, lai radītu dinamisku izkārtojumu, ir spēja atšifrēt, kas ir katrs konkrētais vizuālais elements, saprast to visvienkāršākajā veidā, piemēram, tējkannas siluets patiesībā ir vienkārši punkts, bet karote sānskatā ir vienkārši līnija. Domājot par kompozīciju, vissvarīgāk ir saprast, kā konkrētā forma komunicēs ar citām formām. Saturs nav svarīgs. Kompozīcijas veiksmīgā izveidošanā būtiski ir negatīvo telpu uztvert kā formu, nevis vienkārši fonu, kurš ir jāaizpilda. Šīs formas ir ārkārtīgi svarīgas kompozīcijā, jo tās palīdz virzīt skatītāja aci, kā arī nodrošina acīm vietas, kur atpūsties. Tikai analizējot formas no visiem aspektiem, ilustrācijas ir iespējams ievietot tā, ka tās skatītājam radīs interesi, nevis apjukumu (Samara, 2011: 16).

Aptverot visus ar grafiku saistītos aspektus, var secināt, ka līdzīgi kā fotogrāfijai, arī grafikai ir bijis attīstības ceļš, kurš nonācis līdz tādām līmenim, kāds tas ir šodien. Ilustrācijas jau no cilvēces aizsākumiem ir bijis svarīgs un vajadzīgs komunikācijas līdzeklis. Tas pats par sevi, kā arī tā lietojums un tehnikas laika gaitā ir mainījušās, mūsdienās paverot tādas iespējas kā vēl nekad. Uzzinot par fotogrāfiju un grafiku atsevišķi, atliek tikai izpētīt, kāda ir to komunikācija vienam ar otru, un kas ir nepieciešams, lai šī sintēze būtu veiksmīga tieši grāmatu dizainā.

3. FOTO UN GRAFIKAS SINTĒZE ILUSTRĀCIJĀS

21. gadsimtā grafiskais dizains ir sasniedzis vēl nebijušu līmeni. Iespējas, ko un kā veidot, ir neierobežotas. Ikviens dizainers var atrast konkrētu darbošanās jomu un tajā attīstīties. Kāds var izlemt par labu fotogrāfijai, citam tuvākas ir zīmētas ilustrācijas, bet vēl kāds cits praktizējas to apvienošanā. Mūsdienās fotogrāfijas un grafikas sintēze nav nekas jauns, tomēr autore, kā abu šo elementu cienītāja, vēlas noskaidrot, kas ir svarīgākais, kam pievērst uzmanību, lai šī sintēze izdotos. Tādēļ tālāk tiks aprakstīti daži svarīgākie aspekti, bez kuru izpētes un izpratnes dizains būtu neapzināti veidots elementu kopums.

Kaut arī fotogrāfija un grafika atšķiras vizuālā izskata ziņā to radīšanas procesa un gala rezultātā, tām ir viens mērķis – sniegt vēstījumu, izraisot skatītājā emocijas, kuras ar vārdiem bieži vien nevar panākt. Lai arī par ilustrācijām parasti domājam, ka tās ir vairāk interpretējamas, jo tās nav reāls kādas lietas atspoguļojums, arī fotogrāfijas var būt pietiekami abstrakti veidotas. Tādējādi tās var izraisīt sajūtas, ko nespēj teksts vai grafika. Katrs no šiem elementiem ir atšķirīgs, tomēr sintēzē tos uztver vienlīdzīgi. Tas ir tādēļ, ka ir aspekti, kas ir būtiskāki un kas nodrošina, lai fotogrāfija un grafika būtu kā viens kopums, nevis atsevišķi elementi. Veiksmīgu sintēzi nosaka kompozīcija un izkārtojums. Kaut arī abi aspekti kaut kādā mērā pārklājas un nosaka dizaina elementu kārtību, kompozīcija vairāk tiek uztverta kā radošs process, bet izkārtojums – vairāk tehnisks (Spacey, 2015).

Kompozīcija ietver tādas lietas, kā līdzsvars, ritms, virzība, simetrija un asimetrija, kontrasts, krāsas, hierarhija, geštalti u.c. Līdzsvars ir cilvēka pamatnosacījums. Fiziski tas ir vajadzīgs, lai cilvēks varētu taisni nostāvēt un iet, kā arī psiholoģiski meklē līdzsvaru gan savā personīgajā dzīvē, gan profesionālajā vidē. Dizainā līdzsvars darbojas kā stimulants, kas aktivizē esošos elementus. Neatrisinātā dizainā cilvēka acs „iestrēgst” kādās vietās, jo elementi savā starpā nav līdzsvarā. Kaut kas ir par lielu, par ciešu, nenolīdzināts utt. Vizuālais līdzsvars rodas, kad viens vai vairāki elementi dotajā laukumā tiek izkārtoti vienmērīgi vai proporcionāli. Lieli un tumši objekti izceļas vairāk nekā mazi un gaiši (Lupton, 2015: 48). Līdzsvaru iedala trīs kategorijās: simetrisks, asimetrisks un radiāls. Simetrisks līdzsvars ir visvienkāršākais līdzsvara veids. To var panākt, vizuālos elementus izkārtojot vienādi abās pusēs pret vertikālu vai horizontālu asi (Poulin, 2018: 158). Simetrisks dizains nenoliedzami rada stabilu un mierīgu līdzsvaru, tomēr tam nav obligāti jābūt statiskam. Dizaineri var radīt dinamisku līdzsvara izjūtu, izmantojot dažādus izmērus, krāsas formas, izvietojumus utt. (Lupton, 2015: 48). Dinamisks jeb asimetrisks līdzsvars veicina lielāku skatītāju interesi, tomēr to sasniegt ir sarežģītāk nekā simetrisko līdzsvaru. Šādu līdzsvaru raksturo vizuālie elementi, kas tiek izvietoti apzināti

nevienlīdzīgi. Sākotnēji tie var šķist nejauši izvietoti, kas it kā izjauc kārtību. Kaut arī ārēji šāda kompozīcija izskatās neizplānota, tā pieprasa rūpīgu plānošanu un analīzi, lai galarezultātā līdzsvars tiktu panākts. Radiālā līdzsvara pamatā ir aplis, no kura elementi tiek izvietoti vienādā virzienā, radot spēcīgu fokusa punktu, kas ir kompozīcijas centrs. (Poulin, 2018: 162). Cilvēka reakcija uz līdzsvaru ir intuitīva, tādēļ dizaineram ir jāpievērš īpaši liela uzmanība tam, kā dažādie elementi ar dažādajām īpašībām tiek izvietoti.

Tā kā fotogrāfija un grafika ir vizuāli atšķirīgi elementi, var secināt, ka simetriskajā līdzsvarā tie būtu jāapvieno un jāizmanto kā viens veselums, tomēr lielāku efektu tie radītu, ja tiktu izmantoti kā atsevišķi elementi. Simetrisks līdzsvars šajā gadījumā nederētu. Vislabākais sniegums tiktu iegūts ar dinamisko vai radiālo līdzsvaru, kurā gan foto, gan grafika ir individuāli vizuālie elementi, bet kopā rada līdzsvaru. Veiksmīgi izveidotā kompozīcijā būs padomāts par vēl kādu lietu – kustību jeb virzību.

Kustība tiek definēta kā process, kurā tiek mainīta vieta vai pozīcija. Grafiskajā dizainā virzība vērojama jebkurā darbā – uz grāmatas vāka, plakāta vai citur, un tā piespiež skatītāja acij būt nepārtrauktā kustībā, piesaistot uzmanību vienam vai vairākiem vizuālajiem elementiem. Tā ir grafiskā dizainera atbildība, lai skatītāja acs, nevis nejauši maldītos pa visu darbu, bet gan lai darbam būtu konkrēta secība. Tā ir pamata funkcija – vadīt cilvēka skatienu cauri radošā darba vizuālai vēstij. Kustības izskatu un sajūtu var panākt, kombinējot pamata grafiskos elementus – līniju, formu un tekstūru. Tie var radīt vienotu kustības sajūtu, kas skatītājam palīdz virzīties viscaur kompozīcijai, vienlaikus fokusējoties uz konkrētākām elementu grupām. Veidojot grāmatu, kustība nav aspekts, kurš būtu jāievēro tikai vienā atvērumā. Kustība tiek izmantota, lai uzlabotu vizuālā stāstījuma variācijas un satura izmaiņas no lappuses uz lappusi, vienlaikus saglabājot vizuālu un strukturālu saliedētību kopējā darbā. Patiesa kustība ir sastopama tikai reālajā dzīvē. Kustība dizainā ir tikai tās atspoguļojums. Veids, kā kustību pastiprināt, ir izmantot tādas metodes kā atkārtošanos un ritms. Ar līniju, formu un krāsu atkārtošanos, tiek radīts ritms, kas skatītājam palīdz orientēties (Poulin, 2018: 166).

Ritms ir spēcīgs, regulārs modelis, kas atkārtojas. Kaut arī parasti modelis tiek izmantots ar nepārtrauktu atkārtošanos, grafiskajā dizainā ir nepieciešams šo ritmu ik pa laikam pamainīt (Lupton, 2015: 48). Kompozicionāla ritma radīšanu var salīdzināt ar dejas horeogrāfijas veidošanu – ar vizuālām formām tiek ievietoti elementi, kas bieži vien atkārtojas, rada kustību, kā arī nostabilizē viena veida modeli. Ir vairāki ritmu veidi: parastais, plūstošais un pakāpeniskais. Parastais ritms ir tad, kad telpiskie intervāli, kas atrodas starp kompozīcijas elementiem un bieži vien paši elementi, ir līdzīgi pēc garuma, izmēra un vizuāli. Plūstošais ritms rada kustības sajūtu starp kompozīcijas elementiem izkārtojumā tā, ka tas plūst no vienas

lapaspuses uz otru, un tas bieži izskatās organisks un dabisks tieši savā vizuālajā raksturā. Savukārt pakāpeniskais ritms tiek radīts caur definētu kompozicionālo elementu secību. Šāda veida ritms sniedz īpašu raksturu un kvalitāti jebkurā izkārtojumā. Pakāpeniskie ritmi var būt vienmērīgi un statiski vai neregulāri un ar pārspīlējumiem (Poulin, 2018: 217).

Var secināt, ka fotogrāfijas un grafikas sintēzē ritms ir īpaši noderīgs un svarīgs elements, ar kura veiksmīgu izmantošanu darbs būs strukturēts, bet tajā pašā laikā nebūs garlaicīgs. Veidojot ritmu ar attēliem un grafiku, ir lielākas iespējas uz dažādību nekā, ja ritmu veidotu tikai no viena elementa. Pēc autores domām, jebkuram grafiskajam darbam, ja vien nav konkrēti pieprasīts pretējais, vislabāk ir izmantot plūstošo vai pakāpenisko ritmu, jo tas vairāk pievērstu grafiskā darba skatītāja uzmanību, un darbs nekļūtu vienmuļš. Lai tas būtu veiksmīgs un saglabātu dinamiku, svarīgi aprakstīt vēl kādu vizuālo aspektu.

Kontrasts ir viens no vizuālajiem pamatprincipiem, kas skatītājam sniedz acīmredzamu atšķirību starp dažādiem objektiem – vai tas būtu kas liels un mazs, sarkans un zaļš vai tumšs un gaišs. Grafiskajā dizainā kontrasts ir uzreiz jūtamā atšķirība vizuālo aspektu ziņā, kas konkrētos objektus ikvienā kompozīcijā padara atsevišķus. Kontrasts ir pretstats harmonijai. Tas var tikt sasniegts, pārspīlējot kādu elementu atšķirības izmērā, formā, krāsā un tekstūrā, tādējādi skatītājam vēsts ir tūlītēja un saprotama. Kontrasts var piesaistīt uzmanību un radīt noteiktu noskaņu vai emocijas. Tā pamatā ir salīdzināšana. Tradicionāli ar to tiek saprastas gaišā un tumšā attiecības, taču grafiskajā dizainā ir vēl citi kontrastu veidi, kuros tiek salīdzināti divi vai vairāki kompozicionālie elementi. Šie pretstatījumi var būt pozitīvi un negatīvi, ģeometriski un organiski, sakārtoti un haotiski utt. (Poulin, 2018: 186). Kontrasta mērķis ir, lai dažādie vizuālie elementi viens otru papildinātu un izceltu, tādā veidā radot vienu veselumu. To var panākt, liekot uzsvarus. Kontrasts ir svarīgs, jo bez tā elementi var radīt monotonumu, neitralitāti un pat apjukumu. Veiksmīgs kontrasts nozīmē efektīvi izmantot pretējos elementus, lai radītu pastiprinātu kompozīcijas vizuālo efektu. Piemēram, fotogrāfijā gaišās vietas pret tumšajām parasti rada drosmīgus kontrastus, kas ietekmē kompozīciju. Tāpat šādas attiecības attēlam rada apjomu. Arī grafikā ir iespējams veidot spēcīgus kontrastus. Piemēram, parasta forma var šķist vairāk tradicionāla, ja tai līdzās ir neregulāra forma. Kontrasts var pastāvēt ne tikai vienā aspektā, bet arī daudzos citos acīmredzamos līmeņos, jo cilvēka acs tos ir spējīga saprast vienlaikus (Poulin, 2018: 189). Viens no viselementārākajiem izmantotajiem kontrastu veidiem ir krāsu kontrasts. Krāsām fotogrāfijas un grafikas sintēzē ir liela nozīme, jo, pat ja attēls un grafika atšķiras saturā, izpildījumā un formā, krāsas var būt tās, kas tos vieno.

Krāsas ir viens no visspēcīgākajiem vizuālajiem komunikācijas līdzekļiem. Tās ietekmē mūs visus, jo nodrošina variācijas tajā, ko redzam un piedzīvojam ikdienā. Krāsa vistiešākajā nozīmē tiek izmantota, lai pievērstu uzmanību, sagrupētu dažādus vizuālos elementus un

pastiprinātu vēsts nozīmi. Tā var radīt tūlītēju attieksmi, emocijas, izprovocēt reakciju, radīt uzsvāru, dažādību, kā arī vēl vairāk pastiprināt hierarhiju jebkurā kompozīcijā. Cilvēka acs vienmēr ir vairāk piesaistīta krāsām nevis monohromai, neitrālai kompozīcijai, tādēļ krāsa veiksmīgi var tikt izmantota, lai kompensētu lielākus neitrālus laukumus (Poulin, 2018: 163). Lai zinātu, kā efektīvi izmantot krāsas, sākumā ir jāizprot to pamati. Katrai krāsai piemīt pamatidentitāte jeb nokrāsa. Tas ir pirmais, kas parasti tiek atpazīts, piemēram, zila, dzeltena vai sarkana krāsa. Savukārt katra nokrāsa var būt intensīva vai blāva, tumša vai gaiša, silta vai vēsa. Pirmais solis, kas dizaineram būtu jāveic, ir tieši krāsu paletes izvēle. Lai radītu bagātīgu krāsu paleti, jāizvēlas krāsas, kas ir skaidri atšķiramas viena no otras, bet kurām ir kāds vienojošs aspekts. Piemēram, tiek izvēlēta zaļa, zila un dzeltena krāsa, kur visām ir zema krāsas intensitāte. Paletes, kurās tiek izmantotas pretkrāsas, mēdz būt optiski visdinamiskākās, kas nozīmē to, ka acs šūnas tiek stimulētas vairāk agresīvi, līdz ar to smadzenes darbojas aktīvāk. Paletes ar analogajām krāsām ir vairāk sarežģītas, bet mazāk daudzveidīgas. Šāda veida izvēle nodrošina skatītāja skaidru krāsas uztveri. Dizainers vēlāk attīstības procesā var izvēlēties, vai palikt pie vienkāršības, nemainot krāsu intensitāti, gaišumu utt., vai radīt sarežģītākas paletes un šos aspektus mainīt un pielāgot (Samara, 2011: 22). Galvenais krāsu uzdevums ir komunicēt vēsts nozīmi. Dizainers to var darīt atsevišķi vai tos kombinējot. Krāsas var tikt veidotas, lai radītu asociācijas ar konkrētu pieredzi, lai izraisītu emocionālu reakciju un lai organizētu izkārtējuma elementus gan vizuāli, gan konceptuāli. Tiešas asociācijas starp objektiem un to krāsām dzīvē ir lietota stratēģija, bet vairāk pārliecinošs krāsu pielietojums ir tad, kad izvēlēta krāsa nevis atspoguļo realitāti, bet dod papildus informāciju par to. Krāsas ietver dažādus psiholoģiskus vēstījumus, kas var tikt izmantoti, lai ietekmētu saturu. Protams, jāņem vērā, kādā vidē konkrētais dizaina darbs tiks publicēts, jo kultūra un personīgā pieredze var būt ļoti atšķirīga (Samara, 2012: 84). Krāsa ir kritiska sadaļa dizaina izveidē. Fotografijas un grafikas sintēzē tam ir jāpievērš vēl lielāku uzmanību, lai atspoguļotās krāsas gan attēlos, gan grafikā būtu vienotas un viena otru papildinātu. Neuzmanīga krāsu izvēle vai krāsu nekorīgēšana attēlos darbu ātri vien var padarīt haotisku un nesaprotamu. Domājot par kompozīciju un aprakstot pāris svarīgākos aspektus, ir vēl viens kritērijs, kurš, autoresprāt, ir svarīgs un visus iepriekšējos vēl vairāk pasvīturo un apvieno.

Spēcīgas kompozīcijas pamatā ir arī hierarhija. Tā ir kārtība, kas parāda svarīguma pakāpes. Dizainā tas izpaužas kā izmēra, krāsas, novietojuma u.c. variācijas. Izpaust secību ir grafiskā dizainera galvenais uzdevums. Vizuālā hierarhija kontrolē to, kā vēsts tiek pasniegta un ietekmēta. Bez tās grafiskā komunikācija ir pavirša un tajā ir grūti orientēties. Hierarhija ir tā, kas atspoguļo dizainera individuālo stilu, pieredzi, kā arī konkrētā brīža tendences. Tāpat kā visi citi vizuālie aspekti, arī hierarhija var būt vienkārša vai sarežģīta, konkrēta vai nekonkrēta.

Neatkarīgi no izmantotās metodes, tā parāda skaidras zīmes un signālus par to, kāda svarīguma pakāpe ir katram objektam (Lupton, 2015: 128). Dizaina projektos sākumā ir būtiski noteikt, kurš elements ir vissvarīgākais. Arī fotogrāfijas un grafikas sintēzē, piemēram, veidojot tieši grāmatas, katrā atvērumā, kur lietoti abi vizuālie līdzekļi, sākumā ir jānosaka, kurš elements būs vissvarīgākais. Lai to noteiktu, dizaineram ir jāsaprot, uz kuru elementu skatītājam būtu jāskatās vispirms. Pēc tam, kad ir noteikts galvenais elements, ir jāpārlicinās, ka nav neviena cita elementa, kas ar to "strīdētos". Bieži vien tas nozīmē vairākumu elementu atšķirības veikt daudz niansētākas un smalkākas, bet galvenā elementa vizuālos aspektus pārspīlēt, lai skatītājs daudz efektīvāk un bez liekas piepūles spētu darbu izprast.

Ir divi veidi, kā izveidot veiksmīgu elementu hierarhiju – galveno elementu padarīt krasi atšķirīgāku no pārējiem elementiem vai mazsvarīgākos elementus izkārtot tā, lai skatoties uz tiem, acis tiktu vadītas uz galveno elementu (Samara, 2011: 18). Hierarhija ir svarīgs aspekts kompozīcijā – ja tā netiks definēta, kompozīcija visticamāk neizdosies. Cik svarīga ir radošā kompozīcijas puse, tikpat būtisks ir visa dizaina izkārtojums. Kaut arī šie vizuālie līdzekļi kaut kādā mērā pārklājas un viens otru papildina, ir pāris faktori, kurus būtu svarīgi zināt, domājot tieši par izkārtojumu.

Režģis ir izkārtojuma pamats. Tā ir struktūra, kas ir elementu pozicionēšanas vadlīnijas – režģis nosaka, kur elementi tiks izvietoti, to augstuma un platuma proporcijas, kā arī to, cik viegli skatītājs izkārtojumā varēs orientēties. Izvēlēties un attīstīt režģi ir svarīga nianse, jo ar to tiek radīta teksta, attēlu un grafikas mijiedarbība. Režģa veiksmīgu izveidi lielā mērā nosaka tas, cik daudz un kādas zināšanas par to ir. Kaut arī režģis var šķist matemātisks, strukturālās pieejas izveide ir organiska (Samara, 2017: 20). Labi izplānots režģis var sniegt nebeidzamas kompozīcijas iespējas. Grafiskajam dizaineram ir atbildība lietot dažādus režģu veidus, nevis pieturēties tikai pie zināmā veida. Katrs dizaina projekts ir ar specifiku, tādēļ režģim vajadzētu tikt pielāgotam. Lai izveidotu režģi, sākumā jāizprot struktūras elementi (Poulin, 2018: 74).

Piemales ir robežas, kas ir novietotas starp izkārtojuma malām un laukumu, kur atrodas vizuālais saturs. Piemaļu proporcijas ir būtiskas, un tās ir kārtīgi jāizplāno, jo tās palīdz izveidot kopējo kompozīcijas izkārtojuma balansu. Grafiskajiem dizaineriem jāņem vērā šis aspekts, jo tieši piemales ir tās, kas palīdz skatītājam pievērst uzmanību vizuālajam stāstījuma saturam, kā arī tās skatītāja acīm veido „atelpas laukumus”. Parasti piemales tiek atzīmētas kā smalkas līnijas, un grāmatu lappušu konstrukcijā tās ir četras. Divas no tām ir vertikālas – priekšējā jeb ārējā piemale, kas atrodas lapas malā un ierāmē vizuālo stāstījumu, un aizmugurējā jeb iekšējā piemale, kas atrodas lapas malā un ir vistuvāk lapas centrālajam locījumam. Otrās divas līnijas ir horizontālas, kur viena atrodas lapas augšpusē, bet otra – apakšā. Grafiskajam dizaineram ir jāizvēlas, vai piemales veidot simetriski vai asimetriski, tādā veidā samazinot vai palielinot

vizuālā vēstījuma satura klātbūtni. Līdzīgi kā ar pāris iepriekš aprakstītajiem punktiem, dinamiskāku un aktīvāku izkārtojumu veido asimetriski izvietotas piemales (Poulin, 2018: 77). Kolonnas ir vertikāli līdzinājumi, kas rada vertikālus atdalījumus piemalēs. Kolonnu skaits var būt dažāds, kā arī vienāda vai dažāda platuma. Plūsmas līnijas sadala laukumu horizontāli, veidojot vairākus horizontālus laukumus. Tās palīdz vadīt acu skatienu cauri visam izkārtojumam un var tikt izmantotas, lai radītu papildus teksta, attēlu un grafikas apstāšanās un uzsākšanās punktus. Savukārt rindas veidojas no vairākām plūsmu līnijām un rada vienādus horizontālus laukumus, kas atkārtojas. Moduļi ir individuālas laukuma vienības, kas rodas kolonnu un rindu izveides dēļ. Telpiskās zonas ir kolonnu, rindu vai moduļu grupas, kas veido atsevišķas laukuma daļas. Katram laukumam var piešķirt konkrētu nozīmi, ko tas attēlo. Piemēram, ja izmanto gan foto, gan grafiku, viens konkrēts laukums var tikt definēts attēlam, bet cits – grafikai (Samara, 2017: 23). Veidojot režģi no dažādiem laukumiem, ir lielāka iespēja iegūt dinamisku izkārtojumu, kas tajā pašā laikā ir ar stabilu struktūru (Poulin, 2018: 83). Tomēr svarīgi piebilst, ka šāda veida strukturēts režģis nav vienīgais veids, kā veidot dizainu. Vēsturiski ir bijušas dizaineru grupas, kuras iebilst pret šāda veida struktūru. Mūsdienās katrs dizainers var izvēlēties, vai režģi veidot tradicionālā veidā vai pievērsties dizainam spontāni un vairāk ļauties saviem instinktiem. Mēģinot izkārtojumu veidot vairāk spontānu, nav nepieciešams, lai rezultāts būtu ļoti sarežģīts vai neparasti izaicinošs. Piemēram, attēlu un grafikas attiecības ar tekstu izkārtojumā var būt intuitīvas, tomēr tas var veidot lirisku un mierīgu ritmu, kas skatītājam to visu palīdzētu viegli uztvert. Spontāna izkārtojuma pieeja sākotnēji bija kā ātrs un paviršs process, kurā dizainers ar materiālu darbojās līdzīgi kā gleznotājs ar gleznu – liekot visu kopā, lēmumus pieņem ātri, saskatot elementu savstarpējās attiecības un veidojot vēlamu komunikāciju. Šāda metode iemieso dzīvīgumu dizainā, kas skatītājam sniedz vienkāršu un gandarījuma pilnu procesu (Samara, 2017: 152). Ir daudz dažādi režģu veidi, tādēļ dizaineram, uzsākot jaunu projektu, nepieciešams sākumā visu rūpīgi izpētīt un izlemēt, kāda veida režģis konkrētajam darbam būs visatbilstošākais. Režģis ir viens no vissvarīgākajiem aspektiem dizaina izveidē, tomēr ir vēl citi faktori, kas nav mazsvarīgi.

Raksti un formas ir fundamentāli vizuālie raksturlielumi, kas palīdz definēt izkārtojuma vizuālās kvalitātes aktivitāti. Jebkura raksta vai formas vizuālie raksturlielumi palīdz skatītājam saprast atšķirības, kas atdala vienu elementu no otra. Raksts ir īpašs vizuālās tekstūras veids, kas tiek definēts kā struktūra, kuras elementi atkārtojas un vienmēr atspoguļojas organizētā manierē. Rakstu veidošana nav nekas jauns, tādēļ 21. gadsimtā dažādi mākslinieki un dizaineri ir izstrādājuši neskaitāmus rakstu veidus, stilus, formas un motīvus. Punkts, līnija un forma vienmēr ir bijuši raksta veidošanas pamatā. Apvienojot rakstu ar režģi, ir neskaitāmas variāciju iespējas (Poulin, 2018: 209). Rakstu var veidot no vienas formas, bet mainot tās virzienu,

izmēru un krāsu, to ir iespējams padarīt interesantāku un dinamiskāku (Lupton, 2015: 200). Šādas izmaiņas kopējā mērogā pārveido vizuālo ietekmi. Krāsas var tikt mainītas visos elementos vienādi vai tikt mainītas pakāpeniski. Elementu pagriešana vai izmēra mainīšana rada dziļuma un kustības sajūtu. Līdzko ir sastopama formu griešanās un atkārtosāšanās, noteikti radīsies jaunas formas (Lupton, 2015: 203). Rakstam nav vienmēr jāastāv tikai no vienas formas. To var veidot vairākas dažādas formas. Tomēr, lai raksts saglabātu savu funkciju, nepieciešams izveidot konkrētu laukumu, piemēram, kvadrātu, pa kuru dažādās formas tiek izveidotas, un tad rakstu veidot no šī laukuma (Lupton, 2015: 204). Interesanti raksti bieži vien veidojas no regulāru un neregulāru formu sajaukuma, kā arī no abstraktu un atpazīstamu formu sajaukuma. Raksta elementu izkārtojums var būt sistemātisks, bet var būt veidots arī pēc nejaušības principa. Šādā gadījumā vienīgais nosacījums ir sagataves laukuma malas veidot tā, lai šim laukumam atkārtoties, raksts neapstātos, bet turpinātos (Lupton, 2015: 207). Rakstu iespējas ir neskaitāmi daudz un arī foto un grafikas sintēzē šo principu var veiksmīgi izmantot. Piemēram, ar grafiku izveidot vienkāršu rakstu, bet to pārklāt ar pāris attēliem, vai, izveidojot lielāka izmēra grafikas formas, attēlus integrēt pašā rakstā. Var veidot, rakstu pamatā ņemot attēlus, sadalot tos mazākās vienībās utt. Izmantojot rakstus, formas un citus elementus, svarīgas ir ikviena elementa proporcijas.

Bez proporcijas formas ir bezjēdzīgas. Proporcija tiek izmantota, lai radītu kārtību, struktūru un harmoniju. Tieši vai netieši, bet tā lielā mērā nosaka vizuālās telpas sadalījumu un vizuālo balansu, kurš detalizētāk tika aprakstīts iepriekš. Proporcijas ir vienlaikus matemātiskas un harmoniskas. Proporcionālo sadalījumu var redzēt visur, it īpaši dabā. Vizuālais sadalījums rodas lēmumu pieņemšanas procesā. Tā ir viena laukuma salīdzināšana ar citu laukumu. Proporcija tiek iekļauta elementu savstarpējās attiecībās, piemēram, sadalot kvadrātu divās daļās, rodas attiecības starp trīs proporcionālām daļām – diviem taisnstūriem un pašu kvadrātu. Proporcionālas attiecības var veidot ne tikai ar regulārām, bet arī ar dažādām un neregulārām formām (Puhalla, 2011: 112). Grafiskajā dizainā proporcijas sistēma ir būtiska plānošanas daļa, lai izkārtojums būtu veiksmīgs, jo tas mijiedarbojas ar visiem grafiskajiem elementiem. Tās mērķis ir radīt vizuālu saskaņotību un harmoniju. Pirms plānot proporcijas sistēmu, dizaineram svarīgi būtu iepazīties un izpētīt tādas sistēmas, kā zelta griezumums, Fibonači virkne u.c. (Poulin, 2018: 20). Tikpat svarīga kā proporcija, it īpaši grāmatu dizainā, svarīga ir arī elementu secība.

Jebkurā lielākā dizaina projektā, kur ir jāveido vairāki izkārtojumi, secība (*sequencing*) ir aspekts, kurš dizaineram sākumā rūpīgi jāizplāno. Secība ir svarīga un tai ir jāpievērš lielu uzmanību, jo no tās ir atkarīgs, cik ērti un intuitīvi skatītājs materiālā varēs iesaistīties. Ikvienā izkārtojumā, īpaši grāmatās, lapaspušu secībai ir jāaglabā jēgpilns un pārdomāts temps. Ja tā ir neregulāra vai pārāk nesaprotama, grāmatas lasītājs visdrīzāk kļūs aizkaitināts un neturpinās

to skatīties un lasīt. Labi izstrādātā dizainā izkārtojuma secībā iekļaujas vizuālas pauzes un variācijas, lai noturētu lasītāja uzmanību, piešķirot vietu, kur „apstāties”, pārdomāt un prognozēt. Vienmērīga tempa un secības saglabāšana lasītājam ar konkrēto darbu rada komfortu un sava veida familiaritāti. Savukārt vietām secības pārdomāta izmaiņšana var piešķirt dažādību un pārsteiguma brīdi. Lai veidotu dinamisku secību, katrā izkārtojumā ir nepieciešams mainīt vizuālo elementu – teksta, krāsu, attēlu, grafikas, brīvās vizuālās telpas – skaitu. Tam, cik lielā mērā tiek piešķirta elementu ierobežotība un brīvība, vajadzētu būt tiešai saiknei ar darba saturu un lasītāja galējo pieredzi. Veiksmīgas secības izmaiņas var iekļaut acīmredzamu pauzi starp diviem dažādiem satura elementiem vai citādākas noskaņas pievienošana saturam. Ja lasītājs skatās grāmatu un katru reizi, šķirot lapaspusi, ir viena un tā pati pieredze, lasītāja interese noteikti zudīs (Poulin, 2018: 204). Foto un grafikas sintēze ir labs veids, kā uzturēt lasītāja uzmanību, jo, elementus apvienojot, ir lielāka iespēja veidot interesantu secību, nekā ja tiktu izmantots tikai viens no šiem elementiem. Lasītāja intereses pakāpe ir atkarīga arī no tam pieejamās vizuālās telpas.

Vizuālā telpa ir svarīgs elements visā grafiskā dizaina sfērā. Tas no citiem vizuālajiem elementiem atšķiras ar to, ka to nevar vienkārši izvietot izkārtojumā, jo tas attiecas uz attālumu starp, ap un iekš citiem elementiem. Vizuālā telpa ir kā līme, kas visu satur kopā saliedētā veidā, tādēļ tā ir ļoti būtiska (Poulin, 2018: 218). Negatīvā telpa ir attiecināma uz tukšiem, bet bieži vien aktīviem izkārtojuma laukumiem. Savukārt pozitīvā telpa apzīmē laukumus, kuros ir vizuālie elementi, piemēram, teksts, formas un ilustrācijas. Daudzveidīgs negatīvās un pozitīvās telpas lietojums var radīt vizuālas dziļuma sajūtas, kā arī nostabilizēt priekšplāna un fona attiecības. Ja šie mainīgie tiek izmantoti vienlīdzīgā daudzumā, dziļuma sajūtas izzūd, un izkārtojums vizuāli ir vairāk statisks (Poulin, 2018: 220). Veidojot ilustrācijas ar foto un grafiku, vizuālajai telpai ir jāpievērš īpaši liela uzmanība, tāpēc, lietojot divus dažādus elementus, ir lielāka iespēja izkārtojumu izveidot pārāk pārpildītu, neatstājot vietu negatīvajai telpai, kas tur visu kopā. Visi aprakstītie aspekti par izkārtojumu un kompozīciju ir svarīgi, jo katrs elements piešķir kādu labumu visam kopumam. Arī fotogrāfijai un grafikai dizainā ir būtiska nozīme, tāpēc dizaineram ir svarīgi zināt visus aspektus, lai šos elementus spētu veiksmīgi integrēt.

Cik liela nozīme ir fotogrāfijas un grafikas sintēzei visā kompozīcijā, tikpat svarīgi ir pielietot šos principus foto un grafikas savstarpējās attiecībās. Vistiešākais veids, kā apvienot grafiku ar fotogrāfiju ir mērķtiecīgi attīstīt starp tām vienotu “valodu”, atspoguļojot abu svarīgākās īpašības. Šādu pieeju var veidot ar plašu, uzreiz saprotamu kompozīciju vai pievērst uzmanību smalkākiem elementiem – kādu aspektu pārspīlējot vai netieši atkārtējot (Samara, 2012: 106). Lai izveidotu veiksmīgu sintēzi, ir jāsaprot, kas būs svarīgāks – grafika vai foto. Ja

izvēlas grafiku, tad to ir iespējams integrēt fotogrāfijā, piemēram, grafikas elementus padarot caurspīdīgākus vai pretēji – ļaut fotogrāfijai saplūst ar fonu, akcentējot grafiku. Ļaujot grafikai šķērsot fotogrāfijas robežas un tādējādi pārspīlējot to kontrastējošās īpašības, tas veido dinamisku un interaktīvu komunikāciju (Samara, 2012: 107). Neatkarīgi no tā, vai grafika ir veidota, piemēram, ar roku un vēlāk ieskenēta, vai veidota digitālajā vidē tieši uz fotogrāfijas, gala sintēzei ne vienmēr jābūt vienkāršai, tā var būt dramatiski izmainīta. Grafikā var izmantot fotogrāfijas apstrādei paredzētos rīkus un filtrus – var mainīt zīmētās grafikas leņķi, mainot perspektīvu, var atsevišķus elementus padarīt miglainus, mainīt krāsu korekcijas utt. (Samara, 2012: 108).

Autore secina, ka visu kompozīcijas elementu saskaņotība un harmonija ir vissvarīgākais aspekts fotogrāfijas un grafikas sintēzē. Ja kāds no elementiem nav veiksmīgi atrisināts, var ciest viss dizains. Kaut arī līdzsvars, krāsas, režģis u.c. principi katrs pilda savu konkrēto funkciju, tie visi ir vienlīdz svarīgi. Veiksmīgu foto un grafikas sintēzi dizainā vislabāk var raksturot kā dinamisku veselumu, kas skatītājam nerada apjukumu un vienveidīgas emocijas, bet rada interesi un aizrautību.

TEORĒTISKĀS DAĻAS SECINĀJUMI

Iepazīstoties ar literatūru un veicot teorētisko pētījumu par fotogrāfiju un grafiku atsevišķi – to vēsturisko ieskatu un attīstību, vizuālos aspektus un tehnikas, to lietojumu grāmatu dizainā, kā arī par šo elementu sintēzi un tās veiksmīgu integrēšanu kopējā kompozīcijā un izkārtojumā, autore ir nonākusi pie secinājumiem par fotogrāfijas un grafikas nozīmi dizainā un to veiksmīga pielietojuma principiem.

- 1) Jau kopš pašas pirmās fotogrāfijas rašanās cilvēkiem ir bijusi vēlme šo sfēru attīstīt, lai fotografēšanas process būtu ērts, ātrs, visiem pieejams un sasniegtu pēc iespējas labāku attēla kvalitāti, kas ir izdevies, jo šodien vēl joprojām izmanto vēsturiski izgudrotās metodes.
- 2) Fotogrāfijas procesā ir trīs svarīgi aspekti – kompozīcija, gaisma un krāsas. Kompozīcijai jābūt dinamiskai, ar noteiktu kustības virzienu un vienu dominējošo objektu kompozīcijā. Gaismu raksturo trīs īpašības – tās kvalitāte, virziens un daudzums. Gaisma iedalās divās kategorijās – cietā gaisma, kas rada skarbākas ēnas un lielāku kontrastu, un mīkstā gaisma, kas darbojas pretēji un rada mazāku kontrastu starp gaismām un ēnām. Krāsu kontrasts ir būtisks fotogrāfijā, jo tas attēlu padara dzīvīgāku.
- 3) Lai fotogrāfijas veiksmīgi integrētu grāmatu dizainā, ir jādomā par darba kopējo ideju, fotogrāfijas ir rūpīgi jāatlasa un no tām jāveido jēgpilna un ritmiska secība, lai ikviens to varētu saprast. Fotogrāfijai svarīgi ir mijiedarboties ar tekstu un citiem elementiem.
- 4) Cilvēkiem vienmēr ir bijusi vēlme atspoguļot lietas zīmējot. Teksta un zīmējuma sintēzei ir ilga vēsture – kopš Senās Ēģiptes un Senās Ķīnas laikiem. Vēsturiski grafika vienmēr ir mainījusies līdzī mākslas veidiem, uzsverot harmonijas un vizuālās stilistikas vienotības nozīmi.
- 5) Laika gaitā ir radušās dažādas grafikas tehnikas, kuras tiek izmantotas arī mūsdienās. Sākotnēji ar grafikas tehniku palīdzību bija iespējams iegūt limitētu skaitu novilkumu, bet litogrāfijas rašanās ir bijis kā sākums ceļā uz mūsdienām, kad ir iespējams vienu darbu ātri un ērti izdrukāt daudzus eksemplāros.
- 6) Lai grafiku veiksmīgi integrētu grāmatu dizainā, sākumā ir jāveido skices. Tad jāsaprot ilustrāciju stils un jānodedfinē formu palete. Veidojot ilustrācijas, svarīgi tās veidot ar acīmredzamu kontrastu un masu.

- 7) Viens no veiksmīgas fotogrāfijas un grafikas sintēzes pamatprincipiem ir skaidri izveidota kopējā kompozīcija, kas ietver tādus elementus kā līdzsvars, kustība, ritms, kontrasts, krāsas un hierarhija.
- 8) Līdzsvaram ir trīs veidi – simetrisks, asimetrisks un radiāls. Veiksmīgs līdzsvars ir vienmērīgs, bet dinamisks.
- 9) Kustības galvenais uzdevums ir no esošajiem vizuālajiem elementiem radīt konkrētu un saprotamu virzienu cauri visam darbam.
- 10) Ritmu iedala trīs veidos – parastais, plūstošais un pakāpeniskais. Ar ritma palīdzību darbu var izveidot strukturētu, nezaudējot tā dinamiku.
- 11) Veiksmīgi izveidotā darbā vērojams skaidrs kontrasts – skaidri izcelti konkrēti vizuālie elementi.
- 12) Krāsu palete ir cieši saistīta ar grafiskā darba kopējo dinamiku, tādēļ tās izvēles process ir būtisks.
- 13) Hierarhija atspoguļo svarīguma pakāpes, un arī fotogrāfijas un grafikas sintēzē ir skaidri jāatspoguļo, kurā brīdī kurš elements ir pārāks par otru.
- 14) Izkārtojums ir svarīgs aspekts, kas ietver sevī tādus komponentus, kā režģis, raksti, proporcija, secība, telpa u.c.
- 15) Režģis iekļauj tādus elementus kā piemales, slejas, rindas, plūsmas līnijas un telpiskās zonas. Tie visi kopā tiek lietoti, lai radītu stabilu struktūru, kas darba skatītājam palīdzētu tajā orientēties.
- 16) Veiksmīgi izveidoti raksti, proporcija, secība un telpa palīdz definēt izkārtojuma kvalitāti, rada harmoniju, līdz ar ko skatītājam darbs šķiet intuitīvs - tajā skaitā vizuālās pauzes ir svarīgs aspekts. Daudzveidīga vizuālā telpa rada dziļuma sajūtu, tomēr jāpievērš uzmanība, lai tā netiktu pārpildīta.
- 17) Lai fotogrāfijas un grafikas sintēze izdotos, ir svarīgi atrisināt visas dizaina elementu attiecības – gan izkārtojumā kopumā, gan konkrēti foto un grafikas savstarpējās vizuālo aspektu attiecībās.

EMPĪRISKĀ DAĻA

4. ILUSTRĒTU GRĀMATU PARAUGU ANALĪZE

4.1. Empīriskās daļas mērķis un uzdevumi

Darba empīriskajā daļā tiek analizēti ilustrēti grāmatu paraugi. Empīriskās daļas mērķis ir noskaidrot vizuāli stilistisko paņēmienu lietojumu, kas ir raksturīgs ilustrētos izdevumos. Lai šo mērķi sasniegtu, tiek izvēlēti kritēriji, pēc kuriem dizaina paraugi tiek analizēti, kā arī veikta to padziļināta izpēte.

Autore dizaina paraugu analīzei izvirzīja šādus kritērijus:

1. Izdevuma vāka dizains: teksta, foto un grafikas lietojums;
2. Izdevuma makets: foto un grafikas vizuāli stilistiskie aspekti atsevišķi un to sintēze lapaspušu izkārtojumā.

Pētījuma uzdevumi:

1. Meklēt un apkopot 20 ilustrētus atziņu krājumu paraugus;
2. Veikt izdevumu dizaina analīzi;
3. Noskaidrot un apkopot to kopīgās un atšķirīgās iezīmes;
4. Izdarīt secinājumus un atbildēt uz pētījuma jautājumu - kāds vizuāli stilistisku paņēmienu lietojums raksturīgs foto un grafikas sintēzei ilustrācijās?

Pētījuma metode: kvantitatīvā pētījuma metode, dizaina paraugu analīze.

Pētījumam tiek apkopoti un analizēti 20 ilustrēti atziņu krājuma paraugi. Pētījuma bāze ir gan Latvija, gan pasaule, tādā veidā nodrošinot plašāku pētījuma apjomu, kas ļauj veikt precīzākus secinājumus par foto un grafikas sintēzi.

4.2. Izdevumu paraugu kvantitatīvā analīze

Grāmatžurnālu “Maksimālists” ir veidojusi neliela Latvijas dizaineru komanda. Attēlā 4.2.1. redzams “Maksimālists” vāks. Tas ir veidots minimālisma stilā – viss vāks ir melnā krāsā un apakšējā daļā grāmatas nosaukums ir veidots karstspiedes tehnikā. Lapaspusēs (skat. 4.2.2. att.) ir izmantoti vairāki burtveidoli – gan serifa, gan bezserifa, kā arī vietām ir sastopami vienkārši, bezserifa burti, kas, iespējams, ir zīmēti ar roku. Grāmatā lietoto attēlu formāti variē - tie ir izvietoti vai pa visu lapaspusi vai sniedzas pāri un ir daļēji otrā lapaspusē, vai arī attēls ir ievietots lapaspuses vidū tā, ka tam apkārt veidojas liela brīvā telpa. Visi attēli ir klusinātos krāsu toņos, neradot kontrasta iespaidu. Grafika ir lietota visā grāmatā – viegli stilizēta reālisma manierē veidotas ilustrācijas. Ir sastopami dažādi grafiski raksti, kas mijiedarbojas gan ar ilustrācijām, gan attēliem. Šajā darbā kopumā vērojama foto un grafikas sintēze, tomēr, skatoties atsevišķi pa atvērumiem, lielākoties katrā tiek izmantots viens no šiem elementiem. Visbiežāk attēli veidoti kopā ar kādu rakstu, tomēr ne ar pašām ilustrācijām. Grāmatā ir lietotas dažādas krāsas un nokrāsas, piemēram, rozīga, zaļgana, melna, balta. Tās vieno zema krāsu intensitāte. Autore sprāt, foto ir tie, kas šajā grāmatā rada noskaņu, bet grafikas elementi – virzību un ritmu. Autorei šis darbs kopumā šķiet veiksmīgs, jo ir vienots stils, kas ir konstants un rada harmonisku kopējo iespaidu.

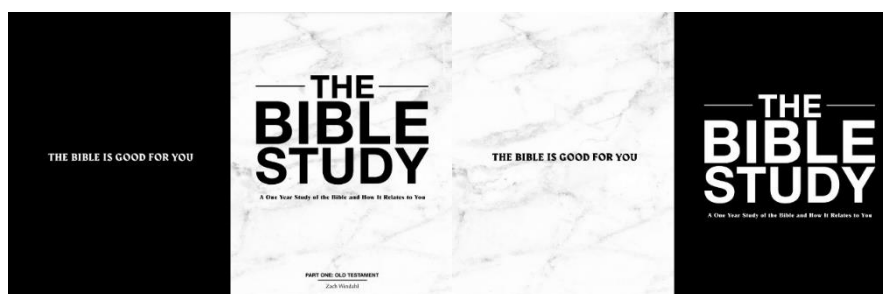


4.2.1. attēls “Maksimālists” vāka dizains (Autores personīgais arhīvs, 2022a)



4.2.2. attēls “Maksimālists” lapaspušu dizains (Autores personīgais arhīvs, 2022b)

Grāmata “The Bible Study” ir Zaka Vindala (*Zach Windahl*) veidots darbs Amerikā. Šī grāmata ir veidota ar mīkstajiem vākiem, un tā uzreiz izceļas ar to, ka tai ir divi vāka dizaina varianti (skat. 4.2.3. att.). Abās versijās tiek izmantota baltā un melnā krāsa, kā arī gaišs marmora tipa fons. Gan uz vāka, gan visā grāmatā tiek izmantoti divi burtveidoli – viens bezserifa un otrs – vairāk dekoratīvs, vizuāli līdzīgs gotiskā stila iezīmēm. Grāmatas lapaspuses (skat. 4.2.4. att.) krāsu ziņā pastāvīgi mainās, pelēkos, melnos un pasteltoņus nomainot uz košām krāsām – rozā, violetu, zilu, oranžu utt. Šajā grāmatā teksts ir gan informatīvs, gan ļoti veiksmīgi mijiedarbojas kopā ar attēliem un grafiku, veidojot vairāk vizuāli dekoratīvu funkciju. Attēli vairāk ir izmantoti mazākā formātā, kā pašas grāmatas lapaspuses, tādā veidā radot brīvo telpu un vietu tekstam. Grafikas veidotās ilustrācijas visbiežāk pret lapu ir nocentrētas, un tās ir vienkāršotas. Līdzīgi kā iepriekšējā darbā, arī šajā ir redzama foto un grafikas sintēze darbā kopumā, tomēr pārsvarā atvērumos ir izmantots vai viens vai otrs. Autoresprāt, visveiksmīgāk šajā darbā ir izdevies teksta pielietojums gan ar attēliem, gan grafikas elementiem, tādēļ tas rada dinamiku un veiksmīgu līdzsvaru. Liela nozīme šajā darbā ir krāsām, jo tās rada acīmredzamu kontrastu.



4.2.3. attēls “The Bible Study” vāku variantu dizains (The Brand Sunday, 2022a)



4.2.4. attēls “The Bible Study” lapaspaušu dizains (The Brand Sunday, 2022b)

Morganas Hārperas Nikolas (*Morgan Harper Nichols*) grāmatā “How Far You Have Come” vāka dizainā uzreiz ir redzami niansēta foto un grafikas sintēze. Vāka pamatā ir fotogrāfija, uz kuras ir uzlikts balts, brīvi veidots, bezserifa burtveidols, kā arī ir redzams grafikas elements – zīmēta, viļņota līnija, kas iet cauri visam vākam (skat. 4.2.5. att.). Analizējot grāmatas lapaspuses (skat. 4.2.6. att.), uzreiz ir saprotama vizuālā hierarhija. Kaut arī vietām izmantoti attēli, lielākais uzsvars ir uz grafiski veidotajām ilustrācijām un tekstu. Attēli ir mazsvarīgāki. Šī radošā darba harmoniju visnotaļ rada ilustrāciju vienotais stils. Krāsu pārbagātība grāmatā to veido ļoti raibu un košu, ilustrācijas un teksts ir tas, kas to visu vieno. Atvērumu izkārtējumi pirmajā brīdī šķiet haotiski, tomēr vairāk izpētot, var saskatīt ieturēto režģi un proporcijas. Šajā grāmatā pārsvarā ir izmantoti divi burtveidoli – viens serifa un otrs bezserifa, kas izskatās rakstīts ar roku. Autoresprāt, šis darbs ir veiksmīgs tieši teksta lietojuma ziņā. Tie ir izvietoti ļoti brīvi, pielāgojoties katrai ilustrācijai, tādā veidā radot līdzsvaru un harmoniju.

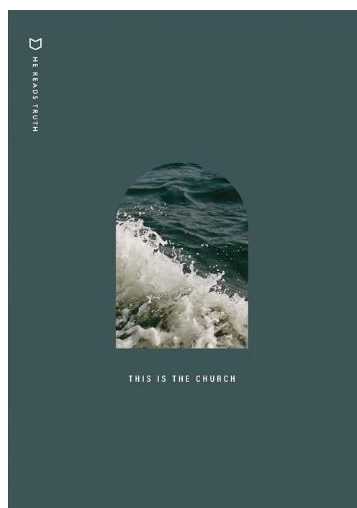


4.2.5. attēls “How Far You Have Come” vāka dizains (Garden24, 2022a)



4.2.6. attēls “How Far You Have Come” lapaspušu dizains (Garden24, 2022b)

Uzņēmuma „He Reads Truth” radītā grāmata “This is the Church” vāka dizains ir ļoti vienkāršs. Vāku noklāj tumši zaļgani pelēcīga krāsa, centrā ir arkas formā ievietots attēls, zem kura ar baltiem bezserifa burtiem ir redzams grāmatas nosaukums (skat. 4.2.7. att.). Analizējot grāmatas lapaspuses var secināt, ka šajā darbā ir vērojama foto un grafikas sintēze kopumā, bet katrā atvērumā atsevišķi ir izlemts par labu vienam vai otram. Šajā grāmatā ir izmantoti divi burtveidoli – abi bezserifa, tomēr viens ir vienkāršāks, bet otrs vairāk dekoratīvs, kas izmantots tieši nodaļu nosaukumu atspoguļošanai (skat. 4.2.8. att.). Grāmatas pamata krāsa ir baltā, kas nav tīri balta, bet ar nelielu piejaukumu. Attēli pārsvarā ir izvietoti gandrīz pa visu lapaspusi, apkārt atstājot nelielu baltu rāmīti. Attēli ir mierīgos, gaišos toņus, kas rada harmonisku noskaņu, turpretī grafikas elementi ir informatīvi. Tie ir krāsaini - pasteļtoņos, vienkārši - lielākoties tie veido kartes, diagrammas utt., bet tas ir panākts vizuāli estētiskā veidā. Šī darba elementu izkārtojums autorei šķiet vairāk tradicionāls un formāls, tomēr veiksmīgi izvēlētie attēli un izstrādātās grafikas ilustrācijas darbam veido modernu un minimālisma stilu, kas ir acij tīkams. Ievērojot režģi un proporcijas, nepārprotami tiek radīta harmonija un līdzsvars, kas ir pats svarīgākais.



4.2.7. attēls “This is the Church” vāka dizains (He Reads Truth, 2022a)



4.2.8. attēls “This is the Church” lapaspusū dizains (He Reads Truth, 2022b)

Keitijas Noublas (*Katie Noble*) grāmata “Pray Like This” ir darbs, kas ļoti balstīts uz smalkām niansēm. Par to liecina jau grāmatas vāks (skat. 4.2.9. att.). Viss vāks ir noklāts oranžīgā krāsā un uz tā ir uzzīmētas plaukstas gaišā tonī. Ilustrācija ir ļoti smalka, tā sastāv tikai no līnijām. Šī ilustrācija turpinās arī uz grāmatas muguriņas un ceturtdā vāka. Kaut arī grāmatas vāks ir salīdzinoši košs, tās lapaspuses ir vairāk mierīgos zemes toņos (skat. 4.2.10. att.). Šajā darbā ir izmantoti trīs burtveidoli – lielākoties serifa, bezserifa un rokraksta burti. Salīdzinot ar iepriekšējiem paraugiem, šī ir pirmā grāmata, kur foto un grafikas sintēze ir vērojama tieši abu elementu kopumā. Visā grāmatā uz attēliem ir redzami smalki grafiski elementi, piemēram, attēlā, kur ir roka, virsū apgērba piedurknei ir redzama uzzīmēta kontūra, kas sākas virs attēla un no tā iziet pat līdz atvēruma otrai lapaspusei. Šī foto un grafikas sintēze ir ļoti niansēta un smalka, bet tā ir veiksmīgi izpildīta, jo darbu analizējot, uzreiz ir redzams vienots stils un ritms. Grāmatā ir vērojami vēl citi grafiski elementi, arī rokraksta burtveidola teksts tiek veiksmīgi integrēts uz attēliem. Autoresprāt, grafika un teksta izvietojums uz attēliem ir veiksmīgs, un tas rada vienotu kopējo kompozīciju. Arī attēlu izvēle ir veiksmīga, jo tiem ir uzkrītošas gaismas un ēnas, kas pret visu samērā mierīgo kompozīciju rada nepieciešamo kontrastu.



4.2.9. attēls “Pray Like This” vāka dizains (Hosanna Revival, 2022a)



4.2.10. attēls “Pray Like This” lapaspusū dizains (Hosanna Revival, 2022b)

Kēsa Madžī (*Cas Magee*) veidotā grāmata “The Graphic Edge” ir 30x30 cm liela. Tai ir cietie vāki un tajā iekļauti spēcīgi grafikas, attēlu un teksta apvienojumi. Grāmatas vāks (skat. 4.2.11. att.) ir baltā krāsā un uz tā lielāko daļu aizņem abstrakta ilustrācija, kas ir melnā, zilā un rozā krāsās. Šīs krāsas ir izmantotas visā grāmatā, un tās rada lielu krāsu dinamiku. Melnbaltais pret spilgti krāsaino noteikti pievērš skatītāja uzmanību. Grafikas elementi šajā grāmatā ir veidoti no abstraktām formām. Arī attēli veidoti tā, ka tie ļoti labi iekļaujas kopējā noskaņojumā. Tie ir “saausti” kopā ar grafiku vizuāli, kā arī tiem ir veikta krāsu korekcija, kas atbilst grafikai. Izpētot šo grāmatu, ir skaidrs, ka autors uzsvāru licis tieši uz vizuālo grāmatas daļu, un to ir darījis, izkārtojot ilustrācijas atvēruma lielākajā daļā, kā arī ļoti spilgti ir redzama krāsu vienotība foto un grafikas sintēzē (skat. 4.2.12. att.). Teksts ir labi izvietots, veiksmīgi pārklājot ilustrācijas un radot mijiedarbību, tomēr pārsvarā tas ir otrajā plānā. Autoresprāt, šī grāmata ir pilna ar krāsu kontrastiem un dinamiku, un tas ir tas, kas šo grāmatu padara tik aizraujošu – skatītājam nevienā brīdī, skatoties šo darbu, nepaliek garlaicīgi, jo ilustrāciju kompozīcija katrā atvērumā rada arvien jaunu pieredzi.



4.2.11. attēls “The Graphic Edge” vāka dizains (Cas Magee Studio, 2022a)



4.2.12. attēls “The Graphic Edge” lapaspušu dizains (Cas Magee Studio, 2022b)

Poliete Veronika Čiganika (*Weronika Cyganik*) ir radījusi grāmatas dizainu Staņislava Vispjanska (*Stanisław Wyspianski*) lugai “Wesele”, kas tulkojumā nozīmē kāzas. Visa grāmata ir melnbalta, tai skaitā vāks. Grāmata ir cietajos vākos, uz pirmā vāka ir uzzīmēta ilustrācija, bet šai grāmatai ir izveidots arī apvāks, un uz tā ir neliels grafikas elements un nosaukums rokraksta burtveidolā. Vāks ir melns un grafikas elementi ir balti (skat. 4.2.13. att.). Grāmatas lapaspušu izkārtojuma lielāko daļu veido ilustrācijas, teksts ir veidots stabiņos, jo tā ir luga, un tas ir vairāk piezīmēts. Svarīgākais šajā grāmatā ir foto un grafikas sintēze. Šis ir lielisks tās piemērs. Lielākā daļa atvērumu tiek veidoti no attēliem, kas ir uzņemti no lugas izrādes, un uz tiem virsū ir zīmēts ar baltām līnijām, apliem utt. Pārsvārā šīs piezīmētās detaļas ir saistītas ar cilvēka ķermeni. Piemēram, 4.2.14. attēlā ir redzams, ka pamatā ir ņemta fotogrāfija, bet cilvēku galvas tiek attēlotas ar grafiskiem elementiem. Kaut arī proporcionāli attēls aizņem vairāk vietas atvērumā, niansētie grafikas elementi šo telpu padara daudz pilnīgāku un dinamiskāku. Autorei ļoti patīk šīs grāmatas dizains, jo tas ir asprātīgs, kā arī lieliski atspoguļo to, ka lielu efektu var panākt ar nelielām, bet labi izplānotām niansēm.



4.2.13. attēls “Wesele” vāka dizains (Behance, 2018a)



4.2.14. attēls “Wesele” lapaspušu dizains (Behance, 2018b)

Indietes Anuška Čanda (*Anoushka Chand*) un Sorša Tope (*Saoirse Tope*) ir radījušas grāmatu ar nosaukumu “Sonder”. Vārds “sonder” apzīmē domu, ka ikviens svešs garāmgājējs dzīvo tikpat spilgtu un sarežģītu dzīvi kā tu pats. Šī grāmata ir viens no autore izvēlēto paraugu favorītiem, jo lieliski atspoguļo foto un grafikas sintēzi (skat. 4.2.15. att.). Grāmata sastāv no fotogrāfijām, uz kurām virsū ir zīmētas fotogrāfijā neesošas detaļas. Arī uz grāmatas vāka izklājuma tas ir redzams. Fotogrāfijās ir redzami sveši cilvēki uz ielām, tāpat uz vāka ir attēls, uz kura ir uzzīmēts grāmatas nosaukums, kā arī citas detaļas. Fotoattēlu izkārtojums ir gana vienkāršs. Tas atstāj daudz brīvās telpas, tādā veidā palīdz nenovērst uzmanību no svarīgākā. Visi fotoattēli ir krāsaini un tiem virsū grafikas elementi ir zīmēti baltā krāsā. Šajā grāmatā ir lieliski izveidota vizuālā kustība – sākotnēji tiek pamanīts nofotografētais cilvēks un pēc tam acis virzās tālāk, pamanot grafikas elementus. Autorei šis darbs šķiet veiksmīgs tieši foto un grafikas sintēzes kontekstā.

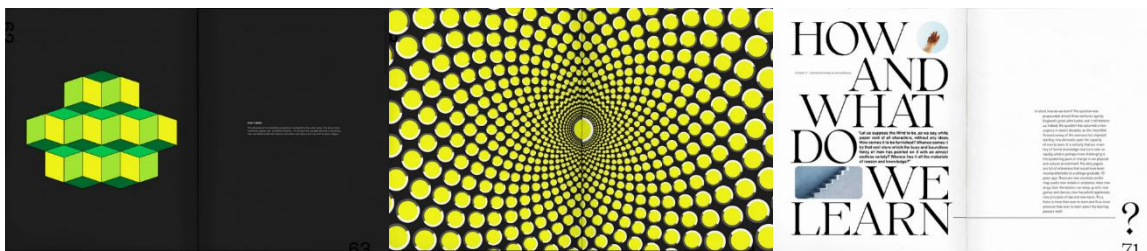


4.2.15. attēls “Sonder” vāka un lapaspusņu dizains (Behance, 2019a)

Portugālietes Beatrices Pataratas (*Beatriz Patarata*) veidotajā grāmatā “The Mind” raksturīgs ģeometrisks izkārtojums un formas. Jau grāmatas vākā tas ir redzams – virsū fotogrāfijai cilvēka galvas vietā ir uzlikts liels balts aplis (skat. 4.2.16. att.). Arī lapaspusēs (skat. 4.2.17. att.) fotogrāfijas ir ievietotas dažādās ģeometriskajās formās. Grāmatā ir lietoti divi dažādi burtveidoli – bezserifa burtveidols pamatteksam un serifa burtveidols virsrakstiem. Ilustrācijās ir redzami raksti un vizuāla kustība. Atvērumos, kur ir grafika, var redzēt, ka tas ir pats svarīgākais, jo teksts ir lietots neuzkrītoši. Šajā grāmatā, līdzīgi kā citos iepriekš aprakstītajos piemēros, visā grāmatas kopumā ir vērojama foto un grafikas sintēze, taču atsevišķi atvērumos tās pārsvarā nav lietotas kopā. Autoresprāt, šīs grāmatas dizainā ir veiksmīga krāsu palete – balts, melns, dzeltens un zaļie toņi, tādēļ tie rada sabalansētu kontrastu. Atvērumi, kur ir teksts un attēli, autorei nešķiet veiksmīgi, jo vizuāli tie ļoti atšķiras no tiem atvērumiem, kuros ir grafika, kā arī tajos teksta izkārtojums šķiet sablīvēts un nedaudz haotisks.



4.2.16. attēls “The Mind” vāka dizains (Behance, 2021a)

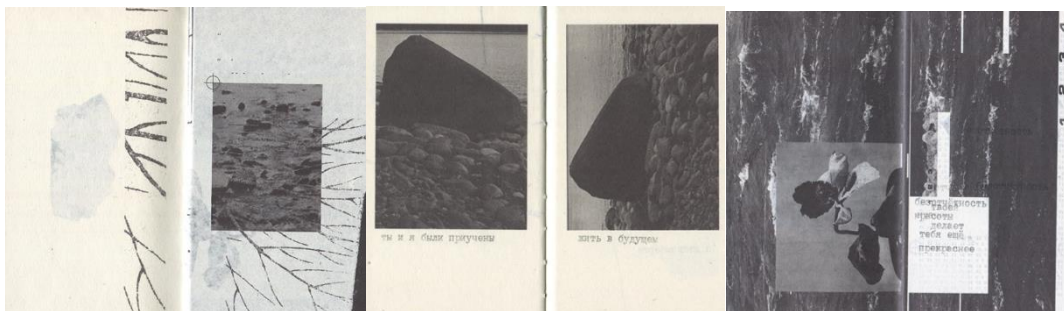


4.2.17. attēls “The Mind” lapaspušu dizains (Behance, 2021b)

Grāmata ar nosaukumu “Field Notes 2020-2021” ir veidota pandēmijas laikā. Divi dizaineri - Olga Andrušenko (*Ольга Андрущенко*) no Krievijas un Julians Hibards (*Julian Hibbard*) no Amerikas – nesatiekot viens otru, sūtīja arvien papildinātu dizainu, līdz tapa šis darbs. Grāmatas vāks ir melns, un uz tā ir abstrakta balta ilustrācija, kas atgādina ar otu veidotus šļakstus. Nosaukums un autoru vārdi – ar baltiem bezserifa burtiem (skat. 4.2.18. att.). Grāmatas lapaspuses pārsvarā ir melnbaltas ar dažiem izņēmumiem, kur atvērumā ir sastopamas arī citas krāsas. Visas krāsas ir ļoti blāvas un vienvēidīgas. Visi fotoattēli ir melnbalti un tiem ir zems kontrasta līmenis. Grafikas elementi ir veiksmīgi lietoti kopā ar attēliem – tie gan veido fonu, gan pārklājas virsū attēliem. Ņemot vērā, ka grāmatā nav vērojams spilgtu krāsu kontrasts, to var atrast laukumu attiecībās. Piemēram, mazs balts laukums pret lielu melnu laukumu (skat. 4.2.19. att.). Šim darbam ir skaidri redzams režģa pielietojums, kas darbu padara strukturētu. Autoresprāt, šī darba dizains ir izturēts visā grāmatā, tomēr brīžiem tas šķiet vienmuļš un būtu vēlams, kāds uzkrītošāks akcents, kam pievērst uzmanību.

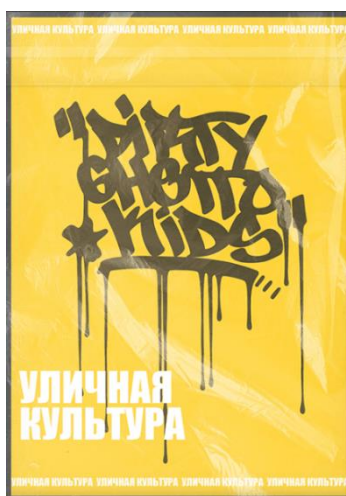


4.2.18. attēls “Field Notes 2020-2021” vāka dizains (Behance, 2021c)



4.2.19. attēls “Field Notes 2020-2021” lapaspusū dizains (Behance, 2021d)

Kristinas Jerkes (*Кристина Ерке*) darbs ar nosaukumu “Уличная культура” (tulkojumā – ielu kultūra) ir grāmata, kurā atspoguļota ielu mākslas sabiedrība. Tās vizuālais izskats, autoresprāt, ir ļoti atbilstošs. Grāmatas pamatā ir izmantotas četras krāsas – dzeltena, balta, pelēka un melna. Vāks ir dzeltenā krāsā, un uz tā ir grafīti stilā veidota ilustrācija kā uzraksts. Kā arī kreisajā apakšējā stūrī ar bezserifa fontu, baltā krāsā ir grāmatas nosaukums (skat. 4.2.20. att.). Dzeltenās un melnās krāsas kombinācija dabā un sabiedrībā tiek dēvēta par briesmu signāla brīdinājuma krāsām, tādēļ tas, ka gan vāka, gan lapaspusū dizainā tās ir izmantotas, jau atspoguļo konkrētu attieksmi. Grāmatā ir izmantoti divi burtveidoli – iepriekš minētais bezserifa burtveidols un viens ar brīvu roku veidots burtveidols. Attēli viscaur grāmatai ir tikai melnbalti. Ilustrācijas veidotas no organiskām formām (skat. 4.2.21. att.). Kaut arī grāmatā izmantoti gan attēli, gan grafikas ilustrācijas, visbiežāk tās atvērumos redzamas atsevišķi. Teksta izkārtojums rada dinamiku un aizpilda vizuālo telpu. Autoresprāt, šis darbs ir ļoti veiksmīgi izveidots, katrā atvērumā ir skaidra elementu hierarhija, proporcijas, un tas viss kopā veido līdzsvaru. Grafiskās ilustrācijas ir tās, kas visu atdzīvina un rada elementu virzību.



4.2.20. attēls “Уличная культура” vāka dizains (Behance, 2022a)



4.2.21. attēls “Уличная культура” lapaspušu dizains (Behance, 2022b)

Grāmata “Heisenberg” ir kanādieša Sundusa Asifa (*Sundus Asif*) veidota grāmata. Tā sastāv tikai no melnbaltās krāsu gammas. Grāmatas vāks (skat. 4.2.22. att.) ir netīri baltā krāsā ar pelēkiem traipiem, kas izkliedēti pa visu izklājumu. Vāka noformējumā izmantoti melni grafiski elementi minimālisma pieejā. Pamattekstam izmantots bezserifa burtveidols, bet virsrakstiem vai lielākiem tekstiem tiek izmantots treknāks serifa burtveidols. Visi attēli ir melnbalti un tie izkārtoti vai pa vienu lapaspusi vai tā, ka aizņem aptuveni divas trešdaļas no visa atvēruma (skat. 4.2.23. att.). Grafikas elementi ir ļoti vienkārši, tie ir balti un izvietoti uz melna fona vai otrādi. Grāmatā ir redzami dažādi atvērumi, kas viens ar otru mijās – tie var būt tikai ar attēlu, tikai ar grafiku vai ar abiem. Tomēr svarīgākais no tiem vienmēr ir attēls, grafikas elementi ir nelieli. Tā kā atvērumos nav daudz detaļu, kompozīcija ir tīra un līdzsvarota. Kontrasts panākts ar ilustrāciju proporciju pret tekstu, kā arī ar melnās un baltās krāsas palīdzību. Autore uzskata, ka šis darbs ir strukturēts, vienkāršs, un niansētā foto un grafikas sintēze ir tā, kas šo darbu padara interesantāku.

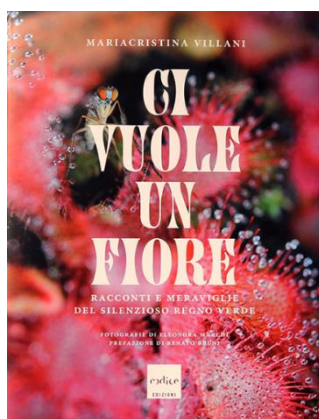


4.2.22. attēls “Heisenberg” vāka dizains (Behance, 2013a)



4.2.23. attēls “Heisenberg” lapaspušu dizains (Behance, 2013b)

“Ci Vuole un Fiore” ir itālietes Marijas Kristinas Vilanijas (*Maria Cristina Villani*) sarakstīta grāmata par ziediem, kuras dizainu izstrādāja uzņēmums „Puntuale”. Grāmatas vāku rotā zieda fotogrāfija rozā toņos, kur pa virsu ir redzams grāmatas nosaukums, kas ir baltos, trekņos, dekoratīvos serifa burtos (skat. 4.2.24. att.). Lapaspusēs izmantoti divi burtveidoli, iepriekš minētais, kas izmantots virsrakstiem, un parasts serifa burtveidols pamattekstam. Attēli ir krāsaini, un to izkārtojums atvērumos ir daudzveidīgs. Ir attēli, kas ievietoti pa visu lapaspusi līdz pašām lapas malām, ir attēli, kas izvietoti pa visu atvērumu, bet gar malām ir atstātas brīvas vietas, kā arī tie ir izvietoti vairāk tradicionālā veidā, iekļaujoties vienas lapaspuses samērā nelielā daļā. Grāmatā pārsvarā ir izmantota baltā un zilganzaļā krāsa. Grafikas elementus veido rūpīgi izstrādātas, pārsvarā ģeometriskas formas, kas veidotas no smalkām līnijām. Šie elementi tiek izmantoti visā grāmatā – tie ir gan pie teksta, gan kā atsevišķas ilustrācijas pa visu lapaspusi, kā arī šie elementi integrēti fotogrāfijās. Piemēram, vidējā atvērumā ir integrēti smalki grafiski zīmēti aplīši, kas ir gan virsū attēlam, gan no tā iziet (skat. 4.2.25. att.). Autorei šis darbs patīk, jo uzskata, ka smalkie grafikas elementi atvērumiem piešķir vairāk dinamikas un vienotu ritmu. Autore sprāt, arī grāmatas vākā varēja izmantot šos elementus.



4.2.24. attēls “Ci Vuole un Fiore” vāka dizains (Behance, 2021e)



4.2.25. attēls “Ci Vuole un Fiore” lapaspušu dizains (Behance, 2021f)

Vendijas Tanas (*Wendy Tan*) un uzņēmuma “The Exclusives” sadarbībā Malaizijā ir izveidots dizains grāmatai ar nosaukumu “Where is Joy?”. Grāmata pamatā sastāv no trīs krāsām – baltās, oranžās un dzeltenās. Ir izmantoti divi bezserifa burtveidoli, no kuriem viens ir vienkāršāks, jo izmantots pamattekstam, un otrs ir treknāks, brīvāks, kas izmantots virsrakstiem un akcentiem. Grāmatas vāks ir baltā krāsā, un virsū ir redzams dzeltens teksts, kas atkārtojas, tai skaitā arī pats nosaukums (skat. 4.2.26. att.). Uz vāka ir redzami grafikas elementi - zīmētas sejiņas, zvaigznītes, sirsniņas u.c. simboli. Uz grāmatas ceturtā vāka ir izvietots attēls ar tekstu, un uz paša attēla ir redzami balti grafikas elementi. Lapaspuses (skat. 4.2.27. att.) veidotas ļoti harmoniski. Atvērumos ir redzami organisku formu krāsu laukumi, brīvi izvietoti teksti, kā arī attēli, kas integrēti šajos krāsu laukumos. Lielākajai daļai attēlu pa virsu ir ievietoti diezgan smalki grafikas zīmējumi. Ir atvērumi bez attēliem un tikai ar grafiskām ilustrācijām. Teksts režģī ir izvietots strukturēti, tādēļ tieši foto un grafikas sintēze un tās izvietojums šim darbam dod dzīvīgumu un kustību. Autorei šis darbs kopumā šķiet veiksmīgs, it īpaši tieši foto un grafikas sintēzes atrisinājums, bet teksts brīžiem šķiet pārāk sablīvēts un neorganisks.



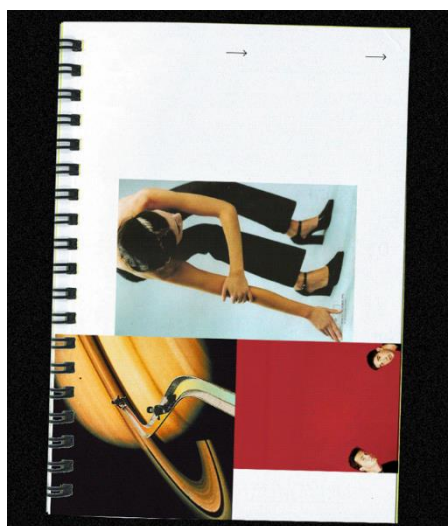
4.2.26. attēls “Where is Joy?” vāka dizains (Behance, 2022c)



4.2.27. attēls “Where is Joy?” lapaspūšu dizains (Behance, 2022d)

“If you can’t save it, It’s not real” ir grāmata, kuru Vācijā radījusi Valentīna Rigona (*Valentina Rigon*). Šajā grāmatā nav daudz teksta, bet vietās, kur tas ir, ir izmantots bezserifa burtveidols. Šī grāmata ir unikāla ar savu izkārtojuma veidu. Jau uz vāka (skat. 4.2.28. att.) ir redzams nepierasts attēlu izvietojums. Vāku rotā trīs dažādu proporciju attēli, kas ir novietoti

no centra uz leju. Vāka augšpusē ir redzami divi smalki grafikas elementi – bultiņas, kas ir redzamas visā grāmatā. Grāmatas atvērumos ir izmantoti gan attēli, gan grafika kopā. Pārsvarā visi attēli ir pagriezti horizontāli un ir “pielipināti” pie lapas malas (skat. 4.2.29. att.). Grafiskās ilustrācijas ir gan abstraktas, gan ģeometriskas. Attēli un ilustrācijas ir gan krāsainas, gan melnbaltas. Darbā nevar saskatīt konkrētu krāsu paleti. Autore saskata šajā darbā konstantu stilu, tomēr šķiet, ka elementu harmonija un līdzsvars nav līdz galam atrisināts, jo ir daudz vietu, kur rodas vairāk jautājumu nekā atbilžu.



4.2.28. attēls “If you can’t save it, It’s not real” vāka dizains (Behance, 2019b)



4.2.29. attēls “If you can’t save it, It’s not real?” lapaspušu dizains (Behance, 2019c)

Austrāliete Heilija Pīkoka (*Hayley Peacock*) ir izveidojusi žurnālu ar nosaukumu “Girls Zine”. Tekstam ir izmantoti divi bezserifa burtveidola tipi – viens klasiskāks un otrs brīvāks, iespējams zīmēts ar roku. Pamata krāsas, kas ir šajā darbā ir gaiši pelēcīga, gaiši un tumši rozā un melna. Attēli ir krāsaini. Teksts ir izmantots gan informācijas atspoguļošanai, gan ilustratīvi. Grāmatas vāks (skat. 4.2.30. att.) ir gaiši pelēks, fonā ir saburzīta papīra tekstūra, kā arī uz visa vāka ir izvietots rokraksta burtveidola teksts. Pirmā vāka centrā atrodas neliels melns taisnstūris, kuram centrā ir balts teksts, kā arī ir rozā laukumi, kas šo melno laukumu it kā “piestiprina” pie fona. Ceturtajā vākā ir turpināts pirmā vāka fons, tomēr melnais laukums ir

novietots labajā pusē pie pašas malas, kā arī zem tā ir ievietots vēl viens gaiši rozā taisnstūris, kas ir kā samazināta vāka fona versija. Lapaspusēs šis stils tiek turpināts, un tam klāt pievienotas fotogrāfijas (skat. 4.2.31. att.). Visos atvērumos ieturēts konstants fotogrāfiju izmērs un novietojums. Tie papildināti ar grafikas elementiem, visbiežāk ar rokraksta burtveidola veidotām ilustrācijām, kā arī fotogrāfijās integrēti krāsu laukumi. Autoresprāt, šis darbs ir veiksmīgs, jo ir konstants režģis un izkārtojums, kas katrā atvērumā “apspēlēts” nedaudz citādāk, kas darbam dod dinamiku, tajā pašā laikā saglabājot kopējo harmoniju.



4.2.30. attēls “Girls Zine” vāka dizains (Behance, 2016a)



4.2.31. attēls “Girls Zine” lapaspusū dizains (Behance, 2016b)

Lietuviete Hanna Karahina ir izveidojusi dizainu grāmatai “VNO”. Foto un grafikas sintēze ir ļoti labi redzama jau uz grāmatas vāka (skat. 4.2.32. att.). Vāks ir dzeltenā krāsā. Apakšējā daļā ir melnbalts, nestandarta formas foto, kas ir apgraižīts. Augšējā kreisajā malā ir balts taisnstūris, uz kura ar melniem burtiem ir grāmatas nosaukums. Lielāko daļu vāka aizņem melna grafikas ilustrācija, kurā attēlots cilvēks ar čemodānu, kā arī papildus balti grafiskie elementi, kas atgādina mākoņus. Grāmatā izmantoti divi burtveidoli – bezserifa un rokraksta burti. Dizainā izmantotas tādas krāsas, kā dzeltena, balta, melna, sarkana, zaļa, zila u.c. Lapaspusū izkārtojums ir ritmisks, un tas veiksmīgi saglabā ieviesto režģi (skat. 4.2.33. att.).

Šajā grāmatā ir tieša foto un grafikas sintēze, jo attēli un grafika ir veidoti kā viena kopīga ilustrācija, abi elementi ir vienlīdz svarīgi. Ilustrācijas ir gana vienkāršas, un tās lieliski saiet kopā ar izgrieztajām attēlu daļām. Rokraksta burti un krāsu laukumi padara katru atvērumu nedaudz citādāku un interesantāku. Autore uzskata, ka šis darbs kopumā ir labs paraugs foto un grafikas sintēzes veidošanā. Kā negatīvo var vienīgi uzsvērt pamatteksta izkārtojumu un sakoptību. Visā grāmatā ir mainīgs rindstarpu lielums, kas lasītāju brīžiem var muldināt.



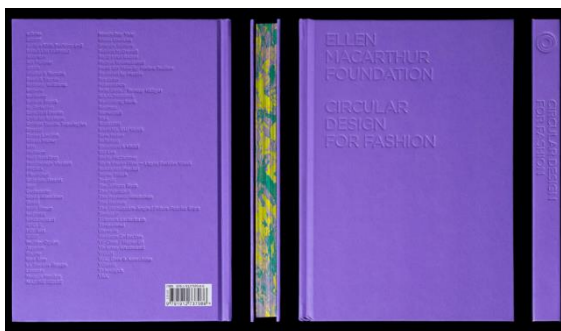
4.2.32. attēls “VNO” vāka dizains (Behance, 2022e)



4.2.33. attēls “VNO” lapaspūšu dizains (Behance, 2022f)

Kanādā uzņēmums “Ellen Macarthur Foundation” ar savu dizaineru komandu ir izveidojuši grāmatu “Circular Design for Fashion”. Krāsu palete sastāv no violetās, baltās, dzeltenās un zaļās krāsas. Ir izmantots gan serifa, gan bezserifa burtveidols. Grāmatas vāks (skat. 4.2.34. att.) ir violets, un tajā grāmatas nosaukums ir iespiests ar bezserifa burtiem. Šai grāmatai ir īpašs lapu maliņu noformējums – grāmata aizvērtā veidā rada krāsotu bloku, abstraktu mākslu. Grāmatas lapaspuses (skat. 4.2.35. att.) ir veidotas strukturēti. Teksta, attēlu un ilustrāciju izkārtojums ir vienveidīgs un paredzams. Pārsvārā foto un grafikas sintēze ir vērojama grāmatā kopumā, bet ne atvērumu ietvarā. Attēli un ilustrācijas ir izmantotas diezgan neatkarīgi viena no otras. Šādā veidā hierarhija ir nepārprotama, viss atkarīgs no konkrētā atvēruma. Grafikas zīmētās ilustrācijas ir tās, kas visai grāmatai piešķir kontrastu, jo tās ir

diezgan spilgtas. Autoresprāt, šāda veida foto un grafikas sintēze ir stabila, tomēr ir viegli pazaudēt darba dinamiku.

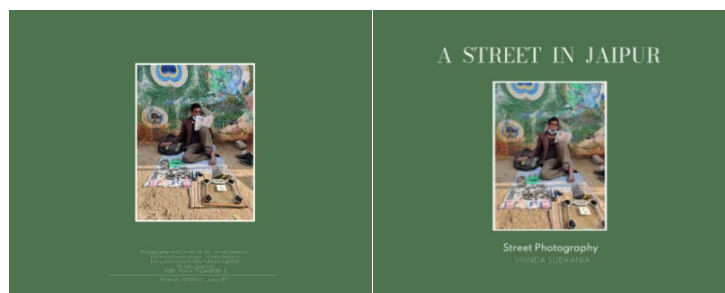


4.2.34. attēls “Circular Design for Fashion” vāka dizains (Behance, 2022g)

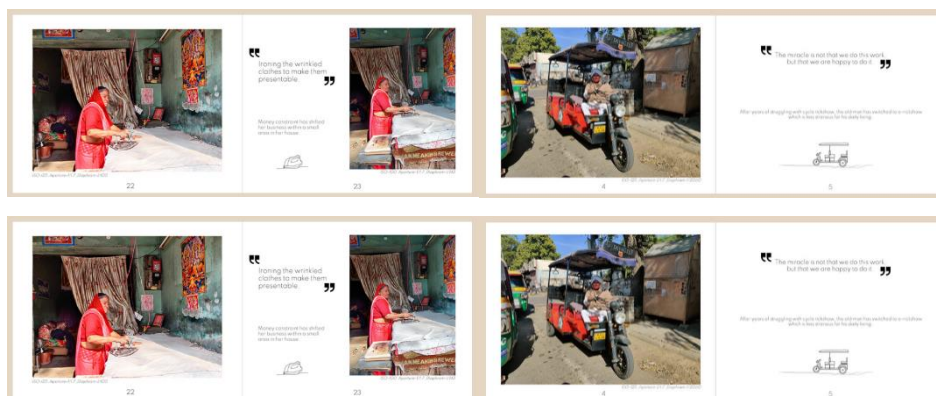


4.2.35. attēls “Circular Design for Fashion” iekšlapu dizains (Behance, 2022h)

“A street in Jaipur” ir indietes Vrindas Sudranias radīta grāmata, kurā primārais vizuālais elements ir attēli. Darbā tiek izmantoti trīs burtveidoli - divi dažādi bezserifa burtveidoli, no kuriem viens izmantots garākiem tekstiem, bet otrs īsākiem citātiem, un viens serifa burtveidols, kurš izmantots tikai uz vāka. Krāsu palete sastāv no trīs krāsām – tumši zaļas, baltas un melnas. Attēli grāmatā ir krāsaini. Grāmatas vāks ir noklāts tumši zaļā krāsā (skat. 4.2.36. att.), augšpusē baltiem serifa burtiem ir grāmatas nosaukums un centrā atrodas attēls, kurš aizņem vidēji trešdaļu no visa laukuma. Ceturtais vāks ir stipri līdzīgs, tajā ir iecentrēts attēls, kurš ir praktiski tas pats, tikai ar nelielām atšķirībām. Atvērumi (skat. 4.2.37. att.) ir ļoti vienkārši. Katrā atvērumā primārais vizuālais elements ir fotogrāfija, grafikas veidotās ilustrācijas ir mazāki elementi, toties tie visam dizainam piešķir sava veida dinamiku. Ilustrācijas ir vienkāršas – ar smalkām, melnām līnijām zīmēti objekti. Autoresprāt, šajā grāmatā pielietotā foto un grafikas sintēze ir pietiekami laba, tomēr vietām šķiet līdz galam neatrisināta un vienmuļa.



4.2.36. attēls “A street in Jaipur” vāka dizains (Behance, 2021g)



4.2.37. attēls “A street in Jaipur” lapaspusū dizains (Behance, 2021h)

Pēdējais paraugs, kurš tiek analizēts šajā darbā, ir radies Anglijā, un tā ir grāmata ar nosaukumu “In Bloom”, ko ir veidojusi Anita Pravda. Krāsu palete sastāv no maigiem, rozīgiem un violetiem toņiem. Pamatā ir izmantots bezserifa burtveidols, bet vietām kā akcents izmantots serifa burtveidols. Grāmata sastāv no ziedu attēliem un smalkām, baltu līniju veidotām grafikas ilustrācijām. Grāmatas vāks liecina par visiem šiem vizuālajiem elementiem (skat. 4.2.38. att.). Grāmatas pirmais vāks sastāv no nelielas attēlu kompozīcijas, kas izvietota kreisajā pusē. Labajā pusē baltiem burtiem ir grāmatas nosaukums. Fons ir gaiši rozīgs un labajā pusē apaļveida krāsu laukums tumšākā rozā tonī. Ceturtais vāks sastāv no attēla, grafikas, krāsu laukumu un teksta kompozīcijas. Grafikā zīmētā ilustrācija veido tādu kā attēla turpinājumu. Lapaspusū fonus pārsvarā veido krāsu paletes toņu sapludinājums (skat. 4.2.39. att.). Ir atvērumi, kuros primārā ir fotogrāfija, un grafika ir mazsvarīgāks elements, bet ir atvērumi, kuros katrs no šiem elementiem ir vienlīdz svarīgs. Smalkās ziedu ilustrācijas darbam piešķir īpašu noskaņu, ko attēls nespēj. Kompozīcijas visā grāmatā ir daudzveidīgas, un visur tiek saglabāts līdzsvars un harmonija. Autore sprāt, ir atvērumi, kuri ir vizuāli tīri un labi atrisināti, tomēr ir atvērumi, kuri šķiet pārpildīti un vizuālo elementu hierarhija ir nesaprotama.



4.2.38. attēls “In Bloom” vāka dizains (Behance, 2021i)



4.2.39. attēls “In Bloom” lapaspušu dizains (Behance, 2021j)

EMPĪRISKĀS DAĻAS SECINĀJUMI

Izpētot dizaina paraugus un analizējot vāka un lapaspušu dizainu, autore ir nonākusi pie secinājumiem par foto, grafikas, teksta un krāsu lietojumu grāmatu ilustrācijās, lai atbildētu uz jautājumu – kāds vizuāli stilistisku paņēmieni lietojums raksturīgs foto un grafikas sintēzei ilustrācijās?

- 1) Foto un grafikas sintēze izpaužas dažādos veidos: tā ir vērojama grāmatā kopumā, kur katrā no atvērumiem ir redzams tikai viens no šiem elementiem; tā ir vērojama atvērumā, taču foto un grafika nav cieši saistīta; tā ir vērojama atvērumā, un foto ar grafiku ir kā viens kopīgs elements – tie viens otru papildina un cieši mijiedarbojas.
- 2) Sintēzes veids, kurā ir cieša foto un grafikas mijiedarbība, ir vērojama aptuveni pusei analizēto paraugu.
- 3) Foto un grafika ir vienlīdz svarīga aptuveni pusei analizēto paraugu, savukārt otru pusi veido paraugi, kuros fotogrāfija ir vissvarīgākais elements.
- 4) Sintēzē, kur ir cieša foto un grafikas savstarpēja iedarbība, grafika pārsvarā ir kā papildinošs akcents fotogrāfijai.
- 5) Gadījumos, kur foto ar grafiku ir vienlīdz svarīgi elementi, sintēze izpaužas to ciešā mijiedarbībā – elementi viens otram pārklājas, viens otru turpina un papildina.
- 6) Sintēzē lielākoties ir izmantots krāsu kontrasts. Piemēram, melnbaltos attēlos grafika ir krāsaina un pretēji – krāsainos attēlos grafika visbiežāk ir baltā krāsā.
- 7) Lielākoties foto rada nosvērtāku noskaņu, bet grafika – dinamiku.
- 8) Grafikas lietojums ir daudzveidīgāks – raksti, smalkas līnijas, organiskas un ģeometriskas formas utt., turpretī foto lietojums atšķiras tikai to krāsā – melnbalts vai krāsains.
- 9) Pētāmajos paraugos foto, grafikas un teksta izvietojums ir lietots gan formāli, gan arī brīvi un radoši.

RADOŠĀ DAĻA

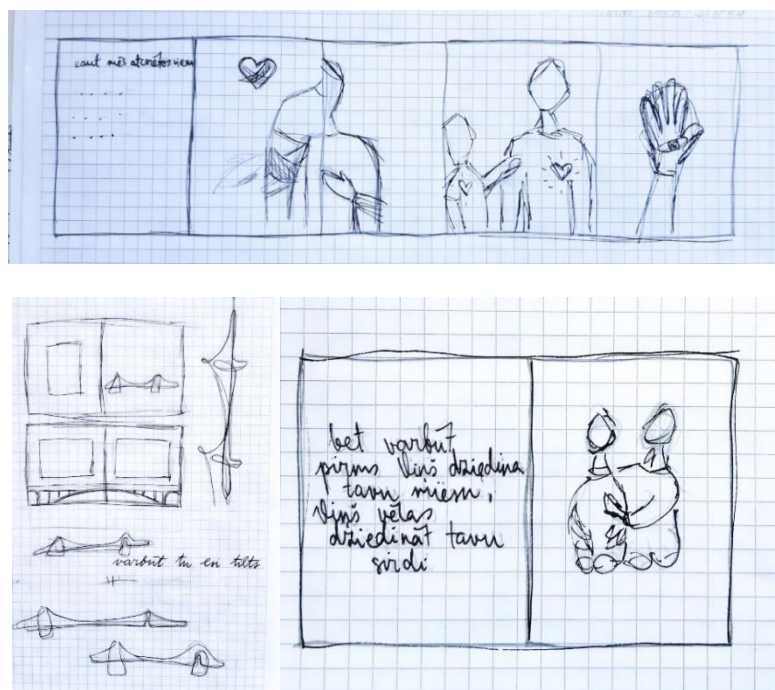
5. ILUSTRĒTA ATZIŅU KRĀJUMA DIZAINA IZSTRĀDE

5.1. Grāmatas “Tavas sirds dziļumiem” izstrādes procesa gaita

Bakalaura darba “Foto un grafikas sintēze grāmatu ilustrācijās” ietvaros, autore ir izveidojusi ilustrētu atziņu krājuma dizainu izdevumam ar nosaukumu “Tavas sirds dziļumiem”, izmantojot teorētiskajā daļā apkopoto un empīriskajā daļā secināto. Grāmata ietver autores radītu dzeju un citātus, pantus no Bībeles, kā arī autores veidotas fotogrāfijas un ilustrācijas. Grāmata gatavā veidā sastāv no 72 lapaspusēm, un tās izmērs ir 17x23 cm.

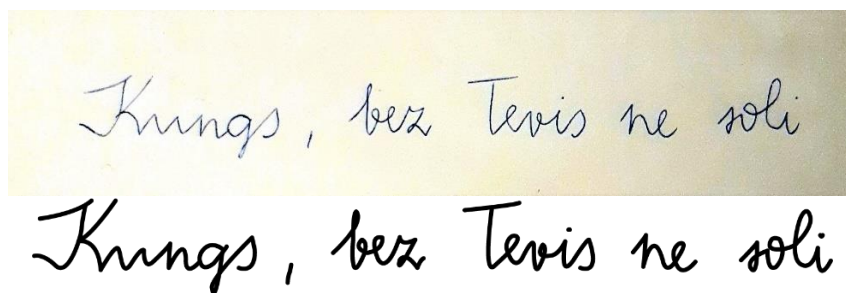
Autorei jau vairāku gadu garumā ir izveidojies fotogrāfiju un pārdomu krājums, kuru ir bijusi vēlme apkopot, tādēļ radās ideja, ka šī būtu lieliska iespēja izveidot ko tādu, kas gan atspoguļotu studijās apgūto, gan būtu autorei kas vērtīgs un paliekošs. Tā kā gan fotogrāfiju un pārdomu bija gana daudz, viens no svarīgākajiem grāmatas veidošanas procesiem bija atlasīt labākos variantus, kā arī nepalikt tikai pie tā, kas ir, bet procesa gaitā radīt jaunas, konkrētajam darbam atbilstošas fotogrāfijas un ilustrācijas. Darbā ir izmantotas gan ar viedierīci, gan ar spoguļkameru uzņemtas fotogrāfijas. Ilustrācijas ir gan brīvi veidotas, gan zīmētas, pamatā ņemot interneta vietnē Unsplash.com atrastas brīvpiekļuves fotogrāfijas.

Grāmatas izveides sākumā bija skaidrs tās koncepts un vēsts, līdz ar ko tālāk pieņemtie lēmumi par krāsām, fontiem un grāmatas kopējo stilu un noskaņu tika pieņemti tā, lai vēsts tiktu pastiprināta un ikvienam, kurš ar grāmatu sastaptos, tā arī būtu skaidri saprotama. Tā kā autore ir iecienījusi gan grafikas elementus, gan fotogrāfijas nozari, lielākais grāmatas uzdevums un mērķis ir bijis abus elementus veiksmīgi apvienot tā, lai tie viens otru papildinātu un būtu vienoti. Viss process sākās ar skiču izveidi (skat. 5.1.1. att.). Sākotnēji bija svarīgi izplānot, kuram tekstam galvenais vizuālais elements būtu attēls, kuram – ilustrācija un kuram abi. Tāpat būtiski bija izdomāt visa secību tā, lai gan teksta, gan vizuālais saturs skatītājam, šķirot katru lapaspusi, radītu vienotu, mērķtiecīgi veidotu stāstu – ar sākumu un beigām. Autoresprāt, skicēšana ir svarīgs darba procesa solis, jo tas palīdz raisīt domas un attīstīt kreativitāti, neatkarīgi no tā, vai uzskicētais tiek attīstīts un atspoguļojas gala rezultātā vai tiek pilnībā atmests un radīts kas cits.

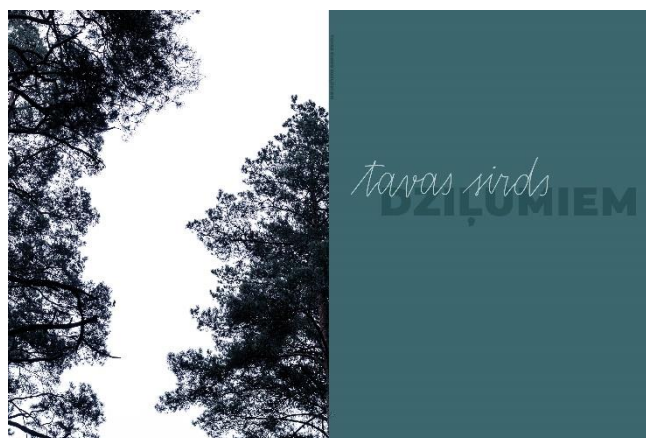


5.1.1. attēls Radošā darba sākotnējās skices

Grāmatā ir izmantoti divu veidu burtveidoli – *Montserrat* un pašas autore rokraksts. *Montserrat* ģimene ir bezmaksas burtveidols, kas ir pieejams *Google* burtveidolu krājumā. Tas ir bezserifa burtveidols, kas ir vizuāli tīrs un ģeometrisks. Autore izvēlējās šo burtveidolu, jo tas ir viegli lasāms un nerada nevajadzīgu vizuālo troksni. Tomēr tikai izmantojot šo burtveidolu, darbs ātri vien paliktu viendabīgs un garlaicīgs, tādēļ autore izvēlējās grāmatas dizainā pievienot arī sava rokraksta burtus. Pēc dažiem mēģinājumiem tekstu rakstīt uz grafiskās planšetes, tādā veidā uzreiz tekstu radot digitāli, autore ātri vien saprata, ka rokraksts nav izdevies, jo ikdienā planšeti neizmanto, tādēļ nolēma procesu nedaudz pagarināt – tekstu rakstīt ar roku uz papīra, tad to nofotografēt vai ieskenēt un tad digitalizēt, izmantojot datora peli un programmu *Adobe Illustrator* un tās pieejamos rīkus. Kaut arī process šķietami garāks, autore studiju gados ir ietrenējusies izmantot programmas rīkus, tādēļ tas nebija šķērslis, kā arī rezultāts ir daudz veiksmīgāks, jo precīzi atspoguļo autore rokrakstu (skat. 5.1.2. att.). Abu burtveidolu lietojums ir redzams visā grāmatā, tāpat arī vāka dizainā (skat. 5.1.3. att.).

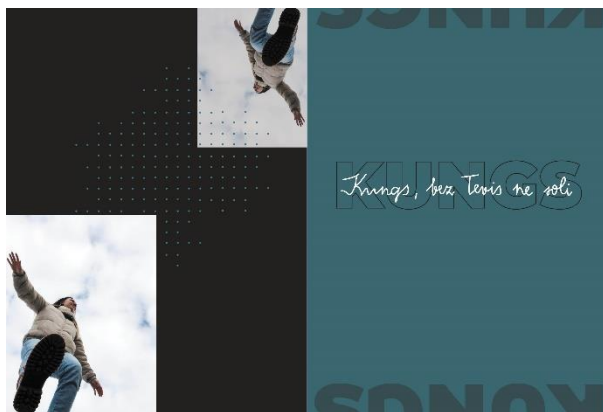


5.1.2. attēls Rokraksta digitalizēšanas process



5.1.3. attēls Radošā darba vāka izklājums

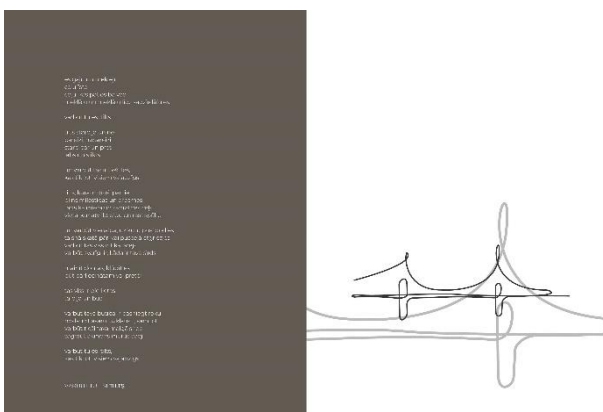
Viens no svarīgākajiem grāmatas aspektiem noteikti ir krāsu palete. Galvenās krāsas, kas izmantotas šajā darbā ir balta, tumši zila, divu veidu brūnie toņi, kā arī zilās un zaļās krāsas sajaukums – gan gaišs, gan tumšs. Pamata krāsu palete ir mierīga un zemas intensitātes. Protams, ir lietotas arī akcentu krāsas, piemēram, rozīga un dzeltena. Tāpat fotogrāfijas krāsu paletē sniedz patīkamu akcentu un noskaņu. Krāsa ir izmantota kā viens no svarīgākajiem elementiem vienotas noskaņas radīšanai, lai stāsts veiksmīgi turpinātos – visā grāmatā ir redzams krāsu turpinājums, jaunajā lapaspusē pamatā izmantojot iepriekšējās lapaspuses pamata krāsu (skat. 5.1.5. att. un 5.1.6. att.). Grāmatā pārsvarā iekļautas fotogrāfijas, kurās atspoguļota daba, jo autore ir iecienījusi fotografēt tieši šāda veida foto. Tie lieliski iederas šajā darbā, jo ir vairāk kā noskaņas radītājs, nevis objektīva lietu dokumentēšanas atrādīšana.



5.1.7. attēls Radošā darba 44.-45. lpp. atvērums



5.1.8. attēls Radošā darba 34.-35. lpp. atvērums



5.1.9. attēls Radošā darba 50.-51. lpp. atvērums

Grāmatas dizains tika veidots, vienmēr prātā paturot galveno mērķi – radīt patīkamu, vienotu pieredzi ikvienam grāmatas lasītājam un skatītājam, tādēļ cik svarīgs ir pats dizains, tikpat svarīgs ir taustāmais gala rezultāts. Savam darbam autore izvēlējās pusmatētu *Digi Gold Ice* papīru, 340g/m² vākam un 120g/m² lapaspusēm. Izdrukātā grāmata uz šī papīra sniedz gana vienkāršu, bet tajā pašā laikā elegantu pieskaņu, jo papīrs ir pusmatēts, un tas skatītājam rada patīkamu grāmatas taustāmo pieredzi.

5.2. Dizaina attēlojums planšetēs

Diplomdarba ietvaros ir izveidotas trīs A1 izmēra (594 mm x 841 mm) planšetes (skat. 5.1.10. att.). Tās ir veidotas vienotā stilā un kompozīcijā, ņemot vērā radošajā darbā definētos vizuālos elementus. Tāpat kā atziņu krājuma dizainā, arī planšetēs ir atspoguļota foto un grafikas sintēze. Planšetes ir veidotas ar mērķi radīt vizuālu ieskatu tam, kādā stilā ir veidots radošajā daļā izstrādātais darbs.

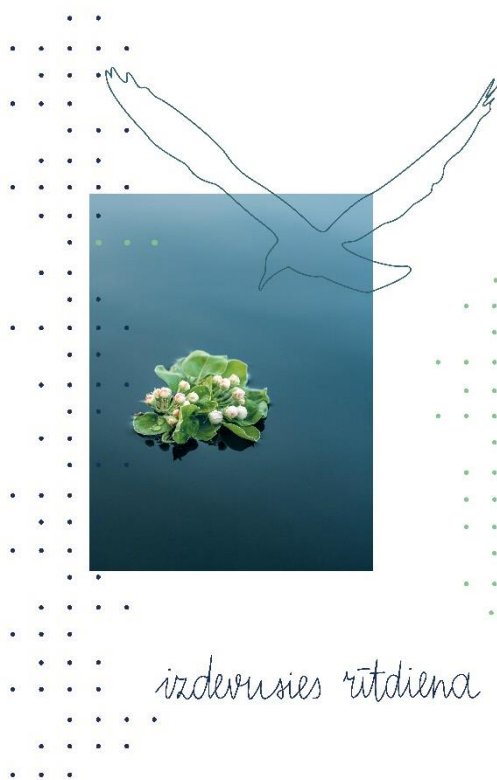


5.1.10. attēls **Planšetņu kopskats**

Pirmās planšetes (skat. 5.1.11. att.) primārais elements ir iecentrēta fotogrāfija. Fons ir baltā krāsā, foto ir tumši zilos un zaļganīgos toņos. Akcentam ir izmantoti grafikas elementi – putna ilustrācija un punktotais raksts. Neatņemama sastāvdaļa ir arī teksts, kas ir rokraksta burtveidolā.

Otrā planšete (skat. 5.1.12. att.) galvenokārt sastāv no teksta kompozīcijas. Fons ir zaļganīgajā tonī, teksts ir vairākās krāsās – baltā, tumšos zilos un zaļos toņos, kā arī akcentam ir izmantota gaiši zaļš tonis. Teksts ir veidots no diviem burtveidoliem, kas ir izmantoti arī grāmatas dizainā. Akcentam ir izvietots arī punktotais raksts dažādās krāsās.

Trešās planšetes fonu veido fotogrāfija (skat. 5.1.13.att.). Primārais elements šajā kompozīcijā ir zieds, kurš tiek papildināts ar punktoto rakstu un neuzkrītošu teksta sadaļu. Šī planšete, tāpat kā iepriekšējās divas, precīzi atspoguļo visa grāmatas dizaina noskaņu un būtību.



5.1.11. attēls Planšete Nr.1



5.1.12. attēls Planšete Nr.2



5.1.13. attēls Planšete Nr.3

5.3. Finansiālais aprēķins

Radošā darba finansiālais aprēķins sevī iekļauj izmaksas, kas nepieciešamas, lai varētu izmantot drukas un iesiešanas pakalpojumus konkrēti radošajā daļā izstrādātajam dizaina darbam. Aprēķinā ir iekļautas viena eksemplāra, mazas, vidējas un lielas tirāžas cenas no dažādiem drukas pakalpojumu sniedzējiem. Aprēķina cenām nav piemērots PVN.

Nr. p. k.	Skaitis	Uzņēmums	Specifika	Cena bez PVN
1.	1 gb.	SIA "PH Print"	<i>Digi Gold Ice</i> papīrs; 120g/m ² iekšlapām un 340 g/m ² vākam; grāmatas sējums – līmēts	40 EUR
2.	30 gb.	SIA "PH Print"	Specifika kā 1. variantā	360 EUR
3.	300 gb.	SIA "Dizains un Druka"	Nekrītots papīrs; 120g/m ² iekšlapām un 340 g/m ² vākam; grāmatas sējums - līmēts	1790 EUR
4.	300 gb.	SIA "Jelgavas Tipogrāfija"	<i>Multi Offset UPM</i> 120g/m ² iekšlapām un <i>Multi Art Silk UPM 350</i> g/m ² ar <i>matt</i> plēvi laminēts vāks	1419.44 EUR

5.3.1. tab. Grāmatas izdrukas pakalpojumu varianti

Nr. p. k.	Skaitis	Uzņēmums/Pakalpojuma sniedzējs	Specifika	Cena bez PVN
5.	3 gb.	SIA "PH Print"	<i>Digi Gold Ice</i> papīrs; 120g/m ² iekšlapām un 340 g/m ² vākam; tiek drukātas loksnes	56 EUR
6.	3 gb.	Fiziska persona	Drukšanas lokšņu sašūšanas pakalpojums	30 EUR

5.3.2. tab. Autores izvēlētais variants grāmatas izdrukai

NOBEIGUMS

Diplomdarba “Foto un grafikas sintēze grāmatu ilustrācijās” izstrādes laikā, veicot teorētisko un empīrisko pētījumu un izstrādājot radošo darbu, tika izpildīti visi darba uzdevumi un mērķi. Tika arī sniegta atbilde uz izvirzīto pētījuma jautājumu: “Kāds vizuāli stilistisku paņēmieni lietojums raksturīgs foto un grafikas sintēzei grāmatu ilustrācijās?”

Tika izpētīti foto vizuālie stilistiskie aspekti, grafikas lietojums un ilustrāciju iekļaušana grāmatu dizainā, kompozīcijas, ritma, kontrasta, kā arī citu elementu nozīme. Visas izpētītās tēmas autorei deva priekšstatu par foto un grafikas sintēzi un tās ieguvumiem, kā arī par grāmatas kopējo dizainu.

Teorētiskās daļas pētījumā un empīriskās daļas analīzē iegūtie secinājumi sekmēja kvalitatīvu radošā darba izstrādi, tādejādi palīdzot izpildīt darba mērķi – izveidot ilustrētu atziņu krājuma dizainu “Tavas sirds dziļumiem”, izmantojot jauniegūtās zināšanas par vizuāli stilistiskajiem aspektiem foto un grafikas sintēzes lietojumā. Diplomdarba izstrādes laikā iegūta noderīga informācija, kā arī izveidotā grāmata autorei ir vērtīgs un paliekošs mākslas darbs.

IZMANTOTO AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

- 1) Carroll, H. *Read this if you want to take great photographs*. Laurence King Publishing, 2014. 128 lpp.
- 2) Colberg, J. *Understanding Photobooks: The Form and Content of the Photographic Book*. Taylor and Francis, 2016. 202 lpp.
- 3) Jacklin, E. *The art of print*. Tate, 2021. 240 lpp.
- 4) Lupton, E., Phillips, J., C. *Graphic Design: The New Basics: Second Edition, Revised and Expanded*. Princeton Architectural Press, 2015. 264 lpp.
- 5) Meggs, P., B., Purvis, A., W. *Megg's history of Graphic Design. Fifth Edition*. John Wiley & Sons, 2012. 381 lpp.
- 6) Miotke, J. *Better Photo Basics. The Absolute Beginner's Guide to Taking Photos Like a Pro*. Amphoto Books, 2010. 240 lpp.
- 7) Penhall, M., M., Pinder, K. *Stories from the camera: reflections on the photograph*. University of New Mexico Press, 2016. 244 lpp.
- 8) Peterson, B., Heide Schellenberg, S. *Understanding Color in Photography: Using Color, Composition and Exposure to Create Vivid Photos*. Watson-Guptill, 2017. 144 lpp.
- 9) Poulin, R. *Design School: Layout: A Practical Guide for Students and Designers*. Rockport Publishers, 2018. 232 lpp.
- 10) Puhalla, D., M. *Design Elements: Form and Space*. Rockport Publishers, 2011. 168 lpp.
- 11) Samara, T. *Graphic Designer's Essential Reference: Visual Elements, Techniques and Layout Strategies for Busy Designers*. Rockport Publishers, 2011. 248 lpp.
- 12) Samara, T. *Drawing for Graphic Design: Understanding Conceptual Principles and Practical Techniques to Create Unique, Effective Design Solutions*. Rockport Publishers, 2012. 224 lpp.
- 13) Samara, T. *Making and Breaking the Grid. Second Edition*. Rockport Publishers, 2017. 240 lpp.
- 14) Tharp, B., Manwaring, J. *Extraordinary everyday photography*. Amphoto Books, 2012. 160 lpp.
- ***
- 15) Broz, M. *Number of Photos (2022)*. Pieejams: <https://photutorial.com/photos-statistics/> [sk. 22.03.2022].

- 16) Catapult Strategic Design. *How Has Printing Technology Affected Graphic Design And Branding?* Pieejams:
<https://catapultu.com/printing-technology/> [sk. 26.04.2022].
- 17) Grundberg, A. *Daguerreotype.* Pieejams:
<https://www.britannica.com/technology/photography/Daguerreotype>
 [sk. 25.03.2022].
- 18) Library of Congress. *The Daguerreotype Medium.* Pieejams:
<https://www.loc.gov/collections/daguerreotypes/articles-and-essays/the-daguerreotype-medium> [sk. 23.03.2022].
- 19) Mannheim, L, A. *Colour photography.* Pieejams:
<https://www.britannica.com/technology/technology-of-photography/Colour-photography> [sk. 26.03.2022].
- 20) Masoner, L. *A Brief History of Photography and the Camera.* Pieejams:
<https://www.thesprucecrafts.com/brief-history-of-photography-2688527> [sk. 22.03.2022].
- 21) Meggs, P., B. *Graphic Design.* Pieejams:
<https://www.britannica.com/art/graphic-design> [sk. 26.04.2022].
- 22) Nicéphore Niépce museum. *Heliography: A double invention that revolutionized the world of images.* Pieejams:
<https://artsandculture.google.com/story/RgUhqRl7dnB3KQ> [sk. 22.03.2022].
- 23) Science Media museum. *A short history of colour photography.* Pieejams:
<https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/objects-and-stories/history-colour-photography> [sk. 25.03.2022].
- 24) Soegaard, M. *The Grid System: Building a Solid Design Layout.* Pieejams:
<https://www.interaction-design.org/literature/article/the-grid-system-building-a-solid-design-layout> [sk. 26.04.2022].
- 25) Spacey, J. *Layout vs Composition.* Pieejams:
<https://simplicable.com/new/layout-vs-composition> [sk. 29.04.2022].
- 26) The Editors of Encyclopaedia Britannica. *Dry plate. Photography.* Pieejams:
<https://www.britannica.com/technology/dry-plate> [sk. 25.03.2022].
- 27) The Editors of Encyclopaedia Britannica. *Lithography. Printing.* Pieejams:
<https://www.britannica.com/technology/lithography> [sk. 27.04.2022].

Attēlu avoti

- 1) Behance. *Heisenberg — Coffee table book design*. 2013. Pieejams: <https://www.behance.net/gallery/12029037/Heisenberg-Coffee-table-book-design> [sk. 09.05.2022].
- 2) Behance. *Heisenberg — Coffee table book design*. 2013. Pieejams: <https://www.behance.net/gallery/12029037/Heisenberg-Coffee-table-book-design> [sk. 09.05.2022].
- 3) Behance. *Girls Zine*. 2016. Pieejams: <https://www.behance.net/gallery/44402209/GIRLS-ZINE> [sk. 09.05.2022].
- 4) Behance. *Girls Zine*. 2016. Pieejams: <https://www.behance.net/gallery/44402209/GIRLS-ZINE> [sk. 09.05.2022].
- 5) Behance. *Book&illustrations - Wesele by Stanisław Wyspiański*. 2018. Pieejams: <https://www.behance.net/gallery/65099255/Book-illustrations-Wesele-by-Stanislaw-Wyspianski> [sk. 09.05.2022].
- 6) Behance. *Book&illustrations - Wesele by Stanisław Wyspiański*. 2018. Pieejams: <https://www.behance.net/gallery/65099255/Book-illustrations-Wesele-by-Stanislaw-Wyspianski> [sk. 09.05.2022].
- 7) Behance. *Sonder- Photo Book*. 2019. Pieejams: <https://www.behance.net/gallery/117500531/Sonder-Photo-Book> [sk. 09.05.2022].
- 8) Behance. *If you can't save it, It's not real*. 2019. Pieejams: <https://www.behance.net/gallery/85610343/If-you-cant-save-it-its-not-real> [sk. 09.05.2022].
- 9) Behance. *If you can't save it, It's not real*. 2019. Pieejams: <https://www.behance.net/gallery/85610343/If-you-cant-save-it-its-not-real> [sk. 09.05.2022].
- 10) Behance. *The Mind — Editorial Design*. 2021. Pieejams: <https://www.behance.net/gallery/113588325/The-Mind-Editorial-Design> [sk. 09.05.2022].
- 11) Behance. *The Mind — Editorial Design*. 2021. Pieejams: <https://www.behance.net/gallery/113588325/The-Mind-Editorial-Design> [sk. 09.05.2022].
- 12) Behance. *Book: Field Notes 2020 – 2021*. 2021. Pieejams: <https://www.behance.net/gallery/122488651/Book-Field-Notes-2020-2021> [sk. 09.05.2022].

- 13) Behance. *Book: Field Notes 2020 – 2021.* 2021. Pieejams:
<https://www.behance.net/gallery/122488651/Book-Field-Notes-2020-2021> [sk.
 09.05.2022].
- 14) Behance. *Ci Vuole un Fiore.* 2021. Pieejams:
<https://www.behance.net/gallery/129746143/Ci-vuole-un-fiore> [sk. 09.05.2022].
- 15) Behance. *Ci Vuole un Fiore.* 2021. Pieejams:
<https://www.behance.net/gallery/129746143/Ci-vuole-un-fiore> [sk. 09.05.2022].
- 16) Behance. *Coffee Table Book | Street Photography.* 2021. Pieejams:
<https://www.behance.net/gallery/116195299/Coffee-Table-Book-Street-Photography>
 [sk. 09.05.2022].
- 17) Behance. *Coffee Table Book | Street Photography.* 2021. Pieejams:
<https://www.behance.net/gallery/116195299/Coffee-Table-Book-Street-Photography>
 [sk. 09.05.2022].
- 18) Behance. *In Bloom – The Art Book.* 2021. Pieejams:
<https://www.behance.net/gallery/132969039/IN-BLOOM-The-Art-Book> [sk.
 09.05.2022].
- 19) Behance. *In Bloom – The Art Book.* 2021. Pieejams:
<https://www.behance.net/gallery/132969039/IN-BLOOM-The-Art-Book> [sk.
 09.05.2022].
- 20) Behance. *Книга Уличная культура.* 2022. Pieejams:
<https://www.behance.net/gallery/141534153/kniga-ulichnaja-kultura> [sk. 09.05.2022].
- 21) Behance. *Книга Уличная культура.* 2022. Pieejams:
<https://www.behance.net/gallery/141534153/kniga-ulichnaja-kultura> [sk. 09.05.2022].
- 22) Behance. *Where is joy? - Editorial Design.* 2022. Pieejams:
<https://www.behance.net/gallery/141144803/Where-is-joy-Editorial-Design> [sk.
 09.05.2022].
- 23) Behance. *Where is joy? - Editorial Design.* 2022. Pieejams:
<https://www.behance.net/gallery/141144803/Where-is-joy-Editorial-Design> [sk.
 09.05.2022].
- 24) Behance. *Book Design.* 2022. Pieejams:
<https://www.behance.net/gallery/141700041/Book-design> [sk. 09.05.2022].
- 25) Behance. *Book Design.* 2022. Pieejams:
<https://www.behance.net/gallery/141700041/Book-design> [sk. 09.05.2022].

- 26) Behance. *Circular Design for Fashion*. 2022. Pieejams: <https://www.behance.net/gallery/134967257/Circular-Design-for-Fashion> [sk. 09.05.2022].
- 27) Behance. *Circular Design for Fashion*. 2022. Pieejams: <https://www.behance.net/gallery/134967257/Circular-Design-for-Fashion> [sk. 09.05.2022].
- 28) Cas Magee Studio. *The Graphic Edge*. 2022. Pieejams: <https://casmagee.com/The-Graphic-Edge> [sk. 09.05.2022].
- 29) Cas Magee Studio. *The Graphic Edge*. 2022. Pieejams: <https://casmagee.com/The-Graphic-Edge> [sk. 09.05.2022].
- 30) Garden24. *How Far You Have Come by Morgan Harper Nichols*. 2022. Pieejams: <https://garden24.co/products/signed-how-far-you-have-come-2021-by-morgan-harper-nichols> [sk. 05.05.2022].
- 31) Garden24. *How Far You Have Come by Morgan Harper Nichols*. 2022. Pieejams: <https://garden24.co/products/signed-how-far-you-have-come-2021-by-morgan-harper-nichols> [sk. 05.05.2022].
- 32) He Reads Truth. *This is the Church Legacy Book*. 2022. Pieejams: <https://www.shopshereadstruth.com/products/this-is-the-church-legacy-book-he-reads-truth> [sk. 10.05.2022].
- 33) He Reads Truth. *This is the Church Legacy Book*. 2022. Pieejams: <https://www.shopshereadstruth.com/products/this-is-the-church-legacy-book-he-reads-truth> [sk. 10.05.2022].
- 34) Hosanna Revival. *Devotional: Pray Like This*. 2022. Pieejams: <https://hosannarevival.com/collections/devotionals/products/devotional-pray-like-this> [sk. 10.05.2022].
- 35) Hosanna Revival. *Devotional: Pray Like This*. 2022. Pieejams: <https://hosannarevival.com/collections/devotionals/products/devotional-pray-like-this> [sk. 10.05.2022].
- 36) The Brand Sunday. *Start Your Bible Study*. 2022. Pieejams: <https://www.thebrandsunday.com/products/the-bible-study-physical> [sk. 10.05.2022].
- 37) The Brand Sunday. *Start Your Bible Study*. 2022. Pieejams: <https://www.thebrandsunday.com/products/the-bible-study-physical> [sk. 10.05.2022].