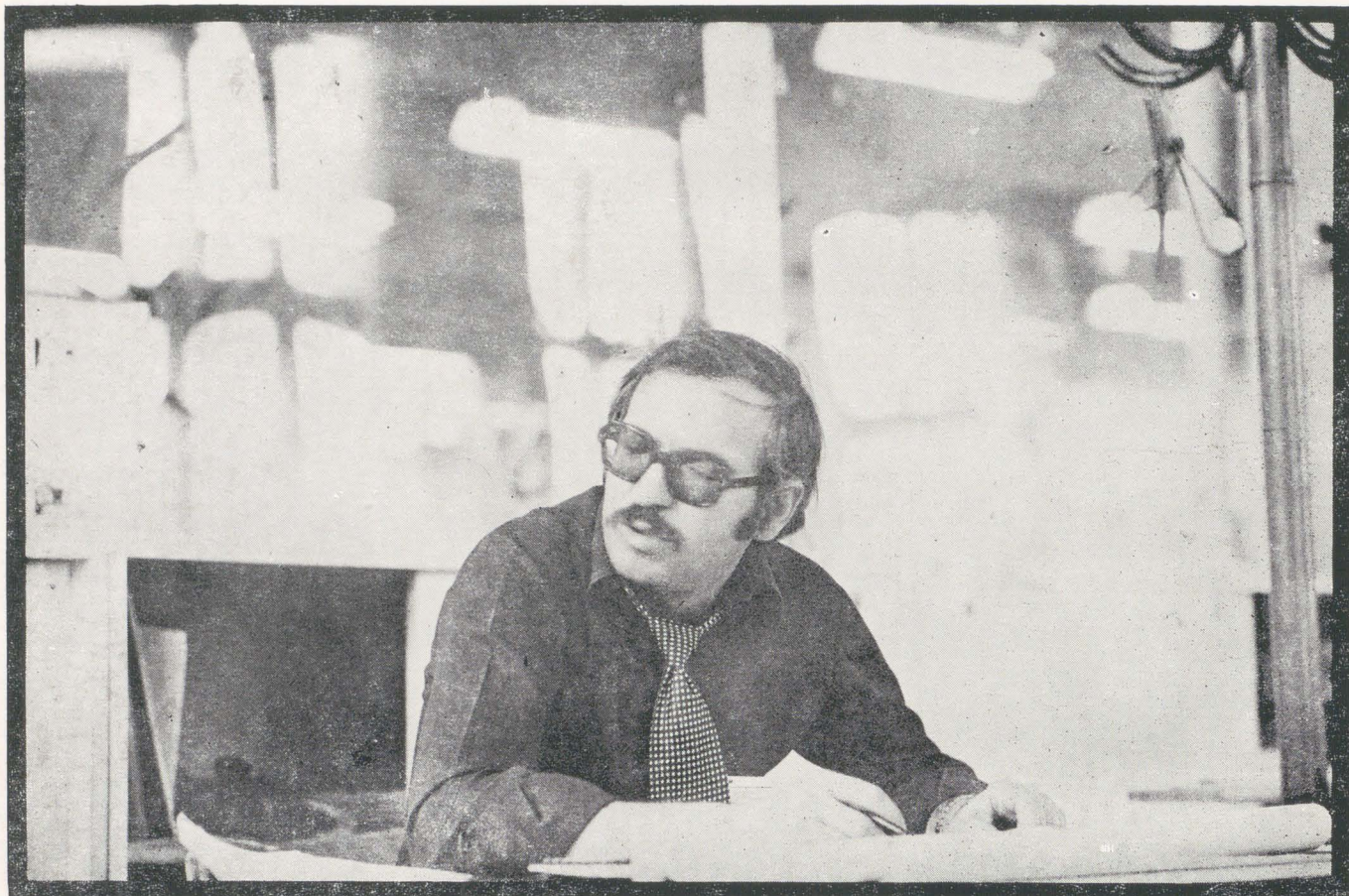


A black and white photograph of a couple in a dramatic pose. The man, on the left, is wearing a dark jacket and light-colored pants, looking upwards. The woman, on the right, is wearing a dark top and light-colored pants, looking down. They are standing in front of a textured, possibly stone or concrete, wall. The lighting is dramatic, with strong shadows. The floor is made of large, dark tiles. In the bottom right corner, there is a small, dark, rectangular object, possibly a box or a piece of furniture.

foto grafia

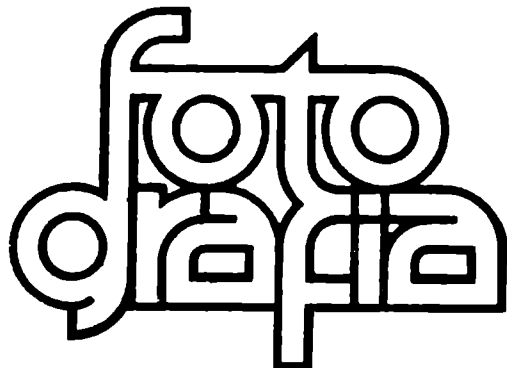
ASOCIAȚIA ARTIȘTILOR FOTOGRAFI



Arh. Andrei Pandele AFIAP — Fără titlu

COPERTA I

Arh. Andrei Pandele AFIAP — Fără titlu



PUBLICAȚIE RECUNOSCUTĂ DE FIAP



RECONNUE PAR
L'UNESCO

FOTOGRAFIA este un buletin intern RECUNOSCUT DE FIAP și editat de Asociația Artiștilor Fotografi din Republica Socialistă România, 70700 Căsuța Poștală 1-223, tel. 90/14.95.58.

În dorința de a îmbunătăți și diversifica conținutul publicației noastre, cititorii sînt rugați să ne trimită articole, informații, note sau alte materiale care pot trata orice subiect considerat util a fi cunoscut și de alți iubitori ai artei fotografice. Redacția mulțumește anticipat pentru colaborare.

Costul unui abonament (șase numere anual) este de lei 120 (90 + 30) (taxe poștale), care se pot expedia prin mandat poștal în contul nostru de virament Nr. 45.10.3.37.2 de la B.N.R.S.R. — Filiala sectorului 1, trimițîndu-ne totodată și o înștiințare cu adresa completă (în șase exemplare) pentru primirea publicației.

ADRESELE FILIALELOR

Filiala AAF „BANAT” —
C.P. 71 1900 Timișoara
Filiala AAF „DOBROGEA” —
C.P. 654 8700 Constanța
Filiala AAF „MOLDOVA” —
C.P. Str. A. Vlahuță
Nr. 1, 6600 Iași
Filiala AAF „MUNTENIA” —
C.P. 152 2000 Ploiești
Filiala AAF „OLTENIA” —
Str. Al. Cuza. Nr. 9, bl.7,
et. 3, ap. 14, Craiova 1100
Filiala AAF „TRANSILVANIA” — C.P. 2 3400 Cluj-Napoca

SUMAR

Nr. 176 (martie-aprilie) 1987

Puncte de vedere

I. Mărculescu

Despre titlul fotografiilor

I. L. Ciolac

Concursul Internațional Zeiss-Praktica

* * *

Conservarea filmelor și hîrțiilor Kodak

V. Sloventz

FIAP

* * *

ARTISTILOR
FOTOGRAFI
ASOCIAȚIA
AAF
ROMÂNIA

ASOCIAȚIA ARTIȘTILOR FOTOGRAFI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CIVILIZAȚIA IMAGINII

Distrugerea anticei biblioteci din Alexandria de către războinici a fost fără îndoială, o pierdere imensă pentru omenire. Este evident că pierderea nu ar fi fost atât de mare dacă scrierile existente acolo ar fi fost multiplicare.

Scribii de pînă la Guttenberg au reprodus și desene într-o cantitate ce pare infimă privitorului de astăzi obișnuit cu tiraje gigantice. Apariția tiparului a generat o etapă intelectuală în viața omenirii. Descoperirea fotografiei a dus la o etapă nouă, cea vizuală în care ne aflăm și noi astăzi.

Dacă i s-ar răpi imaginea ca mijloc de informație, omul modern ar fi dezorientat, ar fi un infirm. Ar fi stupefiat să deschidă ziarul și să nu găsească fotografiile obișnuite, să deschidă o revistă de al cărei conținut să nu-și poată face rapid o impresie cu ajutorul ilustrațiilor. O povestire științifico-fantastică poate fi redată deosebit de atractiv și de plastic doar pe o copertă de revistă prin intermediul benzilor desenate. Un roman nu mai trebuie totdeauna citit (pe o durată uneori de câteva zile) pentru că el poate fi cunoscut (cu toate neajunsurile) în timp mult mai scurt, prin intermediul unui film.

Cantitatea de cunoștințe adunate de omenire este imensă, noi cunoștințe, noi informații năvălesc peste omul modern setos, la rîndul lui. De a ști cît mai mult. În criză de timp el și-a căutat un mijloc rapid de informare. Acesta este imaginea. imaginea desenată, imaginea fotografică, imaginea cinematografică, imaginea televizată, etc.

Pentru a face față concurenței, o imagine trebuie să aibă putere de șoc, și puterea de a emoționa căci doar ea se adresează omului.

Pe la 1830 în Franța, textul ziarelor făcea loc imaginii, imprimată prin tehnica gravurii în lemn, iar imaginea fotografică era introdusă pe la 1870. La începutul secolului nostru deja multe ziare răsturnau raportul text-imagine în favoarea imaginii ilustrîndu-se astfel fraza lui Napoleon: „Cea mai sumară schiță îmi spune mai mult decît un lung raport”.

Interiorul casei noastre, strada, instituția unde lucrăm, ambalajele mărfurilor, vitrinele, revistele, iată că peste tot apare imaginea care ne dă mii de informații.

Dintre toate imaginea fotografică are șansa cea mai mare de a cîștiga competiția în viitor prin faptul că se realizează ușor și are posibilități deosebite de interpretare (unghieri interesante de fotografiere, lumini speciale, imagini trucate etc.).

Încotro se îndreaptă fotografia? Cantitativ putem bănuiră ușor. Calitativ, în drumul ei firesc merge spre sensibilizare, spre un ridicat conținut spiritual afectiv. Vorbînd despre un cartier de locuințe, imaginea stereotipă a blocurilor va rămîne în urma celei care va surprinde aspecte deosebite, inedite pentru ochiul neformat al privitorului de rînd, iar fotografia unui fotoreporter în care se vede foarte clar cite instalații pentru joaca copiilor se află pe terenul special amenajat, va fi steapă, lipsită de sens, respingătoare privirii în comparație cu una în care pe același teren este surprins un copil jucîndu-se la acele aparate, dintr-un unghi deosebit de fotografiere, cu toată cîndoaarea lui care aduce în fotografie un univers uman față de care, imediat, ne simțim atât de apropiați.

Omul va asimila întotdeauna informații. Niciodată însă ca un robot.

FOTOGRAFIA DE ARTĂ — UN COD

Ușor poate fi pusă în evidență preocuparea omului de a găsi elementelor concrete echivalențe abstracte, celor abstracte echivalențe concrete sau celor concrete celor concrete echivalențe concrete și celor abstracte echivalențe abstracte. Un oval, spre exemplu, de care stă lipit un bastonaș întors, este litera a, ea este reprezentarea concretă a unui anume sunet, este codul aceluia sunet. Un sunet mai poate fi codificat printr-o notă muzicală. Mai multe coduri reunite pot forma un cuvînt și, respectiv, o melodie, deci noi coduri.

Cînd traversăm strada privim semaforul: culoarea roșie (care ne aduce aminte de foc — pericol, singe — rană, etc.) ne avertizează că nu trebuie să traversăm; culoarea verde, în schimb, (amintînd de spații întinse care se aștern în fața noastră, de îmbietoarea iarbă, de copaci, de natuara vegetală în mișcare ci aneistrăla) ne arată, ne invită să traversăm. Prin coduri se transmit informații, deci.

Artele (literatura, artele plastice, muzica, cinematograful, fotografia de artă) sînt nu numai purtătoare de informații ci și de expresie, prin expresie înțelegînd o exagerare a unor trăsături, date, caracteristici, etc. — în scopul obținerii emoției artistice.

Totdeauna artele au pornit de la un scop utilitar pe care și l-au pierdut în scurt timp. Omul primitiv a modelat vasul după forma imprimată, să zicem, de copita unui animal în lut, urmă în care apa se

putea păstra; la foarte scurt timp, însă, vasul a trebuit să fie pictat sau să capete forme zoomorfe sau antropomorfe, depășindu-și astfel scopul inițial: utilitatea.

Arta s-a dovedit a fi cel mai inutil dintre lucruri, cu precizarea, însă, că fără ea omul nu poate trăi.

Pictura care avea la început sarcina să transmită doar informații ar fi trebuit să dispară odată cu inventarea cuvîntului și a scrisului; s-a păstrat însă prin faptul că a căpătat pe parcurs valențe expresive și a fost astfel asimilată de personalitatea estetică a omului.

Nu totdeauna, în zilele noastre, codurile sînt ușor descifrate de publicul larg. Pictura, spre exemplu, este mai greu înțeleasă și căutată de un public mai restrîns decît literatura (artă bazată pe cuvînt, adică pe un element de care omul este obligat să uzeze în toate situațiile), muzica — ne referim la acea muzică ce presupune anume cunoștințe, o anume educație pentru a fi înțeleasă — are admiratori și mai puțini (chiar și în rîndul literaților și plasticienilor). Comparații de acest gen s-ar putea face și cu privire la teatru, cinematograf, arhitectură, etc.

Fiecare formă de artă operează cu mijloace proprii de expresie (literatura cu cuvîntul, plastica cu linia, culoarea, volumul, muzica cu sunetul, fotografia cu valori de alb, negru ori griuri (sau culori) toate obținute prin operații mecanice, fizice, chimice. De aceea este dificil de a explica o lucrare de artă cu sprijinul mijloacelor de expresie specifice altei arte. Nu poți povesti o pictură așa cum n-o poți cînta, nu poți sculpta o piesă de teatru, ș.a.m.d. Este tot atât de adevărat că între toate acestea, cuvîntul își păstrează anume drepturi în a lămurii nu a înlocui, însă, mijloacele de expresie aparținînd altei arte.

Dintre acestea, fotografia artistică (desprinsă de fotografia tehnică, de document, etc.) se pare a poseda (deocamdată) coduri cel mai puțin înțelese sau acceptate ceea ce afectează într-o anumită măsură personalitatea sa juridică între celelalte arte (între care este cea mai tinăra). Asupra acestei probleme nu cred că au curs riurile cele mari de cerneală.

Care sînt codurile cu care operează fotografia artistică? În primul rînd imaginea plană care amintește de un spațiu. În al doilea rînd valorile de alb, negru ori gri și valorile cromatice care înlocuiesc culorile naturale și sînt acceptate ca atare. În al treilea rînd, stăutul imaginii care amintește de natuara în mișcare.

Toate acestea sînt convenții care exclud în lumea modernă sensuri oculte.

DESPRE TITLUL FOTOGRAFIILOR

Ilie-Laurențiu Ciolac

Folosindu-se tehnologii noi și mănăvrindu-se mijloace adecvate se obțin tot mai multe fotografii frumoase și se poate pune întrebarea, în cele din urmă, care sînt titlurile cele mai reușite alese și care sînt criticile pentru aprecierea titlurilor?

Unii autori de fotografii adoptă formula „fără titlu”, cunoscînd că imaginile care „vorbesc singure” sînt gustate unanim. Alții folosesc titluri dintr-un singur cuvînt, așa cum pictorii folosesc cîte un nume pentru fiecare tablou. Fotografiiile însă prezintă pe viu situații reale, elemente contrastante care coexistă în același cadru, personaje în atitudini semnificative și titlul fotografiei face cunoscute date care nu se pot constata în imagine, titlul completează cu sinceritate imaginea.

Pentru a aborda problema titlului autorul fotografiei are în vedere obținerea unei satisfacții complete din partea privitorului. El ține seamă că înțelegerea, asamblarea tuturor elementelor din fotografie, aparține privitorului care analizează atît datele prezentate în imagine cît și datele furnizate de titlu și își formează o impresie. Autorul fotografiei formulează titlul fără a sugera ce impresie este potrivită. Privitorul își imaginează liber realitatea pe baza datelor existente. Astfel, valorificarea imaginii se face prin colaborarea dintre autor și privitor.

Unul dintre modurile de formulare a titlului poate fi destinat pentru completarea sumei de date necesare analizării fotografiei. De exemplu fotografia „Țăran din Maramureș” de Iuliu Pop, inserată în albumul „Arta fotografică în România”, 1971, reprezintă un bătrîn cu capul descoperit, cu atitudinea hotărîtă, cu părul și fruntea scîldate în sudoare și cu fața brăzdată de cute adînci. Munca și oboseala nu i-a istovit vigoarea și dîrzenia. Acest tip poate sugera, de exemplu, ideea contribuției veșnice a Maramureșului la lupta pentru existență a întregului popor. Titlul împreună cu celelalte elemente descrise animează fantezia fără ca exprimarea lui să forțeze la anumite concluzii.

Fotografia „Ceață dimineața în apropierea muntelui Bromo”, de Tan Lip Seng, Singapore, cuprinsă în albumul celui de al 13-lea Salon internațional de artă fotografică al R.S.R., iunie 1981, prezintă o uliță, în pantă, cu case, în contralumină. Atmosfera densă, umedă, lasă a se vedea vegetația de pe versantul unui munte. Diferite persoane au ieșit în fața caselor la soare și un bărbat urcă pe uliță cu un cal de căpăstru. Titlul este formulat ca și în primul caz numai pentru a informa privitorul cu date de la locul unde a fost luată ima-

ginea. Însumînd elementele prezentate, privitorului îi rămîne plăcerea de a visa că respiră aerul de munte, într-o dimineață, în Singapore.

Un alt exemplu de formulare a titlului cu scopul completării datelor necesare este fotografia „Fotomontaj” de Pierre Guimard, publicată în revista Fotografia nr. 166 din 1985. Imaginea prezintă o autostradă pe care pășește un personaj în vîrstă, îmbrăcat într-un costum sărăcăcios și bizar care duce într-o mîna o umbrelă deschisă deasupra capului și în cealaltă o boccea. Parafrăzînd, am spune că își duce acoperișul și întregul bagaj. În plan îndepărtat se văd siluetele unor zgîrie-nori pe care se pare că omul le părăsește resemnat. Pe fundal s-a lipit o fotografie, dintr-un film de dragoste probabil, în care o tînără suride splendid în brațele unui adorator, fotografie care putea fi o bună reclamă pentru un anumit mod de viață, o viață ca o continuă și minunată vacanță (cuvîntul vacanță este scris întîmplător pe o reclamă de pe autostradă). Titlul „Fotomontaj” ne informează sincer cum a fost obținută imaginea și ne sugerează că mixajul intenționat s-a făcut cu scopul transmiterii de idei. Autorul nu a mai adăugat nimic la titlu și nici nu era nevoie pentru că privitorul caută cu insistență mesajul, parafrăzînd și asamblînd rînd pe rînd tot ce îi oferă cadrul pentru a trage concluzii.

Într-un alt mod de formulare al titlului fotografiilor, autorul poate confirma concluziile trase de privitor. De exemplu fotografia „Visuri plăcute” de Mondal Ajit, India, cuprinsă în albumul celui de al 13-lea Salon de artă fotografică al R.S.R. Privind imaginea vedem doi

copii dormind trîniți pe niște trepte, lingă un zid. Pe zid, deasupra copiilor observăm desene cu creta reprezentînd case de locuit. Concluzia este că autorul acreditează ideea că cei doi copii, dormind sub cerul liber, visează că au locuință. Această concluzie este confirmată de titlul „Visuri plăcute”.

Concluziile privitorului pot fi confirmate de titlu atît direct, ca în exemplu precedent cît și indirect, prin parafrăzarea exprimării titlului, ca în fotografia intitulată „Lumini pe piatră” de arh. Gh. Ghiaciu, inserată în al doilea volum de artă fotografică AAF, 1965, care prezintă un detaliu din „Poarta sărutului”. În primă analiză titlul atrage atenția asupra iluminării care descopere cu vigoare pe piatră semnele de pe Poarta sărutului. Dar fiindcă monumentul, creație a lui Brîncuși, are un anumit conținut de idei, titlul „Lumini pe piatră” poate confirma că autorul fotografiei promovează în primul rînd acest filon.

Desigur că mai pot fi și alte moduri de formulare a titlurilor.

Exemplele menționate susțin că titlul fotografiei are o funcție determinată de scopul artistic și participă cu discreție la valorificarea imaginii de către privitor, de unde rezultă și criteriul de apreciere al titlurilor. Fotografiiile provoacă întrebări oportune iar titlul, sau chiar explicațiile care se dau, cuprind răspunsurile. Unele fotografii pot fi apreciate chiar „fără titlu” și socotim atunci că imaginea conține elemente deosebite care nu mai suportă alte informații.

Publicul este eterogen și recepționează diferit materialul prezentat și prin exprimarea aleasă a titlului se evită surpriza unor reacții neașteptate. Același titlu poate servi bine atît pentru lămurirea privitorului obișnuit cît și pentru satisfacerea unui gust format.

Încercînd să găsească titlul potrivit, autorul fotografiei nu se grăbește a decide pentru că reanalizînd după un timp poate hotări formulări mai bune.

Concursul internațional Zeiss-Praktica

O selecție a celor mai bune imagini de la ediția 1985

Redăm traducerea articolelor care însoțesc partea ilustrativă a reproducerilor fotografice.

Traducerea Corina Popenco

Acest concurs există de peste un sfert de veac. Participanții lui s-au schimbat, ca și membrii juriului, precum și organizatorii. Acestui concurs i-a rămas însă flerul inconfundabil, orientarea sa către

preocupări comune în familia statelor socialiste, revendicarea umanistă de a înlesni participarea tuturor acelor care prin intermediul fotografiei s-au orientat către limbajul imaginii, pus în slujba realismului și progresului social.

Schimbarea înseamnă dinamică, implicând dezvoltare și progres în egală măsură. 69 000 de colaboratori fac parte azi din combinatul care poartă numele tradițional de VEB Carl Zeiss Jena și include VEB Pentacon Dresda, care constituie baza economică pentru activitatea culturală, pe care o reprezintă acest concurs unic în felul său.

Combinatul, într-o etapă superioară a dezvoltării sale și cu profilul lărgit pentru obținerea produselor de mecanică fină și optică, va pune la dispoziție capacitatea sa aparatură și sistemele sale, în sprijinul unei îndelungate tradiții. Această lucrărie este valabilă și se va realiza consecvent la concursul internațional de fotografie. Concursul și-a găsit completarea plină de înțeles, în sensul progresului social, prin extinderea în jurul grupajului tematic „fotografii din știință”.

Concursul din anul 1985 a cuprins temele :

- omul — modelatorul vieții sale;
- sport ;
- natură ;
- știință ;
- temă liberă ;
- serii fotografice.

Ceea ce s-a prezentat, dovedește vivacitatea solicitării spirituale. De aceea, organizatorul mulțumește tuturor creatorilor de fotografii, profesioniști sau amatori, pentru participare. El se simte obligat, în mod deosebit, față de revistele foto de specialitate din țările socialiste, față de redacțiile acestora, fără de care acest concurs n-ar fi putut avea loc. Datorită sprijinului acordat, angajat și partinic, a posibilității de a face paralele stimulatoare între realizări, acest concurs, a putut deveni, de peste un sfert de veac, unul din cele mai eficace concursuri din lume.

CULOAREA ÎN FOTOGRAFIE

Farbe im foto

De fapt, fotografia ar fi trebuit să fie inventată ca fotografie color, sau mai exact spus : cînd în urmă cu 180 de ani s-a procedat la combinarea unor elemente ale științelor naturii și a unor descoperiri empirice cu producerea și depozitarea cvasi-mecanică a imaginilor, nu-i trecea nici unui cercetător prin minte, ceea ce numim astăzi fotografia alb-negru. Ea a fost, înainte de a fi o preocupare în sine, un rezultat parțial accidental, care a satisfăcut curiozitatea primară și mîndria timpurie, dar care a fost ajustată curînd cu ajutorul penelului și a cretei colorate, ajungînd astfel într-o stare care, singură, a putut rezista criticii artistice.

Încercările, de a ajunge, pe cale fotografică, la redarea culorilor naturale, n-au încetat niciodată. Le cunoaștem aproximativ de la începutul acestui secol și de exact 50 de ani oricine poate folosi fără a efectua cheltuieli deosebite, fotogra-

fia color multistratificată modernă.

Culoarea dă fotografiei o mai mare apropiere de natură, motiv pentru care scepticii o atribuie naturalismului superficial. Specialiștii însă nu pot decît zîmbi cu indulgență unor asemenea păreri. Ei știu de mult, că aceste culori devin culori de abia în creierul ființelor vii. Fără această transformare în subiect, natura nu cunoaște decît lungimi de undă.

Culorile transportă informații. Verdele înseamnă a merge, înseamnă întindere. Albastrul înseamnă depărtare. Roșu înseamnă apropiere, căldură, arșiță și chiar revoluție. Înnegririle și albirile redau liniște, creează echilibru. Artiștii cunosc factorii de acțiune psihologici ai culorilor. Fotografia color nu este fotografia multicoloră. Prea multe informații și prea multe semnale produc haos. Natura este cîteodată îngăduitoare cu ea însăși. Ea combină uneori pe o pajiște, vara, sau pe un cer înserat, ceea ce de fapt nu este de combinat. Dar ea combină doar lungimi de undă. La aceasta noi clipim doar, sau ajungem să visăm, acoperînd, astfel, cu un voal emoțional, faptele dure. Artistul care realizează fotografii color, știe să facă din aceasta un vers și o imagine, atenuînd bogăția de culori și, lăsînd să iasă în evidență numai anumite nuanțe.

MĂREȚIA CLIPEI

Gewalt des augenblicks

Pictorii pictează, compozitorii compun, arhitecții construiesc, deseori zile, luni sau ani la lucrările lor. Nici scriitorilor nu le este dat să conceapă un roman sau o năvelă în cîteva minute iar sculptorilor le sînt impuse, de către natura materialului folosit, limite obositoare în timp.

Fotografii se văd expuși voinței neînsuflețite a proceselor care decurg automat. Tot mai des minicomputerul hotărăște, în mod detașat, cîte fracțiuni de secundă durează de fapt clipa pe care omul, de după camera de fotografiat, crede că merită să fie reținută pe imagine. Ce provocare a unui subiect sensibil !

Fotografii au răspuns acestei provocări tehnice. Ei n-ar fi oameni dacă din această greutate aparentă n-ar fi făcut o virtute de neconfundat. De cînd obiectivele au un randament foarte bun, iar filmele au devenit destul de rapide, femeile și bărbații și-au format și dezvoltat cu ochii la vizor, capacitatea lor de reacție. Din fotografia chibzuită, tip „genre”, a apărut fotografia „reportaj” și din ea fotografia „live”, fotografia vie. Rapiditatea, unicitatea, nereptabilitatea, au devenit motive. Oare este o coincidență faptul că, această tendință s-a născut acum aproximativ 5—6 decenii în lupta continuă împotriva fanatismului și a războiului

imperialist ? A cumpăni această întrebare, înseamnă a nu o considera neîndreptățită. Neuitatul teoretician, de origine germană, al fotografiei umaniste și socialiste, Berthold Beiler, numește ca obiect specific oricărei creații măreția clipei. Sînt două cuvinte pline de însemnătate. Măreția este o necesitate imperioasă și clipa este o fracțiune de secundă. Fotografii trebuie să se hotărăscă (aceasta este obligativitatea categorică), într-un interval de milisecundă (aceasta este clipa) dacă și cum să acționeze. El nu poate să trîncănească în jurul subiectului, el nu poate căuta pretexte optice sau raționale ; el trebuie să urmărească ceea ce i se oferă și în modul în care înțelege el lucrurile. Fotografia „live” este o fotografie realistă, inflexibilă, fiind dotată cu elasticitate interioară, care i se aliniază legic, neputînd fi modelată de consensul voit, este chiar : măreția clipei.

SUCCES MONDIAL

Weltërfolg

Dresda este strîns legată, de aproximativ 100 de ani, de industria aparatelor de fotografiat. De la aparatul fotografic cu placă de format mare, de pe la sfîrșitul secolului, la cele cu rolfilm, mai ușor de mînuit, ale anilor 30, calea dezvoltării a dus la aparatul fotografic cu film îngust de 35 mm și oglindă de vizare, monocular, de format 24 mm X 36 mm. Această acțiune îndrăznească — imaginea mică a vizorului cu reflexie — a fost întîmpinată inițial cu reținere, dar apoi s-a transformat într-un succes mondial grandios. De atunci, invenția din Dresda a fost folosită de 100 milioane de ori pe plan mondial. Numai în Dresda au urmat, după primul aparat fotografic de acest tip, alte 90 de modele cu o cifră de producție de peste 8 milioane. Pe ce se bazează această cale triumfală ? Principiul de construire al aparatelor fotografice cu oglindă de vizare, monocular, se întemeiază pe faptul că, razele de lumină, parcurg un traseu de la obiectiv la oglindă, și în continuare la prismă și la vizorul ocular. Imaginile din vizor și de pe film sînt proiectate de același obiectiv și de aceea corespund întregului (fără paralaxă).

Este pur și simplu ideal cît de luminos, strălucitor, mare și colorat apare imaginea în vizorul cu oglindă. Motivul poate fi astfel ales sigur ; încadrarea imaginii poate fi stabilită exact, și claritatea poate fi reglată foarte precis. Dimensiunile și greutatea aparatului fotografic monocular, cu oglindă de vizare și cu film îngust, permit reacții rapide la motivele care se oferă și pregătirea rapidă a aparatului fotografic. Datorită economiei avantajoase a filmului îngust, tehnica aparatului devine și mai importantă.



INTERNATIONALER
ZEISS-PRAKTICA
FOTOWETTBEWERB



EINE AUSWAHL
DER BESTEN BILDER
AUS DEN THEMENGRUPPEN:
DER MENSCH –

GESTALTER SEINES LEBENS
· SPORT · NATUR · WISSENSCHAFT ·
FREIE THEMEN · FOTOSERIEN

ZEISS – PRACTICA

Über ein Vierteljahrhundert existiert dieser Wettbewerb. Seine Teilnehmer wechselten wie die Juroren, wie die Veranstalter. Geblieben ist ihm sein unverwechselbares Flair, seine Ausrichtung auf Gemeinsamkeit in der Familie der sozialistischen Staaten, sein humanistischer Anspruch, jedem die Teilnahme zu ermöglichen, der sich im Dienste des Mediums Fotografie auf eine realistische und dem gesellschaftlichen Fortschritt dienende Bildsprache orientiert.

Wechsel ist Dynamik, die Entwicklung gleichermaßen wie Fortschritt einschließt. 69 000 Mitarbeiter gehören heute zu dem Kombinat, das den traditionsverpflichteten Namen VEB Carl Zeiss JENA führt und das den VEB PENTACON DRESDEN zu sich zählt, das die wirtschaftliche Basis für die kulturelle Aktivität dieses einmalig zu nennenden Wettbewerbs bildet.

Das Kombinat wird auf höherer Stufe seiner Entwicklung und mit dem erweiterten Profil feinmechanisch-optischer Produkte auch künftig weltweit seine Leistungskraft zielstrebig und traditionsbewußt in den Dienst der Anwender seiner Geräte und Systeme stellen. Gleiches gilt folgerichtig für den internationalen Fotowettbewerb, der mit seiner Erweiterung um die thematische Gruppe „Fotos aus der Wissenschaft“ eine sinnvolle Ergänzung im Interesse des gesellschaftlichen Fortschritts fand.

Der Wettbewerb im Jahre 1985 umfaßte die Themen:

- Der Mensch – Gestalter seines Lebens
- Sport
- Natur
- Wissenschaft
- Freie Themen
- Fotoserien

Was eingereicht wurde, dokumentiert die Lebendigkeit des geistigen Anliegens. Der Veranstalter dankt deshalb allen Foto-schaffenden, ob Profis oder Amateuren, für die Teilnahme. In besonderer Weise fühlt er sich den Fotofachzeitschriften sozialistischer Länder, ihren Redaktionen, verpflichtet, ohne die dieser Wettbewerb nicht zu führen gewesen wäre und die durch ihre engagierte und parteiiche Unterstützung diesen stimulierenden Leistungsvergleich über ein Vierteljahrhundert zu einem der erfolgreichsten in der Welt werden ließen.

Уже более четверти века проводится этот конкурс.

Как его участники, так и члены жюри, а также и организаторы сменялись. Но ему постоянно сохранялось его верное чутъё, установка на общность в семье социалистических государств и гуманистическое стремление обеспечить в нём участие всем, ориентирующимся на службе фотографии на реалистический и служащий прогрессу язык картин.

Смена – это динамика, одинаково включающая как развитие, так и прогресс. 69 000 сотрудников насчитывает сегодня комбинат, носящий обязывающее традициями имя «Народное предприятие имени Карла Цейсса, Йена», в который входит также и предприятие НП Пентакон, Дрезден, являющийся экономической базой для культурной активности этого единственного в своём роде конкурса.

Также и в будущем этот комбинат будет стоять на службе потребителя своей аппаратуры и систем на более высокой ступени своего развития и с расширенным профилем прецизионных механико-оптических изделий целенаправленно всей своей производительностью и, отвечая традициям.

Следовательно то же относится и к международному фотоконкурсу, получившему расширение его тематической группой «Фотографии из науки» рациональное дополнение в интересах общественного прогресса.

В 1985 году конкурс включал следующие темы:

- Человек – созидатель своей жизни
- Спорт
- Природа
- Наука
- Вольные темы
- Фотосери

То, что было подано, документирует жизненность его духовного содержания. Поэтому организатор благодарит всех фотографов, как профессиональных, так и любительских, за участие. В особенности он выражает свою глубокую признательность всем фотожурналам социалистических стран, их редакциям, без которых невозможно было бы проводить этот конкурс, и чья ангажированная и партийная поддержка позволила сделать это стимулирующее сравнение результатов работ в период за четверть века одним из самых успешных в мире.

Хerausgeber:

VEB PENTACON DRESDEN

Betrieb des Kombimates

VEB Carl Zeiss JENA

Deutsche Demokratische Republik

Redaktionelle Bearbeitung:

Wolfgang Mesow, Dresden

Texte Seiten 2, 6, 12, 20, 30:

Alfred Neumann, Leipzig

Gestaltung: Heinz Kuhn, Dresden

Druck: Ostsee-Druck Rostock

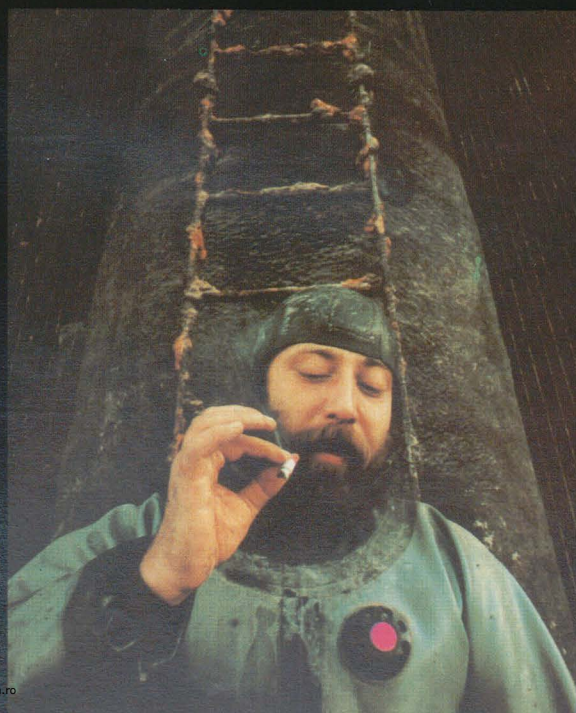
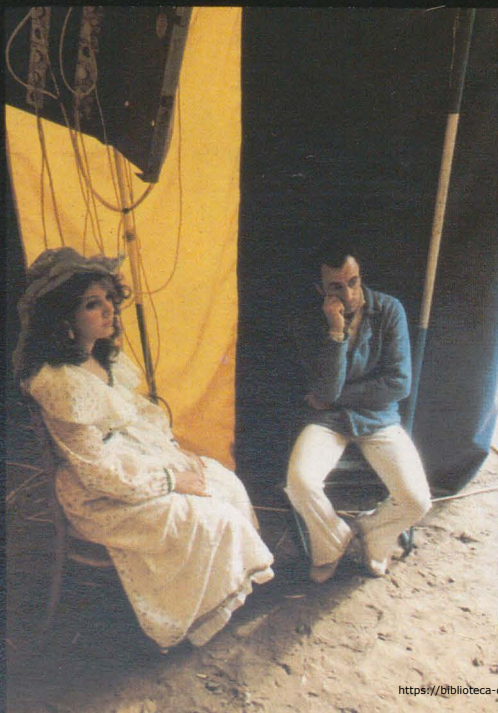
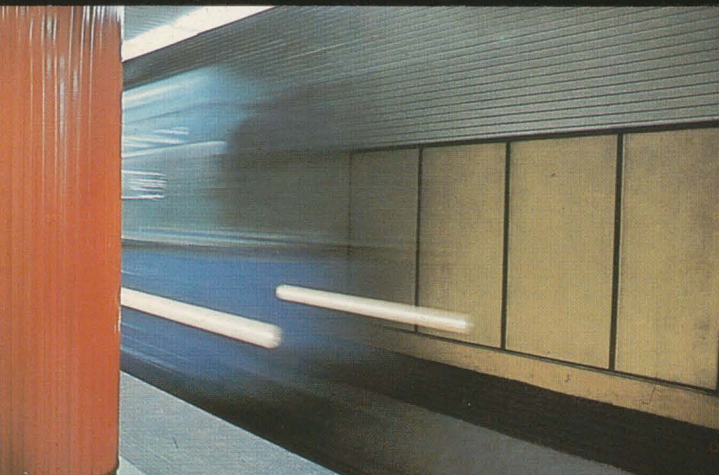
Ag 29/180/86 · ODR 5909/86

II-15-17 · 25,0



2
3
4

5
6





FARBE IM FOTO

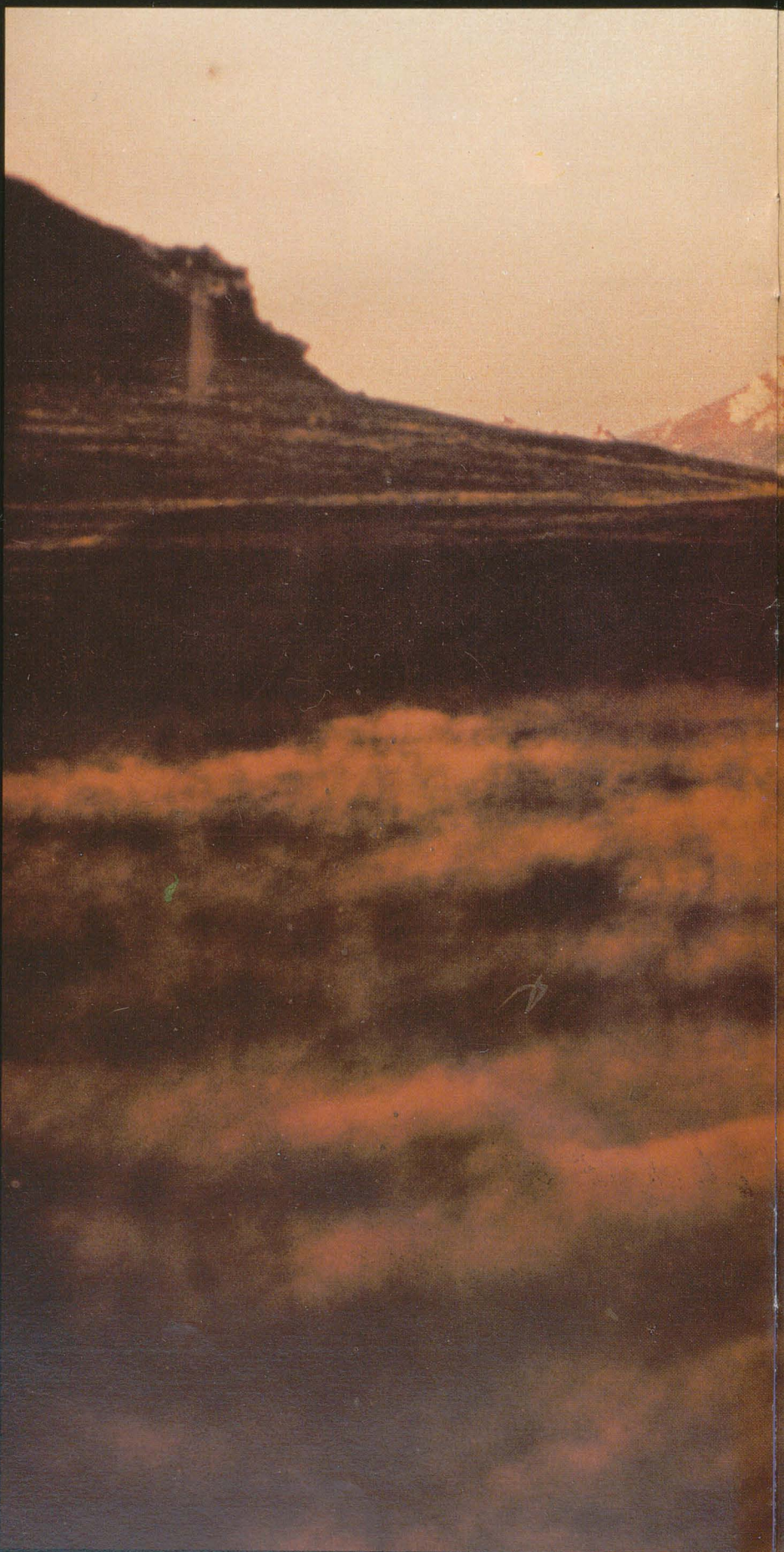
Eigentlich sollte die Fotografie als Farbfotografie erfunden werden, oder genauer gesagt: Als man vor reichlich 180 Jahren daran ging, naturwissenschaftliche Erkenntnisse und empirische Erfahrungen zur quasi mechanischen Bilderzeugung und -speicherung zu kombinieren, schwebte keinem der Suchenden das vor, was wir heute als Schwarzweißfotografie kennen. Sie war, ehe man sich ihrer mit Vorsatz annahm, ein zufälliges Teilergebnis, was zwar anfängliche Neugier und frühen Stolz befriedigte, aber bald mit Marderhaarpinsel und Kreidestift in jenen bunten Zustand versetzt wurde, der allein künstlerischer Kritik standhielt. Die Versuche, zu naturfarbener Wiedergabe auf fotografischem Wege zu gelangen, hörten deshalb nie auf. Und seit etwa Anfang dieses Jahrhunderts kennen wir sie, und seit ziemlich exakt 50 Jahren kann sie jedermann ohne gesonderten apparativen oder mechanischen Aufwand nutzen: die moderne Mehrschichtenfarbfotografie.

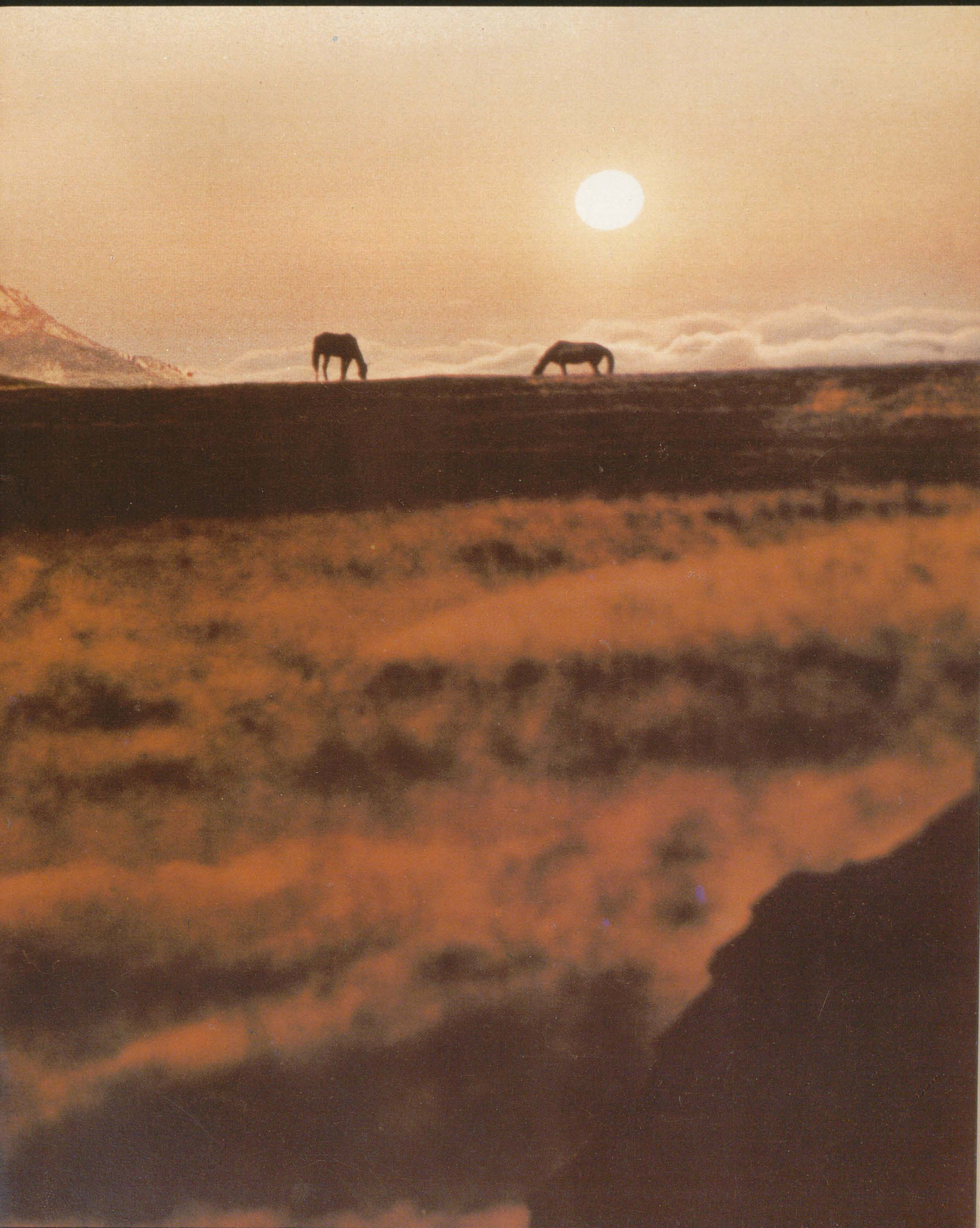
Farbe gibt dem Foto mehr Naturnähe – Skeptiker siedeln sie deshalb auch häufig dicht beim oberflächenbehafteten Naturalismus an – Könner lächeln ob solchen Vorwurfs müde. Sie wissen längst, daß Farben erst im Hirn lebendiger Wesen zu Farben werden, ohne diese Umsetzung im Subjekt kennt die Natur nur Wellenlängen.

Farben transportieren Informationen. Es ist dem Wissenschaftler, aber auch dem Künstler nicht gleichgültig, wo durch Veränderung des Farbwertes eine Grenze, eine Kontur, eine sichtbare und deutliche Unterscheidung entsteht.

Farben transportieren Signale. Grün heißt Gehen, heißt Weite. Blau ist Ferne. Rot bedeutet Nähe, Wärme, auch Hitze, auch Revolution. Verschwärzungen und Verweißlichungen geben Ruhe, schaffen Ausgleich. Künstler wissen um die psychologischen Wirkungsfaktoren der Farben. Farbfotografie ist nicht Buntfotografie.

Ein Zuviel an Informationen und ein Zuviel an Signalen bewirken Chaos. Die Natur ist zuweilen gnädig mit sich selbst. Sie kombiniert in einer Sommerwiese oder an einem Abendhimmel, was eigentlich nicht zu kombinieren ist. Aber sie kombiniert eben nur Wellenlängen. Wir blinzeln dabei oder geraten ins Träumen – und legen damit einen emotionalen Schleier über harte Fakten. Der Farbfotograf weiß sich einen Vers darauf und ein Bild davon zu machen, indem er Buntheit mildert und nur einzelne Töne zum Ton werden läßt.





ЦВЕТА НА ФОТОГРАФИИ

9

Собственно говоря, фотография должна была изобретаться как цветная фотография. Точнее сказать: когда более чем 180 лет тому назад делалась попытка естественные и эмпирические сведения преобразовать в механическое получение и фиксирование картин, то каждый ищущий это не мог бы представить себе то, что мы сегодня знаем как чёрно-белая фотография. Она была, прежде чем она была акцептирована, случайным частичным продуктом, который хотя и удовлетворял первоначальному любопытству и ранней гордости, но скоро кисточкой и красками переводился в такое состояние, которое даже отвечало художественной критике. Поэтому попытки прийти к цветовому воспроизведению фотографическим путём никогда не прекращались. Приблизительно с начала этого столетия мы все её знаем и уже довольно точно в течение 50 лет каждый из нас без особых аппаратных или механических трудностей может ею пользоваться: современной многослойной фотографией.

Цвета сближают фотографию с природой – поэтому зачастую скептики ставят её в ряды поверхностного натурализма – знатоки же посмеиваются над такими упреками.

Они давно распознали, что цвета становятся цветами только в мозгу живых существ, без этого перевода их в субъекте природа знает только длины волн.

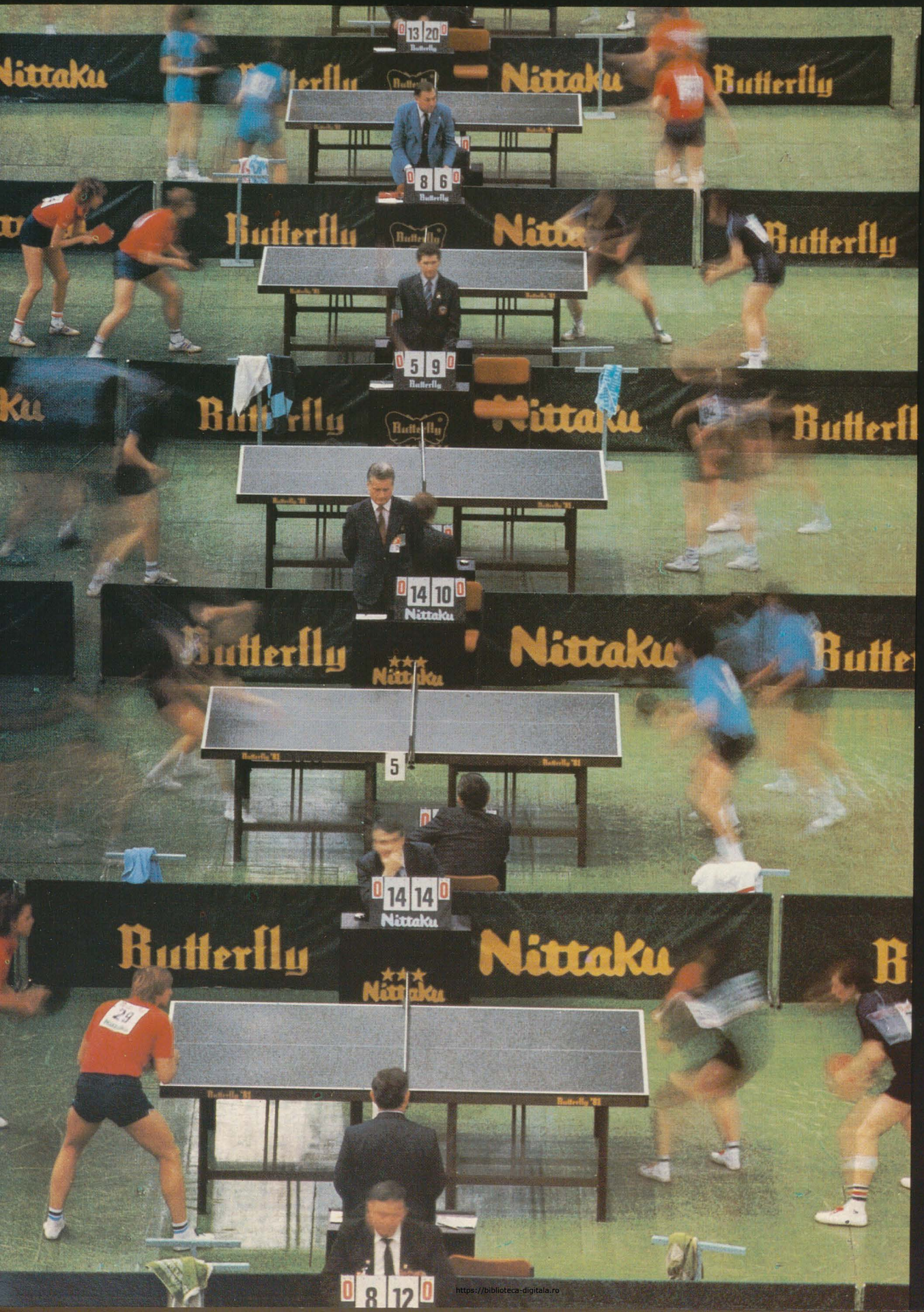
Цвета передают информации. Деятелю науки или художнику не всё равно, как от изменения цветового фона возникает граница, контур, видимое и точное отличие.

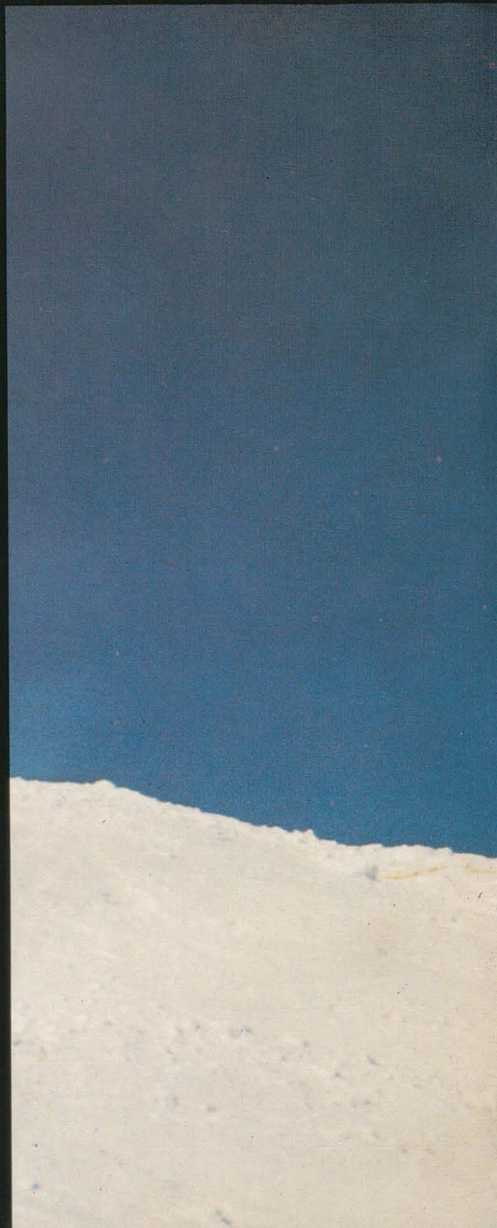
Цвета передают сигналы. Зелёный цвет означает движение, означает дальность. Красный цвет – это близость, тепло, также жара, также и революция. Зачернения и забеливания придают покой, создают равновесие. Художники знают эти психологические факторы действия цветов. Цветная фотография – это никакая-нибудь пёстрая фотография.

Избыток информации и избыток сигналов создают хаос.

Иногда природа благосклонна сама к себе. Она комбинирует на летнем лугу или вечернем небе немыслимое, что, собственно говоря, невозможно комбинировать. Но она комбинирует только длины волн. При виде этого мы моргаем от удивления глазами или начинаем мечтать – и этим покрываем реальные факты эмоциональной вуалью. Фотограф понимает из этого сделать картину, смягчив пестроту и заменив несколько отдельных тонов одним тоном.









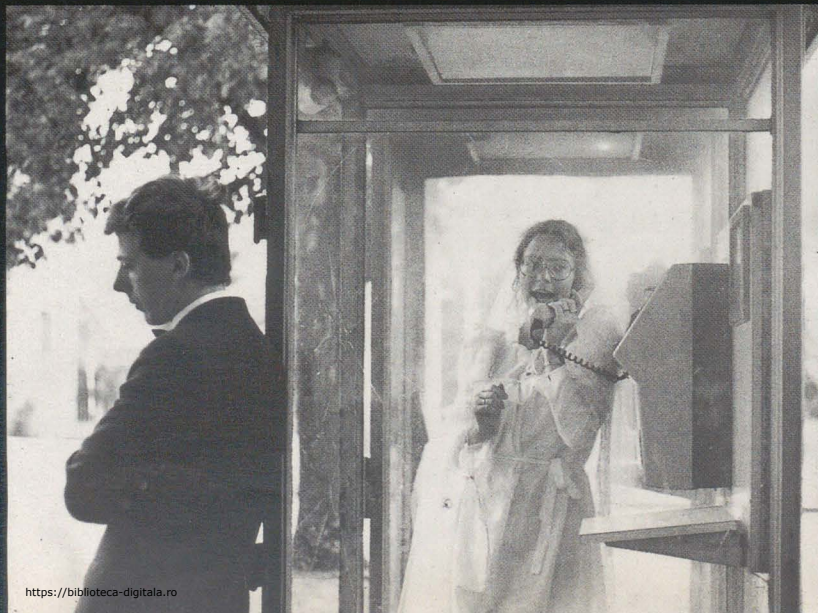
GEWALT DES AUGENBLICKS

14
15
16

Maler malen, Komponisten komponieren, Architekten konstruieren oft tage-, monate- und jahrelang an einem ihrer Werke. Auch Schriftstellern soll es nicht gegeben sein, in Minutenschnelle eine Roman- oder Novellenkonzeption entwerfen zu können, und Bildhauern gar setzt die Physis des Materials kräfteaubende Grenzen in der Zeit.

Fotografen sehen sich der seelenlosen Willkür automatisch ablaufender Prozesse ausgesetzt. Immer häufiger bestimmt ein nüchtern reagierender Minicomputer, wieviele Bruchteile von Sekunden der Augenblick eigentlich währt, den der Mensch hinter der Kamera für bildwürdig hält. Was für eine Herausforderung an ein empfindsames Subjekt!

Die Fotografen haben sich dieser technischen Provokation gestellt. Sie wären nicht Menschen, wenn sie aus dieser (scheinbaren) Not nicht eine (unverwechselbare) Tugend gemacht hätten. Seit die Objektive leistungsstark und die Filme schnell genug geworden sind, haben die Frauen und Männer mit den Augen am Sucher ihr Reaktionsvermögen geschult und entwickelt. Aus der bedächtigen „Genrefotografie“ wurde die „Reportagefotografie“ und aus ihr die „Livefotografie“, die lebendige Fotografie. Die Schnelligkeit, die Einmaligkeit, die Unwiederholbarkeit wurden zum Motiv. Ist es ein Zufall, daß diese Tendenz vor etwa fünf, sechs Jahrzehnten im atemlosen Kampf gegen Faschismus und imperialistischen Krieg geboren wurde? Diese Frage erwägen heißt, sie als nicht unberechtigt anzuerkennen. Der unvergessene deutsche Theoretiker einer humanistischen, sozialistischen Fotografie, Berthold Beiler, nennt als spezifischen Gegenstand jeglichen lichtbildnerischen Schaffens die Gewalt des Augenblicks. Zwei bedeutungsschwere Worte. Gewalt heißt Zwangsläufigkeit, und Augenblick ist Sekundenbruchteil. Der Fotograf hat (das ist der kategorische Zwang) in Millisekundenschnelle (das ist der Augenblick) seine Entscheidung über ob und wie zu fällen. Er kann nicht Darumherumreden, nach optischen oder rationalen Ausflüchten suchen, er muß dem folgen, was sich ihm bietet und wie er es versteht. Livefotografie ist realistische Fotografie, ist unbeugbar, weil mit innerer Schnellkraft ausgestattet, die sich an Gesetzmäßigem ausrichtet, nicht hinzubiegen an willfährigen Konsens, ist eben: die Gewalt des Augenblicks.





ВЛАСТЬ МГНОВЕНЬЯ

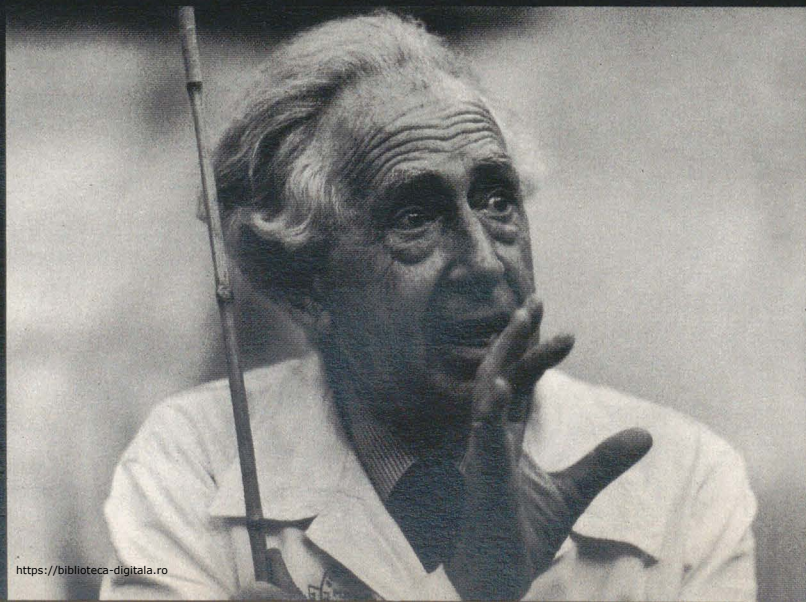
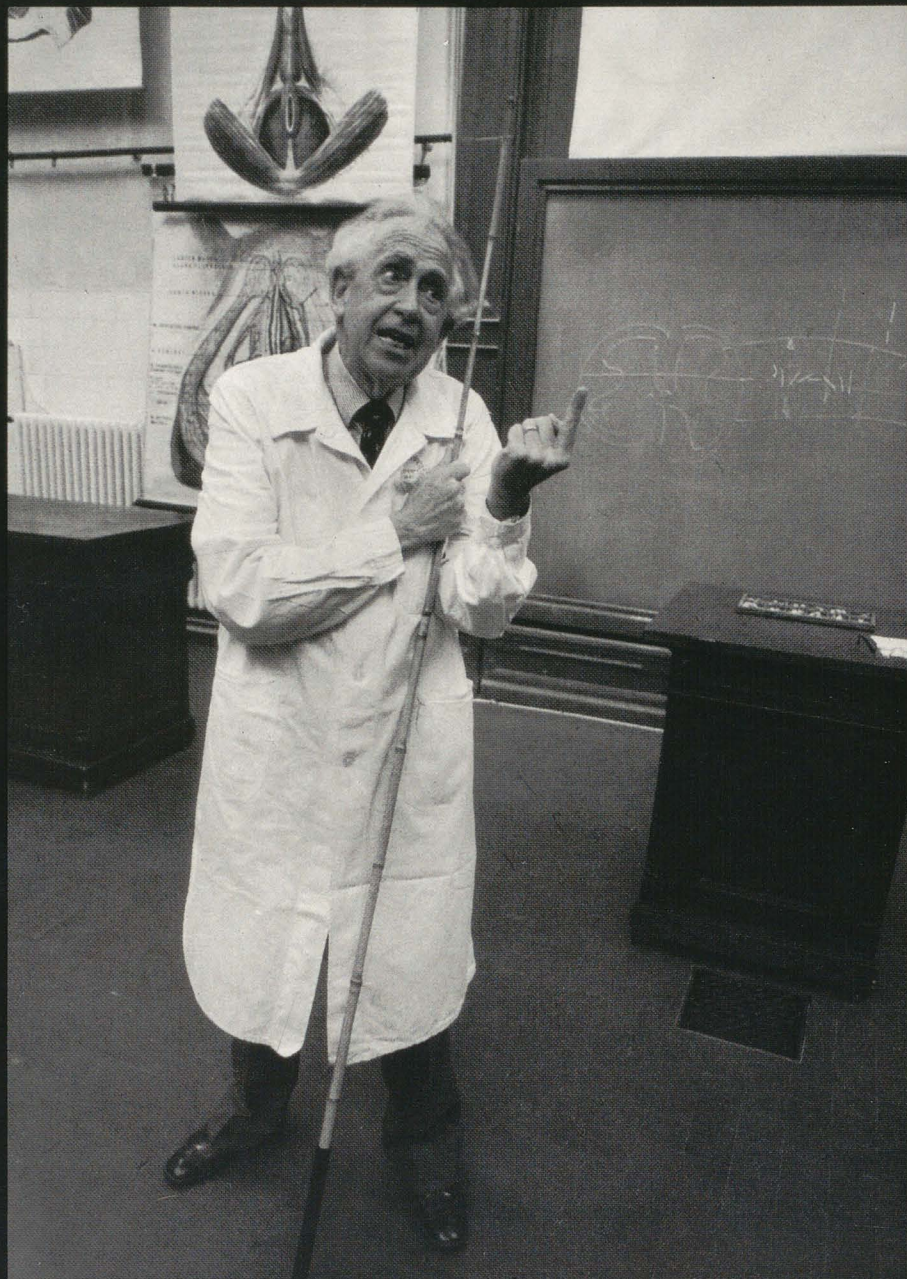
Художники рисуют, компонисты компо-
нируют, архитекторы конструируют часто
днями, месяцами и даже годами свои
творения. Также не было ещё ни одного
писателя, который бы смог за несколько
минут разработать концепцию романа
или новеллы, а скульпторам природа
материала ставит трудоёмкие границы
во времени.

Фотографы считают себя брошенными
на чёрствый произвол автоматически
протекающих процессов. Всё чаще
трезво реагирующий миникомпьютер
вычисляет, сколько собственно долей
секунды мгновение предоставляет цело-
му за камерой для снимка, который им
считается достойным. Что за вызов к
чувствительному субъекту!

Фотографы приняли на себя вызов этой
технической провокации. Они не были
бы людьми, если бы они не смогли сде-
лать из этой / кажущейся / нужды
/ единственную в своём роде / добродетель.
Так как объективы стали произво-
дительно и фильмы быстрыми, то
женщины и мужчины получили возмож-
ность вышколить и развить свою реак-
ционную способность визуального поис-
ка. Из степенной «жанровой фотогра-
фии» развилась «репортажная фотогра-
фия», а из неё — «прямая фотография»,
живая фотография. Быстрота, ориги-
нальность, неповторяемость стали мо-
тивами. Случайность ли это, эта тен-
денция родилась пять-шесть десятилетий
тому назад во время напряжённой
борьбы против фашизма в империали-
стической войне. Доставить этот вопрос
означает не признать его как не обосно-
ванный.

Известный немецкий теоретик гумани-
стической социалистической фотографии,
Бертольд Байлер, называет специфиче-
ским предметом всякого фотографиче-
ского произведения власть предметом
всякого фотографического произведе-
ния власть мгновения. 2 слова с глубо-
ким смыслом. Властью называют принуди-
тельность, а мгновение — это доли секун-
ды. Фотограф должен принять / это кате-
горическая неприложность / в течение
миллисекунды / это мгновение /
решение о том, как и что.

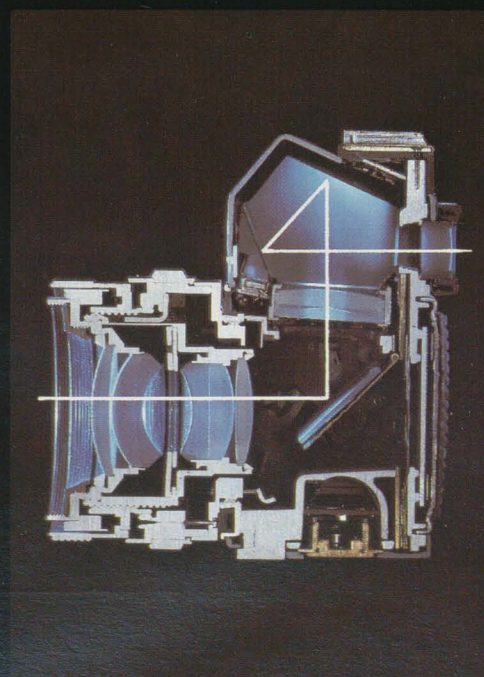
Он не может ходить вокруг и около, ис-
кать оптические и рациональные
лазейки, он должен следовать тому, что
ему предоставляется и как он это пони-
мает. «Прямая фотография» — это ре-
алистическая фотография, несгибаю-
щаяся, так как она оснащена эластич-
ностью, выверенной, закономерностями
на не склонение к услужливому
одобрению, она именно является:
властью мгновения.

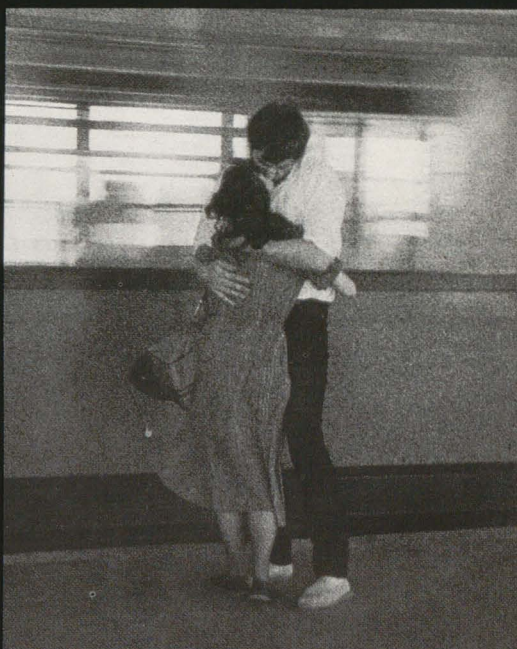
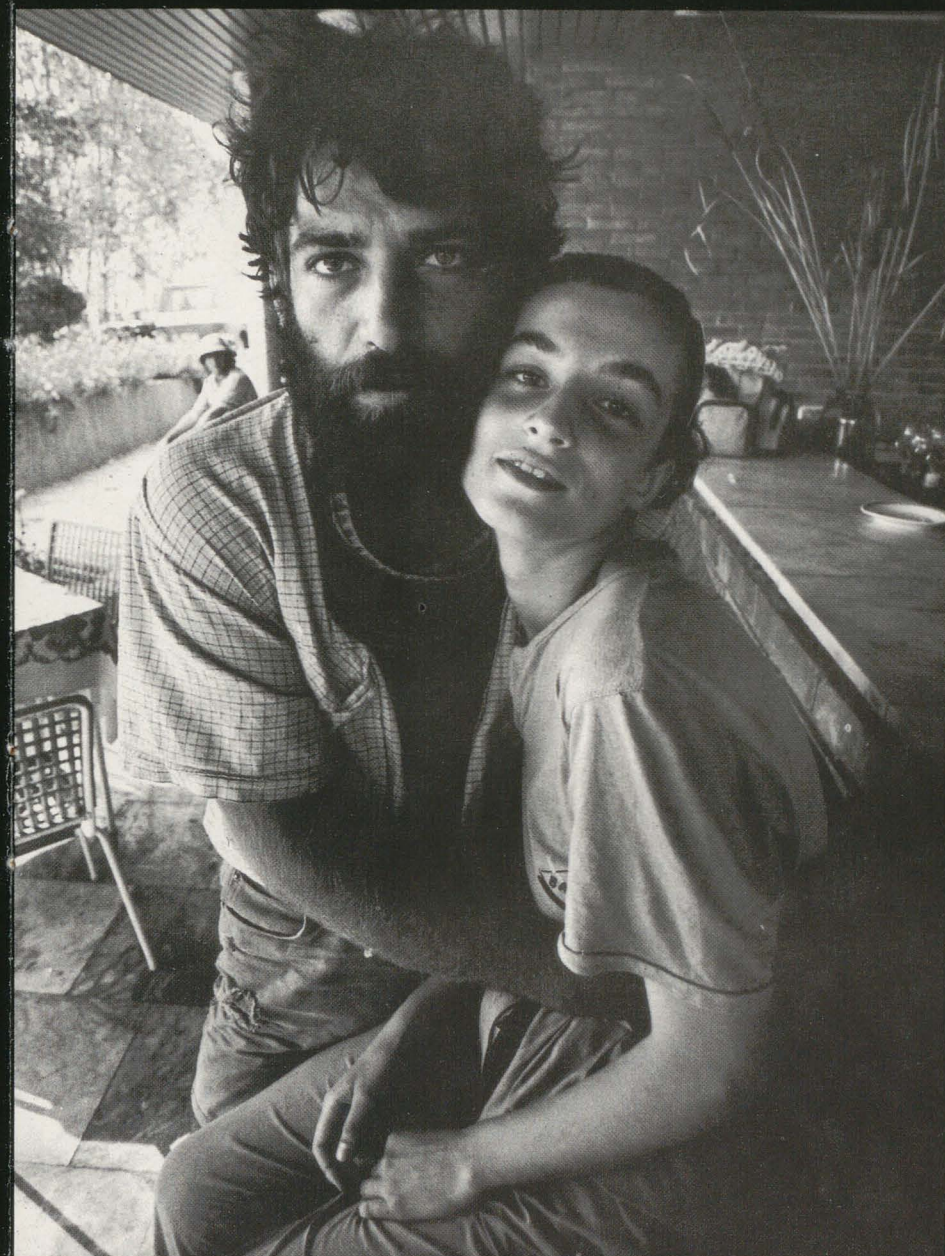




WELTERFOLG

Dresden ist seit etwa 100 Jahren mit der Kameraindustrie eng verwachsen. Von den großformatigen Plattenkameras der Jahrhundertwende über die schon handlicheren Rollfilmkameras der 30er Jahre führte der Entwicklungsweg mit der Einführung des 35-mm-Kleinbildfilms zur Kleinbild-Spiegelreflexkamera. Zur Leipziger Messe 1936 wurde erstmalig der Weltöffentlichkeit mit der KINE-EXAKTA eine einäugige Spiegelreflexkamera des Aufnahmeformats 24 mm x 36 mm vorgestellt. Dieses Wagnis – das kleine Reflexsucherbild löste zunächst Skepsis aus – schlug sich in einen grandiosen Welterfolg um. 100 Millionen Mal wurde die Dresdner Erfindung seitdem weltweit genutzt. Allein in Dresden folgten der ersten Kamera dieses Typs bisher 90 weitere Modelle mit einer Produktionszahl von über 8 Millionen. Worauf gründet sich dieser Triumphzug? Das Konstruktionsprinzip der einäugigen Spiegelreflexkamera beruht darauf, daß der Strahlengang des Lichtes durch das Objektiv zum Spiegel, weiter über das Bildeinstellsystem zum Prisma und Sucherokular verläuft. Die Bilder im Sucher und auf dem Film werden vom gleichen Objektiv entworfen und stimmen deshalb völlig überein (parallaxenfrei). Es ist einfach ideal, wie hell, brillant, groß und farbig der Spiegelreflexsucher das Bild zeigt. Das Motiv kann dadurch sicher gewählt, der Bildausschnitt exakt bestimmt und die Schärfe auf den Punkt genau eingestellt werden. Abmessungen und Gewicht der einäugigen Kleinbild-Spiegelreflexkamera lassen schnelles Reagieren auf sich bietende Motive und rasche Aufnahmebereitschaft der Kamera zu. Durch die günstige Ökonomie des Kleinbildfilms gewinnt die ausgereifte Gerätetechnik noch zusätzlich an Bedeutung.







Es ist Jahre, es mag Jahrzehnte her sein, da sagte einer, dem man es auf Grund seiner Lebenserfahrung glauben mochte, nun sei die ganze Welt durchfotografiert, es gäbe nichts Neues mehr zu entdecken mit der Kamera, man könne also eigentlich aufhören.

In gewisser Weise hatte er recht. Folgt man den gängigen Denkschemata und Betrachtungsgewohnheiten und den sogenannten „goldenen“ Gestaltungsregeln, dann können Innovationen schon rar werden. Der Sonnenuntergang ist wie der Regenbogen, die Tropfen (oder Eisblumen) an den Scheiben sind wie die markant ins Bild führenden Ackerfurchen längst Dutzendware, auch die Naivität der Jugend provoziert beinahe ebenso wenig zum Druck auf den Auslöser wie die Weisheit des Alters. Tiere und Pflanzen, selbst sportliche Höhepunkte und ganz zu schweigen von den Anstrengungen intensiver Arbeit, sie alle waren schon da, und wer sie neu sehen will, muß sie anders sehen, und das ist nicht immer besser als das schon Bekannte, Erreichte. Aber eben da liegt der Trugschluß.

Zum einen ist die Welt, in der wir leben, permanent Veränderungen unterworfen, die wir selbst veranlassen. Wir gestalten die Natur immer wieder neu, wir leben und kleiden uns anders als Väter und Mütter (oder als wir selbst noch vor einigen Jahren), Architektur und Kunst, Wissenschaft und Technik bescheren uns beinahe täglich neue Motive und Sujets.

Zum anderen verändern wir uns selbst, jeder einzelne und die Gesellschaft, in unseren Haltungen und Gewohnheiten. Fotografie als visuelle Kultur ist Widerspiegelung, eine Binsenweisheit. Aber sie ist nicht nur Widerspiegelung des Äußeren, etwa im Sinne der Platonschen Schattenwelt. So, wie wir Schritt für Schritt, oft auch über Umwege, wissender und erfahrener werden, so ändert sich unser Blick auf die Dinge, man sagt, wir sehen manches mit anderen Augen.

Und genau hier setzt das Vermögen – sicher auch der Ehrgeiz – des wirklich kreativen Fotografen ein. Man könnte es auf eine beinahe lapidare Formel bringen: Zeitgenössische schöpferische Fotografie ist Widerspiegelung des zeitgenössischen schöpferischen Geistes. Eine solche Fotografie fordert natürlich auch vom Betrachter mehr als nur Hinsehen. Aber die Mühe lohnt für beide, denn schlüssig wird offenbar, daß eben doch noch nicht alles fotografiert ist, weil täglich Neues im Werden und Denken und Fühlen hinzukommt. Das zu finden ist die Kunst des Sehens.





Годы, а может и десятилетия прошли с тех пор, как кто-то, кому можно было верить, исходя из его жизненного опыта, сказал, что весь свет уже сфотографирован и что с помощью камеры нельзя больше ничего нового обнаружить.

Собственно говоря, можно было бы и прекратить фотографировать.

В определённой степени он и прав. Если следовать этой ходячей схеме мышления и привычкам наблюдений и так называемым «золотым» правилам оформления, то инновации могут уже стать весьма редкими. Заход солнца, как и радуга, капли / или ледяные узоры / на окнах, так также и пахотная борозда, величественно проходящая по снимку, уже давно стали бросовым товаром. Наивность юности почти также мало провоцирует к нажатию расцепителя, как и мудрость старца. Животные, растения, даже выдающиеся спортивные моменты, не говоря уже об изображении трудовой жизни, всё это уже было здесь неоднократно и кто их хочет видеть по-новому, должен смотреть на них по-другому, а это не всегда является лучшим, чем известное, достигнутое. В этом и состоит ложное заключение.

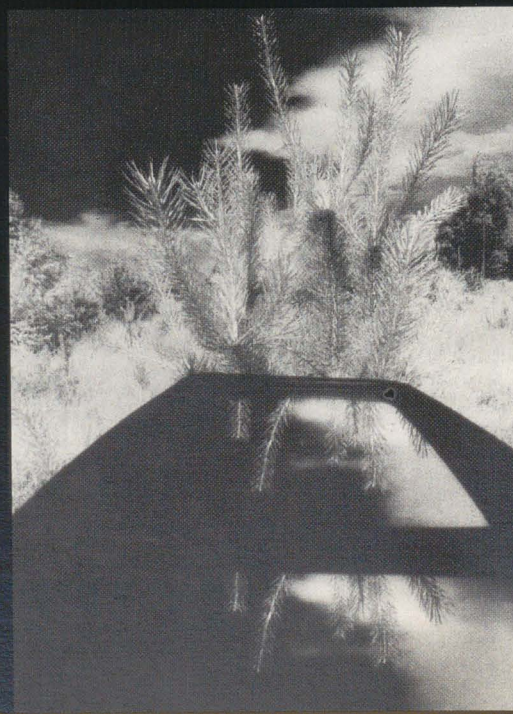
С одной стороны мир, в котором мы живём подвергается непрерывным изменениям, которые мы сами вызываем. Мы всё вновь и вновь преобразуем природу, мы живём и одеваемся по-другому, чем наши матери и отцы / или даже чем мы сами несколько лет тому назад /. Архитектура и искусство, наука и техника предоставляют нам почти ежедневно новые мотивы и сюжеты.

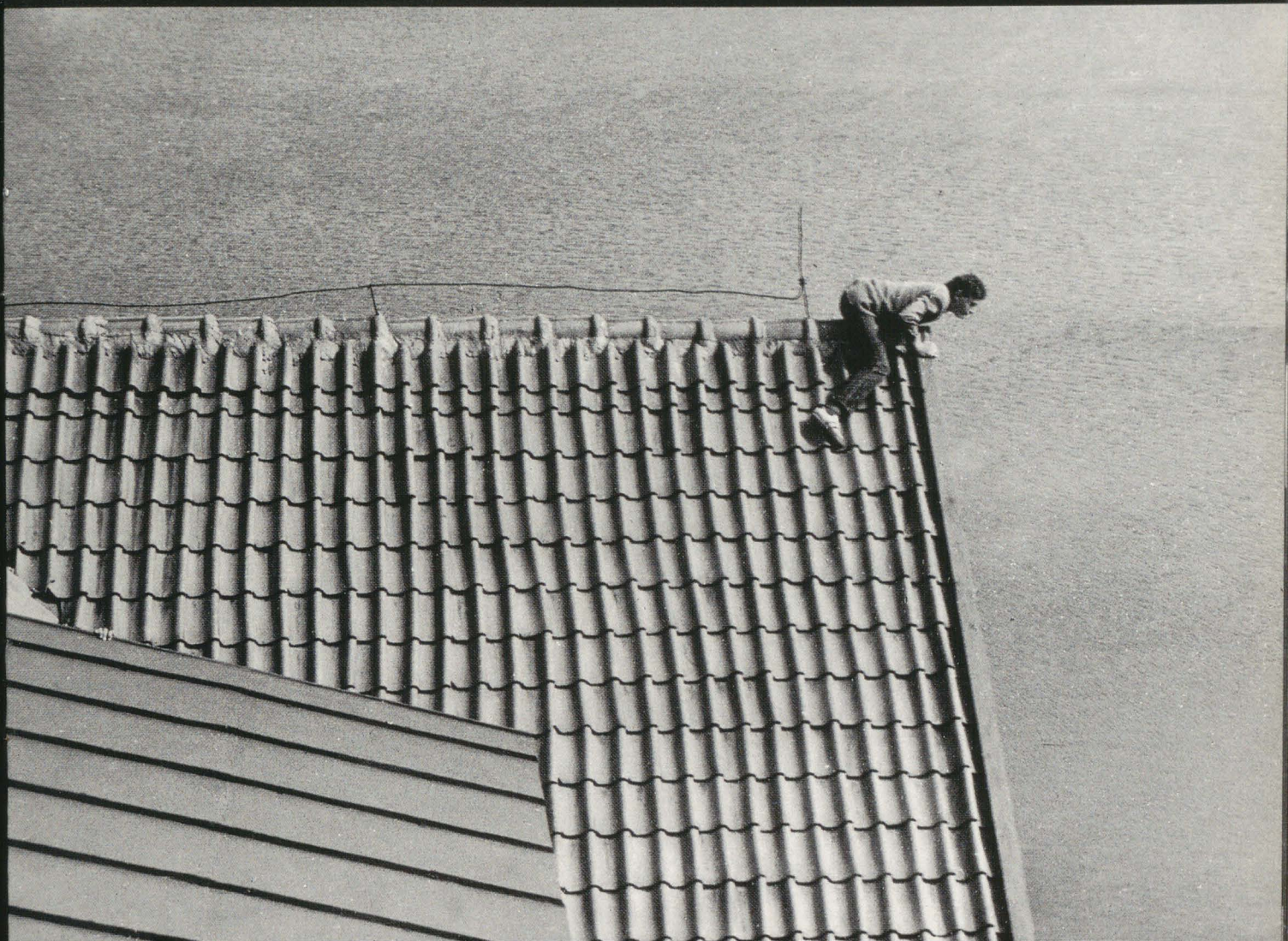
С одной стороны, мы сами изменяемся, каждый в отдельности и обществе, в своём поведении и привычках.

Фотография как визуальная культура — это отражение, прописная истина. Но она не является отражением только внешнего в смысле царства теней Платона.

Вместе с тем, как мы шаг за шагом, зачастую также окольными путями, приобретаем всё больше знаний и опыта, изменяется наше понимание некоторых вещей. Говорят, что мы видим другими глазами.

И как раз здесь проявляется способность — конечно, и тщеславие — действительно творческого фотографа. Это можно было бы свести к простой формуле: современные творческие фотографии это отражение современного творческого ума. Такая фотография требует, конечно, и от наблюдателя больше, чем простое смотрение. Но это оправдывает себя, так как по логике станет ясно, что ещё не всё сфотографировано, так как ежедневно приходит новое в поступках, мышлении и восприятии. Это найти и является искусством видеть.





PRAKTICA-OBJEKTIVE

Die Konstruktion der einäugigen Kleinbild-Spiegelreflexkamera läßt vielfältiges Ausbauen des Kamerakörpers zu. Diese Universalität trug wesentlich zum Siegeszug in den 50 Jahren bei. Unverändert ist die Spiegelreflex des Aufnahmeformats 24 mm x 36 mm die vielfältigste Kamera. Sie ist damit auch die kreativste Kamera. Allein die Möglichkeit, mit wenigen Handgriffen das Objektiv zu wechseln, öffnet die Tür zur schöpferischen Fotografie sehr weit. Erfolgreiches Fotografieren bedingt, das Objektiv mit der jeweils motivgerechten Brennweite in die PRAKTICA einzusetzen. Mit Weitwinkelobjektiven, Teleobjektiven mittellanger oder gar extrem langer Brennweiten, als ergänzende Technik zum Standardobjektiv, lassen sich Bildaussage und -wirkung unwahrscheinlich steigern. Groß ist die Palette der Objektive für die PRAKTICA. Sie umfaßt alle gebräuchlichen Brennweiten zwischen 20 mm und 1 000 mm. Durch mehrfachbeschichtete Linsenoberflächen bei fast allen Objektiven ist höchste Abbildungsgüte gewährleistet. Unsicherheiten bei der Belichtung durch Einsatz eines anderen Objektivs können gar nicht erst aufkommen. Die Innenlichtmessung der PRAKTICA als Bestandteil der Belichtungsautomatik berücksichtigt automatisch den wirksamen Bildwinkel.

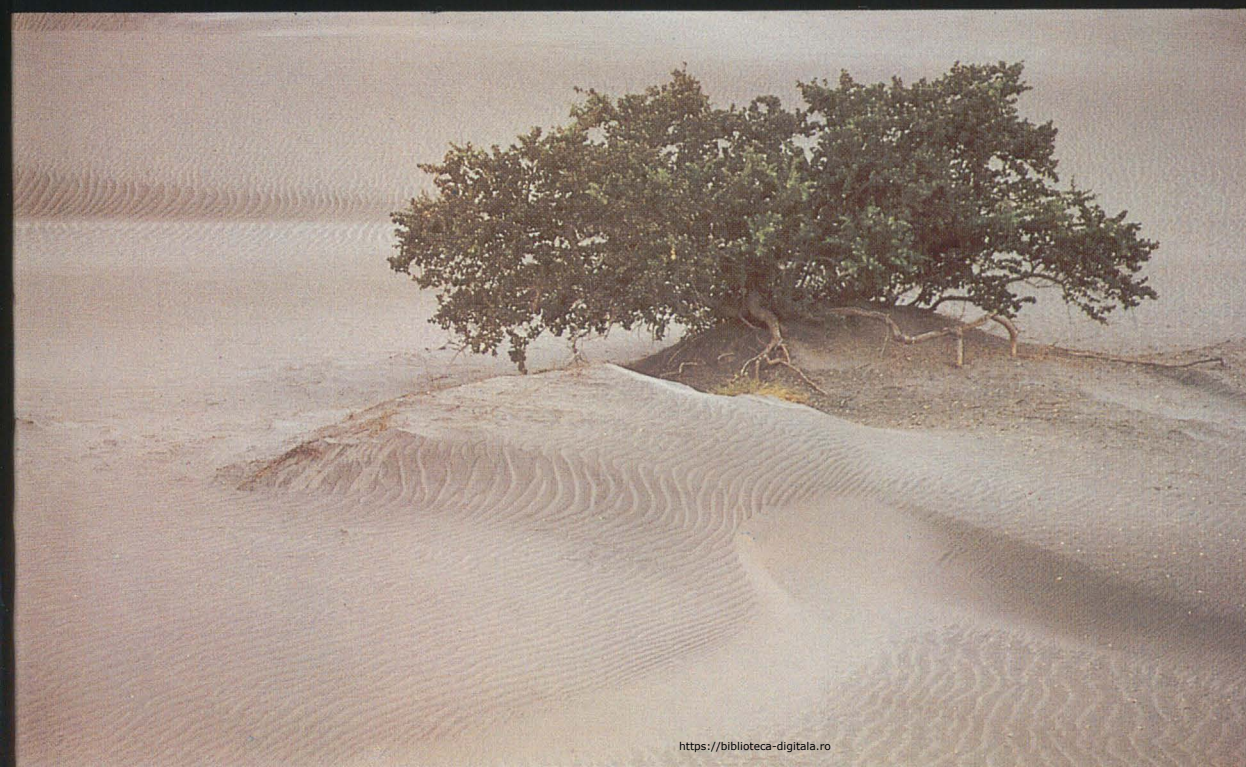


ZEISS- und PENTACON-Objektive mit Bajonettanschluß für PRAKTICA BC1, BCA, B 100 und Vorgängermodelle

	Bild- winkel	kürzeste Einst. (m)
PRAKTICAR 2,8/20	93°	0,20
PRAKTICAR 2,8/28	75°	0,25
PRAKTICAR 2,4/35	62°	0,22
PRAKTICAR 1,4/50	45°	0,36
PRAKTICAR 1,8/50	46°	0,45
PRAKTICAR 2,4/50	46°	0,60
MACRO-		
PRAKTICAR 2,8/55	43°	0,25
PRAKTICAR 1,8/80	30°	0,65
PRAKTICAR 2,8/135	19°	1,70
PRAKTICAR 3,5/135	18,5°	1,00
PRAKTICAR 4/300	8°	4,00
PRAKTICAR 5,6/500 m.Ad.	5°	6,00
PRAKTICAR 5,6/1000 m.Ad.	2,5°	16,00

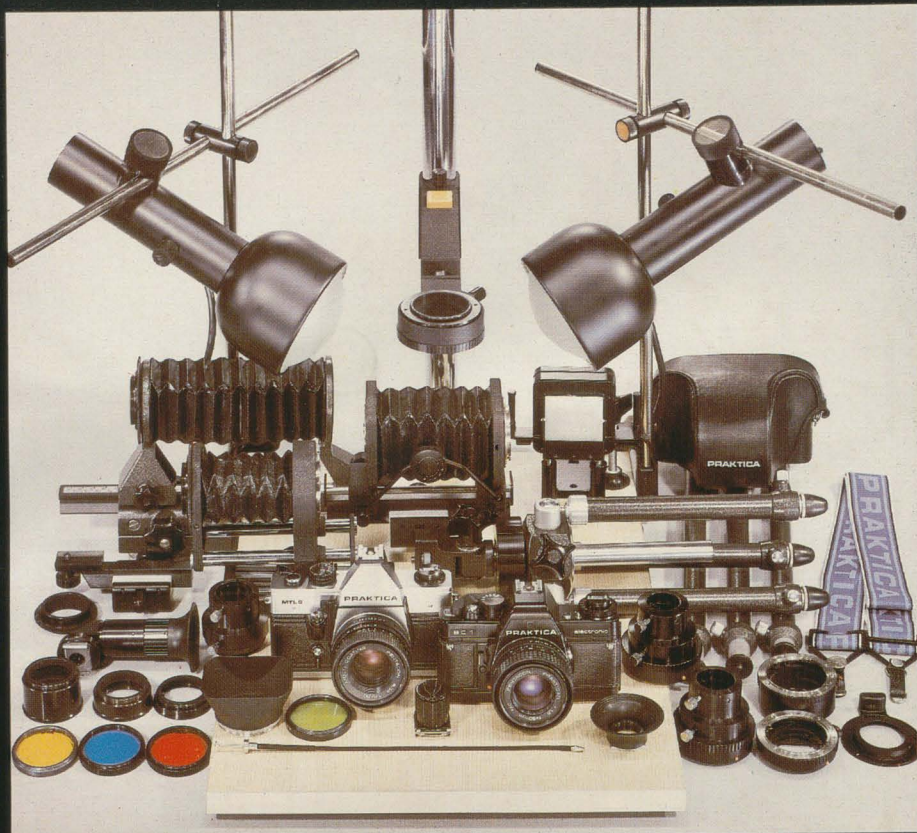
ZEISS- und PENTACON-Objektive mit Gewinde M 42x1 für PRAKTICA MTL 50, MTL 5B und weitere PRAKTICA L-Modelle

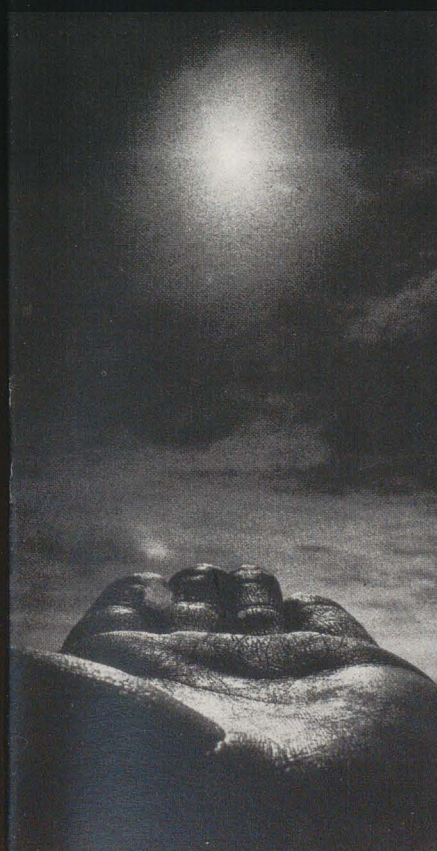
	Bild- winkel	kürzeste Einst. (m)
ZEISS FLEKTOGON auto 2,8/20	93°	0,19
PENTACON auto 2,8/29	73°	0,25
ZEISS FLEKTOGON auto 2,4/35	62°	0,19
PENTACON auto 1,8/50	47°	0,33
ZEISS PANCOLOR auto 1,8/50	46°	0,35
ZEISS TESSAR 2,8/50	45°	0,35
ZEISS PANCOLOR auto 1,8/80	30,4°	0,80
PENTACON auto 2,8/135	18°	1,70
ZEISS SONNAR auto 3,5/135	18°	1,00
ZEISS SONNAR auto 2,8/180	14°	1,70
m.Ad.		
ZEISS SONNAR auto 2,8/200	12,5°	2,20
PENTACON auto 4/200	12,8°	2,70
ZEISS SONNAR auto 4/300	8°	4,00
m.Ad.		
PRAKTICAR 5,6/500	5°	6,00
m.Ad.		
PRAKTICAR 5,6/1000	2,5°	16,00
m.Ad.		



PRAKTICA-ZUBEHÖR

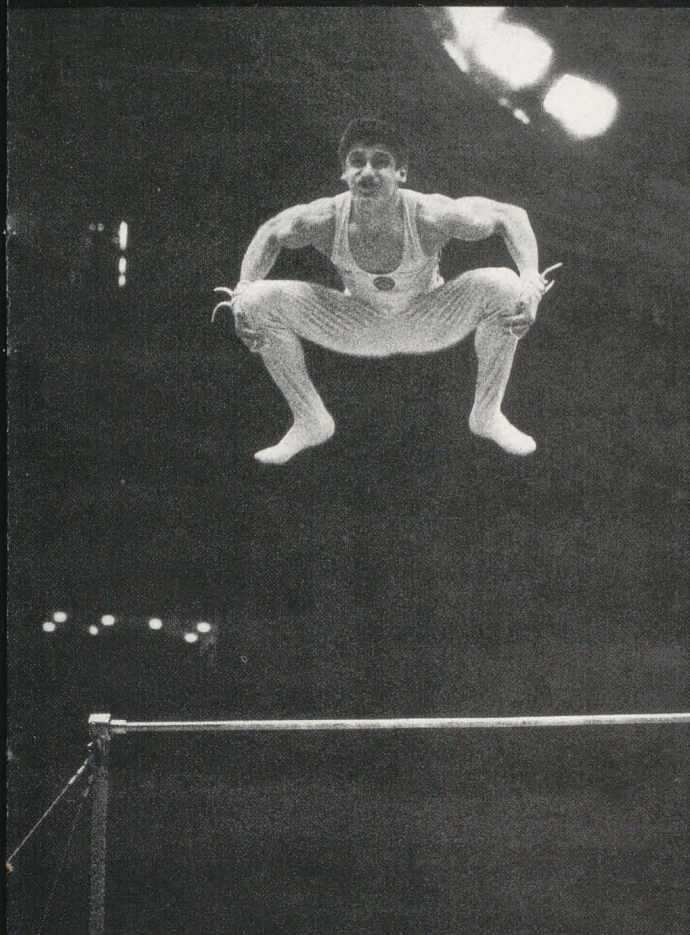
Die Kleinbild-Spiegelreflexkamera kann mehr als andere Typen. Jede PRAKTICA ist Teil eines ganzen Systems von Geräten. Dieses wächst zudem ständig in ihren Leistungen. Es kommt lediglich darauf an, das Gegebene zu nutzen. Mit einer klug zusammengestellten Ausrüstung wird nahezu jede Fotosituation beherrscht. Das Zubehör kann man ja nach und nach den Ansprüchen gemäß komplettieren. Bedenken vor komplizierter werdender Technik sind unbegründet. Das ideale Reflexsucherbild der PRAKTICA ist wie bei der normal ausgestatteten Kamera sicheres Einstell-, Kontroll- und Informationszentrum. Es gibt keine Berechnungen durch auszugsverlängerndes Zubehör oder Filter. Die Innenlichtmessung und Belichtungsautomatik zeigen ihre Stärken vor allem bei der ausgebauten PRAKTICA. Die Nahaufnahme-technik ist traditionell ein Paradegebiet jeder PRAKTICA. Schon Zwischenringe oder Balgennaheinstellgerät erschließen den Nahbereich. Mit ihnen unter ganz neuen Blickwinkeln zu fotografieren läßt die Liebe zum Detail reifen. Eine neue Welt voller Schönheiten und gestalterischer Reize entfaltet sich. Weiteres Zubehör steht für Mikro-, Astro- und Reproaufnahmen sowie für das Diakopieren zur Verfügung. Da auch auf Spezialgebieten der maximalen Bildschärfe der Vorrang gehört, erleichtern Einstellhilfen wie Augenmuschel, Winkelsucher, Einstellfernrohr und Einstellschlitten das PRAKTICA-Fotografieren.



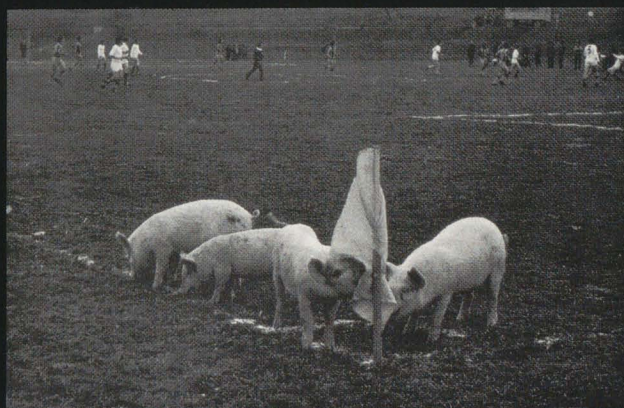




43
44



45
46
47



Jedes Foto entsteht auf Intention des Menschen. Wenn kein Mensch will, entsteht kein Foto. Jedes Foto ist also subjektiv bestimmbar, jedes Foto ist Produkt bewußten menschlichen Tuns.

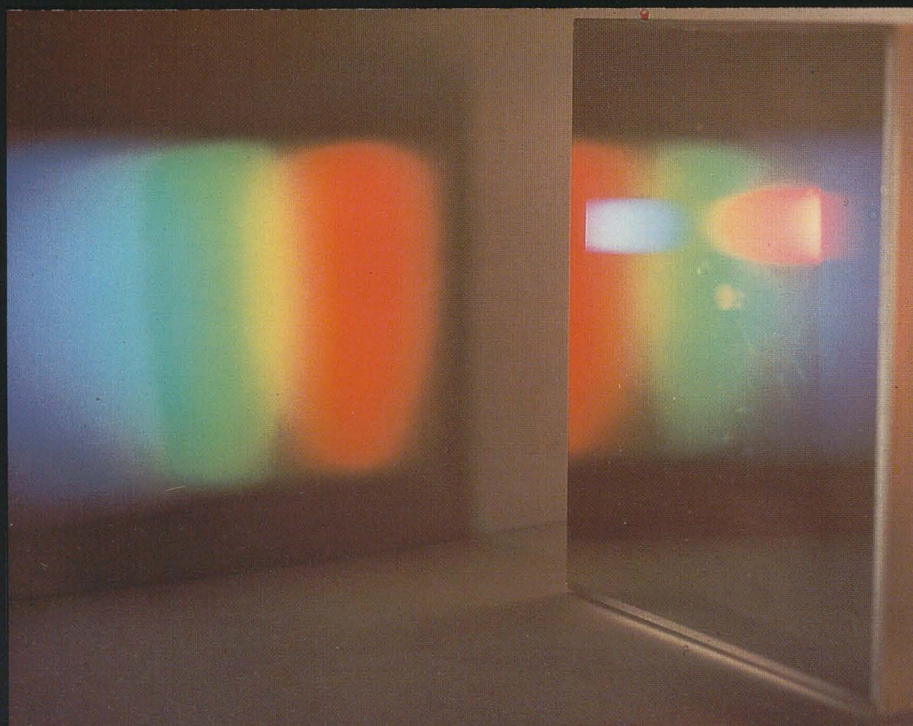
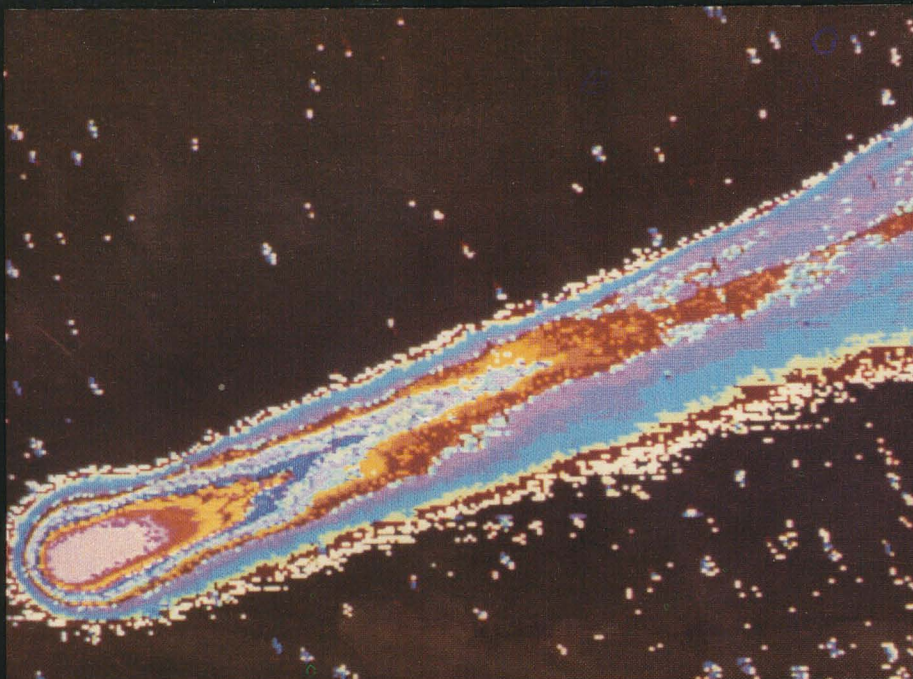
Jedes Foto entsteht auf der Basis physikalischer und chemischer Vorgänge. Jedes Foto ist quantifizierbar, ist unbestechlich, ist auf entschlüsselbare Weise objektiv.

Die Fotografie ist aus all dem seit langem ein unverzichtbarer Partner der Wissenschaft. Viele, ungezählte Erkenntnisse verdanken ausschließlich der Fotografie, daß sie heute zum unbestrittenen Fundus menschlichen Wissens gehören.

Aber die wissenschaftliche Fotografie – oder auch das Bild der Wissenschaft mit Hilfe der Fotografie – fristen ein unbegreifliches Schattendasein in der Bild- und Kulturgeschichte des Mediums, mehr noch: der Menschheit.

Woher bezögen wir unsere Kenntnisse vom Mikro- und Makrokosmos, wenn die Fotografie nicht wäre? Wer transportiert als Lehrmeister Fakten der Virus- und der Kosmosforschung an diejenigen, die in Folgejahren den Staffelfstab der Erkenntnisgewinnung aufnehmen sollen? Jede Klinik wäre heute hilflos ohne Röntgenfotografie, die Geheimnisse des Universums würden uns verborgen bleiben, würden Teilchen nicht ihre radiografischen Spuren, würden Sonden nicht ihre Wahrnehmungen auf telefotografischem Wege mitteilen.

Empfindsame Menschen geraten ins Schwärmen angesichts computertomografischer Ästhetik, angesichts falschgefärbter Informationen von Staubhüllen galaktischer Vagabunden. Dazwischen ist ein weites Feld, und alles zusammen verlangt auch in bildmäßiger Hinsicht mehr als nur ein wenig revolutionäres Denken. Fotografie, das ist Schreiben mit Licht, aber Licht ist mehr, als unser Auge zu empfangen sich imstande zeigt. Nüchterne Apparate setzen für uns um, was uns verborgen bleiben würde. Aber sie setzen es um, weil wir es wollen, weil wir es brauchen. Und für alles, was wir brauchen, müssen wir auch ein ästhetisches Urteilsvermögen entwickeln können. Wissenschaftliche Fotografie und Fotografie der Wissenschaft sollten deshalb gerade in diesem Wettbewerb einen besonderen Platz einnehmen, vielleicht stellvertretend (oder bahnbrechend) für das, was noch zu bewältigen ist.





Каждая фотография создаётся намерением человека. Если у человека нет желания, то не будет и фотографии. Значит, каждая фотография субъективно определяема, каждая фотография – это продукт определённого человеческого действия. Каждая фотография создаётся с помощью физических и химических процессов. Каждая фотография количественно определима, неподкупаема и является дешифрируемым образом объективной.

Из совокупности всего этого фотография уже давно является неотделимым партнёром науки. Многие, бесчисленные сведения, входящие сегодня в неопровержимый фонд человеческих знаний, обязаны фотографиям.

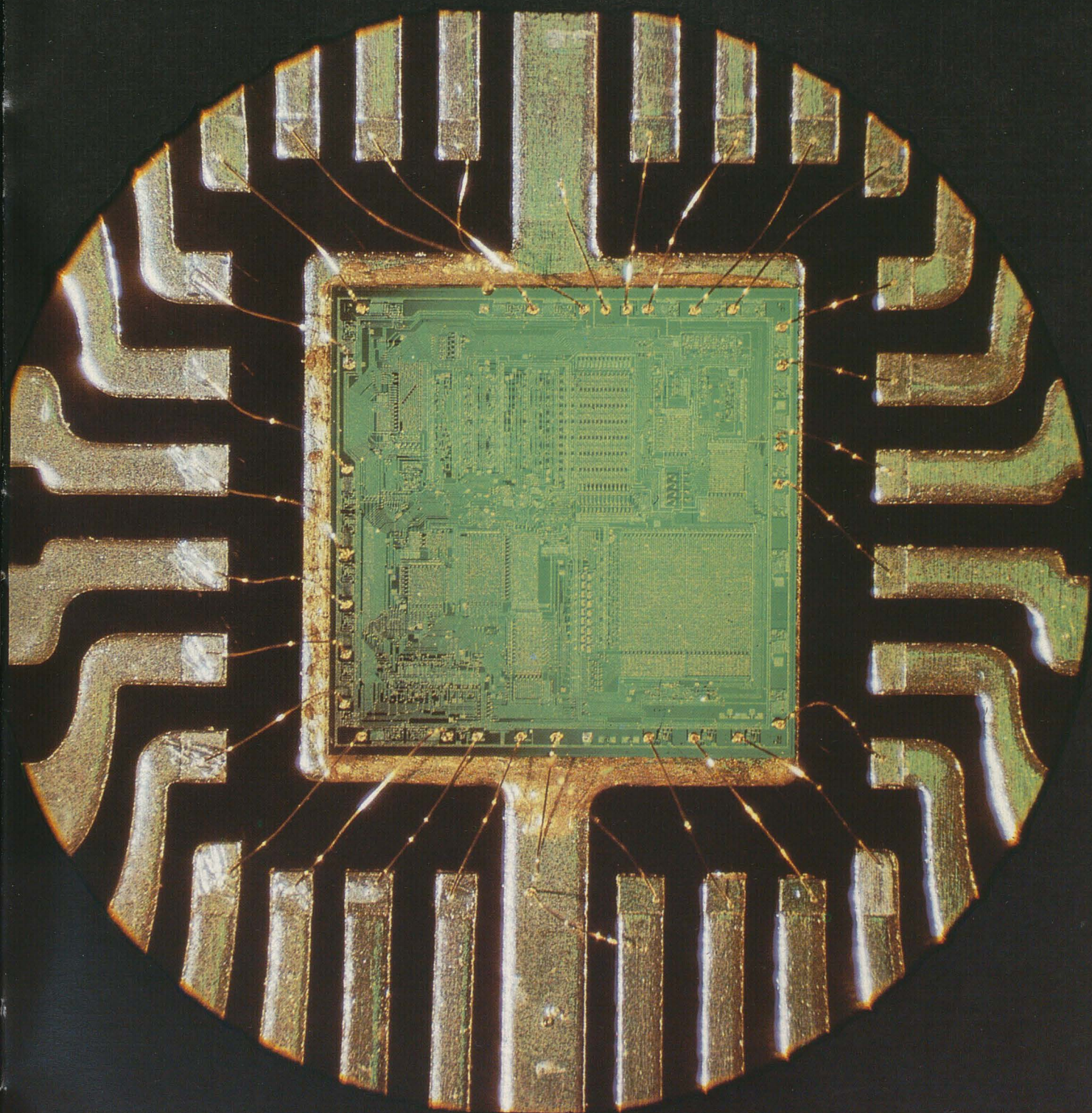
Но научные фотографии – или также картина науки с помощью фотографии – ведут непонятное прозябание в истории фотографии и культуры среды, более того: человечества.

Откуда мы получили бы наши знания о микро- и макрокосмосе, если бы не было фотографии? Кто как учитель передаёт факты о вирусном и космическом исследовании тем, кто в последующие годы примет эстафету в познании их? Любая клиника была бы беспомощной без рентгенофотографии, секреты вселенной остались бы для нас скрытыми, если частички не сообщали бы их радиографические элементы, а зонды – их восприятия телеграфическим путём.

Восприимчивые люди восторгаются вычислительно-томографической эстетикой, ложно окрашенными информацией о пылеоболочка бродяг галактики. Между этим имеется широкое поприще и всё вместе требует также в отношении снимков более, чем только революционное мышление.

Фотография – это запись светом, но свет это много больше чем то, что наш глаз может воспринимать. Трезвые аппараты преобразуют для нас всё, что иначе осталось бы для нас скрытым. Но они преобразуют это потому, что мы этого хотим, так как это нам требуется. А для всего, что нам требуется, мы должны также уметь развить эстетическую возможность анализа. Поэтому научные фотографии и фотографии науки должны занять как раз в этом конкурсе особое место, может быть как представители / или даже как пионеры / того, что нам нужно ещё освоить.







Titelseite

„Eisbrecher ‚Michail Somow‘ im Eis der Antarktis“; W. Gusew, UdSSR

- 1 „Drei Sonnen“; A. Gebauer, DDR
- 2 „Zeittunnel“; F. Besztercei, Ungarische VR
- 3 „Sternenregen“; A. Lyskin, UdSSR
- 4 Aus der Serie „Wanderzirkus“; Z. Pólya, Ungarische VR
- 5 „Feder“; W. Ryszel, DDR
- 6 „Wassertaucher“; S. Nikolov, VR Bulgarien
- 7 „Wache Augen“; E. Grieshammer, DDR
- 8 „Herbstabend“; J. Shwanko, UdSSR
- 9 „Am Ziel“; S. Gunejew, UdSSR
- 10 „Tischtennis“; S. Gunejew, UdSSR
- 11 „Aufschlag“; S. Gunejew, UdSSR
- 12 „Zur Piste“; N. Dawidov, VR Bulgarien
- 13 „Glückszahl“; S. Gunejew, UdSSR
- 14 „Friedensmarsch“; P. Kriwzow, UdSSR
- 15 „Alphabetisierung“; W. Rodionow, UdSSR
- 16 „Vollzugsmeldung“; M. Nitzschke, DDR
- 17 „Friedenshymne“; W. Logatschew, UdSSR
- 18 „Erdölarbeiter“; A. Mamedow, UdSSR
- 19 „Erstgeborenes“; S. Kusnezow, UdSSR
- 20 „Madonna 85“; R. Herbst, Ungarische VR
- 21 „Facharbeiterin“; W. Kirow, VR Bulgarien
- 22 „Fest 1984“; H. P. Assai, Ungarische VR
- 23 Serie „Der Professor“; Z. Pólya, Ungarische VR
- 24 „Kunstmaler mit Modell“; S. Galibov, VR Bulgarien
- 25 „Liegende“; S. Lippmann, DDR
- 26 „Das Lied“; P. Abadschiew, VR Bulgarien
- 27 „Abschied“; G. Zörner, DDR
- 28 „Herde“; D. Ermenkow, VR Bulgarien
- 29 „Große und kleine Dinge“; T. Yankov, VR Bulgarien
- 30 „Koexistenz“; J. Kokes, ČSSR
- 31 „Schwan im Schneegestöber“; S. Ballenthin, DDR
- 32 „Sackgasse“; J. Sadownikow, UdSSR
- 33 Serie „Aus dem Autofenster“; W. Schonta, UdSSR
- 34 „Dilemma“; S. Lukoschewitschjus, UdSSR
- 35 „Schatten“; M. Zavacký, ČSSR
- 36 „Flamingo“; W. Bobkow, UdSSR
- 37 „Wurzeln“; R. Herbst, Ungarische VR
- 38 „Morgendämmerung am Elbrus“; A. Jiroušek, ČSSR
- 39 „Zur Sonne“; J. Krochecki, VR Polen
- 40 „Feder in der Hand“; W. Schonta, UdSSR

- 41 „Duett“; L. Walejew, UdSSR
 - 42 „Zirkus“; L. Bartha, VR Rumänien
 - 43 „Meisterschaft und Mut“; W. Jegorow, UdSSR
 - 44 „Judoweltmeister“; W. Podletschajew, UdSSR
 - 45 „Sportfotograf“; A. Pandeale, VR Rumänien
 - 46 „Ecke“; C. Mihiu, VR Rumänien
 - 47 „Regen – kein Hindernis“; A. Jakowlew, UdSSR
 - 48 „Komet Bennett“; B. Hermoneit, DDR
 - 49 „Beugungsgitter“; G. Prator, DDR
 - 50 „Komet West“; B. Hermoneit, DDR
 - 51 „Estracit“; I. Chapon, Ungarische VR
 - 52 „Mikroprozessor“; R. Rudolph, DDR
 - 53 „Akt mit Fenster“; Z. J. Podsiadlo, VR Polen
- Rückseite
- „Musiker“; S. Arabov VR Bulgarien

Заглавный лист

- „Ледокол ‚Михаил Сомов‘ во льдах Антарктики“ В. Гусев, СССР
- 1 «Три солнца» А. Гебауер, ГДР
 - 2 «Туннель времени» Ф. Бежтергай, Венгрия
 - 3 «Звездопад» А. Лыскин, СССР
 - 4 Из серии «Бродячий цирк» Ц. Пёлия, Венгрия
 - 5 «Перо» В. Рюссель, ГДР
 - 6 «Водолаз» С. Николов, Болгария
 - 7 «Бдительные глаза» Э. Грисхаммер, ГДР
 - 8 «Осенний вечер» Ю. Шванко, СССР
 - 9 «Спортивный труд» С. Гунеев, СССР
 - 10 «Настольный теннис» С. Гунеев, СССР
 - 11 «Подача» С. Гунеев, СССР
 - 12 «К лётной дорожке» Н. Давидов, Болгария
 - 13 «Счастливый номер» С. Гунеев, СССР
 - 14 «Марш мира» П. Кривцов, СССР
 - 15 «Курсы грамоты» В. Родионов, СССР
 - 16 «Рапорт об исполнении» М. Нитчке, ГДР
 - 17 «Гимн миру» В. Логачёв, СССР
 - 18 «Бурильщики» А. Мамедов, СССР
 - 19 «Первенец» С. Кузнецов, СССР
 - 20 «Мадонна 85» Р. Хербст, Венгрия
 - 21 «Работница» В. Киров, Болгария
 - 22 «Праздник 1984» Х. П. Ассаи, Венгрия
 - 23 Серия «Профессор» Ц. Пёлия, Венгрия
 - 24 «Художник и модель» С. Галибов, Болгария
 - 25 «Лежащая» С. Липпманн, ГДР
 - 26 «Песня» П. Абаджиев, Болгария
 - 27 «Прощание» Г. Цёрнер, ГДР
 - 28 «Стадо» Д. Ерменков, Болгария
 - 29 «Большие и малые истории» Т. Янков, Болгария
 - 30 «Сосуществование» Ю. Кокес, ЧССР
 - 31 «Лебедь в метели» С. Баллентин, ГДР
 - 32 «Тупик» Ю. Садовников, СССР
 - 33 Серия «За автомобильным стеклом» В. Шонта, СССР
 - 34 «Дилемма» С. Лукошевичус, СССР
 - 35 «Тень» М. Цавацкий, ЧССР
 - 36 «Фламинго» В. Бобков, СССР
 - 37 «Корни» Р. Хербст, Венгрия
 - 38 «Рассвет на Эльбрусе» А. Йирушек ЧССР
 - 39 «К солнцу» Ю. Крохецкий, Польша
 - 40 «Перо в руке» В. Шонта, СССР
 - 41 «Дуэт» Л. Валеев, СССР
 - 42 «Цирк» Л. Барта, Румыния
 - 43 «Мастерство и смелость» В. Егоров, СССР
 - 44 «Чемпион мира по дзю-до» В. Подлецаев, СССР
 - 45 «Спортивный фотограф» А. Панделе, Румыния
 - 46 «Угловой удар» К. Миху, Румыния
 - 47 «И дождь не помеха» А. Яковлев, СССР
 - 48 «Комета Беннетт» Б. Хермонайт, ГДР
 - 49 «Дифракционная решётка» Г. Претор, ГДР
 - 50 «Комета Запад» Б. Хермонайт, ГДР
 - 51 «Эстрацит» И. Хаппон, Венгрия
 - 52 «Микропроцессор» Р. Рудольф, ГДР
 - 53 «Акт с окном» Ц. Й. Подсиadlo, Польша
- Задняя обложка «Музыканты» С. Арабов, Болгария



INTERNATIONALER
ZEISS-PRAKTICA
FOTOWETTBEWERB



VEB PENTACON DRESDEN
Betrieb des Kombinates
VEB Carl Zeiss JENA
Carl-Zeiss-Str. 1
Jena
DDR - 6900

ARTA DE A VEDEA

Kunst des sehens

Au trecut ani, poate chiar decenii, de cînd cineva, pe care ar trebui să-l credem datorită experienței sale de viață, a afirmat că la ora actuală întreaga lume este fotografiată; el susținea că n-ar mai exista nimic nou de descoperit cu aparatul fotografic, deci s-ar putea pune capăt fotografiatului. Într-o oarecare măsură a avut dreptate. Dacă urmărim schema gândirii și deprinderea de a observa așa numitele reguli „de aur” ale realizărilor actuale, atunci inovațiile pot deveni într-adevăr rare. Apusul soarelui este precum curcubeul; picăturile (sau florile de gheață) de pe geam sînt deja de mult ca și brazdele marcante din imagine. marfă de duzină. Chiar și naivitatea tineretului provoacă aproape tot atît de rar apăsarea pe declanșator ca și înțelepciunea bătrîneții. Animale și plante, chiar și performanțele sportive, fără să uităm eforturile unei munci intensive, ele toate au fost deja, și cine vrea să le vadă altfel; și noile realizări nu sînt întotdeauna mai bune decît ceea ce este deja cunoscut. Dar tocmai în asta constă concluzia falsă.

Pe de o parte, lumea în care trăim este supusă permanent schimbărilor, pe care le cauzăm noi înșine. Noi dăm naturii mereu o înfățișare nouă, noi trăim și ne îmbărcăm altfel decît tații sau mamele noastre (și chiar altfel decît acum cîțiva ani); arhitectura și arta, știința și tehnica ne dăruiesc aproape zilnic motive și subiecte noi.

Pe de altă parte ne schimbăm noi înșine, fiecare individ și societatea, în comportamentul și obiceiurile noastre. Fotografia ca o cultură vizuală, este o oglindire, o banalitate. Dar ea nu este doar reflectarea exteriorului, oarecum în sensul universului de umbre al lui Platon. Așa cum noi devenim pas cu pas, cîteodată chiar și pe ocolite mai știutori și experimentați, tot așa ni se schimbă părerea asupra lucrurilor; se spune că privim lucrurile cu alți ochi.

Și tocmai aici intervine capacitatea — desigur și ambiția fotografului cu adevărat creativ. Aceasta s-ar putea exprima într-o formulă aproape lapidară: Fotografia creativă contemporană este reflectarea spiritului creativ contemporan. O astfel de fotografie pretinde bineînțeles de la observator mai mult decît o simplă privire. Dar efortul merită pentru ambii, întrucît, în final, devine evident, că totuși nu s-a fotografiat încă totul, deoarece zilnic se adaugă ceva nou în devenire, în gândire și în sentimente. Să găsești acestea, este arta de a vedea.

OBIECTIVELE PRAKTIKA

Praktika objektive

Construcția aparatului de fotografiat cu film îngust și oglindă de vizare, monocular, permite demontarea multiplă a corpului aparatului de fotografiat. Această universalitate a contribuit la triumful din anii 50. Aparatul de format 24 mm × 36 mm rămîne cel mai complex. Este în același timp și aparatul fotografic cel mai creativ. Numai posibilitatea de a schimba obiectivul cu puține manevre deschide larg perspectiva fotografiei creatoare. Pentru a fotografia cu succes este necesar să fie montat la aparatul Praktika, obiectivul cu distanța focală corespunzătoare motivului ales. Datorită obiectivelor cu unghi mare (de cîmp larg), a teleobiectivelor cu distanță focală medie sau foarte mare, ca tehnică complementară obiectivelor standard, expresivitatea imaginii și impresia pe care o produce se accentuează incredibil. Paleta obiectivelor pentru Praktika este mare. Ea cuprinde toate distanțele focale uzuale între 20 mm și 1 000 mm. Reproducerea de cea mai bună calitate, este garantată de suprafețele multiprotejate ale lentilelor la aproape toate obiectivele. Nu pot apărea inexactități la expunere prin montarea altui obiectiv la aparatul Praktika. Fotometria interioară, ca o componentă a mecanismului automat de expunere, ia automat în considerație unghiul eficient.

ACCESORII PRAKTIKA

Praktika zubehor

Aparatul de fotografiat cu film îngust și oglindă de vizare realizează mai mult decît alte tipuri. Fiecare Praktika este o parte a unui sistem întreg de aparate. Acesta sporește mereu ca realizările sale. Totul revine la a folosi ceea ce este dat. Cu un echipament bine dotat poate fi stăpînită aproape orice situație fotografică. Accesoriile pot fi completate pe parcurs, conform necesităților. Teama față de tehnica ce devine din ce în ce mai complicată este nemotivată. Imaginea reflectată de vizor, ideală, a aparatului Praktika, este ca și la aparatul de fotografiat obișnuit un centru sigur de reglare, de control și de informare. Nu există evaluare cu accesorii pliante sau filtru. Fotometria interioară și expunerea automată își arată eficiența mai ales la aparatul Praktika demontabil. Tehnica fotografierii de aproape este un domeniu de vîrf tradițional pentru orice aparat Praktika. Inelele fac posibilă o bună apropiere. Folosind astfel unghiuri foarte noi se maturizează și dragostea pentru detalii.

Se desfășoară o lume nouă, plină de frumusețe și atracții creatoare. Alte accesorii stau la dispoziție atît pentru fotografiieri micro, astronomice și reproduceri cît și pentru copierea diapozitivelor. Deoarece și în domeniul special se cere cu precădere claritatea imaginii, accesorii ca vizorul în unghi, lupă reglabilă, sină reglabilă, facilitează fotografierea cu Praktika.

IMAGINEA ȘTIINȚEI

Bild der Wissenschaft

Fiecare fotografie ia naștere din intenția omului. Dacă omul nu vrea, nu ia naștere nici o fotografie. Deci fiecare fotografie este subiectiv determinabilă, fiecare fotografie este produsul comportării umane conștiente.

Fiecare fotografie ia naștere pe baza unor procese fizice și chimice. Fiecare fotografie este cuantificabilă, incoruptibilă, este, în mod hotărîtor, obiectivă. De aceea, fotografia este de mult timp o parteneră nedespărțită a științei. Multe, nenumărate, cunoștințe aparțin azi fondului netăgăduit al cunoașterii umane, numai datorită fotografiei. Dar fotografia științifică — sau chiar imaginea științei cu ajutorul fotografiei — prelungește istoria imaginii și cea culturală a mediului, ba mai mult: a omenirii cu o viață ireală, de neînțeles.

De unde ne-am însuși cunoștințele despre micro și macrocosmos dacă n-ar exista fotografia? Cine ar transmite, ca profesor, date despre cercetările asupra cosmosului și asupra viurilor, celor care vor prelua în viitor ștafeta cunoașterii? Ce s-ar face azi o clinică fără fotografii Röntgen? Misterele universului ar rămîne neobservate, dacă nu ne-ar comunica particulele urmele lor radiografice și sondele observațiile lor, pe cale telefotografică.

Oamenii sensibili ajung să viseze în fața esteticii tomografiilor computerizate; în fața informațiilor artificiale colorate despre norii de praf ai vagabonzilor galactici. Între acestea există un cîmp larg și totul cere, și în sensul imaginii fotografice, mai mult decît puțină gândire revoluționară. Fotografia este scriere cu lumină, dar lumina înseamnă mai mult decît poate percepe ochiul nostru. Aparatele transformă și vizualizează ceea ce ar rămîne altfel neobservat. Dar ele transformă, fiindcă noi o dorim, fiindcă noi avem nevoie de acestea. Și pentru tot ce avem nevoie, trebuie să știm să dezvoltăm o capacitate estetică de apreciere. Fotografia științifică și fotografia științei ar trebui să ocupe, tocmai din această cauză, un loc deosebit în acest concurs, poate chiar suplinind (sau deschizînd drumuri noi) ceea ce mai trebuie învin.

„Spărgătorul de gheață”, Mihail Somov în ghețurile Antarctice”.

- | | | |
|---------------------------------------|---|--------------------------------|
| 1. „Trei aștri” | 19. „Primul născut” | 37. „A prinde rădăcini” |
| 2. „Tunelul timpului” | 20. „Madona '85” | 38. „In zori pe Elbru” |
| 3. „Ploaie de stele” | 21. „Muncitoare specialiste” | 39. „La soare” |
| 4. „Din seria — Circul Wander” | 22. „Sărbătoare 1984” | 40. „Pană în mână” |
| 5. „Resort” | 23. „Seria „Profesorul” | 41. „Duet” |
| 6. „Scafandru” | 24. „Pictor cu model” | 42. „Circul” |
| 7. „Ochi de veghe” | 25. „Culcată” | 43. „Măestre și curaj” |
| 8. „Seară de toamnă” | 26. „Cintec” | 44. „Maestrul mondial la judo” |
| 9. „La țintă” | 27. „Despărțirea” | 45. „Fotograf sportiv” |
| 10. „Tenis de masă” | 28. „Cireada” | 46. „Colț” |
| 11. „Șoc” | 29. „Lucru mare și mic” | 47. „Plouă — fără probleme — ” |
| 12. „Pe pistă” | 30. „Coexistență” | 48. „Cometa Bennett” |
| 13. „Număr norocos” | 31. „Lebăda în viscol” | 49. „Grilă de difracție” |
| 14. „Marșul prieteniei” | 32. „Fundătură” | 50. „Cometa West” |
| 15. „Alfabetizare” | 33. „Seria „La fereastra automobilului” | 51. „Estracit” |
| 16. „Comunicare — mersul trenului — ” | 34. „Dilemă” | 52. „Microprocesor” |
| 17. „Simbolul prieteniei” | 35. „Umbră” | 53. „Nud cu fereastră” |
| 18. „Muncitori petrolști” | 36. „Framing” | 54. „Muzicant” |

CONSERVAREA FILMELOR ȘI HÎRTIILOR KODAK ÎNAINTE ȘI DUPĂ TRATARE

(Extras din „Le courrier professionnel
N° 94/20 F 1986)

traducere și adaptare **Victoria Sloventz**

Timpul în care utilizatorii doresc să conserve și să utilizeze fotografiile lor variază foarte mult de la câteva ore la câteva zile, sau chiar la mai mulți ani.

Ceea ce urmează constituie câteva sugestii pentru obținerea celei mai bune performanțe și durata cea mai lungă a filmelor alb-negru și color, a filmelor de cinema, a negativelor și a copiilor pe hîrtie.

Conservarea și îngrijirea filmelor și hîrtilor înainte de tratare

Filmele și hîrtille fotografice sînt produse perisabile, pe care temperaturile și umiditatea relativă pot cu ușurință să le deterioreze. Unele caracteristici fotografice: sensibilitate, contrast, balanța cromatică și gradul de vialare se modifică în timp după fabricare. Numeroase condiții de conservare accelerează aceste schimbări. Filmele color sînt afectate mai serios decît filmele alb negru prin faptul că, relele condiții afectează în general straturile de emulsie în grade diferite.

KODAK păstrează filmele și hîrtille în învelișuri impermeabile sau în recipiente ermetice cu dop de plastic pentru a le proteja de contaminările și de modificările de umiditate relativă. În consecință, se recomandă a nu se deschide ambalajul original decît înainte de a fi folosit produsul. Specificații de conservare, proprii fiecărui produs sînt imprimate pe ambalaj. Iată totuși cîteva principii generale de ținut minte:

— A se folosi cît mai curînd posibil.

Condițiile de conservare corecte pot să încetineze o mare parte din variații normale ale caracteristicilor fotografice care survin cu timpul. Totuși pentru a se obține cele mai bune rezultate, se va utiliza film și hîrtie înainte de data de expirare imprimată pe ambalaj.

— A se menține temperatura scăzută.

Se pot conserva filmele Kodak destinate folosinței generale la temperatura ambiantă (sub 24°C). Totuși filmele trebuie să fie protejate de orice căldură excesivă, așa cum ar putea să survină alături de la o sursă de căldură, sau într-un automobil parcat la soare. Cutia pentru mănuși, port bagajul și luneta din spate ale unei mașini pot să devină locuri foarte calde, dacă mașina este expusă la soare. Dacă este posibil, să se conserve filmele expuse sau nu, într-un sac etanș sau într-o cutie izotermă.

Cu toate că a conserva în refrigeratoare sau într-un congelator pot să intereseze foarte mult, nu se poate conta pe acestea pentru a prelungi viața filmului dincolo de date de expirare. Acest lucru este în special adevărat pentru filmele foarte sensibile, care pot să prezinte un voal datorită efectelor radiațiilor cosmice ca și al radiațiilor gama, care sînt în mod natural prezente împrejurul nostru; nici

păstrarea în refrigeratoare, nici sacii din folii de plumb nu amină acest efect.

În mod normal trebuie stocate filmele color KODAK, destinate folosirii profesionale într-o atmosferă răcită care să nu depășească 13°C. Unele filme de folosință specială necesită o congelare (—18°C la —23°C). Aceste filme sînt fabricate și testate în vederea uniformității cerute pentru utilizarea profesională. Pentru a se menține această uniformitate și a minimaliza variabilitatea de la o emulsie la alta, aceste filme trebuie să fie întotdeauna ținute la refrigeratoare. A se raporta la temperatura de conservare imprimată pe carton. A nu se confunda condițiile de stocaj optime ale filmelor profesionale cu condițiile normale de utilizare. Se pot păstra filmele necesare lucrului fără a fi ținute la refrigeratoare cîteva zile sau cîteva săptămîni. Totuși, filmele trebuie întotdeauna protejate de temperaturi mari sau de umidități mari relative din cauză că astfel de condiții accelerează schimbările caracteristicilor filmului.

A se conserva hîrtille color KODAK la 13°C sau mai jos în ambalajul lor de origină sigilat.

Se pot conserva filmele Negru/Alb ne expuse și hîrtille la temperatura ambiantă (24°C) sau mai jos pînă la două luni. Pentru stocări de pînă la șase luni, a se menține temperatura sub 16°C; pentru stocaje pînă la 12 luni, a se menține temperatura sub 10°C.

— Reîncălzire după refrigerare

Umiditatea poate să se condenseze pe suprafața filmelor sau a hîrtilor pe care le scoatem din refrigeratoare sau congelatoare. Pentru a se evita stricăciunile datorate condensatei se va lăsa în ambalaj ca să revină la temperatura ambiantă înainte de a-l deschide și a-i utiliza conținutul. Timpul de încălzire variază după cantitatea de suprafață sensibilă, tipul de ambalaj și temperatura de conservare. Filmele rulate și în cartușe se încălzesc într-o oră, o oră și jumătate. Cutiile mari și rulouri lungi de filme și de hîrtie trebuie lăsate vreo zece ore înainte de a se echilibra cu temperatura ambiantă.

— Menținerea umidității relative la un nivel scăzut.

Cu toate că ambalajele originale permit protejarea materialelor sensibile de efectele umidității, conservarea acestora la un nivel de umiditate relativă de 60% sau mai mult în timpul perioadelor lungi este dăunătoare pentru ambalajele din carton, etichetele, și cutiile din metal. O mare umiditate relativă, favorizează deasemeni dezvoltarea bacteriilor, mușcărilor și ciupercilor. Unele varietăți de mușcăi pot chiar să distrugă emulsiile prin digerarea gelatinei. Prin faptul că umiditatea relativă din refrigeratoare și din congelatoare este în general mare, trebuie să se verifice ambalajele în mod periodic pentru a descoperi semne de deteriorare și dezvoltarea mușcărilor. Umiditatea relativă și nu umiditatea absolută determină nivelul de umiditate a aerului care afectează filmul.

Se găsesc higrometre puțin costisitoare pentru a verifica umiditatea relativă a încăperilor unde filmele și hîrtille sînt stocate.

Prin desumidificare se poate menține umiditatea la un nivel scăzut, nivelul ideal fiind inferior de 50%.

— A se stoca cu grijă cutiile stricate

După deschiderea ambalajelor originale, materialul nu mai este protejat de efectele nefaste ale unei umidități relative ridicate și de alte condiții atmosferice defavorabile, ca vapori chimici *. Pentru acest motiv, este important a se utiliza materialul cât mai repede posibil. Dacă trebuie să conservăm cutii de filme sau de hirtie parțial utilizate, a se închide extremitatea deschisă a ambalajului îndoiindu-se de două ori și lipind dealungul plicului o panglică adezivă impermeabilă. A se efectua această operație într-un loc întunecat, la adăpost de praf și de vapori chimici și unde umiditatea relativă este inferioară de 50%.

* Vaporii chimici care pot deteriora produsele fotografice pot să provină din resturi industriale, din gaze de eşapament, din vopsele, din solvanți, din substanțe de curățire, din substanțe contra moliiilor, de lipit, contra mușgaiului, izolanți, de tratare a țesăturilor ca apret permanent și insecticide. Multe din aceste produse conțin aldehyde formice sau derivați de aldehyde, sulfuri sau alți agenți, care pot să atace substanțele sensibile fotografice tratate sau nu.

— A se proteja filmul de razele X

Echipamentele cu raze X pot să voaleze filmele ne tratate atunci când nivelul de radiație este ridicat sau când filmul primește mai multe doze de un nivel slab, prin faptul că expunerea la raze X este cumulativă. Totuși, odată ce filmul a fost tratat, nu este afectat de o astfel de radiație. Atunci când voiajăm în avion, bagajele sînt în general supuse unui examen cu raze X, după fiecare înregistrare. Dacă nu se poate face o inspecție vizuală, toate bagajele de mină sînt deasemeni supuse razelor X. Cu toate că expunerile sînt în general acceptabile, trebuie să ne amintim că sînt cumulative și că, cantități excesive pot să producă un voalaj inacceptabil și imagini fantome pe film. Filmele negative color foarte sensibile sînt în special vulnerabile la o expunere de raze X. Putem micșora posibilitățile de deteriorare a filmului în felul următor :

— A se transforma filmele într-un bagaj de mină și a cere funcționarilor de frontieră un control vizual. Aceștia nu vor fi toți de acord *, dar cei care vor fi, vor reduce prin aceasta deteriorările pe care le pot suporta filmele.

* Funcționarii de frontieră refuză în general o inspecție vizuală argumentînd prin faptul că aparatele de control sînt astăzi fără pericol pentru filme. Acest lucru nu este adevărat decît pentru cele mai recente și cele mai de performanță. A se feri în special de aparate folosite în toate țările altele decît cele din Europa de Vest și din America de Nord.

— De fiecare dată cînd vă faceți bagajele, a aranja conținutul în așa fel, ca nu toate filmele să fie întotdeauna orientate în același fel, sau mai simplu să se orienteze sacul însăși într-o direcție diferită, de fiecare dată că trece prin aparatul de control.

— A se utiliza cutii speciale, destinate, să protejeze filmele de razele X.

— A se expedia fiecare film la tratare îndată ce a fost expus. Porțile de control și aparatele de mină utilizate în multe aeroporturi pentru a controla pasagerii nu sînt cu raze X și nu au efect asupra filmelor.

Uneori, pachetele poștale sînt deasemeni supuse razelor X ; astfel, dacă plasați filme netratate într-unul din acestea, să se lipească o etichetă care să arate că este vorba de filme netratate care să nu fie trecute prin raze X (filmele expediate în saci KODAK nu sînt în general supuse razelor X).

Personalul spitalelor, uzinelor și laboratoarelor, unde sînt utilizate materiale radioactive trebuie să fie precaute în mod special pentru a proteja filmele.

— A se proteja imaginea latentă

Odată ce filmul sau hirtia au fost expuse, pentru rezultate coerente, este important a se reduce la minimum modificările imaginii latente. Cel mai bun fel de a se ajunge la acest lucru este a se trata filmul sau hirtia cât mai curînd posibil după expunere.

Aceasta este în special adevărat cu filmele color profesionale, pentru că sînt concepute pentru a fi tratate imediat după expunere. O conservare la temperatură scăzută după expunere diminuează schimbările imaginii latente. Se pot conserva filmele expuse — netratate — într-un refrigeratîr timp de cîteva zile, dacă este necesar — de preferință într-un recipient etanș. Dacă umiditatea se condensează pe film, bobină sau ambalaj cînd îl scoatem din refrigeratîr, trebuie lăsată să se evaporeze înainte ca filmul să fie tratat. Dacă filmele profesionale sînt tratate de un laborator îndepărtat, acestea trebuiesc expediate cu avionul cât mai repede posibil după expunere. A nu depune filmul într-o cutie de scrisori metalică unde se pot produce temperaturi excesive, în special dacă ridicarea lui poate suferi întârzieri. A se verifica instrucțiunile conținute în ambalajul filmului asupra timpului de respectat între expozitie și tratarea produsului. Pentru rezultate optime, a se trata o hirtie chiar în ziua expunerii sale. Pentru a se reduce la minimum diferențele de variație a imaginii latente care pot să survină atunci cînd se menține hirtia expusă la temperatura ambiantă (circa 24°C) cîtva timp, a se păstra intervalul între expunere și tratament cât mai constant pe cît posibil. De exemplu, pentru o mai bună evaluare a echilibrului cromatic, a se aștepta înainte de a proceda la tratarea unui tiraj de probă aproximativ restul tirajelor înainte de a le trata.

Dacă trebuie să conservăm tirajele expuse 8 pînă la 24 ore înainte de a le trata, a le păstra la 10°C sau mai puțin. Dacă, în urma unui eveniment neprevăzut, ne găsim obligați de a păstra hîrțile mai mult de 24 ore, a se păstra tirajele expuse la -18°C. Cel mai lung timp de păstrare a tirajelor expuse la această temperatură este de 3 zile. A se permite întotdeauna tirajelor să se omogenizeze cu temperatura ambiantă, înainte de a le trata. O conservare la temperaturi mai joase permite reducerea variației imaginii latente, dar este și mai bine a se evita menținerea unei hîrtii expuse timp de o lungă perioadă, oricare ar fi condițiile de conservare.

Tratare

Developarea, albirea, fixarea, spălarea și uscarea unui tiraj sau unui film sînt factori importanți pentru menținerea calității în timp.

O modificare a procedurilor recomandate poate duce la o deteriorare a imaginii, prin faptul unei degradări în același timp interne și cît externe.

A urma bunele proceduri

Laboratoarele profesionale sînt conștiente de importanta influență pe care tratamentul o are în același timp asupra calității fotografice și conservarea în timp lung ale tirajelor, negativelor, diapozitivelor și filmelor de cinema. Dacă tratarea o facem noi înșine, trebuie să ne amintim, că dacă nu urmăm recomandările fabricantului în materie de tratare poate să altereze stabilitatea imaginii. Procedurile de tratare incorecte ca o greșită agitare, un timp excesiv în unele soluții, un fixaj insuficient sau excesiv și un spălat inadecvat sau excesiv pot cauza defecte, după un stocaj pe termen lung, neaparente îndată după tratare.

La capitolul sfaturi, se poate nota : a se evita improșcarea unei soluții asupra unei alteia, a se proteja revelatorul pentru a minimaliza oxidarea, a se curăța cuvele în mod regulat pentru a se evita dezvoltarea bacteriilor, a se utiliza o baie de oprire, a testa soluțiile periodice, a se utiliza tehnica fixării în două băi.

A nu utiliza niciodată eliminatorul de fixator KODAK (formula HE-1) cu filmele pe care dorim să le conservăm foarte mult timp. Niciodată nu trebuie să-l utilizăm în loc, de un spălat corect, ci numai pentru a îndepărta ultimele urme de fixator, după tiraje, și asta numai atunci cînd aceste urme de fixator ar crea o problemă pentru un tiraj ulterior. Pentru motive încă necunoscute, absorbirea de fixator de către fibrele hîrtiei pot să interfereze cu reacțiile de virare. Totuși, se poate utiliza agentul KODAK eliminatîr de fixator plus N° din catalogul 746 4254, fără să afecteze stabilitatea pe termen lung.

1. FIAP deplînge moartea a mai multor colaboratori credincioși :

Carlo BENTZEN (Danemarca)
Gunnar FORSELL (Suedia)
Pedro Luis Raota (Argentina)
Alice Ruth (STARK (Canada)

2. Schimbări de adrese :

De curînd multe adrese ale membrilor FIAP s-au schimbat. O listă pusă la zi poate fi obținută de la secretarul general FIAP la simpla cerere. Lista completă de adrese ale ofițerilor de legătură va fi publicată cu ocazia celui de al 19-lea Congres FIAP din 1987.

3. Aniversări :

Dr. M. VAN DE MIJER, președinte de onoare și fondator al FIAP-ului, a sărbătorit a 90-a aniversare a sa de la data de 1 decembrie 1986.

Dr. Ludwig DIETER, președinte din 1980 al federației germane a fotografiilor amatori (V.D.A.V.), a sărbătorit a 70-a aniversare a sa la data de 24 februarie 1986.

Asociația Națională a Fotografilor Suedeze (R.S.F.) a sărbătorit în 1986 a 40-a aniversare de la fondarea sa.

Societatea Fotografică din Malta a sărbătorit în 1986 a 25-a aniversare de la crearea sa prian organizarea primei sale expoziției internaționale, care a regrupat 16 țări membre FIAP.

Cele mai bune urări de prosperitate celor două societăți.

4. Știri de la societățile membre ale FIAP :

„Australian Photographic Society Inc.“ va sprijini cu încercere din 1987 „Bangladesh Photographic Society“.

„Photographic Society of New Zealand“ este mulțumită de a fi arătat, cu ocazia unui recent meeting, o colecție de diapozitive și de fotografii ale FIAP.

Cu ocazia vacanțelor fotografice din 1986 din Bulgaria, fotografiile amatori din Luxemburg au prezentat o expoziție. „Photographic Society of Ireland“ dorește să dezvolte o mai mare activitate fotografică, participînd mai activ la activitățile FIAP.

„Cyprus Photographic Society“ a organizat de curînd o expoziție fotografică internațională care regrupează lucrări din 8 țări membre FIAP. Această expoziție itinerantă va fi arătată în toate țările participante.

Federația fotografică daneză a organizat de curînd în 1986 o expoziție, care regrupează lucrările a 11 federații membre FIAP; această expoziție a fost arătată în 6 locuri diferite în Danemarca. Actualmente federația daneză are un schimb de portofolii cu diferite țări.

„Multi Color Exhibitions Association Inc.“ din Filipine se bucură de a putea să ocupe noul „sediu de club“ în centrul Manilii.

Recent două noi cluburi fotografice au văzut lumina zilei în Turcia; urmează că numărul total se ridică la 8 cluburi acum.

Recent două noi cluburi fotografice au văzut lumina zilei în Turcia; urmează că numărul total se ridică la 8 cluburi acum.

5. Servicii și Comisii FIAP :

Serviciul Portofolii

Serviciul Portofolii a realizat :

— o expoziție circulantă care a fost expediată în Japonia; colecția cuprinde: 150 fotografii alb/negru din 23 țări și 56 fotografii color din 14 țări.

Va afi expusă la Matsuyama, Tokio, Kobe și Oita (Kynshu).

— O colecție compusă din 80 fotografii negru/alb din 16 țări și din 28 fotografii color din 8 țări.

Această colecție a fost trimisă în Noua Zeelandă pentru a fi expusă.

— Cele 200 diapozitive din colecțiile FIAP care au fost proiectate la al 18-lea Congres cu ocazia manifestăției FIAPORAMA, au fost împărțite în două serii de 100 diapozitive.

Seria A a fost proiectată în Marele Ducat Luxemburg și va fi apoi proiectată în Noua Zeelandă și în Australia.

Seria B a fost proiectată în Belgia, Suedia și Grecia.

— O serie de 36 diapozitive în 20 exemplare este în curs de realizare. Aceste serii de diapozitive în 20 exemplare este în curs de realizare. Aceste serii de diapozitive vor fi disponibile pentru federațiile care le vor solicita, atîta timp cît rezerva nu va fi epuizată.

Serviciile de Biennale :

Cele două Biennale recente FIAP din Canada (14-a Biennial de diapozitive color) și în Andora (13-a Biennial hîrtie color) au cunoscut de fiecare dată cu mai mult de 30 țări participante un foarte mare succes. Calendarul Biennialor care urmează se anunță după cum urmează :

1987 : 19-a Biennial A/N	V.D.V.A. — Germania (R.F.G.)
1987 : 4-a Biennial Natură	Singapore
1988 : 15-a Biennial dias	Germania (R.F.G.) propunere
1988 : 14-a Biennial hîrtie color	Japonia
1989 : 5-a Biennial natură	Footgen Turcia
1989 : 20-a Biennial A/N	Portugalia (propunere)
1990 : 16-a Biennial Dias	Marea Britanie (propunere)
1990 : 15-a Biennial hîrtie color	nicio propunere
1991 : 21-a Biennial A/N	nicio propunere
1992 : 12-a Biennial Dias	Spania

O Biennial pentru tîneret pînă la 21 de ani va avea loc în 1987 în Germania (R.F.G.).

Comisie Tîneret :

Un Forum fotografic FIAP pentru Tîneret va avea loc în 1987.

6. A v i z

33 de țări au răspuns la chestionarul FIAP cu privire la revizuirea statutelor FIAP.

33 Documente (Doc. 243) cu privire la Stereophotographie au fost trimise de către secretariatul general solicitanților. Comitetul Director FIAP mulțumește firmei TURA pentru sprijinul său.

A 14-a Biennial FIAP Alb/Negru — Germania (R.F.G.) data limită : 1 Aprilie 1987.

A 7-a Biennial FIAP Tîneret Alb/Negru — Germania (R.F.G.) data limită : 1 Aprilie 1987.

A 4-a Biennial Natură FIAP — Singapore : data închiderii iulie 1987.

7. Reuniuni

Reuniunea Comitetului Director FIAP 26 și 27 iulie 1987. Al 19-lea Congres din iulie 27 pînă la 1 august 1987, la Miltenberg.

Adresa pentru Congres : Fotoclub Miltenberg — dl. Jürgen Leuner — Obere Walldürnerstrasse 2 D-8760 Miltenberg (R.F.G.).

Secretariat general FIAP.

86.12.31

Nr. 17

Secretariatul general FIAP este fericit de a constata, că primește din ce în ce mai multe rapoarte anuale de membrii.

Dl. Karl J. Burki și M. Ed. Chollet (Elveția) au făcut revizita casieriei FIAP la sfîrșitul săptămîinii, 4 și 5 aprilie.

O reuniune a Comisiei Tîneret FIAP a avut loc la 6 septembrie 1986 la Köln. Un Photo-Forum Tîneret ar trebui să aibe loc la sfîrșitul anului 1987, început 1988 în Lugoslavia.

Serviciul pentru Relații cu Industria semnalează donații de diferite case fotografice : Tetenal — 73 DM ; Rodenstock — 100 DM ; Durst A.G. — 200 DM ; Tura (R.F.G.) — 100 filme ; A.G.F.A. (Benelux) — 80 filme.

În 1986 „Australian Photographic Society“ a avut 4 expoziții internaționale și 15 expoziții naționale. În același an A.P.S. a suportat numeroase schimbări administrative.

O expoziție MFIAP a avut loc de la 16 la 24 Mai la Gent (Belgia).

Secretariatul general notează cu satisfacție că, „Clubul Fotografic de Panama“ anunță în fiecare lună în presaa locală concursurile cu Patronaj FIAP.

„Photographic Society of Ireland“ vrea să joace un rol mai activ în afacerile FIAP Cu toată înființarea în 1977 a „Irish Photographic Federation“, „Photographic Society of Ireland“ rămîne membru oficial afiliat al FIAP.

I.P.F. numără actualmente 33 cluburi afiliate. P.S.I. colaborează strîns cu I.P.F. și dl. Mc. Cusker, ofițer de legătură FIAP, a fost ales în consiliul național I.P.F.

P.S.I. și I.P.F. se sîlesc să facă țara lor să participe mai activ în saloanele internaționale și manifestările FIAP.

„Association of Finnish Camera Clubs“ numără 130 cluburi afiliate cu 8000 membri. În 1986 organizează 10 stagii de weekend în diferite locuri din țară. A avut un program foarte variat pentru tîneret. În străinătate, „Association of Finnish Camera Clubs“ a organizat expoziții în Venezuela, în Ungaria, în Bulgaria și în Cipru.

Sfîrșit 1986, Federația Luxemburgheză a Fotografilor Amatori a regrupat 40 societăți afiliate. Membrii săi a expus în 1986 în Bulgaria.

Elaborarea unui regulament de Patronaj BENELUX (Belgia, Țările de Jos, Luxemburg) în 1986 stimulează schimbul schimbul între fotografiile amatori al celor trei țări.

În iunie și iulie 1987 la FLPA organizează o expoziție despre opera ilustrului fotograf argentin Pedro Luis Roata, EFIAP. în două galerii ale țării.

La vîrstă de 80 de ani dl. G. Thomas a fost raeales în postul de secretar al „Federației de Indian Photography“ după ce a ocupat acest post de încă 34 ani. El se bucură de a putea să continue să servească FIAP-ul ca reprezentant continental pentru Asia.

În Turcia, numărul de photo-cluburi a crescut la 10. Un nou record de expoziții și proiectii a fost înregistrat în 1986. Foarte important a fost întîlnirea între toate cluburile ; a avut ca obiectiv fuziunea cluburilor existente în organizația națională. Pentru moment nu există un rezultat concret, însă a fost străbătută o importantă etapă către un nou viitor.

Toate cluburile au salutat ideea de a se uni într-o organizație națională regroupînd diferitele cluburi.

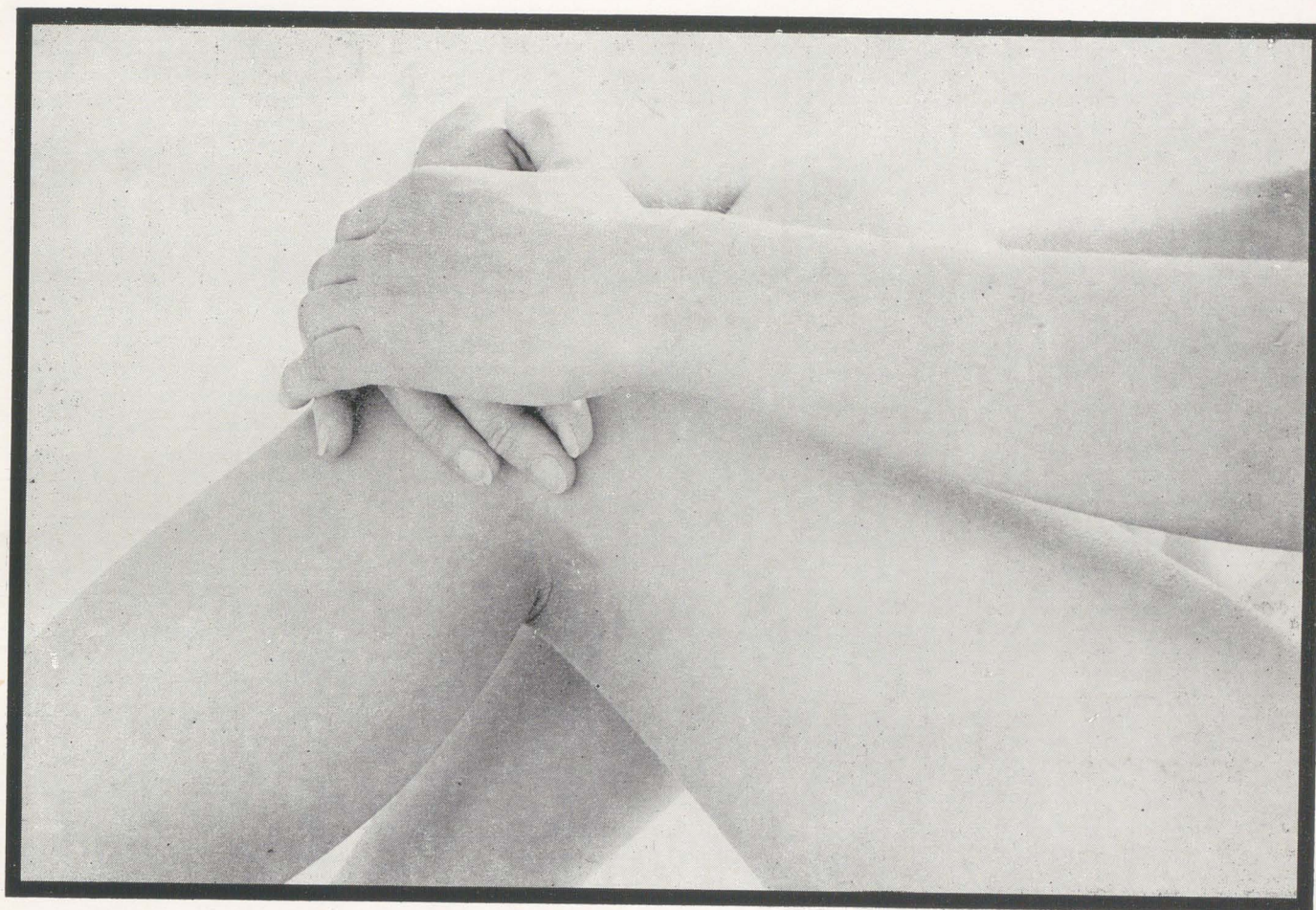
La 20 martie 1987 s-a constituit oficial „Confederacion Espanol de Fotografia“ ; din 17 comunități independente care compun Spania, 10 sînt actualmente afiliate la această nouă confederație.

Dl. Alberto Fernandez IBARBURU LECUONA, președintele acestei confederații, a sărbătorit de curînd a 70-a aniversare ; cele mai vii felicitări ale noastre.

Regele Juan Carlos al Spaniei a primit în audiență o delegație al clubului Natacio R.E.U.S., organizator al salonului internațional de fotografie sportivă „FOTOSPORT“. Dl. Enrie Parnies, vice-președinte FIAP, a asistat la această audiență.

Vernisajul lui „Fotosport ‘86“ la Muzeul Olimpic din Lausanne în prezența președintelui C.I.O., dl. J. A. Samarench a fost un mare succes pentru fotoclubul din Reus.

Emile și Marie-José Wanderscheid



Arh. Andrei Pandele AFIAP — Fără titlu

COPERTA IV

Arh. Andrei Pandele AFIAP — Fără titlu

