

95
1983aoh



HISTORIA FOTOGRAFII FRANCUSKIEJ

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI
MINISTERSTWO SPRAW ZAGRANICZNYCH FRANCJI
CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

HISTORIA FOTOGRAFII FRANCUSKIEJ

wrzesień 1983 Warszawa,
Zachęta plac Małachowskiego 3

październik 1983 Toruń,
Galeria Sztuki Współczesnej BWA
ul. Świętego Ducha 8/10

listopad 1983 Częstochowa,
Galeria Sztuki Współczesnej BWA
Al. Najświętszej Marii Panny 64

grudzień 1983 Łódź,
Ośrodek Propagandy Sztuki,
Park Sienkiewicza

SPIS TREŚCI

- I Wynalazcy
- II Pionierzy przemysłu
- III Pikturalizm i fotografia „artystyczna”
- IV Fotografia dokumentalna
- V Paryż i awangarda
- VI Rozbudzone powołania (1930—1945)
- VII Reportaż humanistyczny
- VIII Dziennikarstwo fotograficzne
- IX Naturaliści
- X Wbrew modzie i reklamie
- XI Po roku 1968
- XII Najważniejsze kota
i stowarzyszenia fotograficzne we Francji

I WYNALAZCY

Fotografia, tak mocno w naszej świadomości jest zrośnięta ze współczesnym społeczeństwem, narodziła się w Europie około roku 1830 w wyniku paru równoczesnych i dopełniających się prac badawczych w dziedzinie optyki i chemii. Dzierżąca na początku XIX wieku władzę klasa burżuazyjna przepojona była swego rodzaju optymizmem związanym z postępem technicznym i wartościami humanistycznymi, a zarazem potrzebne jej było usłużne zwierciadło, które by oddawało jej pochlebny obraz. Nie dziw, że chciwie poszukiwała i pośród nowych technik znalazła sposób pokazywania się widowni i egzystowania za wszelką cenę co prawda możliwie najniższą.

Camera obscura (ciemnia optyczna) służyła artystom od czasów renesansu, z jej pomocą próbowali rozwiązywać zagadnienia perspektywy. Zasada wspomnianego urządzenia jest niezwykle prosta: kiedy światło przenika przez maleńki otwór pomieszczenia szczelnie zamkniętego, na przeciwległej ścianie powstaje odwrócony obraz sceny zewnętrznej. Około roku 1760 urzędnik skarbowy z Paryża Etienne de Silhouette, pragnąc wykonywać szybko portrety po cenach bezkonkurencyjnych, odtwarzał profile swoich klientów, nadawał tym samym wartość handlową zabawie w chińskie cienie.

W roku 1786 Gilles-Louis Chrétien wymyślił urządzenie umożliwiające rytowanie na miedzi sylwetek bohaterów Rewolucji Francuskiej i nazwał swój wynalazek physionotrace. Camera lucida Williama Hyde'a Wollastona była tego wynalazku ulepszeniem, później udoskonalił go jeszcze Charles Chevalier.

Działanie światła na niektóre powierzchnie (dywany, tkaniny) już na kilka wieków p.n.e. znane było malarzom, którzy musieli bezzwłocznie rozstrzygać o doborze kolorów.

Z początkiem XVIII wieku Heinrich Schultze wykazał, iż sole srebra reagują na działanie światła — natomiast uczony francuski J. Charles otrzymał w 1780 roku sylwetowe obrazy na podkładzie papierowym uczulonym solami srebra.

Odtąd zasada fotografii (jeśli rozumiemy pod tym „obraz rysowany światłem”) wisi już w powietrzu. Pozostaje tylko połączyć rozmaite odkrycia optyczne i chemiczne.

JOSEPH NICÉPHORE NIEPCE I HELIOGRAFIA (1765—1833).

Joseph Nicéphore Niepce, właściciel ziemski w Chalon-sur-Saône, długo pracował nad ulepszeniem techniki litografii, bardzo wtedy modnej. Warto przypomnieć o panującym podówczas nadzwyczajnym rozmiłowaniu się w obrazach, o rynku rozkwitającym dla wszystkiego, co dotyczyło środków reprodukcji. Niepce wpadł na pomysł spożytkowania światła. Postanowił się nim posłużyć, gdyż sam nie był dość utalentowany, by rysować na kamieniu litograf. przeznaczonym do reprodukcji. W notatce z 1824 roku objaśnił swoje odkrycie, które nazwał heliografią: „Odkrycie, jakie uczyniłem i oznaczam mianem heliografii polega na reprodukowaniu pod działaniem światła, ze stopniowaniem walorów od czerni do bieli, obrazów uzyskanych w Camera Obscura”. W tym celu powlekał miedzianą płytę syryjskim asfaltem, bardzo chętnie stosowanym przez ówczesnych rytowników, po czym eksponował ją w ciemni skonstruowanej przez paryskiego optyka Charles'a Chevalier. Na długość czasu zależną od intensywności światła zanurzał płytę w roztworze wywołującym obraz do tej chwili niewidzialny. Pierwszy obraz na płycie narysowanej światłem przy użyciu ciemni został przez Nicéphore'a Niepce zrealizowany w 1826 roku. Z kolei robił dalsze eksperymenty z płytami i podkładami papierowymi, nie zdołał wszakże utrwalić otrzymanych obrazów.

Prace Niepce'a w najwyższym stopniu interesowały pewnego paryskiego artystę, który obmyślił i eksploatował dioramę. Był to pokaz trompe l'oeil, gdzie iluzję tworzyły olbrzymie panoramyczne reprodukcje w taki sposób oświetlane od góry lub od tyłu, by wywołać możliwie najrealistyczniejszy efekt. Louis Mandé Daguerre biegle posługiwał się ciemnią dla wykonywania swoich ogromnych malowideł i słusznie uważał, że poszukiwania Niepce'a mogłyby się przydać do podniesienia poziomu spektaklu. W styczniu 1826 napisał do Niepce'a sugerując, że udało mu się wykonać heliografię, proponując utworzenie spółki w celu przyspieszenia badań. Wywiązała się blisko trzyletnia nieufna korespondencja, zakończona w 1828 roku przyjazdem Daguerre'a do Chalon-sur-Saône. Podpisany został akt o przystąpieniu do spółki na przeciąg dziesięciu lat.

Niepce zmarł w 1833 roku i Daguerre żwawo się zabrał do ulepszenia odkryć nieżyjącego współnika. W rzeczywistości z lekka jedynie zmodyfikował jego technikę, a nawet przywłaszczył sobie wynalazek tiosiarczynu jako utrwalacza obrazów. (Wynalazcą był w roku 1826 angielski astronom John Herschel, który też pierwszy zrozumiał, że podstawą fotografii nowoczesnej jest metoda negatywowo-pozytywowa). Potajemny pokaz swojego wynalazku, nazwanego pompatycznie Daguerreotype, urządził Daguerre dla słynnego astronoma François Arago, który też nie omieszkał dać 7 stycznia 1839 oficjalny komunikat Akademii Nauk w Paryżu. Rząd francuski przyznał Daguerre'owi sowitą pensję. Isidore, syn Niepce'a, zadowolony się musiał minimum i tym sposobem popadł w zapomnienie, chociaż wystosował pismo mające udowodnić, że odkrywcą dagerotypu był jego ojciec, a nie Daguerre. Ta polityczna „afery” stała się w zachodnim świecie zapłonem wielkiego sukcesu da-

gerotypów; radowała się nimi i delectowała burżuazja, zawsze łasa na swoje wizerunki.

Dagerotypy miały co prawda jedną wadę: każdy egzemplarz był jedyny i należało obrócić płytkę w pewnym kierunku, żeby dostrzec obraz. W każdym razie mogły służyć za matryce do rycin lub litografii. Po dwudziestu latach już dagerotypów praktycznie nie sporządzano, nie znalazły się bowiem na drodze prowadzącej do nowoczesnej fotografii (odbijanie jednego lub kilku egzemplarzy z jednego negatywu). Zostały wyparte przez grafikę, ale zapewniło to im rzadkość i uczyniło przedmiotem poszukiwań zapalonych kolekcjonerów.

HYPPOLITE BAYARD (1801—1887)

Skromny urzędnik w Ministerstwie Finansów w Paryżu, Hyppolite Bayard w dużej mierze się przyczynił do postępu fotografii, urządzając 24 czerwca 1839 pierwszą wystawę zdjęć na papierze, zanim jeszcze Akademia Nauk opublikowała metodę Daguerre'a. Uzyskiwał zdumiewające wyniki stosując papier uczulony chlorkiem srebra maczany w roztworze potasowym i otrzymywał tak, kopię bezpośrednią, lecz jedyną. Chociaż jego obrazy tchnęły niewątpliwym talentem graniczącym nieraz z surrealizmem, ówczesna krytyka wcale się nim nie zajmowała. Istnieje anegdota, że przedstawił samego siebie pośmiertnie, jako nieboszczyka na fotografii z krótkim napisem na odwrocie: „To jest trup” Martwego Bayarda... Akademia, Król i wszyscy, którzy te rysunki widzieli, podziwiali je, nie mniej niż Wy w tym momencie. Przysporzyło mu to wiele zaszczytu i ani szeląga. Rząd, który hojnie obdarzył p. Daguerre'a orzekł, iż nic nie może zrobić dla p. Bayarda i nieszczęśnik się utopił”.

W tym samym czasie w Anglii głośny matematyk William Henry Fox Talbot odkrył zasadę obecnej fotografii i nazwał ją kalotypią. Obraz otrzymał nie

za pomocą zdejmowania lecz wywoływania, był to ponadto negatyw, z którego można było odbijać nieograniczoną liczbę kopii na papierze.

II PIONIERZY PRZEMYSŁU

W drugiej połowie XIX wieku publiczność popadała w entuzjazm dla fotografii, która powoli docierała do wszystkich warstw ludności. W pracowniach fotograficznych robi się tłoczno i w 1852 roku we Francji pojawiają się miliony odbitek portretów, przekształcając stopniowo filozoficzną percepcję świata. W każdej z tych podobizn można dostrzec zapowiedź własnej śmierci uchwyconej za życia, niemal świętokradcze obstawanie przy zatrzymaniu życia i powstrzymaniu mijającego czasu: chęć człowieka, by przezwyciężyć własne przeznaczenie.

Wraz z pomyślnym rozwojem przemysłu narastała liczba uczonych, pisarzy, polityków, którzy zdają sobie sprawę z przyszłych niebywałych możliwości fotografii na polu zarówno artystycznym jak społecznym i naukowym (co prawda dla małej garstki, m.in. dla Baudelaire'a, fotografia jest przemysłem „wulgarnym”, potwierdzającym „głupotę publiczności”).

Zwycięstwo fotografii, owego „totalnego realizmu” uzyskiwanego mechanicznie na niekorzyść rękodzieła, zwiastuje w istocie erę kapitalizmu i myśli materialistycznej dzięki fascynacji nauką i laickiej magii. Z tej przyczyny staje się pierwszy cud i rodzi się wielki mit cywilizacji przemysłowej, który rykoszetem doprowadzi do siódmej sztuki — kinematografii.

ADOLPHE DISSDÉRI (1819—1890)

W roku 1854 Adolphe Eugène Dissdéri zadał ostateczny cios dagerotypom lansując „wizytówkę”

pozwalającą wykonywać seryjne portrety i widoki aparatem własnego pomysłu wyposażonym w sześć do ośmiu obiektywów i mogącym utrwalać kolejne obrazy, które następnie naklejał na arkuszu kartonu. Z handlowego i przemysłowego punktu widzenia pomysł był błyskotliwy, poważnie obniżył też koszt portretu; ponieważ uzyskiwało się osiem fotosów na raz, aparat zdobył popularność w jednej chwili na całym świecie. Metoda odznaczała się tak wielką prostotą, że dawała się stosować, przez pragnących się dorobić ludzi pozbawionych ambicji artystycznych.

Bezwiednie utorował Dissdéri drogę albumowi rodzinnemu, fotograficznej identyfikacji oraz fototece administracyjnej, gdzie wizerunek służy za przekonywujący sprawdzian.

NADAR (1820—1910)

Podczas gdy rozwijała się taśmowa produkcja „biletów wizytowych”, grupa portrecistów uczęszczających z innymi twórcami do „la Vie de Bohème” i należących do artystycznej elity Szkoły Francuskiej nie rezygnowała z ambicji indywidualnego uszlachetniania podobizn. Ci fotograficy pracowali na sposób rękodzielniczy i posługiwali się aparatami do zdjęć wielkoformatowych, oferowanych doborowej klienteli z tzw. Tout Paris.

Adam Salomon, Pierre Petit, Etienne Cajar czy Antony Samuel nigdy nie zaznali takiej sławy i renomy, jaką za życia osiągnął Nadar (pseudonim, właściwie Gaspar Félix Tournachon). Zajmował się on jednocześnie teatrem, literaturą, rysunkiem, a w 1858 roku wykonał nawet pierwsze zdjęcia z lotu ptaka na pokładzie balonu. Przez jego pracownię, którą wspólnie z bratem Adrienem otworzył w roku 1853, przewinęły się najgłośniejsze osobistości epoki, a w roku 1874 uczyniono z niej galerię dla pierwszej wystawy impresjonistów nie przyjętej przez Luwr. Nadar przywiązywał wielką

wagę do psychologii modelu, fotografowanego najczęściej w *trois-quarts* na ciemnym tle rozjaśnionym rozproszonym światłem padającym przez szybę pracowni.

Ze względu na swoje obrazy stał się Nadar pierwszym koronnym świadkiem swojej epoki, sumiennym reporterem całego pokolenia intelektualistów i wyższych sfer Drugiego Cesarstwa.

JULES MAREY (1830—1904)

Od chronografu do kinematografu

Ażeby zrozumieć oryginalne podejście Mareya do fotografii trzeba sobie uprzytomnić, że pierwszym jego powołaniem była fizjologia. W tej dziedzinie wykazywał znakomitą pomysłowość ulepszając i wynajdując liczne aparaty do rejestrowania zjawisk życia. W roku 1881, zamierzając badać lot ptaków, co by mogło wielce się przysłużyć do wytworzenia maszyn latających, Jules Marey spotkał się z Amerykaninem Eadwardem Muybridge'em, który od 1878 roku z powodzeniem utrzymywał ruch konia przy użyciu zestawu dwunastu aparatów wyzwalających się po kolei.

Rozczarowany wynikami Amerykanina, którego zachęcił do fotografowania ptaków w locie, sporządził Jules Marey w roku 1892 „karabin fotograficzny” — chronograf.

Po kilku miesiącach, niezadowolony ze swojego „karabinu” — chronografu, który nie dawał obrazów dostatecznie czytelnych, wynalazł chronofotografię pozwalającą doskonale odtwarzać ruch i jego przekształcenia form aparatem wyposażonym w migawkę rotacyjną, odsłaniającą za każdym obrotem światłoczułą płytę. Na płycie pojawiały się modele w bieli na zupełnie czarnym tle. W roku 1892 Marey zrobił plan projektora chronograficznego, nie przedstawił go jednak Akademii Nauk, gdyż nie rozwiązał przesłankiwania obrazów. Współpracownik Marey'a Georges Demeny, roz-

winął początkowy projektor w fonoskop, który odtwarza ruchy wymowy i fizjonomii (pierwszy obraz animowany przedstawiał człowieka, tegoż Demeny'ego, mówiącego „Niech żyje Francja!”). Od 1895 roku bracia Lumière urządzają pierwszą projekcję kinematograficzną dla publiczności nie szczędząc reklamy. Były to narodziny spektaklu kinematograficznego i trzeba było tylko Mélièsa, aby zeń uczynić środek wyrazu.

Modernizm Jules Mareya oddziałł na kilku artystów, na przykład na Marcela Duchampa (Akt schodzący po schodach), a także na ruch futurystyczny.

**BLANQUART-EVRARD:
KSIĄŻKA Z FOTOGRAFIAMI.**

W latach 1847—1851 Blanquart-Evrard, chemik i malarz urodzony w roku 1802 w Lille, podejmuje prace nad przekształceniem fotografii w przemysłową technikę reprodukcyjną. Dotychczas otrzymywano dziennie cztery do pięciu odbitek pozytywowych z jednego negatywu, natomiast Blanquart-Evrard osiąga w roku 1851 nakład trzystu egzemplarzy w ciągu jednego dnia, wywołując ukryty obraz kwasem galusowym. Rok później otwiera przedsiębiorstwo „Drukarnia fotograficzna”, gdzie zatrudnia około pięćdziesięciu osób. Wydajność drukarni pozwala odbijać nieograniczoną liczbę pozytywów dla fotografów po cenach bardzo niskich (m.in. dla Le Secq'a i Bayarda). Zdając sobie sprawę z możliwości fotografii w dziedzinie szerokiego rozpowszechniania, angażuje się Blanquart-Evrard w działalność wydawniczą. Publikuje albumy z oryginalnymi fotosami, dokumentami przeważnie etnologicznymi, archeologicznymi lub turystycznymi, nie pomijając również reprodukcji dzieł sztuki.

Rzec można, iż od 1851 roku fotografia dzięki

książce otwiera nowe horyzonty dla komunikacji i wiedzy, kreując samodzielny język artystyczny pomiędzy realizmem a poezją.

III PIKTURALIZM I FOTOGRAFIA „ARTYSTYCZNA”

Podczas gdy fotografia zdobywa tereny w badaniu rzeczywistości, rejestruje życie codzienne i daje świadectwo okropnościom wojen — w tym czasie rozwija się nowy język wyzwolony z wszelkich kompleksów i tradycji artystycznych, w Austrii, Anglii, Ameryce i Francji kiełkuje prąd na wskroś wsteczny, który stara się zagrozić drogę przysłym zwolennikom postępu fotograficznego. Pikturaliści uparcie głoszą, że fotografia nie jest sztuką, tylko po prostu techniką reprodukcji znajdującą się przez swą łatwość w zasięgu możliwości byle głupka. Zrozumiemy elitarność tej postawy uprzytomniwszy sobie, że większość pikturalistów składała się z miernych sfrustrowanych malarzy i bogatych amatorów, którzy pragnęli zachować przywileje niepowtarzalnego dzieła sztuki. Toteż zgodnie z ich koncepcją do sztuki zaliczałyby się wyłącznie zdjęcia podobne do malowideł. Wykręcali więc swoje modele, dobierali tematy najbardziej tradycyjne, sięgali po alegorie w modnym podówczas duchu wiktoriańskim. Sedno sprawy nie leżało w tym, co pokazywali, lecz w manierze pokazywania. Odwrót od prawdziwego wyglądu przedmiotu, ucieczka od rzeczywistości, izolacja w arystokratycznym, wyidealizowanym świecie doprowadziły ich do stosowania techniki rozmazanej, jaką po stu latach do szczytu doprowadzi David Hamilton w magazynach ilustrowanych i na plakatach.

Wszelako zdarza się, iż traktowana w kręgach swych adeptów jako hobby i wykwinna rozrywka, fotografia odgrywała rolę terapeutyczną i staje się okazją do ujawnienia się popędu seksualnego w purytańskim społeczeństwie. W środowisku, gdzie zakaz działał jak bodziec, mrowią się nieprzyzwolite obrazki sprzedawane po kryjomu w handlowej sieci, którą już można uznać za równoległą.

Dwaj najważniejsi przedstawiciele francuskiego ruchu pikturalistycznego, Commandant Puyo (1857—1933) i Robert Demachy (1859—1936) prosperowali w paryskim Photo-Club, gdzie w każdą środę gromadził się stołeczny „świątek”, a następnie w „Revue Photo-graphique”, założonej w 1902 roku. Jako autorzy prac na temat fotografii wyczerpująco objaśniali swoje teorie i odnośne praktyki. Obydwaj stosowali ciemnię lub rzutowanie widoków, ażeby uniknąć zimnej mechaniczności i realistycznego zapisu obiektywem i jak najbardziej się zbliżyć do „pędzla” impresjonistycznego. Robert Demachy okazał się mistrzem „żywicy dwuchromianowej i oleju”, uzyskując obrazy barwione przypominające w odbitkach litografię. Commandant Puyo wzmocnił swoją technikę rzutowanych widoków posługując się specjalnymi obiektywami z aberracją chromatyczną. Za pomocą licznych zabiegów laboratoryjnych omawiani autorzy często otrzymywali bardzo różne obrazy z jednego negatywu. Toteż odbitki robione bezpośrednio z negatywu bez żadnych chwytów zaskakują realizmem i słodką, dekadencją kiczowatością. Chociaż zapal pikturalistyczny był powierzchowny i krótkotrwały i nie wpłynął na postęp fotografii, jego szczątki można odnaleźć w owych „fotografiach artystycznych”, jakimi szczycą się niektóre fotokluby wciąż jeszcze odwołujące się do praw malarskich.

IV FOTOGRAFIA DOKUMENTALNA

„Trzeba było nareszcie przyznać, że między fotografią a malarstwem nie zachodzą żadne stosunki. Jeżeli istnieje sztuka fotograficzna, należy jej szukać wewnątrz samej fotografii, nigdzie indziej. Precyzja jest sprawą najważniejszą, nie wolno z niej rezygnować, tracić własną tożsamość na rzecz mglistego naśladownictwa dyskusyjnego mallowidła, które od dawna już nikogo nie obchodzi. Normy tej czystej fotografii sformułował Frédéric Diliaye, Atget natomiast pozostawił cudowne obrazy w tym gatunku. Moje wysiłki pozwoliły mu zatriumfować, a wspomagała mnie młoda szkoła fotografików, którzy chcieli być fotografami, niczym więcej”.

Takie stanowisko, twarde i bezapelacyjne, zajął Daniel Masclét (1892—1969), fotograf i teoretyk, który przez pewien czas dawał się kokietować piktoralistom, lecz z czasem podjął z nimi walkę i stał się porte-parole fotografii „czystej” przenikającej prawdę bez względu na pozory. Reguły tej fotografii zostały określone w Stanach Zjednoczonych przez Stieglitzą.

Gwałtowna ewolucja środków mechanicznych reprodukcji związana z wieloma udoskonaleniami aparatów (błony zwojowe, kamery przenośne itp.) doprowadza od końca zeszłego stulecia do wyborowego drukowania fotografii dzięki heliografurze i kliszy siatkowej; powstaje możliwość dużych nakładów po niskich cenach.

Książka i prasa ułatwiają publikowanie zdjęć w tysiącach, nawet milionach egzemplarzy i skupiają coraz liczniejsze rzesze fotografów, dopatrujących się w tym nadzwyczajnego środka rozpowszechnienia swoich prac. Wielu z nich przebiega ulice wielkich miast, pokazując nędzę, walczy z bezrobociem i wyzyskiem, unaocznia zgrozę wojny w

świecie ulegającym ciągłym zmianom. Zdjęcia mają być bezpośrednie, szczerze, nieupozowane, niepretendujące do estetyzmu; mają wzruszać i zaskakiwać obiektywnym realizmem o niepodważalnej autentyczności. Dodajmy wszakże, iż podczas gdy wielu fotografów-dokumentalistów broniło przed etykietką „estetyzmu” wszystkiego, co dotyczyło ich prac — niemało było i takich, którzy ożywiali wydarzenia i istoty wprowadzając w grę własny talent artystyczny i poczucie człowieczeństwa. „Artystyczne zdjęcie” od razu zeszło na margines w amatorskich fotoklubach czy kulturalnych stowarzyszeniach tkwiących w rozważaniach technicznych albo formalnych.

Kryzys ekonomiczny, który uderzył w świat w 1930 roku, kieruje niektórych malarzy i autorów w stronę realizmu. W Ameryce na przykład Jacob A. Riis i Levis Hine objeżdżali cały kraj, by obrazami demaskować ciężkie warunki pracy; posługiwali się magnezjową lampą błyskową, aby podkreślić najdrobniejsze detale ponurych wnętrz. Ich dokumenty wznieciły oburzenie i zmusiły rząd do uchwalenia nowych tekstów bardziej ludzkich praw, nie naruszających co prawda przywilejów klasy panującej. We Francji, zwłaszcza w Paryżu, okazała się gromada fotografów zbiera dzień po dniu stos dokumentów, ważnych dla przyszłych pokoleń do socjologicznej oceny własnego kraju.

Henri Le Secq (1818—1882) pracuje oficjalnie na zlecenie rządu: fotografuje architekturę francuską. W latach 1850—1855 robi wyłącznie zdjęcia katedr i wydaje nawet jedną z pierwszych we Francji książek ilustrowanych — „Amiens, zbiór fotografii”.

Gustave de Gray, Charles Nègre, Jules Beau, bracia Seeberger, Victor Regnault i inni zajmują się codziennym folklorem i anegdotycznym życiem Francuzów. Przeczesały wszystkie elementy ludzkiej działalności, niczego nie oszczędzając. Mor-

lock oddaje pierwsze „obrazy” robotników w działaniu, fotografuje ich w miejscach pracy, w fabryce Singera lub Potina. W jadalni robotniczej rodziny nie ma elektryczności, za drogiej w owym czasie. Robi zdjęcia grup kobiet, uśmiechniętych z powodu skrócenia czasu pracy do dziesięciu godzin. Fotos pierwszej kobiety rozlepiającej afisze staje się w 1900 roku politycznym wydarzeniem. Dornac realizuje serię „Nasi współcześni u siebie”, reportaże w domach lub miejscach pracy znakomitości epoki (Piotr i Maria Curie, Renoir, Rodin, Anatol France i in.). Istnieje zakaz wykonywania zdjęć na drogach publicznych, ale policjanci dają się ubłagać, co dowodzi, że fotografia łagodzi obyczaje. Nie brak też fotografii na Wystawie Powszechnej w 1900 roku, pokazane są mianowicie obrazy szkół i uczniów francuskich: wprowadzono obowiązek nauki do trzynastu lat.

Podczas gdy niektórzy fotograficy pławią się w dobrobycie sporządzając portrety bogatej burżuazji w pracowniach wytapetowanych na czerwono i ozdobionych antycznymi statkami, inni biorą żywy udział w politycznych zdarzeniach swego czasu. Na przykład Braquehais idzie w roku 1871 na służbę komunardów i uwiecznia barykady i walki uliczne. E. Appert, przeciwnie, staje po stronie władzy i armii i z posępną, haniebną zjadłością stara się wykazać dzikość internacjonalistów w cyklu „Zbrodnie Komuny”. Cykl ten będzie rozchwytywany przez burżuazję, z radością znajdującą w nim usprawiedliwienie rewolty, do której podlegała. Dopuszczając się fałszerstw historycznych, realizując fotomontaże, otwiera Appert drogę propagandzie i manipulacjom fotograficznym. „Świeżej krwi” uczczyli wszakże fotografii dwaj ludzie za swego czasu niemal nieznanymi, którzy fotografowali bez żadnych zamierzeń artystycznych. Dla nas jest dziś uderzająca nowoczesność wizji Atgeta, który metodycznie i możliwie najobiektyw-

niej rejestrował banał życia powszedniego w rozwijającym się mieście. Jacques Henri Lartigue przekazał nam wizualny notatnik rozbawionego amatora, który odtwarzał codzienne wydarzenia swojego prywatnego życia i bezwiednie złożył album całego pokolenia.

EUGÈNE ATGET (1857—1927)

Urodzony 12 lutego 1857 w Livourne w południowo-zachodniej Francji, Eugène Atget wcześniej utracił rodziców. Opuściwszy rodzinne miasto udał się z wujem do Paryża i skończywszy naukę w seminarium postanowił poświęcić się teatrowi, swojej prawdziwej namiętności. Kariery aktorskiej nie zrobił, grał jedynie drugorzędne role i zastępstwa, ale przy tym poznał młodą aktorkę Valentine Lafosse, której nigdy już nie miał opuścić. W roku 1898, dobrze po czterdziestce, odrzucony przez ukochany teatr, pozostaje bez pracy i popada w zgorzknienie. Po bezowocnych próbach w dziedzinie malarstwa świta mu pomysł wykonywania fotografii dla przyjaciół-malarzy z Montparnasse, którym zależało na dokumentach tematycznych. Wyruszał o świcie zgarbiony pod ciężarem wielkiego aparatu z miechem, o wymiarach 18×24 i wadze około dziesięciu kilo. Codziennie rejestrował zmieniające się oblicze Paryża. Z niemałą intuicją fotografował wszystko, co mu się wydawało interesujące, co lubił, co było malownicze, a także to wszystko, co miało zniknąć: drobnych sklepikarzy, prostytutki, śmieciarzy, szyldy, kioski, szalety, witryny, fotyfikacje Paryża, prywatne hotele, rzeczkę Bièvre, studnie, park Saint-Cloud, okolice podmiejskie itp.

Za sprawą Napoleona III wydano wówczas uchwałę, na mocy której obowiązywało sfotografowanie każdej ulicy przed, podczas i po wyburzeniu. Atget żył skromnie ze sprzedaży swoich odbitek Kasie Pamiątek Historycznych lub innym zbieraczom,

oferował je również malarzom, których pracownie odwiedzał regularnie. Za życia doczekał się jednej jedynej publikacji, mowa o serii pocztówek, którą pewien wydawca poświęcił drobnemu rzemiosłu paryskiemu. Utraciwszy w 1926 roku towarzyszkę życia, zrozpaczony i osamotniony umarł w rok później 4 sierpnia 1927 na podeście przed swoimi drzwiami przy ulicy Campagne-Première.

Za pośrednictwem Man Raya poznała Atgeta młoda fotografka amerykańska Bérénice Abbot. Wywiozła ona do ojczyzny niemal dwa tysiące płyt mistrza, którego głęboko podziwiała. Jeżeli nawet wspomniane płyty odrzucone przez instytucje oficjalne i odstąpione bardzo tanio nie odznaczały się szczególnym poziomem, Bérénice Abbot rozślawiła twórczość Atgeta. Z upływem lat wpływ Atgeta narastał aż doszło do narodzin prawdziwego mitu. Z wszech stron przywłaszczano sobie tę twórczość by bronić własnych interesów, albo przypisywać Atgetowi intencje artystyczne, jakich nie posiadał. Prosty fotograf wędrowny symbolizuje dziś idealnego dokumentalistę oddanego sercem ludowi, rozpatrującego środowisko miejskie nieozdobnym, skondensowanym stylem. Nigdy nie zlekceważył swojej zasadniczej funkcji — dawania świadectwa.

JACQUES HENRI LARTIGUE

Czas na zawsze utracony

„O ile jego poprzednicy tworzyli tradycje, na których wzorowali się ich współcześni, o tyle Lartigue robił coś, czego żaden fotograf nie zrobił ani przed nim, ani po nim: fotografował swoje własne życie. Jakby od początku instynktownie wiedział, że tajemnica życia spoczywa w codzienności”. (Posłowie do „Instants de ma Vie”, pióra Richarda Avedona, 15 luty 1970, wyd. du Chêne).

Jacques Henri Lartigue był zaprawdę cudownym dzieckim fotografii, jako że już w siódmym roku

życia wykonał pierwsze zdjęcia aparatem podarowanym mu przez ojca, bogatego bankiera. Prowadził osobisty dziennik, wypełniając go codziennie tekstami, rysunkami, fotografiami. Zapisywał: „Będę mógł wszystko sfotografować! Wszystko! Wszystko! Teraz już mi tak nie żal wracać do Paryża, ponieważ wezmę z sobą wszystkie wizerunki wsi. Dawniej mówiłem tacie: „sfotografuj to i to i tamto...”.

Zgadzał się, ale nigdy tego nie robił. Teraz ja to zrobię. Wiem dobrze, iż wiele, wiele rzeczy będzie się domagało, żeby je sfotografować”.

Mając dziewięć lat porzuca swoją pierwszą kamerę na płyty formatu 4,5x6 cm, a jako jedenastoletek przechodzi wreszcie do aparatu Brounie Nr 2, jeszcze poręczniejszego. Z entuzjazmem i bez skrępowania zdejmuję młody Lartigue wszystko, co się wokół niego dzieje, przede wszystkim sceny rodzinne, szczęśliwe chwile swego bytowania. Wbrew konwencjom epoki wykonuje bardzo mało zdjęć upozowanych, interesują go głównie prawdziwe migawki z życia bliskich: „Brat Zissou; Cio-cia Yéyé; kuzynka Bichonnade; Simone, itd.”.

W optymistycznym środowisku bogatej burżuazji znajduje centrum ewenementów technologicznych (wyścigi samochodowe — jego ojciec był właścicielem jednego z pierwszych aut Hispano — początki lotnictwa, „pięknotki” na spacerze w lasku Bulońskim, wyścigi w Auteuil, zimowe sporty w Saint-Moritz, pierwsze morskie kąpiele w Biarritz i Étréat, Gaby Deslys w Casino de Paris itp.).

Te na żywo chwyte zdjęcia, rozluźnienie gestu: spojrzenia, migawkowe wyzwolenie i sposób obywatela się bez ciężkich zasad techniki nie powinny nam wszakże przysłonić socjologicznego aspektu twórczości Lartigue'a. Upojenie szczęściem za wszelką cenę, pogoń za nowością widoczna w postaciach bogatej burżuazji, którą Lartigue ukazuje: której jest wiernym przedstawicielem — to już

chyba ostatnie drgawki klasy skazanej na utratę wielu swoich przywilejów po pierwszej wojnie światowej. Wraz z koncentracją przemysłu proletariatu zdobywa świadomość klasową, przenika go duch walki. Organizują się masy ludowe, odbywają się pierwsze manifestacje robotnicze, zabierają głos kobiety — nadchodzi nowa era.

V PARYŻ I AWANGARDA

W 1905 roku Alfred Stieglitz otwiera z grupą przyjaciół nowojorską wystawę „291”. Pragnie on, by fotografia została uznana za sztukę samą w sobie, na równi z innymi tradycjami plastycznymi. Walcząc z tradycyjnymi dyscyplinami stara się zachęcać do nowych poszukiwań, jakie z zapalem podejmowane są w Paryżu. W istocie stolica popada w twórczą gorączkę. Z całego świata przybywają tu atryści przyciągnięci niczym magnesem przewrotnym Montparnasse i niezwykłymi spotkaniami, jakie ich tam czekają. Dadaści, potem surrealiści zwracają się do podświadomości i pozwalają jej działać do woli. Poprzez nowe spojrzenie na istoty i rzeczy usiłują inaczej określić rzeczywistość, jeszcze raz przemyśleć życie, przesuwać coraz dalej granice swojej metody. W roku 1921 Max Ernst wystawia kolaże, w których elementy malowane skombinowane są z fotograficznymi. André Breton ujrzy w tych kolażach ów dopływ nowej krwi, która obali dawne wartości. W katalogu ekspozycji pisze: „Wynalazek fotografii zadał śmiertelny cios starym środkom wypowiedzi zarówno malarskiej jak poetyckiej; automatyczne pismo, zrodzone w końcu XIX wieku, jest prawdziwą fotografią myśli”. Istotnie, w latach 1925—1939 fotografia staje się katalizatorem, elementem kryształującym wszystkie tendencje graficzne w Pa-

ryżu, który jak nigdy dotąd zasługuje na przydomek „miasta światła”.

Wszyscy ważni fotograficy spędzają jakiś czas w Paryżu, gdzie spotykają się w galerii księgarni „La Pléiade”, albo na tarasie Dôme. Jedni uciekają przed nazizmem (Węgrzy i Niemcy), inni zatrzymują się, by chłonąć twórczą wibrację na nowo skupiającą wszystkich zainteresowanych praktykami wizualnymi.

Wielka idea Bauhausu jedności sztuk plastycznych nie była tak świetnie realizowana jak w owych czasach.

W wielkich pismach ilustrowanych, jak „Vu”, „Regard”, a zwłaszcza w „Arts et Métiers graphiques” powstałych w roku 1927 i rokrocznie poświęcających jeden numer fotografii, pod większością zdjęć ukazuje się w podpisie wzmianka „Paris”. W roku 1934 Zuber i Boucher zakładają Alliance-Photo przeznaczoną do handlu fotosami ilustracyjnymi. Fotoreporterzy, ilustratorzy, modni fotograficy i amatorzy wymieniają sprzeczne niekiedy poglądy, by znaleźć wspólny mianownik dla współczesnego estetyzmu i zainteresowań społecznych. Rodzi się wprawdzie „nowy reportaż” Kertésza, Cappy, Cartier-Bressone, lecz w centrum uwagi znajdują się poszukiwania graficzne, zapis światła, refleksja nad językiem fotograficznym i jego zespoleniem z innymi sztukami.

Nie mało kobiet uprawia fotografię i przejawia wybitną osobowość. Germaine Krull, współpracownica największych magazynów reportażowych, daje wkład w dzieła literackie i przymierza się do obrazu zwielokrotnionego; Florence Henri określa się na nowo autoportretem przy użyciu zwierciadeł i układu refleksów, Laure Albin-Guillot zdobywa rozgłos w kołach fotograficznych akademickimi aktami; Gisèle Freund zyskuje powodzenie portretami sławnych pisarzy publikowanymi w kolorze w

„Time Magazine“, a także reportażami dla „Life“, jako jeden z pierwszych fotografów tego pisma od 1936 roku i inne.

Spośród mężczyzn wyróżnia się zwłaszcza Maurice Tabard, któremu chyba jeszcze przed Man Rayem udawały się obrazy nakładane (surimpression) i solaryzacje o charakterze surrealistycznym; Pierre Boucher, kreślarz i wynalazca aparatu do zdjęć podwodnych, namiętny poszukiwacz przekraczający ustalone reguły, na długo przed Halsmanem fotografował swoich przyjaciół w trakcie skakania; Emile Savitry, z którym pracowali filmowcy Prévert i Carné, nie omieszkał ponadto wykonywać wspianych zdjęć aktów i humanistycznych reportaży; Jean Moral i wielu innych. Trzej cudzoziemcy — Man Ray, Kertész i Brassai — znajdują w Paryżu ferment niezbędny dla swych talentów; ich wizje wnikają głęboko w kulturę francuską i światową i rozsadzają granice fotografii. Man Ray wyswabia się z rzeczywistości i wynajduje fotografię od nowa. Kertész oddaje wieloznaczność codziennej banalności i stwarza nowoczesną fotografię; Brassai interpretuje społeczną fantastykę i poezję miejskich nocy.

MAN RAY (1890—1976)

„Man Ray to jest Man Ray, to jest Man Ray, to jest Man Ray...“, taką definicję Gertruda Stein oddała wymiar człowieka, który nigdy się nie martwił z powodu obowiązujących reguł artystycznych i który chronił się przed wszelkim sklasyfikowanym stylem i już istniejącą szkołą w swój nieoswojony indywidualizm i niemal dziecięcą zdolność do zabawy. Robił oryginalne dzieła ze wszystkiego, co mu wpadło w rękę i spontaniczność pozwoliła mu nadawać nowy sens przedmiotom i technikom wbrew pierwotnym funkcjom im wyznaczonym. Zarówno w architekturze jak w malarstwie, rysunku, fotografii, rzeźbie, metaloplastyce, filmie, liter-

nictwie potrafił Man Ray naginać wszelkie techniki do własnej nieokiełznanej fantazji i obce mu były jakiegokolwiek kompleksy.

Zabrał się do fotografowania w Nowym Jorku w roku 1920, a uczynił to na przekór samemu sobie — nigdy nie chciał zostać fotografem — w celu zdobycia dobrych reprodukcji swoich prac. Kontynuował też ową metodę w roku 1921 zaraz po przyjeździe do Paryża, ażeby zarobić na życie. Wszelako owa zarobkowa praca w krótkim czasie uczyniła zeń przyjaciela i portrecistę artystycznego środowiska paryskiego kipiącego dadaizmem i surrealizmem i przyniosła mu w konsekwencji światową sławę.

Podczas gdy wielu śmiałych mistrzów obiektywu (jak Stieglitz, Steichen, Weston) dopracowało się już ścisłych norm, Man Ray wyruszył na podbój fotografii z nastawieniem całkowicie nieuprzedzonym i swobodnym. Natychmiast podsumował dawny spór pomiędzy fotografią a malarstwem: „Fotografuję to, czego nie chcę namalować i maluję to, czego nie chcę sfotografować... jeśli już o malarstwie mowa, wydaje się dziwne, że w sto lat po wynalezieniu fotografii malarze zmuszają się i z uporem wykonują coś, co Kodak pozwala osiągnąć prędzej i lepiej... Fotografia tak się ma do malarstwa, jak samochód do konia „Piękny jest jeździec na rumaku, ale wolę człowieka dosiadającego samolotu“. Znajdował złośliwą przyjemność w demistyfikowaniu techniki fotograficznej, a przy stosowaniu aparatu do takich ćwiczeń, jakie są osiągalne dla człowieka. „W malarstwie już nie posługują się okiem, to też i ja wyrwałem oko aparatowi — pozbawiłem go obiektywu“. W sposób zupełnie naturalny doszedł Man Ray do rezygnacji z aparatu przy robieniu zdjęć. Pewnego wieczoru, w swojej zaimprovizowanej przy ul. Campagne-Première ciemni optycznej, położył przez nieuwagę jakieś przedmioty na światłoczułym

papierze pod lampą powiększalnika i niespodziewanie zobaczył kształtowanie się obrazu. Rzutowane przedmioty (klucz, rewolwer, fajka) dają się rozpoznać, Man Raya wszakże zainteresowały linie wyraźne występujące obok zamazanych, linie stopniowane, cała muzyka promieni i cieni, którą nazywał racjografią. Nieco później nieostrożnie zapalił światło w swoim laboratorium i spostrzegł, że zanurzony w wywoływaczu negatyw się zmienia i tworzy świetliste aureole. Z miejsca podjął zduńmiewające możliwości techniki „solaryzacji“ i opłnował ją w celu podkreślenia konturów aktów i portretów i uzyskiwania iluzji reliefu.

Twórczość Man Raya oddziaływała na całe pokolenie fotografów i takich prądów jak „fotografia subiektywna“ lub „fotoforma“, a także na całą sztukę nowoczesną. Dziś, gdy zakwestionowaniu podlega pojęcie sztuki, gdy twórcy uciekają się do znaków i szlaków socjo-kulturowych, zwróćmy uwagę na stwierdzenie Man Raya z roku 1928: „Czy fotografia jest sztuką? Nie o to chodzi. Sztuka przeminęła. Potrzeba czegoś innego“.

ANDRÉ KERTÉSZ

W ciągu dziesięciu lat spędzonych w Paryżu André Kertész naznaczył swoim piętnem fotografię francuską i wywarł wpływ na licznych fotografów, między innymi na Cartier-Bressona, który tak o nim powiedział: „Wszyscy coś mu zawdzięczamy“. Siła i przenikliwość spojrzenia wywodziły się u niego z dyscypliny wizualnej, która go doprowadziła do niezrównanej precyzji w retranskrypcjach powszednich scen życia stolicy.

André Kertész urodził się w roku 1894 w Budapeszcie, a w roku 1913 kupił sobie pierwszy aparat fotograficzny o formacie 4,5×6 cm. Po zrealizowaniu amatorskiego reportażu o wojnie i opublikowaniu, osiedla się w 1925 roku w Paryżu. Pierwsze swoje zdjęcia zamieszcza w magazynie

„Erdeles“. W Paryżu przyciąga go ówczesne życie artystyczne. W latach 1925—1928 pracuje jako „wolny strzelec“ dla wielu pism, między innymi dla „Frankfurter Illustrierte“ i londyńskiego „Times'a“, które chętnie używały swoich łamów fotografom. W roku 1928 nabywa pierwszą swoją „Leicę“, aparat wynaleziony przez Oscara Barnacka i wprowadzony do handlu w 1925 roku przez Ernsta Leitzę. Aparat Leica posiadał już wówczas wszystkie cechy, które go uczyniły najbardziej renomowanym w świecie (obrazy formatu 24×36, wydajność 36 zdjęć, łatwość i szybkość zakładania filmu, wymienny obiektyw) i nadawał się do szybkich operacji. Zjawił się w samą porę na użytek nowej generacji fotografów, którym potrzebny był instrument, kamera o ciągłym działaniu dla utrwalania momentów i sytuacji najbardziej nieoczekiwanych.

André Kertész korzysta z nowego odkrycia inteligentnie i z niejakim humorem. Współpracuje z młodzieńcem Cartier-Bressonem przy najnowszej publikacji „Vu“, dopiero co założonym w 1928 roku przez Lucienę Vogela. Pochłaniają go coraz głębiej studia nad powierzchnią fotograficzną, którą dzieli na wiele form integrujących elementy ludzkie.

W początkach lat trzydziestych dochodzi do wykonania ważnej serii obrazów kobiet dla magazynu „Le Sourire“, wystawionej w Paryżu w roku 1932. Stała się wówczas przedmiotem sensacji. „Zniekształcenia“ Kertésza to bezpośrednie zdjęcia widoków w deformujących zwierciadłach odbijających nagie ciała jednej lub kilku kobiet. Współczesny malowidłu Pabla Picassa „Kobieta przed zwierciadłem“, cykl ów sławi sylwetkę z lat trzydziestych i zapowiada rzeźby Giacomettiego lub „fiktokryptografie“ uzyskiwane za pomocą polaroidu przez Leslie Krimasa.

Po ukazaniu się „Paryża w oczach André Kerté-

sza" z tekstem Pierre'a Mac Orlana, twórca udaje się w 1936 roku do Stanów Zjednoczonych. Z wyjątkiem kompletu fotografii na temat „Washington Square” nie odzyskuje już natchnienia i twórczych pomysłów, jakie dane mu były w Paryżu.

BRASSAI

Do trzydziestego roku życia Brassai nie brał do rąk aparatu fotograficznego, rzecz można, iż zakres jego zainteresowań nie obejmował tej praktyki. Urodzony w 1899 roku w Transylwanii, przeżywszy wojnę w szeregach armii austro-węgierskiej i spędziwszy przedziwne lata w Berlinie z początku lat dwudziestych, w 1924 roku przybywa Brassai do Paryża. Co tydzień posyła rodzicom długi list szczegółowo przedstawiający kronikę paryskiej cyganerii i donoszący o zuchwałych ideałach, jakie podówczas krążyły w powietrzu. Ale w tej rejestracji nie oddawał poetyckiej wizji cudownego Paryża, który przemierzał nocami w deszczu lub mgle. Pomyślał więc o fotografii jako o środku wyrazu swoich doznań i aparatem pożyczonym od jednej z przyjaciółek i obdarzony radami André Kertésza oddał się całkowicie tej metodzie wypowiedzi.

W towarzystwie Henry Millera, Raymonda Queneau czy Jacques Préverta, najczęściej wszakże samotnie przeprowadza wywiad w społecznych dołach Paryża. Jego uwagę pociągają głównie postaci niezwykle o cechach dostojewszczyzny — on pierwszy tak blisko do nich podejście z aparatem fotograficznym (nie bacząc na ryzyko, gdyż nie były łatwe do przenikania owe nieufne środowiska, chętnie pozbywające się niewygodnych świadków).

W tych „Podróżach do kresu nocy” po raz pierwszy oglądamy problemy należące dotychczas wyłącznie do literatury (zbożników, hultajów, sutenierów, prostytutki z ulicy Quincampoix, sławne

burdele), a także malowniczość paryskich nocy. To nie przypadkiem po roku 1936 Jean Gabin odtworza postać młodego przestępcy o szlachetnym sercu, a poetycki realizm dochodzi do szczytu w filmach Duviviera, Jean Renoira i Marcela Carné.

W trakcie robienia swoich nocnych zdjęć Brassai włącza na bardzo długo aparat umocowany na statywie. Światło latarni, lamp lub blask szyldów odbija się w bruku i kałużach tworząc silne światłocienie podkreślając tajemniczość postaci. Formalne struktury obrazu traktuje Brassai tak samo poważnie jak sam temat. Powstaje w ten sposób bardzo osobliwy obraz, gdzie informacja i realistyczna dokumentacja osiągają doskonałość dawnego malarstwa. „Tylko mocno uchwycone obrazy zdolne są wnikać głęboko w pamięć, utrzymywać się, nie ulegać zapomnieniu. To moje jedyne kryterium pięknego zdjęcia”.

Brassai uprawiał również rysunek, malarstwo, literaturę i rzeźbę. Warto przypomnieć jego „Rozmowy z Picassem”, które napisał z pamięci oraz fotograficzną serię na temat graffiti, w której brzmi echo społecznych zainteresowań epoki. W roku 1976 Gallimard wydaje „Paris secret des amics 30” — zbiór zdjęć niepublikowanych.

VI ROZBUDZONE POWOŁANIA (1930—1945)

Kryzys gospodarczy z lat trzydziestych, straszne niezabliźnione rany ostatniej wojny widniejące na pierwszych stronach pism ilustrowanych, olbrzymie wydatki na wyścig zbrojeń skłaniają coraz liczniejszych artystów do wewnętrznego buntu i do większego realizmu. W Stanach Zjednoczonych

fotograficy, którzy zbili majątek na produkcji estetyzującej, mniej lub więcej piktoralistycznej, uświadamiają sobie własne uprzywilejowanie klasowe i na znak odkupienia palą swe dawniejsze prace. W 1932 roku kilku fotografów wielbicieli Edwarda Westona, między innymi Ansel Adams oraz Imogen Cunningham zakładają grupę F/64 (co oznacza najmniejszy otwór stosowany w aparatach, dający największą ostrość) i ślubują całkowite oddanie się fotografii czystej, której jedynym celem jest szukanie prawdy.

Rząd amerykański doskonale zdawał sobie sprawę ze skuteczności wypowiedzi fotograficznej i w roku 1935 zlecił Royowi Strikerowi utworzenie grupy, która by dała świadectwo nędzy rolników i pomogła w przegłosowaniu w Komisji Budżetowej Kongresu Subwencji na ich rzecz. Arthur Rolhstein, Walker Evans, Gordon Parks, Ben Shahn i Dorothy Lange przywożą obrazy tak mocne w wymowie, że po opublikowaniu ich w magazynach Kongres poczuwa się do obowiązku uchwalenia dodatkowej subwencji dla chłopów. W roku 1936 Henry Luce, wydawca „Time'a”, wypuszcza w świat tygodnik fotograficzny „Life”. Na okładce pierwszego numeru pojawia się zdjęcie zapory w budowie, wykonane przez Margaret Bourke White. Wspomniany magazyn również, jak się zdaje, wciela pilną potrzebę komunikacji za pośrednictwem fotografii: „Widzieć życie, widzieć świat, być świadkami wielkich zdarzeń, badać twarze ubogich, poży zarozumiałców...”

Natomiast Francuzi z roku 1930 pławią się w optymizmie i żywią przekonanie, że nie dotyczy ich nic z tego, co się dzieje gdzie indziej. Paryż wita artystów z całego świata, nurza się w nocnych rozkoszach i wrzeniu intelektualnym. Kryzys tymczasem wyniszcza Niemcy, gdzie liczące setki tysięcy ofiary bezrobocia toruje Hitlerowi dojście do władzy; w 1932 roku załamanie gospodarcze docie-

ra do Francji. Ministrowie zmieniają się w zawrotnym tempie, wzrasta rozdrażnienie, niektórzy zafascynowani są Mussolinim i pragną połączyć lewicowe poglądy z faszystowską sprawnością. Pierwsza wielka manifestacja Frontu Ludowego odbywa się 18 stycznia 1935, socjaliści występują wspólnie z komunistami, związkami zawodowymi, lewicowymi radykałami pod hasłem „chleba, pokoju, wolności”. Wysuwa się żądania już nie tylko przyznania dóbr należnych klasom najbardziej upośledzonym, lecz także zbudowania „nowego humanizmu”, ugruntowanego na wyzwoleniu pracownika i na prawie do kultury. Wówczas to objawiają powołanie fotograficzne Doisneau, Ronis, Izis, Cartier-Bresson (zdjęcia pierwszych płatnych urlopów) i wielu innych. Każdy na swój sposób unaocznia liryzm ludzkiej myśli i sprzymierza się z fotografowanymi tematami.

W 1936 roku wybucha wojna w Hiszpanii. Organizują się wyjazdy ludzi, chcących walczyć przeciwko Franco u boku republikanów. Z wszystkich stron napływają fotografowie i znajdują okazję do wypróbowania nowego materiału, rozwiniętego z Leici Rolleiflexu, 6×6, operatywnego i o wysokiej jakości, pozwalającego działać szybko we wszystkich warunkach. Capa publikuje w „Vu” fotografię przedstawiającą hiszpańskiego milicjanta zabitego w biegu, a w roku 1936 poświęca wojnie hiszpańskiej specjalny numer. Wymienione pismo, wyprzedzając „Life”, czyni fotografię głównym elementem swoich łamów i drukuje „Story pictures”, w którym autorzy zdjęć opowiadają o życiu obrazami. Wszelako Lucien Vogel zanedbał się zbliżyć do Frontu Ludowego, by mogło się to podobać szwajcarskim udziałowcom magazynu, to też zmusił go do dymisji, podpisując wyrok śmierci na „Vu” i wymiatając pismo z edytorskiej sceny.

Front Ludowy zakończył życie w roku 1938 w ogólnym rozgoryczeniu a w rok później wybuchła dru-

ga wojna światowa. W okresie okupacji naziści kontrolują prasę, chociaż redakcję artykułów pozostawiają Francuzom, aby sobie zapewnić minimum wiarygodności. Nawet za specjalnym pozwoleniem trudno fotografować na zewnątrz, chyba za cenę kolaboracji. Magazyn „Match” przechodzi w ręce hitlerowców, którzy go przekształcają w instrument propagandowy pod zmienionym tytułem „Signal”. Pismo jest luksusowe i zamieszcza wielkoformatowe zdjęcia. Amatorzy i osoby nie posiadające legitymacji prasowej muszą poprzestać na martwych naturach i aktach, inni angażują się do obsługi fotograficznej i filmowej wojsk. Najważniejsze redakcje pism ilustrowanych przenoszą się do strefy nieokupowanej i przed ówczesną siedzibę „Vogue” na Champs Elysées defilują tacy szczęśliwcy jak Cecil Beaton, Horst, Durst itp.

Książka pod tytułem „Paryż pod butem nazistów”, poczęta w czasie niemieckiej okupacji i wydana przez Raymonda Schalla ukazuje się 28 listopada 1944 i w kilka dni zostaje rozchwyтана. Jest to straszliwy pamflet, gdzie mieszają się teksty Jean Eparvienta ze zdjęciami Rogera Schalla, braci Seeberger, Valsa i Jarnoux. Dzięki tej pracy możemy oglądać codzienne życie paryżan pod okupacją. Niemniej niektóre zdjęcia posłużyły za przekonujące dowody ściągające nieubłaganą zemstę — jak to się dzieje zawsze po zakończeniu działań wojennych.

VII HUMANISTYCZNY REPORTAŻ

Po ograniczeniach i zgrozie wojennej rozpoczęła się gospodarcza i psychologiczna odbudowa kraju. Publiczność francuska odczuła potrzebę za-

pomnienia o tysiącach okrutnych obrazów, jakich jej dostarczały magazyny ilustrowane i kroniki filmowe. Powracała wiara w wartości humanitarne, rodziła się wola zgody i wspólnego kształtowania nowej egzystencji. Nadeszła epoka prasy ilustrowanej biorącej udział w dziele odbudowy przez publikowanie fotografii, których ogół pożąda i z którymi swobodnie się identyfikuje.

„Story telling pictures” (historyjki fotograficzne) odtwarzają życie codzienne we fragmentach tchnących prostymi wzruszeniami i radościami (wesela w autokarze w Nogent, bistro, przejażdżki na rowerze, festyny, kochankowie w uścisku, zabawy dziecięce w świetle śródziemnomorskim itd.). Jacques Prévert wyraża nastrój epoki na poły realistycznie, na poły poetycko — miłość życia przejawia się w poszukiwaniu skromnych przedmiotów i sytuacji (deszcz i pogoda, wielka gala wiosenna). Nieprzypadkowo też pisze przedmowy do kilku książek takich zaprzyjaźnionych z nim fotografików jak Boubat, Izis i przede wszystkim Doisneau.

Rok 1955 przynosi nową emulsję, błonę TRI X Kodaka, nadającą się do wiernego odtwarzania rzeczywistości. Wysoka czułość owej błony sprawia, że coraz liczniejsi fotografowie mogą chwytać sceny we wnętrzu i oddawać światło w walorze równym spostrzeganiem. Sabine Weiss na przykład, fotografująca na własną rękę, współpracująca z agencją Rapho oraz z „Vogue”, „Life” i „Holiday”, pokazuje obrazy, przez które światło przeziera w całej swej subtelności i stwarza intymność ocieplającą powszednie sceny.

Robert Doisneau, Izis, Ronis i Boubat — to czterej fotograficy szczególnie wybijający się w omawianym reportażu humanistycznym. Ich zdjęcia pojawiają się w najważniejszych pismach (odrodzonym „Paris-Match”, „Réalités itp.). Każdy z nich na własny sposób przekłada sytuacje typowo foto-

graficzne, które nie dałyby się odczytać przy pomocy jakichkolwiek innych środków wyrazu.

ROBERT DOISNEAU

Od czternastego do osiemnastego roku życia Robert Doisneau uczył się rytownictwa w Ecole Estienne i pierwsze swoje zdjęcia zrobił po ukończeniu tejże szkoły, w roku 1930. Podobny dzieciom, widzącym świat fragmentarycznie, lub debiutującym amatorom, interesuje się detalami przedmiotów i odpadkami miejskimi (sprężyny materaców, puszki po konserwach itp.); dopiero później rozszerzy się jego wizja i artysta skieruje wzrok ku domom i ludziom.

Wszedłszy w kontakt z jednym z koryfeuszy owego czasu — Vigneau — wyzwala się z drobiazgowej dyscypliny Ecole Estienne, z wywieranej przez nią presji i pozwala prowadzić się instynktom. Będzie się tak działo za każdym razem, kiedy poczuje nacisk wykonawstwa za pieniądze — potrafi wówczas mimo wszystko przeniknąć i z ciekawością obserwować nieznaną środowiska: mowa o zdjęciach z zakładów Renault z 1934 i 1939 roku, o zdjęciach tytułowanych pań i panów wykonywanych w latach 1948—1951 dla „Vogue”. „Robiłem tak zawsze. Kiedy nie wytrzymuję już zdjęć zarobkowych, więcej na dwa, trzy, cztery, osiem dni. Nigdy zbyt daleko. Egzotyka i przejechane kilometry są często przyznaniem się do niemocy twórczej. Więc kiedy mnie ponosi, jadę po prostu do Paryża lub w jego okolice. Nie za daleko od swojego domu w Montrouge, w otoczeniu znajomych widoków mam wreszcie trochę czasu i tracę go z przyjemnością. Oglądam sobie rzeczy i stworzenia uznawane na ogół za nieinteresujące — a przecież, jeśli tylko spojrzymy na nie uważniej, odślonią nam swój ładunek wzruszenia, czułości, rozbawienia. Wyjeżdżam bez pomysłu, z góry nie

wiozę w głowie tematu. Zdaję się na moje spotkania, one mnie prowadzą...”

Robert Doisneau z uciechą fotografuje świat, w którym dobrze się czuje; w tym świecie ulice należą do ludu, bary przybierają świąteczny wygląd i różne klasy społeczne mieszają się w nich w zbawczym nieładzie. Od roku 1950 paryski ludek wywożony jest dziesiątki kilometrów za Paryż, do betonowych bunkrów — spotykać się można jeszcze tylko w strasznym metro lub w egzystencjalnej próżni supermarketów. Istoty ludzkie z wolna schodzą ze sceny i Robert Doisneau, świadom nostalgii tchnącej z jego zdjęć, wciąż uwiecznia owe chwile i trasy, gdzie człowiek narusza ustalony porządek i wyrwa się spod narzuconego mu panowania technokracji. Twórcy nie opuszcza przy tym poczucie humoru, dostrzega komizm sytuacji nasuwający wspomnienie „Nowych czasów” Chaplina, albo „Wakacji pana Hulot” Tatięgo. W tym właśnie sensie wykonał zabawną serię zdjęć, w której występuje jego przyjaciel, wiolonczelista Maurice Baquet. Wielu zresztą młodych fotografów powołuje się dziś na takie filozoficzne nastawienie, jakie wykazywał w swoim zawodzie Robert Doisneau, a dzieje się to w momencie, gdy coraz głębszy wydaje się rów pomiędzy artystą a publicznością, gdy spektakularne krwiożercze obrazy figurują na pierwszych stronach pism. „Trzeba się wystrzegać podglądania. Nie wolno deptać tajemnych ogrodów innych ludzi. Należy pamiętać, że sugerując tworzymy, a opisując — niszczy”. Spośród około dwudziestu dzieł wydanych przytoczmy tutaj „Przedmieścia Paryża” z tekstem Blaise Cendrarsa, „Paryżanie jako tacy”, „Migawki z Paryża”, „La Loire” wyd. u Denoël-Filipaccki, wreszcie „Trzy sekundy wieczności”, 1979 wyd. Editions Contrejour.

IZIS

Israël Biderman, pseudo Izis, urodził się 17 stycznia 1911 w Mariampolu na Litwie. W roku 1930 przybył jako fotograf do Paryża, gdzie urządził się na własną rękę. Po wybuchu wojny schronił się w Limousin, gdzie wykonywał retusze dla miejscowych fotografów. Od roku 1949 wchodzi w skład ekipy „Paris-Matcha” mającego być francuskim odpowiednikiem „Life'u” i realizuje liczne reportaże do 1969 roku. Izis jest przede wszystkim zafascynowany Paryżem. Wszystko go zachwyca i czaruje, po zawodowych podróżach za granicę z dziecinną radością przemierza miasto: oto zakochani całują się w biały dzień, posągi nabierają życia, cyrk tchnie poezją, dzieciaki bawią się w parku, sprzedawcy konwalii, drewniane koniki itp.

Cała wszakże oryginalność działań Izisa tkwi w jego książkach, wokół nich krystalizuje się jego praca. Sam łamie strony, decyduje o kolejności zdjęć, narzuca własną narrację. Stosuje zawsze ten sam układ: na lewej stronie tekst, najlepiej rękopis poety, na prawej — fotografia. Jacques Prévert uczestniczył w pięciu pracach Izisa: „Paris des rêves” 1950, „Grand bal de printemps” 1951, „Charmes de Londres” 1952, „Le Cirque d'Izis” 1965 i „Paris des poètes” 1977.

WILLY RONIS

W omawianym okresie rozkwitu reportażu kierownicy artystyczni magazynów dokładają starań, by ilustracje wzruszały czytelników, by nie tylko informowały, ale i pobudzały ludzkie uczucia. Fotograf Willy Ronis jest bez wątpienia najbardziej dla tej tendencji reprezentatywny. Potrafi zilustrować sytuację jedną jedyną fotografią, przepajając ją zarazem odblaskiem własnego świata wewnętrznego i własnych przekonań politycznych. Urodził się w Paryżu w 1910 roku. Jego matka

uczyła gry na fortepianie, ojciec zaś rozmiłowany był w bel canto i miał pracownię fotograficzną. W zdjęciach Willy Ronisa głęboko tkwi jego umiłowanie muzyki, której struktura spokrewniona jest z konstrukcją fotografii. Światło zajmuje ważne miejsce w kliszach tego autora, wzbogaca i przydaje wzniosłości najbanalniejszym tematom. Fotografuje zawodowo od 1945 roku i będąc zainteresowany problematyką społeczną przyłącza się do ekipy agencji Rapho, dla której pracują też Doisneau, Brassai, Savitry i inni. Jako jeden z pierwszych fotografów francuskich współpracuje z „Life”, ale rozstaje się z tym pismem z powodów ideologicznych (nie pozwolono mu opracowywać legendy zdjęć). Obecnie przebywa na południu Francji, gdzie nie porzucając zawodu fotografa wykłada też ten przedmiot na wydziale Saint-Charles w Marsylii.

EDOUARD BOUBAT

Urodził się w Paryżu w roku 1923 i wziąwszy w 1951 roku udział w wystawie w księgarni-galerii La Hune, obok Brassai, Izisa, Doisneau i Fachtiego rozpoczyna karierę zawodową fotografa. Artystyczny dyrektor magazynu „Réalités” Berrie Giloux proponuje mu przyłączenie się do swojej ekipy reportażystów. Aż po rok 1967 będzie Boubat przemierzał dla tego magazynu niemal kawał ziemskiego globu, utrwalając na swoich błonach zwłaszcza ludzi w ich społecznym otoczeniu, pierwotne rytuały religijne, ludzką wartość rękodziela. Godna podziwu jest formalna jakość i przemyślana kompozycja tych zdjęć, które zdradzają także kulturę malarską i niemal muzyczne opanowanie. Wydaje się, że Boubatowi udało się uporządkować jawny chaos rzeczywistości i uczynić zeń harmonijny zespół, gdzie element ludzki nakłada się na tysiąclecia historii.

Fotografując kobiety — a robił to znakomicie —

nie tylko pragnął utrwać ich nieśmiertelną urodę, lecz w większej mierze odtwarzać ich postawy kontemplacyjne, niekiedy przy codziennych zajęciach.

Od 1967 roku Boubat pracuje jako fotograf niezależny. Ukazały się jego cztery ważne książki: „Femmes”, „Miroirs” (portrety pisarzy), „Ange” i „La photographie” (teksty).

VIII DZIENNIKARSTWO FOTOGRAFICZNE

W roku 1937 powstaje w Stanach Zjednoczonych magazyn „Life”, natomiast agencja Magnum rozpoczyna prawomocną egzystencję w 1947 roku. W ramach tych dwóch lat zarysowuje się moralny i filozoficzny profil nowej grupy fotografów, którzy na całym świecie będą czarować rosnące rzesze wielbicieli zdjęć. Fotoreporter jest nie tylko fotografem, jednym pstryknięciem objawiającym swoje możliwości techniczne. To także dziennikarz, człowiek o własnych poglądach i przekonaniach, który powinien analizować napotkane zjawiska i dzielić się informacją z publicznością.

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych fotografia krąży wyłącznie w prasie i magazynach ilustrowanych jako próbka aktualności, fragment prawdziwego życia i w ten sposób uczestniczy w gospodarczej odbudowie świata pokrytego bliznami po ostatniej wojnie. Dziennikarstwo fotograficzne odpowiada w istocie na zapotrzebowanie międzynarodowe ludzkości doświadczonej zmianami i przesiedleniami wojennymi oraz na konieczność wyklarowania platformy społecznej i politycznej. Fotografia nie jest już rozpatrywana jako taka, lecz jako dziedzina zmieszana z językiem pi-

sanym i określająca się w stosunku do niego. Tekst pisany wypaczy zresztą przedstawienia wizualne przyczyniając się w walnie do agonii i upadku magazynów ilustrowanych około 1970 roku. Fotoreportaż rozwija się we Francji pod egidą takich pism jak „Réalités” i „Paris-Match” (zapatrzonych w prasę amerykańską), dzięki też agencji Magnum, która z dziennikarstwa fotograficznego stworzyła mit i sektę niejako arystokratyczną. Na koniec wymieńmy jeszcze wpływ jednego człowieka — Henri Cartier-Bressona, który w najświetniejszym okresie reportażu naznaczył (i wciąż naznacza) swoim piętnem wypowiedź fotograficzną w zakresie wartości artystycznych, moralnych i filozoficznych.

PARIS-MATCH

„Match” odradza się we Francji 25 marca 1949 pod nowym mianem „Paris-Match”. Redakcja żywi utajone pragnienie doświadczenia pod względem jakości tekstów i fotografii magazynu „Life”, który uchodził za wzorcowy okaz tego gatunku. Tymczasem „Life” nie dał się dogonić i reporterzy francuscy marzyli o pracy dla tego pisma, o udziale w „największym teatrze świata” nawet wtedy, gdy był on otwarcie imperialistyczny i antyfrancuski. Marzyli o przyłączeniu się do wspaniałych nazwisk, takich jak Margaret Bourke White, Robert Capa, George Rodger, Eugène Smith i jeszcze innych. Zarówno „Life” jak „Paris-Match” zamieszczają dwa typy reportażu: aktualności dostarczane często przez agencje oraz serie zdjęć opatrzonych tekstami, zamówionych przez redakcje (turystyka i folklor, uroda, ciekawostki, skandale, znane osobistości itp.), przepojonych liberalnym, nieraz powierzchownym humanizmem. Fotografia nie traci wszakże poważania, nawet jeśli dopiero w latach sześćdziesiątych ilustracje są sygnowane regularnie. Wielkie wydarzenia defilują

na stronach magazynu w rytmie cotygodniowym, przeplatane w subtelnym porządku: rak, groźba choroby, wojna w Indochinach i Korei, zdobycie Everestu, zaręczyny księżniczki Margaret z fotografem Tony A. Jonesem, wojna algierska, francuska bomba atomowa, związek Yves Montanda z Marilyn Monroe itp.

„Paris-Match” posiada własną ekipę, w skład której wchodzi w pierwszym rzędzie Willy Rizzo, Pierre Vals, Izis, Maurice Jarnoux, Filipaccki (ten sam, który 25 lat później założy prasowe imperium i wykupi „Paris-Match”), Jack Garofalo, Michel Descamps, Roger Thérond i Walter Carone.

Większość zdjęć wykonuje się w formacie 6×6 przy użyciu jednego lub więcej fleszów elektronicznych dla uzyskania możliwie największej ostrości ułatwiającej obróbkę odbitki. Mały format wysuwa się powoli na czoło, dając w wyniku większą naturalność kompozycji.

„RÉALITES”

Magazyn „Réalités” ze swej strony zaprasza swych czytelników w podróż do krajów egzotycznych. W tym czasie jeszcze nie istnieje „Klub Śródziemnomorski”, a Kérouac na początku lat sześćdziesiątych daje wyraz „tęsknocie do włości”, jako ucieczki przed obłąkanym koszmarem wielkich metropolii... W skład stałego zespołu wchodzi Edouard Boubat, Michel Desjardins, Jean-Philippe Charbonnier i Jean-Louis Swiners, ponadto redakcja korzysta ze współpracy fotografów z zewnątrz (Gilles Ehrmann, Jean-Pierre Sudre, Horvat).

Reportaże z krajów często jeszcze nie zbadanych obmyślone są w ścisłym powiązaniu z ekipą redakcyjną przez fotografów, którzy muszą podejmować niebywałe przygotowania techniczne i fotograficzne zanim przystąpią do wykonywania zdjęć. Mogą odtwarzać własne wizje i świadczyć

o świecie, który ich otacza za pomocą obrazów spełniających wysokie wymogi estetyczne i wspólnie drukowanych w czerni i bieli lub w kolorze. Pismo przechodzi tymczasem w ręce grupy Hachette i zwłaszcza po roku 1965 nowa dyrekcja w coraz większym stopniu wykazuje nieznaną języka fotograficznego, znikają powoli tematy społeczne, eseje fotograficzne i wielkie reportaże „niezależne”, które przyniosły magazynowi sławę i fortunę; propaguje się folklor różnych ludów i baśniowe krajobrazy, popiera się nowoczesną turystykę w postaci zorganizowanych wycieczek i wszystko to prowadzi do schyłku „Réalités”.

Jean-Philippe Charbonnier urodził się w Paryżu w 1921 roku. Zanim przystąpił do „Réalités” w 1950 roku, był metrapaźem w „Libération” i „France-Dimanche”, później zatrudniono go w „Point de Vue” razem z Albertem Plecy. Na jego przykładzie najlepiej można prześledzić ewolucję od reportera (globtrottera), który po roku 1975 zainteresował się życiem powszednim ludzi ze swojej dzielnicy. Pragnie, by jego zdjęcia były oglądane na wielu wystawach, by widziano w nich coś więcej niż odbicie rzeczywistości, by odkrywały również fragmenty jego wewnętrznego świata, rejony godne zastanowienia: „Wszelako narastające przesylenie egzotyką, doprowadzone do szczytu w obrzydliwych turystycznych folderach zwanych magazynami, korzystające ponadto z okrężnego a kosztownego, rzekomo potrzebnego rytyngu fascynują obraz. Od dawna w sumie mnie przekonało, że ów egzotyczny kostium faktycznie jest ze starego tergalu i nie leży dalej niż na wyciągnięcie ręki”.

AGENCJA MAGNUM

„Fotografia nie powinna przeprowadzać dowodu, ale może przekonywać, jeśli się o to nie stara. Nie chce zmieniać świata, ale może go ukazywać w

trakcie przemiany” — powiedział Marc Riboud. Spółdzielcze przedsiębiorstwo Magnum zostało oficjalnie założone 22 maja 1947 przez Roberta Capę, Cartier-Bressona, Davida Seymoura i George’a Rodgera, zrodziło się jednak z długich przemyśleń, marzeń i pragnień snutych podczas wojny w redakcjach „Life” i „Look”. Od samego początku agencja ma charakter międzynarodowy zgodnie z wolą założycieli — Amerykanów, Francuzów, Anglików — zawsze gotowych rozszerzyć swoje grono o inne narodowości. Założenia nowej kooperatywy nosi znamię jak to bywa zawsze przy wielkich zamierzeniach — zarazem utopii i realizmu i obraca się wokół dwóch głównych osi: zapewnienia swoim członkom niezależności moralnej i materialnej oraz ochrony ich praw autorskich. W tym sensie Capa mówi o „bractwie” broniącym się przed wydawcami i cenzurą, ukazującym prawdziwe oblicze wojny i kierującym się słuszością w ocenie wszelkich spraw. Dodajmy, że w omawianym okresie dyrektorzy pism odznaczeni się autorytatywnością i zastrzegli sobie prawo decyzji w stosunku do publikowanej fotografii. Co więcej, przejmowali na własność negatywy i autorzy tracili wpływ na przyszłe spożytkowanie ich prac.

Pragnąc powiększyć obszar samodzielności swoich członków, Magnum dbało o dostarczanie im twórczych bodźców, zachęcało do oryginalnych reportaży, starało się o rynki zbytu i wprowadziło systematyczną klasyfikację negatywów i odbitek w celu ułatwienia obiegu handlowego. W roku 1950 pierwsza ekipa powiększyła się o dwóch nowych adeptów — byli to Szwajcar Werner Bischof i Austriak Ernst Haas. Z kolei przyłączyli się Arick Lessing, Inge Morath i Marc Riboud, potem jeszcze inni. Natomiast Capa i Seymour polegli na frontach Indochin i Suez. Takie reportaże jak „Génération x” na temat światowej młodzieży urodzonej podczas wojny „People are people, the

world over” czy „Monde des femmes” zachęcały fotografów do swobodnej wypowiedzi, przy zbiorowej zgodzie przyczyniły się do rozgłosu Magnum za pośrednictwem prasy, książek i wystaw.

Ażeby ustrzec zdjęcia przed przeinaczeniem ich sensu, zaopatrywano przesyłane redakcjom reportaże w teksty. Umieszczane na odwrocie fotografii zawierały maksimum objaśnień dotyczących danego dokumentu przekształcając się niekiedy w prawdziwe artykuły. Co prawda, niektóre pisma lekcewały reguły ustanowione przez Magnum i zdarzali się metrapaże-rzeźnicy, którzy posuwali się nawet do przycinania kadrów, aby zmienić treść zdjęcia.

Magnum — Europe, rezydujące od początku istnienia w Paryżu, rozprawdza w skali międzynarodowej prace fotografów należących do spółdzielni — obecnie jest ich około dwudziestu. Utrata wybitnych twórców i kryzys w prasie tzw. prestiżowej dotyczący zwłaszcza magazynów nie bojących się skandalu zmuszają Magnum do polityki w coraz większym stopniu skomercjalizowanej. W 1966 roku wycofał się z Magnum Cartier-Bresson zostawiając jednak swoje archiwa, które agencja rozprawdza po dziś dzień.

Spośród fotografików francuskich warto zwrócić uwagę na Marca Ribouda, który przystąpił do Magnum w 1954 roku na zaproszenie Cartier-Bressona i realizuje reportaże z całego świata. Rozgłos przynoszą mu prace na temat formowania się młodych państw afrykańskich, Chin sprzed i po rewolucji kulturalnej oraz Wietnamu Północnego. Z jego zdjęć charakteryzujących się wielkimi walorami formalnymi przezierna miłość do fotografowanych ludzi. Niezależnie od treści informacyjnych i historycznych, uwzględnia on człowieka w otaczającym świecie i wierzy, że ludy pragną pokoju. Długo przygotowywane i przemyślane reportaże Ribouda wynikają z jego przekonań poli-

tycznych i nie silą się na spektakularne efekty. Bruno Barbey został członkiem Magnum w roku 1968, jego prace wypełniają łamy „Paris-Match”, „Life”, „Stern”, „Vogue” oraz pojawiają się często w serii „Atlas de Voyage”. Zalicza się do niewielu fotografów inteligentnie operujących kolorem, który u niego nie przekręca ani nie upiększa informacji, lecz wnikliwie ją wzmacnia.

Gilles Peress, członek Magnum od roku 1974, interesuje się szczególnie tematyką socjalną (górnicy, życie wiejskie we Francji, zatrudnianie obco-krajowców) i komponuje obrazy w duchu osobistym, jak gdyby wypytywał rzeczywistość.

HENRI CARTIER-BRESSON

Zakorzeniony w okresie chwały reportażu, Cartier-Bresson znalazł w nim na jakiś czas alibi niezbędne dla rozwoju własnej osobowości i jednocześnie dla wyodrębnienia specyfiki dzieła fotograficznego. Stworzył estetyczne i moralne prawa, które miały wywrzeć wpływ na współczesnych mu fotografów i silnie oddziaływać na przyszłe pokolenia.

Dziś zdumiewa nas jakość i obfitość produkcji Cartier-Bressona, uderzające są jego zdjęcia reportażowe, które nie zawierają wprawdzie żadnego bezpośredniego przesłania, lecz kipią informacjami wynurzającymi się zewsząd i z upływem czasu mogą być odczytywane nie jako wycinki aktualności, lecz jako same w sobie gatunki fotografii. Zdjęcie Cartier-Bressona daje się rozpoznać pośród wielu na temat tego samego wydarzenia, ponieważ w pozornym nieładzie panuje u niego taki porządek, że wydaje się wynikać z przypadku — wszelako przypadku dowolnie zamawianego.

Jak gdyby autor był częścią otaczającej rzeczywistości, jak gdyby się w niej roztopiał i przez to modyfikował jej składowe elementy. Poza grani-

cami wartości użytkowych często estetycznych, działanie fotograficzne jest dla Cartier-Bressona sposobem modelowania strefy myślowej i nawiązywania kontaktu pomiędzy nią a najdalej posuniętą prawdziwością. Podobnie jak strzelanie z łuku w praktyce Zen, fotografia stałaby się tutaj swego rodzaju rozwojem duchowym, gdzie gorliwość i dyscyplina uczyniłyby z kamery naturalne przedłużenie oka. „Najważniejsze, to stanąć oboma nogami w rzeczywistości, jaką wykrawamy w naszym celowniku.”

Całą twórczą substancję czerpie Cartier-Bresson z rzeczywistości, z zapalem bierze udział w różnych przejawach życia politycznego i społecznego nie szukając w nim samopotwierzenia, pragnąc jedynie oglądać i rozumieć świat. Odbывszy studia malarskie z André Lhotem przyłącza się, w wieku lat dwudziestu sześciu, do ekspedycji etnograficznej do Meksyku w 1934 roku, z kolei zostaje asystentem Jean Renoira i kręci film dokumentalny o republikanach w wojnie hiszpańskiej. W roku 1943 uczestniczy w podziemnym ruchu na rzecz więźniów i uchodźców i wstępuje do grupy fotografów zajętych tematyką okupacji i wyzwolenia Paryża. Po założeniu Magnum spędza trzy lata na Wschodzie i w Indochinach w momencie uzyskania niepodległości, potem fotografuje w 1954 roku Związek Radziecki i na trzy miesiące wraca do Chin w związku z dziesiątą rocznicą powstania Republiki Ludowej. W 1960 roku fotografuje Kubę, w 1965 — Indie i Japonię, w 1968 — wypadki majowe w Paryżu. Przeszło dwadzieścia książek i ważnych wystaw wypunktowało etapy pracy Cartier-Bressona, natomiast w przedmowach do „Images à la sauvette”, 1952 oraz do „Flagrants delits”, 1968 artysta dokładnie wyraził swoje poglądy na fotografię. Wydaje się, iż fotografia jest łatwym zajęciem, wymaga ona przecież wielkiej siły skupienia pospołu z entuzjazmem i

ściścią dyscypliny duchowej. Tylko przez wielką oszczędność środków dochodzi się do prostoty ekspresji. Fotografować należy z głębokim poszanowaniem tematu, uwzględniając punkt widzenia modela... Uważam, iż fotografia nie zmienia się od czasu narodzenia z wyjątkiem aspektów technicznych, które nie obchodzą mnie tak bardzo. Fotografia jest bezpośrednią czynnością zmysłów i ducha, jest przekładem świata na język wizualny, poszukiwaniem i jednocześnie nieustannym pytaniem. W ułamku sekundy rozpoznaje się dane zjawisko i w tej samej chwili narzuca się niewzruszoną organizację form dostrzeżonych wzrokiem, które owo zjawisko wyrażają i oznaczają.

Przytoczona, skoncentrowana w kilku zdaniach definicja położyła fundamenty pod całą szkołę intelektualno-artystyczną upatrującą w fotografii działanie autonomiczne i oryginalne, czerpiące swoje cechy z własnej techniki. Aparat do zdjęć, zwłaszcza Leica, stał się narzędziem sublimacji i krystalizacji, nawet jeśli przyjmiemy, że jest tylko pasem transmisyjnym w rękach człowieka. Wyposażona w normalny obiektyw i cichą migawkę pozwala Leica fotografować niepotrzeżenie („fotograf niewidzialny”). W konsekwencji trzeba w celowniku skomponować w chwili zdejmowania całą przestrzeń przyszłego negatywu (dowodzi tego czarna siatka międzywidoków występująca wokół fotosu na odbitce). Modna dziś prezentacja fotografii otoczonych wspomnianą siatką jest skutkiem obiektywnych rygorów Cartier-Bressona.

Najważniejsze wszakże jest pojęcie „chwili decydującej”; doprowadzone do ostatecznych granic, pojęcie to czyni ze sceny z życia ludzkiego następstwo „błogosławionych” chwil, jakie tylko niektórym uprzywilejowanym uda się schwytać aparatem w 1/125 sekundy. Obecnie wspomniane pojęcie bywa często atakowane przez szkołę co-

dziennej banalności, dla której to szkoły wszystkie momenty życia mają równą wagę i są godne sfotografowania.

IX NATURALIŚCI

Przeciwnie niż dziennikarze i wszelkiego rodzaju reporterzy, którzy w pierwszym rzędzie interesują się człowiekiem zespolonym ze społeczeństwem i chcą informować oraz dawać świadectwo — inni fotograficy, tacy jak Denis Brihat, Jean-Pierre Sudre, Jean Dieuzaide, Lucien Clergue i Jean Claude Gautrand, w większości osiedleni w różnych miejscowościach w południowej Francji, posługują się naturą dla tworzenia osobistych obrazów. Podejmują jakiś bądź temat i czynią zeń metaforę możliwie najlepiej oddającą ich życie wewnętrzne. W ich zdjęciach człowiek na ogół nie jest obecny, ale objawia się poprzez materię albo figury symboliczne. Stając w opozycji do fotografii uprawianej w Paryżu, uwarunkowanej względami handlowymi, omawiani twórcy próbują wskrzesić pojęcie rękodzieła i z kolei nowego sposobu życia.

Wielu z nich utworzyło w 1963 roku grupę „Libre Expression”, jej manifest daje się mniej więcej ująć następująco: „Uważamy za twórcę tego fotografa, który interweniuje w temat przed lub po sfotografowaniu, ażeby przekroczyć zwyczajne stadium przedstawienia”. Zbliżając się nieco do manieri westońskiej szkoły amerykańskiej, przywiązują wielkie znaczenie do techniki fotograficznej i posuwają się do wynajdywania, preparowania i fabrykowania niektórych wytworów. Chcieliby ze swych odbitek uczynić przedmioty drogocenne i niepowtarzalne, jako wynik pracy rzemieślniczej

na najwyższym poziomie. Fotografie ich, prawdziwe obiekty do kontemplacji niczym malowidła, od początku lat sześćdziesiątych wystawiane są w galeriach prywatnych i muzeach i sprzedawane w charakterze dzieł sztuki.

Podobnie jak swoim pracom osobistym, naturaliści nadają szlachectwo fotografii w ogóle, walczą o uznanie jej za sztukę bez zastrzeżeń, o nauczanie jej w wyższych uczelniach. Nasuwa się nawet wątpliwość, czy ów trud podejmowany w imię artystycznego przewartościowania nie okaże się daremny i nie przysłuży się w istocie jałowemu spekulacjom zamykając fotografię w kręgu sztuk tradycyjnych w chwili, gdy terażniejsze tendencje zmierzają do zjednoczenia twórczości z życiem i kwestionują samo pojęcie sztuki.

Denis Brihat, Jean-Pierre Sudre, Jean Dieuzaide, Lucien Clergue mogą być uznani w jakiś sposób za „Szkółę Południa”, wszyscy czterej mieszkają bowiem na południu Francji. Solidnie wrośnięci w region o korzeniach i tradycjach oryginalnych, wszczepieni w naturę jeszcze prawie nie naruszoną (strzeżmy się wszakże inicjatyw!), uchwycili wiele symbolów ukrytych w formach roślinnych i mineralnych.

Denis Brihat, ktoś w rodzaju rolnika-fotografa, łączy umiłowanie roślin i owoców z rozmaitością manipulacji i zabiegów chemicznych (sulfuracja, utlenianie, korodowanie) uzyskując odbitki z zabarwieniem i fakturą prawie mineralną. Po roku 1963 przygotował teczkę osiemnastu oryginalnych fotografii, własnoręcznie odbitych w pięćdziesięciu egzemplarzach i nadal utrzymuje się na obranej drodze.

Jean-Pierre Sudre powraca do dawnych metod fotograficznych i wynajduje nowe, z których wyprowadza swoje „krytalografie” i „materiałografie” (produkty chemiczne włożone między dwa szkiełka i umieszczone wprost w ramce na negatyw powięk-

szalnika). Jego wystawa w galerii La Demeure w 1969 roku w Paryżu objęła odbitki w formacie 30×40 pod tytułem „Apokalipsa”. Posługując się trzema gramami substancji soczewki oka nie chce materializować zjawiska biologicznego, lecz na swój sposób unaocznić syntezę wszechświata i skonkretyzować odczucie „kosmicznej niestabilności”. Od 1972 roku kieruje ośrodkiem badawczym twórczości fotograficznej w Lacoste.

Jean Dieuzaide, urodzony w roku 1921 w Grenade-sur-Garonne, pierwsze zdjęcia poświęcił wyzwoleniu Tuluzy. Działa jako fotograf zawodowy wyspecjalizowany w dokumentach i znaleziskach regionalnych, jest także animatorem życia kulturalnego, który w roku 1964 założył grupę „Libre Expression”. Obecnie jest dyrektorem miejskiej galerii Château d'Eau w Tuluzie, gdzie stale wystawia fotografie. W 1971 roku wykonuje pieczęcie, tapiserie i centrychemogramy, ale najlepiej spełnionym dziełem pozostaje „Moja przygoda ze smołą”, rozpoczęta w 1958 i zakończona w 1960 roku, wydana jako książka w 1974 roku. Smoła jest produktem ubocznym węgla kamiennego — czarnym, gęstym, lepkiem. Za jej pośrednictwem podejmuje Dieuzaide prawdziwy dialog z materią, z liniami i kształtami jednocześnie cielesnymi i zmysłowymi w których odnajduje swoje drugie ja. Lucien Clergue urodził się w roku 1934 w Arles i od 1954 roku zajmuje się lirycznym odtwarzaniem znaków i mitycznych śladów krainy Camargue. Posługując się ciałem kobiecym jak nieśmiertelnym symbolem, bada jego kształty do najmniejszego detalu i zestawia z elementami przyrody — plażą, falami, piaskiem i morzem.

Sławę przyniósł mu związek z takimi nazwiskami jak Picasso, Maniās de Plata, Jean Cocteau. Przemysłnie zrealizował wiele książek wespół z poetami („Née la vague”, 1968; „Genèse”, 1972). Od roku 1972 organizuje Międzynarodowe Spotkanie

Fotografii w Arles, na kształt Festiwalu w Cannes dla zdjęć. Tu dokonała się konsekracja fotografów amerykańskich i fotograficznego „star-system”. Jean-Claude Gautrand, urodzony w roku 1932 w Pas-de-Calais geograficznie jest oddalony od innych naturalistów. Daje świadectwo obecności człowieka w konstrukcjach i strukturach architektonicznych.

Od pierwszej swojej książki — Murs de Mai, 1968 — poprzez L'Assissinat de Baltard, 1972 i „Forteresses du dérisoire”, 1977 idzie własnym torem wśród napięć społecznych i faktów politycznych. Stosując szeroki kąt, czerwony filtr i bardzo ciemne odbitki monumentalizuje i dramatyzuje zdjęcia, w których liryzm przytłumia niekiedy polityczną wymowę. Założyciel w 1963 roku grupy Gamma, a później „Libre Expression”, współpracuje jako krytyk z paroma magazynami specjalistycznymi („Nouveau Photo-Cinéma”, „Jeune Photographie”, „Nueva Lente” itp.).

X WBREW MODZIE I REKLAMIE

Cały świat wciąż widzi w Paryżu stolicę uśmiechu, dobrego smaku, ślicznych kobiet, luksusu i mody. Taka opinia trwa po dziś dzień, dobrze wszakże wiemy, że nie odpowiada prawdzie, odkąd Paryż już nie należy do paryżan, odkąd samobójcza urbanistyka w rękach wielkich przedsiębiorców zniweczyła wielkie uczucia i duszę miasta. Tradycja utrzymuje się jednak dzięki luksusowym przemysłom w dziedzinie konfekcji, perfumerii, biżuterii, które nie szcędzą kosztów, by przetrwał obraz chwalebny, aczkolwiek całkowicie sfałszowany. Od lat dwudziestych fotografia w tym uczestniczy, pobudza, a nawet całkowicie stwarza sylwet-

ki mężczyzn i kobiet pragnących nadażyć za nowoczesnością i zaliczać się do elity. Wszystko staje się sprawą wyglądu, wszystko jest wizualne. W Stanach Zjednoczonych i Europie powstają magazyny, potem agencje reklamowe, usiłujące po dwóch wielkich wojnach wesprzeć marzeniem chwiejną równowagę gospodarczą. W latach 1920—1950 kwitnie wyszukane krawiectwo, natomiast lata sześćdziesiąte, wraz z pseudowyzwoleniem seksualnym przyczynią się dzięki kobiecemu ciału do wzmożenia konsumpcji środków upiększających, cudownych kremów itp. Rola fotografów sprowadza się najczęściej do prostego wykonawstwa w służbie klienta, któremu przede wszystkim zależy na sprzedaży swoich wytworów; toteż jedynie rzadko mogą oni rozwijać własną osobowość i puszczać wodze wyobraźni. Istnieją wszakże wyjątki zrodzone z walki pomiędzy indywidualnością fotografa a handlową nieustępliwością zleceniodawcy.

„Vogue Paris” i „Jardin des Modes”, założone w 1921 roku przez amerykańską grupę Condé-Nast, od początku zdołały pozyskać najlepszych fotografów świata dla zdobycia zdjęć o wysokiej jakości i uczynienia z nich odskoczni do śmiałej nowoczesności. Fotografowie ci posiadali wyborne doświadczenie techniczne i zawodowe, stosowali też mnóstwo nowych materiałów i dysponowali obszernymi pracowniami wyposażonymi w elektroniczne flesze, sprzyjające inwencji, w świecie bez reszty sztucznym, odtworzonym z nowych oświetleń. Niemordowanie powtarza manekin ten sam gest i uwiecznia takim sposobem mit kobiety — przedmiotu.

Właśnie na łamach „Vogue” rozwijają się osobowości Guy Bourdina i Helmuta Newtona, podczas gdy Jean-Loup Sieff, Jean-François Bauret i Jean-Paul Marzagora jednocześnie wyrażają swe talenty w reklamie i na wystawach.

JEAN-LOUP SIEFF

Zaangażowany w 1955 roku przez pismo „Elle”, Jean-Loup Sieff współpracuje z największymi magazynami, jak „Jardin des Modes”, „Glamour”, „Harper's Bazar”, „Look” i „Twen”. Wreszcie w roku 1965 osiedla się na dobre w Paryżu, otwiera pracownię i fotografuje regularnie dla „Vogue” i „Elle”. Od tej pory nabierają coraz większej mocy jego czarno-białe zdjęcia, silnie kontrastowe, przedstawiające smutne pejzaże i akty, tchnące osobliwą poezją dzięki zastosowaniu szerokokątnego obiektywu. Sieff był pośrednim animatorem technologicznej mody na wspomniane obiektywy, obejmujące jednocześnie modela i jego otoczenie. Obrazy Jean-Loup Sieffa dadzą zbawczy drugi oddech odbitkom biało-czarnym i staną się odkryciem dla wielu młodych fotografów nie znających Anglika Billa Brandta. Uniewersum Sieffa wypełniają kontrastowe strefy, gdzie białe bryły wyłobione żelazocyjankiem wybijają się z ciemnych tonacji emanując tajemniczą zmysłowość zwłaszcza w portretach i aktach ujmowanych często z tyłu lub w trzech czwartych.

Fotografie Guy Bourdina i Helmuta Newtona wносиły na właściwe tym twórcom sposoby, ożywczy oddech do ugrzęzłych w śmiertelnej nudzie żurnali. Kartkując egzemplarz „Vogue” bez wahania rozpoznajemy ich prace, nie mając nic wspólnego z otaczającym je konformizmem.

Od początku lat sześćdziesiątych Guy Bourdin cieszy się sławą, jaką przyniosły mu zdjęcia rozsadzające sztywne ramy komercyjnych konwencji. Niezmordowany wynalazca i badacz podszyty znakomitym grafikiem nie cofa się przed stosowaniem najjaskrawszych kolorów, przed ekstrawaganckim makijażem. Dla Charles Jourdana prowadził kampanie reklamowe obsadzając w głównej roli parę bućków, przeżywających sytuacje romantyczne lub surrealistyczne; nie chodziło mu w tym przy-

padku o zachęcenie publiczności do bezpośredniego zakupu, lecz o przeniesienie jej w urojone tereny oddziaływające na podświadomość.

Natomiast Helmut Newton doprowadza do paroksyzmu kobietę burżuazyjną w jej charakterze przedmiotu seksualnego, przekazując nam ostatnie drgawki i złudzenia klasy, popadającej w dekadencję.

W czerwcu 1967 mury Paryża pokrywają się reklamą budzącą zgorzniecie. Sygnowana Jean-François Bauret, przedstawia nagiego mężczyznę zachwalającego pewną markę slipów (Selimaille). Parę lat później, w roku 1971, tenże Jean-François Bauret wystawia w sekcji Arc paryskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej serię biało-czarnych fotografii indywiduów „takich, jakimi są”, w stanie surowym, bez efektów świetlnych, bez ubrań, na neutralnym tle. I ta wystawa niepokoi, ponieważ pokazana nagość nie wiąże się z erotyzmem lub ekslibicjonizmem a sfotografowane osoby nie odpowiadają pojęciu właściwego modela estetycznego. W roku 1975 występuje ponownie z serią i książką „Portrety znanych i nieznanych ludzi nago”, ale wystawa nie dochodzi do skutku (pod licznymi naciskami wycofuje się galeria Nikon). Od dwudziestu lat Jean-François Bauret poświęca lwią część swego czasu reklamie i osobistym poszukiwaniom, nakładającym się niekiedy na powszechną tematykę wyzwolenia jednostki. Na jego fotografiach widnieją w całkowitym obnażeniu zwyczajni ludzie, przedstawiciele najróżniejszych pokoleń i warstw społecznych. Na swój sposób prowadzą walkę z seksualnym rasizmem — każdemu należy się jego własny obraz.

Trzy fotograficzne lata Jean-Paula Merzagory (pełnił samobójstwo w 1972 roku, w trzydziestym trzecim roku życia) dają poznać wymiar człowieka pełnego fantazji, intuicji, wyobraźni. Po roku 1968 jego twórczość rozbrzmiewała przewrotną salwą

w środowisku fotografów. Był gwiazdą wśród manekinów, lecz pewnego dnia postanowił przejść na drugą stronę zwierciadła i nagiął technikę fotograficzną do swojej żywiołowej pomysłowości. Zarówno w zdjęciach barwnych (odbijanych techniką węglową przez Fressona) jak w pracach biało-czarnych wprowadzał Merzagora na scenę świat barokowy i fantastyczny, z postaciami tchnącymi pogodnym spokojem, reklamującymi środki spożywcze w „Votre Beauté”, i „Elle”. Posługując się elementami przyrody, które zdają się stapiać z ciałami kobiecymi, nakładając na obiektyw raster, otrzymywał pastelowe odcienie przypominające niekiedy florenckie freski. Zrealizował długą sekwencję humorystyczną, rodzaj photo-story, przedstawiającą osobliwe przygody zielonego słowiczka w najpociesniejszych sytuacjach erotycznych. Obszerne fragmenty tej serii opublikował magazyn „Zoom”.

XI PO ROKU 1968

W roku 1968 we Francji i jeszcze paru krajach rodzi się bunt młodzieży przeciwko „establishmentowi” i biurokracji, utopijna, ożywcza wyobraźnia wybucha okrzykami i godłami wyzwoleniczymi. Całe pokolenie chce się wszelkimi środkami wypowiedzieć, wypracować nowe stosunki z innymi, dyskutować o życiu, szczęściu, polityce. Wypadki z maja 1968 rozpętują we Francji nowy typ komunikacji odrzucającej wszystkie formy władzy i przestarzałej ideologii, dopuszczającej ponadto do głosu mniejszości w ich języku macierzystym. Na murach zakwitają graffiti przywracając pełne znaczenie sztuce gestu, podczas manifestacji slogany odnajdują zbyt długo utajony wywrotowy sens po-

ezji, świętują ulice w spontanicznej, ludowej zabawie. Po strajku powszechnym i rewolucyjnym wrzeniu, instancje polityczne i związkowe opanowują majowy wybuch — nadchodzi gorzkie rozczarowanie dnia poświętecznego, powszedniość jawi się w zwykłej swej szarości. Niemniej nie umarły idee, nadzieje i utopie „Maja”, przetrwały w sercach wielu ludzi współczesnych. W łonie generacji beztrąsko mieszającej tematy: Wietnam, maoizm, demonstracje, Kalifornię, narkotyki, komunę, swobodę seksualną, koncerty, wędrowanie, Azję pojawia się znak odnowy i odzwierciedla się, jak zwykle, w sferze kultury. Artyści, dla których „Maj” był objawieniem, raz jeszcze wszczynają wielkie rozważania. Starają się na nowo określić swoją tożsamość i rolę do spełnienia w społeczeństwie, przybliżyć twórczość do życia, spożytkować imaginację nie jako odskocznik do ucieczki od rzeczywistości, lecz jako szlachetny czynnik zmieniania tejże rzeczywistości. Fotografia, solidnie zakotwiczona w drganiach uchwytnego świata, stwarza okazję do mechanicznego, precyzyjnego odczytywania rzeczywistości i uczestniczenia w jej niestałych zjawiskach.

Od początku lat siedemdziesiątych malarze hiperrealiści przyjmują metodę wiernej retranskrypcji banalnych tematów z życia codziennego, jak gdyby patrzyli na świat przez celownik aparatu fotograficznego. W dążeniach swoich zbliżają się do fotografów, chodzi im mianowicie o nową definicję rzeczywistości, którą, mechaniczne odtwarzanie obdarzyło nową ikonografią. Nie jest to po prostu sprawa zimnej analizy zewnętrznego i obiektywnego przedstawiania ludzkich ewenementów, w daleko większym stopniu zależy im na wniesieniu w zjawiska, na ukazywaniu ich jako przestrzeni otwartych, na kwestionowaniu. Taki subiektywny realizm zmieni nastawienie fotografii i otworzy drogę do wypowiedzi samodzielnej, zry-

wającej z tradycyjnym rozumieniem estetyzmu malarzkiego. Dokonuje się więc rozbrat z pewnym typem posługiwania się obrazem, praktykowanym na przykład w prasie, niektórych fotoklubach lub w wyspecjalizowanych czasopismach uprawiających kult techniki.

Około roku 1972 nowe pokolenie fotografów francuskich, którzy przeżyli wypadki majowe w osiemnastym roku życia, formuje się wokół wspólnej negacji i odnowy. Protestują przeciwko całemu bagażowi kłamliwego elitarnego używania fotografii w różnych dziedzinach komunikacji. Chcą otworzyć inną debatę na temat wypowiedzi fotograficznej, debatę nie idealizującą, lecz wdzierającą się na obszary polityki i socjologii. Pragną robić mnóstwo zdjęć i stworzyć podstawę dla docierania do najszerszej publiczności. Jednocześnie wielu z nich odkrywa fotografię amerykańską eksportowaną do Francji z pomocą dolarowych posiłków, dającą syntezę nowej wewnętrznej kultury rozwijającej się na wybrzeżu kalifornijskim i w Nowym Jorku. Walker Evans, Robert Frank, Ralph Gibson, Lee Friedlander, Leslie Krims zrywają całkowicie z „rozstrzygającym momentem” tak drogim Cartier-Bressonowi i ukazują Amerykę chorą, gdzie wyizolowane jednostki zatracają się w świecie technologii.

Ta „nowa fotografia”, zwana też „fotografią kreatywną” (w odróżnieniu od fotografii handlowej) ma swoich przywódców we Francji (Plossu, Bruno Requillart, Kuligowski, Descamps i in.) i po nieuniknionych ekscesach przenika do wszystkich gatunków tradycyjnych, które nie zostają zaniechane, lecz poddane nowej interpretacji. Wszędzie, w Paryżu i z kolei na prowincji, otwierają się galerie poświęcone wyłącznie wystawom zdjęć fotograficznych. Pomagają one w rozprzestrzenianiu się fotografii kreatywnej i zdobywają nową publiczność, łasą na obrazy. W roku 1975 Claude Nori

zakłada Contrejour, miejsce spotkań i aktualnych działań fotograficznych upowszechnianych za pośrednictwem pisma, laurów wydawnictw i wystaw. Najróżniejsze konfrontacje odbywają się na festiwalach w Arles, Narbonne, Royan, otwartych także dla cudzoziemców. Reagują wreszcie muzea, tworząc działy fotografii (Muzeum Miejskie w Chalon-sur-Saône, Château d'Eau w Tuluzie, Montpellier, Brest, Marsylia i in.). Marszandzi podejmują sprzedaż oryginalnych odbitek, myślą o powstaniu całego nowego rynku zbytu, co jednak we Francji nie dochodzi do skutku (aukcja w Paryżu w 1977 roku przynosi zupełne fiasko). Książki fotograficzne wydawane często przez samych autorów pozwalają tanim kosztem roztaczać własną wizję świata. Wielkie magazyny poświęcają fotografii całe strony, wychodzą nawet specjalne numery. Instytucje urzędowe, dotąd obojętne, okazują szalone zainteresowanie i w 1976 roku powstaje Państwowa Fundacja Fotografii. Coraz młodsi odbiorcy pasjonują się fotografią, filmem rysunkowym, science-fiction, opowiadaniem fotograficznym, obwolucjami płyt.

W roku 1978, po burzliwym okresie naśladownictwa i poszukiwań, fotografia francuska otrząsa się z różnorodnych wpływów amerykańskich i dzięki obfitości i oryginalności tendencji wyodrębniają się ważne prądy współczesne.

NOWY REPORTAŻ

Uważamy się za jednostki dojrzałe, określone pod względem politycznym i społecznym. W połączeniu z naszymi emocjami i z naszą wrażliwością daje to nam prawo ukazywania własnego widzenia rzeczy, „powiedział Guy le Querrec w książce „Quelque part”.

W roku 1978 w Paryżu skupia się większość agencji sprzedających światowe aktualności. Gamma, Sigma, Sipa, Magnum i Rush mają własne sposo-

by dystrybucji fotosów, które nie przestają figurować na pierwszych stronach najważniejszych zagranicznych magazynów. Fotografia prasowa, na temat której od przeszło dziesięciu lat toczy się wciąż ten sam typ dyskursu, staje się elementem całego systemu, całej ideologii informacji, jej kodów i uwarunkowań technicznych. Obrazy wojen, gwałtów, katastrof z fatalizmem usiłują nam unocznąć wszystkie nieszczęścia świata, trzymając zawsze stronę ofiar i ludzi zniewolonych. Ogólnie stosowany szerokokątny obiektyw stwarza stereotyp dramatycznych zdjęć na granicy hiperrealizmu, sprawiający wrażenie „pochwycenia na żywo”. Wykadrowane zdjęcia ofiary na pierwszym planie zdają się zaklinać czytelnika, dawać świadectwo ludzkiej doli, nie licząc się z rzeczywistością historyczną.

Niemniej paru fotografów, wywodzących się z „Concerned photographers”, robi zdjęcia na wysokim poziomie i własnymi oczami przygląda się wydarzeniom z ostatnich lat. Można ich odszukać w agencji Gamma, założonej w 1968 roku. Przed wszystkim Gilles Caron, który zginął w Kambodży w 1970 roku, dał się poznać zdjęciami z Wietnamu i z wypadków majowych 1968. Michel Laurent, laureat nagrody Pulitzera w wieku dwudziestu sześciu lat, poległ w Wietnamie w kwietniu 1975. Zdumiewające zdjęcia przywieźli z Czadu Raymond Depardon i Marie-Laure de Decker, a Abbas był świadkiem rasizmu w Afryce Południowej.

Trochę na przekór takiej fotografii prasowej, jaka jest brana pod uwagę, manipulowana i przekazywana przez tradycyjne środki komunikacji, siedmiu fotografów powołało w 1972 roku do życia agencję Viva i zbiorowo pracują nad tematem „rodzina we Francji”. Martine Franck, Guy Le Querrec, Richard Kalvar, François Hers, Hervé Gloaguen, Alain Dagbert i Claude Raimond-Dityvon (później przyłączy się do nich Michel Delluc) należą do tej

generacji „post Mai '68”, którą spotykamy w innych krajach — jak szwedzka grupa Safra i kolektywy w Quebecu, zdradzają podobne zainteresowania społeczne i moralne. Kierowała nimi najpierw chęć zgrupowania się, działania kolektywnego przed dopuszczeniem stymulacji do twórczości indywidualnej, interesowania się pracą młodych fotografów i czerpania w niej świeżości, werbowania nowych członków o pokrewnych postawach zawodowych. W zamiarach agencji Viva leży odstępnie o krok wstecz, przyjęcie „spokojniejszego” nastawienia do wydarzeń i pogłębienia obranej tematyki. Viva wychodzi na rynek z własnym firmowym obrazem: fotografią socjalną, poświęconą głównie wolnym chwilom mas ludowych oraz współczesnemu środowisku, przy czym uprawia styl subtelny i wypełniony detalami. Najważniejszym jej klientem jest oczywiście prasa lewicowa, wszelako agencja szybko znajduje nowoczesne środki rozpowszechniania i umożliwia czysto fotograficzne odczytywanie swoich zdjęć (domy kultury, wystawy, wydawnictwa itp.). Każdy członek agencji poza wykonywaniem zdjęć dziennikarskich zachowuje prawo do własnej odrębności i prowadzi własne doświadczenia niezależne od wymogów handlowych.

Na przykład Claude Raimond-Dityvon, który zanim został fotografem był robotnikiem, stara się wyjaśnić swoje byłe środowisko społeczne. Jego zdjęcia powściągliwe i poetyckie wyrażają samotność getta, stosunki międzyludzkie ciężkie bytowanie imigrantów i chłód miejskich przestrzeni. Próbuje swojej pracy nadać zasięg bezpośrednio polityczny, realizuje fotomontaże i filmy telewizyjne.

Guy de Querrec, na odwrót, lubi się prezentować jako reporterski trubadur, dla którego aparat fotograficzny stanowi swego rodzaju gitarę. Interesują go stosunki między ludźmi i zmowa fotografa z fotografowanymi i z widzami. Chce dzielić się

swoim pełnym sprzecznoci doświadczeniem zawodowym i publicznie wygłasza swoje opinie o mitach, obrazach i produkcji artystycznej przynależnych do panującej ideologii. Wydaje się, że nie dowierza przypadkowi i każdą rzecz kładzie na właściwym miejscu — jego zdjęcia kontynuują linię Cartier-Bressona czy Doisneau (zarażonych ponadto Robertem Frankiem) i czynią go przywódcą nowego reportażu specyficznie francuskiego. Wnieście zapewne ożywczy wkład do agencji Magnum, której jest członkiem od 1978 roku.

Inni fotograficy angażują się w badanie banalnych scen w swoim bezpośrednim otoczeniu z którym całkowicie się solidaryzują. Przeważnie nie są profesjonalistami, robią reportaże dla osobistego zadowolenia i z pobudek społecznych.

Jean Gaumy jest wprawdzie członkiem Magnum, lecz wiele miesięcy poświęca analizie sprecyzowanych tematów (szpitale, więzienia itp.) nie licząc się z widokami zarobkowymi.

Michel Thersiquel, utrzymujący się z fotografowania portretów i wesel w Bretanii, interesuje się tradycjami swojej krainy.

Roland Laboye fotografuje wycinki życia i zestawia je w prawdziwe sekwencje, odtwarza też uliczne sceny swojego rodzinnego miasta Castres. Pierre Legall nieprzerwanie fotografuje codzienne życie ludzi z Finistère i stara się o ich uczestnictwo w swoich świadectwach wystawiając w miejscowościach, gdzie robił zdjęcia (Dieppe, Le Havre, Finistère) a także za pośrednictwem książek, które sam wydaje i projektuje.

REALIZM SUBIEKTYWNY

W prądzie idącym od Eugène Atgeta, w roku 1930 Walker Evans wprowadza nowy proceder fotograficzny, polegający na szukaniu tematów jak najzwyklejszych, dotyczących przedmiotów powszechnie znanych, w żadnym wypadku nie efektownych.

Brzmi u niego pogłos sterylnych pomieszczeń, opustoszałych, wyzbytych obecności ludzi, którym przyszło w nich żyć. Jak gdyby autor samego siebie rzutował na temat, przyoblekając go we własny świat wewnętrzny.

W początkach lat pięćdziesiątych inny amerykański fotografik, Robert Frank z pochodzenia Szwajcar, przystąpił do awangardowych ruchów w Ameryce i zadziwił publiczność książką „Amerykanie”, w której z niebywałą siłą ukazał przymus, osamotnienie i frustrację, jakich doznają miliony młodych Amerykanów. Jego zdjęcia nie są wycinkami rzeczywistości, dobrze skomponowanymi fotografiami wywołującymi błogi zachwyt — są to natomiast stwierdzenia dotyczące pewnego stanu rzeczy, nagromadzenia przekonujących dowodów wchodzące w skład autobiograficznego i subiektywnego wywodu. Nie chodzi tu o Amerykę jako taką, o jej wzorce i szablony, lecz o Amerykę widzianą oczami zabłąkanego, często ogarniętego halucynacjami człowieka, dźwigającego ją jak ciężar. Taki subiektywny realizm nie ma pretensji do przedstawiania prawdziwego świata, lecz jego postać odczuwaną indywidualnie pod wpływem wieczeń, urojeń i otaczających ideologii.

We Francji omawiana tendencja dostrzegalna jest w różnym stopniu u coraz liczniejszych młodych fotografów mających wspólne upodobanie do opracowywania serii. Podejmują oni oryginalny pomysł zestawiania paru zdjęć, które się dopełniają. Oszczędność środków i techniczna prostota cechują większość fotografii. Reportaż często przechodzi przez fazę rodzinną, która wydaje się łagodniejsza, mniej brutalna od szkoły amerykańskiej (przykładowe nazwiska: Charles Harbult, Burk Uzzle, Lee Friedlander, Charles Gatewood), sprawdzająca rzeczywistość subtelniej, operująca też chętniej niuansami.

Bernard Plossu, jeden z liderów omawianego ru-

chu, wielce się przyczynił do zapoznania Francji z kontemplacyjnym zdjęciem kalifornijskim. Wspierał się częstymi podróżami do Stanów Zjednoczonych od 1966 roku. Zafascynowany hippisami, szalem podróżowania, myślą orientalną, naiwnym humorem pierwszych kreskówek streszcza w swoich pracach taką filozofię życiową, jaką mogli głosić i uprawiać Kérouac lub Dylan. W roku 1972 ukazała się jego książka „Surbanalisme”, gdzie w pełnych humoru zdjęciach stara się zaspokoić pojęcie czasu ze studium ludzkiego zachowania się w codziennych praktykach i wyśmiewa aktywność „dorosłych”, naruszając rytmy pór roku i wartości niezienne. Z kolei odbywa coraz więcej podróży do Afryki, Meksyku i do Egiptu, w poszukiwaniu szerokich, spokojnych widnokręgów i wewnętrznego bogactwa promieniującego z tamtejszych ludzi. Jego fotografie wyrażają wartość milczenia i stanowią poetycką dokumentację. W roku 1975 Plossu wziął udział w wystawie, którą zorganizował w galerii Biblioteki Narodowej w Paryżu Jean-Claude Lemagny. Prócz Bernarda Plossu w pokazie uczestniczyli Bernard Descamps, Eddie Kuligowski i Bruno Requillart, wszyscy zdążający mniej więcej w tym samym kierunku i współzawodniczący w sprawie mocnego ugruntowania we Francji „Nowej fotografii”. Dla tych autorów rzeczywistość się rozkłada na tyle form i przestrzeni, w ilu powstają prawdziwe systemy stosunków. Bernard Descamps interesuje się sprzętem domowym i strukturami miejskimi.

Eddie Kuligowski woli szeroką rozciągłość metra lub plaż, gdzie człowiek staje się zagubiony.

Bruno Requillart fotografuje kamienie stykające się z roślinnością w ogrodach publicznych i wydobywa wynikającą z tego zetknięcia zmysłowość. W ostatnich latach pojawili się czterej kolejni fotograficy zmierzający w podobnym kierunku.

Philippe Sallaün powołuje do życia zabawne i ab-

surdalne, niemal fantastyczne styki przeróżnych elementów.

Monique Tirouflet stwarza intymne i pełne napięcia obrazy istot i rzeczy ze swojego otoczenia, jak gdyby je brała wprost z albumu rodzinnego.

Francis Jalain fotografuje ludzką fizjonomię wyłaniającą się, niczym portret, na murach domów, w architekturze fabryk, leśnym listowiu.

Janie Gras lubi upodabniać swoje fotosy do wysp, na których ludzkie postacie jawią się drobne i śmieszne.

Inna grupa fotografów przywiązuje wagę do wzajemnych stosunków pomiędzy zdjęciami, do wywołania nowego dyskursu wynikającego z ich następstwa i zestawień. Bliscy narracyjnej metodzie Roberta Franka, Williama Kleina czy Alpha Gibsona autorzy ci obierają za cel swojej pracy książkę, w której fotografie stanowiąby tworzywo oryginalnego języka. Wymieńmy takie nazwiska jak Arnaud Claass Jean-Louis Beaudeau, Ewa Klason, Christian Sarramon.

MIĘDZYDISCYPLINARNA ROLA FOTOGRAFII

Stworzywszy nową ikonografię, fotografia wchodzi w krąg zainteresowań osób, które się nią posługują dla swoich badań, prac i demonstracji. Dla jednych stanowi dokument i technikę reprodukcyjną, dla innych jest przedmiotem fascynacji i wiarygodnym dokumentem — trudno znaleźć dziedzinę, w której zabrakło by miejsca dla fotografii. Niektórzy artyści plastycy stosują wstawki fotomechaniczne, wydaje się też, że coraz bardziej się wysuwa nowy nurt realistyczny.

Christian Boltanski, na przykład zespała fotografię z pracą plastyczną i za pośrednictwem zdjęć amatorskich usiłuje wydobyć na jaw relacje, jakie każdy z nas utrzymuje ze swoimi wspomnieniami, z przeszłością, z dzieciństwem.

Nicole Métayer rozpląszcza własną twarz na szy-

bie fotokopiarki i w ten sposób z techniki użytkowej robi metodę twórczą uzyskując swego rodzaju autoportret kobiety przy pracy.

Roger Vulliez stara się na nowo zdefiniować specyfikę fotografii, traktuje kadr z większą swobodą i sam się w nim umieszcza w charakterze tematu. Pisarz Denis Roche robi autoportrety stosując wyzwalczy z opóźnieniem i rozpatruje „fakt” fotograficzny w kilku swoich książkach.

Niektórzy filmowcy, między innymi Alain Resnais, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Chris Marker zdają sobie sprawę z możliwości oddziaływania obrazu nieruchomego i pozwalają mu wtargnąć do kilku swoich utworów. Fotograficzna powiastka uchodzi wprawdzie za rodzaj podrzędny, ale jeszcze nie powiedziała ostatniego słowa. W roku 1976 licealiści w Dieppe z pomocą jednego z profesorów zrealizowali taką opowieść odświeżając jej formułę w celu pokazania wyobcowania środowisk licealnych, podczas gdy Chenz i Gébé wymyślają swobodne powiastki fotograficzne co miesiąc w „Harakiri”. Wszędzie miliony osób nawiązują ścisły kontakt z fotografią, co daje im możliwość wypowiedzenia się, szybkiego zanotowania swoich pragnień, lęków, radości i doznań seksualnych. Anonimowo tkają płótno na podkład i budują zbiorową historię, która pewnego dnia może nas zaskoczyć. Ale to jest już inna historia, którą spróbuję opowiedzieć innym razem... historia zatartych śladów.

Claude Nori, sierpień 1978

XII NAJWAŻNIEJSZE KOŁA I STOWARZYSZENIA FOTOGRAFICZNE WE FRANCJI

Kółka fotograficzne (skupiające tysiące amatorów i profesjonalistów, którzy chcą pogłębiać swoją znajomość techniki i do znudzenia rozpatrują kwestię, czy fotografia jest sztuką) mogły podjąć wielką debatę nad obiektywizmem lub subiektywizmem tej dyscypliny. Jeżeli nawet wspomniane stowarzyszenia przywiązane były do teorii już przestarzałych, a fotografię traktowały jak „hobby” na równi z innymi zajęciami domowymi, nie pozostawały niekiedy głuche na różne nurtujące epokę wydarzenia artystyczne. Pozwoliło to pojawić się, czasem aż wybić, paru osobowościom.

La Fédération Française de Photographie liczy przeszło pięćdziesiąt tysięcy amatorów zrzeszonych w czterystu pięćdziesięciu fotoklubach rozsianskich po miastach i wsiach, w organizacjach młodzieżowych, w środowisku robotniczym i mieszczańskim. Na prowincji zwłaszcza fotokluby stanowią jedyne ogniska życia fotograficznego, ułatwiają doskonalenie się w technice i porównywanie wyników (nie szkodzi, że nieraz przybiera to formę jałowej rywalizacji i owocuje zdjęciami stereotypowymi). Po roku 1976 dają się zauważyć pierwsze oznaki nieśmiałej odnowy. Niektórzy działacze starają się w dysydenckim trybie utorować dostęp krytyce i tak kluby zdynamizować, by każdy członek mógł przez fotografię odnaleźć własną tożsamość. Jean Seckler, były aktywista Société Française de Photographie, jako dyrektor Federacji usiłuje z pomocą takich działaczy jak Claude Paret i Jean-Claude Prosper utwierdzić mniemanie, że fotografia jest oryginalnym środkiem wypowiedzi i od 1970 roku przyciąga do klubów coraz więcej młodych.

La Société Française de Photographie wydaje własny biuletyn od 1955 roku; obecnie prowadzi kursy fotograficzne i w swojej galerii przy ulicy Montalembert w Paryżu wystawia zdjęcia francuskie i zagraniczne. Nie ma już wprawdzie takiej sprężystości, jaką ongi wykazywał Photo-Club de Paris, ale posiada jedyną na świecie fototekę wyspecjalizowaną w zdjęciach z początku naszego wieku i przykłada się do unowocześniania klasyfikacji swoich archiwów.

Le Photo-Club des 30×40, stowarzyszony z ogólnofrancuską Federacją, wysuwa się na czoło w sprawach dotyczących rozwoju fotografii nowoczesnej. Roger Doloy wraz z sześciu młodymi fotografami wysunął 22 lutego 1951 pomysł utworzenia „stowarzyszenia żywotnego i dynamicznego, w którym niczym na skrzyżowaniu dróg spotykałyby się najwybitniejsze osobistości dla prowadzenia ważnych debat na różne tematy z dziedziny fotografii”. Od tej pory Club des 30×40 nie sprzeniewierzył się swoim zamierzeniom. W dogłębnej pracy, urządzając setki seansów, realizując publikacje i wystawy, stał się prawdziwym tygłem, permanentnie działającym atelier, gdzie spotykają się wielorakie szkoły fotograficzne i żarliwi miłośnicy zdjęć — zawodowcy i amatorzy. Klub 30×40 gościł u siebie prawie wszystkich prominentów fotografii francuskiej i wielu cudzoziemców (od Jacques-Henri Lartigue’a, Henri Cartier-Bressona, Willy Ronisa, Lucien Lorelle’a, a po drodze także Steichen, Paul Strand, Berengo Gardin, Gibson i in.). Od chwili założenia Klubu tacy ludzie jak Daniel Masclat i Emmanuel Sougez, fotografowie i teoretycy, wyciskali piętno swoich postaw i osobowości na całym pokoleniu zapalonych amatorów. Opuściwszy ulicę Mouffetard, po Maju 1968 członkowie Klubu 30×40 obrali siedzibę w Centre International de Séjour de Paris u bram lasku Vincennes. Roger Doloy słusznie po-

wiedział: „Nie zamknęli się w żadnym systemie, wyrzucali wszystko, co jeszcze było do wyrócenia, nie żerują na wspomnieniach o pięknych walkach staczanych za młodu, nie odwrócili się od nadchodzących generacji”.

Stowarzyszenie Les Gens d’Images, założone w roku 1954 pod kierunkiem Alberta Plecy, skupia nie tylko fotografów, lecz wszystkich zainteresowanych obrazem (grafików, projektantów, drukarzy, dziennikarzy itp.). Ufundowali dwie nagrody: „Le Prix Niepce” przyznaje się młodemu fotografowi, który pragnie przejść na zawodowstwo (laureatami byli w swoim czasie Doisneau, Garanger, Sieff). Druga nagroda, „Le Prix Nadar”, przypada najlepszej fotograficznej książce roku. Obecnie ciału przyznającym nagrodę Niepce przewodniczy Janine Niepce, która uprawia fotoreportaż i specjalizuje się w tematyce społecznej oraz w problemie kobiecym.

SPIS PRAC

I. WYNALAZCY

HYPPOLYTE BAYARD

1. Schody Blois, 23,5×17,5
2. Małżonkowie przed domem, 23,7×18
3. Autoportret (uszkodzony), 24×18

II. PIONIERZY PRZEMYSŁU

ADOLPHE EUGÈNE DISDÉRI

4. Bilet wizytowy, Portret, 24×18

NADAR (GASPAR FÉLIX TOURNACHON)

5. Dziecko Paul Nadar (wytrawiany) 24×30
6. Hector Berlioz (wytrawiany), 24×30
7. Offenbach (wytrawiany), 3 medale 24×30
8. Paul Nadar (wytrawiany), 24×30
9. Charles Garnier, 1877 (wytrawiany), 24×30
10. Georges Sand (wytrawiany), 24×30
11. Autoportret (wytrawiany), 24×30
12. Próba aeronautyczna (wytrawiany), 24×30
13. Gustave Doré (wytrawiany), 24×30
14. Katakumby (wytrawiany), 24×30
15. Francuska rodzina, 24×30
16. Sarah Bernard (wytrawiany), 24×30

ETIENNE CAJART

17. Portret Baudelaire'a, 24×30

JULES MAREY

18. Biegacze, 26×16
19. Cykliści, 26×16

BRACIA LUMIÈRE

20. Pejzaż Beaujolais (kopia pozytywowa na papierze z barwnej płyty fotograficznej; zbiory Krajowej Fundacji Fotograficznej, Lyon), 32×42
21. Sylvestre i Gilles Vallette (kopia pozytywowa na papierze z barwnej płyty fotograficznej; zbiór Alberta Kahn'a, Paryż), 40×29,7
22. Pan Victor Bourgeois, 1918 (kopia pozytywowa na papierze; zbiór Alberta Kahn'a, Paryż), 40×30

23. Młoda kobieta z parasolką od słońca (zbiór Lumière; Krajowa Fundacja Fotograficzna, Lyon), 32×42,2
24. Mężczyzna palący fajkę (zbiór Lumière; Krajowa Fundacja Fotograficzna, Lyon), 54,5×41
25. Rodzina rybacka (zbiór Lumière; Krajowa Fundacja Fotograficzna, Lyon, kopia pozytywowa Fresson'a) 54×40,9
26. Portret kobiety (zbiór Lumière; Krajowa Fundacja Fotograficzna, Lyon, kopia pozytywowa Fresson'a) 51,5×41,1
27. W lesie, zupa (zbiór Trevieux; kopia pozytywowa Fresson'a) 41,5×59
28. Portret młodej dziewczyny (zbiór Lumière; Krajowa Fundacja Fotograficzna, Lyon; kopia pozytywowa Fresson'a) 59,6×41
29. Stróż polowy (zbiór Lumière; Krajowa Fundacja Fotograficzna, Lyon; kopia pozytywowa Fresson'a), 58,5×41,4
30. Las (zbiór Lumière; Krajowa Fundacja Fotograficzna, Lyon; kopia pozytywowa Fresson'a), 41,2×58,9
31. Widok miasta o zachodzie słońca (zbiór Lumière; kopia pozytywowa Fresson'a), 41,2×58,9
32. Krajobraz górski (zbiór Lumière; Krajowa Fundacja Fotograficzna, Lyon), 58×41,2
33. Portret Louis Amédée Mante'a, 38,5×22

III. PIKTURALIZM

I FOTOGRAFIA „ARTYSTYCZNA”

TESSY DE MOTAY

34. Portret młodej dziewczyny (Krajowa Fundacja Fotograficzna), 57×43,9

LE COMMANDANT PUYO

35. Portret młodej kobiety, 25,5×20
36. Akty kobiece, 30,5×40
37. Młoda kobieta na balkonie, 30,5×40
38. Akt z rzeźbą, 40,5×30
39. Kobieta z parasolką od słońca, 40,5×30
40. Dwie kobiety z profilu, 30×40
41. Trzy młode kobiety odwrócone plecami, 30×40
42. Dwa siedzące akty w ogrodzie, 40×40

ROBERT DEMACHY

43. Siedzący akt tyłem, 40×30
44. Stojący akt z opuszczoną głową, 40×30
45. Stojący podłotek, 30×40
46. Dwa stojące akty z mężczyzną w turbanie, 40×30
47. Portret kobiety w kapeluszu, 40×30
48. Siedzący akt w stylu Degasa, 40×30

LOUIS AMÉDÉE MANTE

49. Cécile Sorel, 26,5×20
50. Cléo de Mérode, 26,5×20
51. Zdjęcie rodzinne przed pałacem, 27×20

IV. FOTOGRAFIA DOKUMENTALNA

BRACIA BISSON

52. Biała dolina, 40,2×50,5
53. Duża ekipa wspinaczy, 40,2×50,5
54. Pasma górskie Chamonix (kopia pozytywowa Bustamante'a, wytrawiana), 40,2×50,3

VICTOR RÉGNAULT

55. Chłopczyk (brązowe wytrawianie), 23,5×17
56. Barykady (brązowe wytrawianie), 18×24
57. Park, 18×21

GUSTAVE LE GRAY

58. Jacht pod żaglami (wytrawiana), 17,5×24
59. Tama (wytrawiana), 17,5×24

CHARLES MARVILLE

60. Kamieniołomy (wytrawiana), 23,5×17,5

CHARLES NÈGRE

61. Sprzedawca kokosów (wytrawiana), 22×15
62. Grasse, młyny Fontlogière (wytrawiana), 17,5×22,5
63. Para małżeńska na beczce (wytrawiana), 17×23,5
64. Małżonkowie, 18×23,5
65. Grający na organach (wytrawiana), 25,5×20
66. Południowa Francja (wytrawiana), 29×22,5
67. Kominiarze (wytrawiana), 24×30

JEAN EUGÈNE ATGET

68. Pałac Luksemburski (wytrawiana), 24×30
69. Ulica Faubourg Saint-Honoré (wytrawiana), 30×24
70. Młyn w Charenton (wytrawiana), 24×30
71. Pałac w Wersalu (wytrawiana), 24×30
72. Podwórze (wytrawiana), 24×30
73. Magazyny w Bercy (wytrawiana), 24×30
74. Balustrada przed zwierciadłem wody (wytrawiana), 30×24
75. Rzeźba w ogrodzie (wytrawiana), 30,5×24
76. Sklep zielarski (wytrawiana), 30,5×24
77. Pejzaż (wytrawiana), 30,5×24

78. Podwórko przy ulicy Martinville w Rouen (wytrawiana), 30,5×24
79. Ulica Saint-Julien-le-Pauvre (wytrawiana), 30×24
80. Przypora (wytrawiana), 30×24
81. Podwórze w Rouen (wytrawiana), 30×24
82. Paryż, ulica Broca 41 (wytrawiana), 30×24
83. Antykwaryusz (wytrawiana), 24×30
84. Drukarnia (wytrawiana), 30,5×24
85. Paryż, Plac Saint-Sulpice (wytrawiana), 24×30
86. Restauracja „Cousin” (wytrawiana), 30×24
87. Złoty pukiel (wytrawiana), 30×24
88. Wystawa „Griffon'a” (wytrawiana), 30,2×24
89. Basen (wytrawiana), 24×30
90. Schody w parku (wytrawiana), 24×50,5
91. Fortyfikacje (wytrawiana), 24×30,5
92. Wersal, drzewo przed świątynią Amora (wytrawiana), 24×30

V. PARYŻ I AWANGARDA

MAURICE TABARD

93. Akt, 25×20,2
94. Twarz kobiety, 25×20
95. Koło, 25,5×20

GERMAINE KRULL

96. Ręce przed twarzą, 24,7×20,2
97. Portret kobiety, 25,5×20
98. Statki, 25×20

JEAN MORAL

99. Młody mężczyzna trzymający piłkę, 24,7×20
100. Dzieci na plaży, 23,5×20

ANDRÉ KERTÉSZ

101. Wenus i serca, 25,2×20,2
102. Kwiaty dla Elżbiety, 20×25,2
103. Promenada w śniegu, 25×20,5
104. Niewidomy muzyk węgierski, 25,3×20,5
105. Przyszłe miejsce spoczynku, 25,2×20,5
106. Budapeszt, 25×20
107. Przedmioty przed oknem, 20×25
108. Manna Kea, 25,5×20
109. Esztergom, Węgry, 20×25,5
110. Paryż, 1929, 20×25

111. Szklany gotqb przed oknem, 20,5×25,4
112. Cyrk, 1920, 25,5×20,5
113. Rockefeller Center, 1937, 25×20
114. Biblioteka, 25,2×20,5
115. Paryż, 1926, 25×20
116. Nad lekturą, 25×20,5
117. Paryż, 1931, 25×30
118. Esztergom, 1916, 20,5×25
119. Skrzyżowanie dróg, 1930, 20×25
120. Wyspa Martynika, 20×25,5

MAN RAY

121. Rayografia, 1926, 17×12,5
122. Rayografia, 1923, 13,5×10
123. Stojący akt, 24×17,5
124. Portret męski, 22×17,5
125. Portret fotografa, 23×17,5
126. Solaryzacja (akt), 1931, 30×20
127. André Breton, 1932, 29,5×21
128. Solaryzacja (kwiaty), 1932, 29,5×22
129. Portret kobiety z profilu, 1965, 40,5×30
130. Rolki filmów, 1965, 40,5×30,5
131. „Rue aux lèvres”, 1967 (Ulica Ust), 40×30
132. „Rue d'une perle”, 1967 (Ulica Perły), 40×30
133. Pocatunek, solaryzacja, 30,5×39

EMILE SAVITRY

134. Dwie kobiety, 50×40
135. Pub (latex), 50×40,5
136. Rodzina, 51×40,5
137. Listonosz, 51×40,5
138. Akt tyłem, 50,5×40,5
139. Szyjąca kobieta, 51×40

PIERRE BOUCHER

140. Skaczący, 1935, 48×37
141. Kobieta-maszyna, 1951, 48,5×37
142. Kobieta-muszla, 1938, 37×48
143. Portret kobiety, 1934, 37×48,5
144. Tańcząca, 1935, 49×36,5
145. Maurice Baquet i jego wiolonczela, 1935, 49×37
146. Akt-montaż, 1937, 48×37
147. Montaż, 1948, 48,5×36
148. Świecznik-montaż, 1948, 48×37
149. Hommage à Chirico, 47,5×36,5

VII. REPORTAŻ HUMANISTYCZNY

EDOUARD BOUBAT

150. Portugalia, Esposende, 1958, 39,5×30
151. India, 1965, 27,5×39,7
152. Fiana, 1950, 30,5×40,5
153. Dziewczynka i suche liście, 1946, 39,7×30
154. Lella, Francja, 1948, 40,5×30,6
155. India, Madras, 1971, 40,3×30,4
156. Francja, 1948, 39,7×30
157. Meksyk, 1978, 39,7×30
158. Paryż, 1957, 39,6×50
159. Na brzegu morza, Francja, 1958, 40,4×30,4

ROBERT DOISNEAU

160. Le Vert Galant, 1950, 30,2×40,5
161. Galeryjka na ulicy Lappe, Paryż, 1953, 30,2×40,5
162. Biały Koń, 1972, 30,2×40,5
163. Iluzje, 1952, 40,3×30,5
164. Panna Anita, 40,5×30,2
165. Coco, Paryż, 1952, 40,4×30,4
166. Krzesła w Faubourg Saint-Antoine, 1970, 40,5×30,3
167. Ślub w okolicach Poitiers, 1951, 40,3×30,5

WILLY RONIS

168. Dziecięce buciki, 39,6×27,9
169. Tańczący w Nogent, 1947, 37,7×28,7
170. Posterunek strajkowy S.N.E.C.M.A., 1947, 38,9×29
171. Louvre, 38,7×26,6
172. Bez tytułu, 1952, 38,4×29,2

SABINE WEISS

173. Malta, 30×39
174. Hiszpania, 40,3×30,6
175. Kościół, Rzym, 40×30
176. Paryż, 30,5×40,2
177. Saintes-Maries-de la-Mer, 30×40,3
178. Lyon, Francja, 39×30,1

IZIS (ISRAËL BIDERMAN)

179. Ogród Tuileries, Paryż, 1948, 40,4×30,4
180. Taras kawiarniany, Paryż, Boulevard St. Germain, 1976, 30,3×40,3
181. Kanat, Wybrzeże Arsenal, Paryż, 1965, 40,3×30,2
182. Plac Falguère, 40,3×30,3

183. Plac Victora Bazok, Paryż, 1949, 40,5×30,4
184. Kupno tronu, Paryż, 1960, 40,5×30,3

VIII. DZIENNIKARSTWO FOTOGRAFICZNE

HENRI CARTIER-BRESSON

185. Sevilla, 1932, 20×25,5
186. Rotunda, Simiane, 1970, 20×25
187. Leningrad, 1973, 20,5×25
188. Szanghaj, 1947, 20×25,7
189. Pałac królewski, 1959, 25×20,5
190. Granada, 1932, 20,5×25,5
191. Więzienie wzorcowe w New Jersey, 25,5×20
192. Alberto Giacometti idzie do swego baru, 25×20
193. Anglia, 1955, 25,2×20
194. Turcja, 1964, 25×20

IX. NATURALIŚCI

LUCIEN CLERGUE

195. Genезis, 1971, 30,5×40,5
196. Letnia noc, Arles, 1977, 28,5×40,5
197. Afrodyta, 1958, 40×30
198. Kukurydza, 1960, 40×30,5

JEAN DIEUZIADÉ

199. Martwa natura z wiankiem czosnku (kopia pozytywowa celedium, na odwrocie podpis), 75×50
200. Cebula (na odwrocie podpis), 75×50
201. Moja przygoda ze smotą okrętową (na odwrocie podpis), 75×50
202. Czarna róża (na odwrocie podpis), 75×50
203. Saldella (na odwrocie podpis), 75×50

DENIS BRIHAT

204. Trawa (na odwrocie podpis), 1977, 64,5×50
205. Gruszka Wilhelma (na odwrocie podpis), 65×49,5
206. Czarny tulipan (na odwrocie podpis), 1977, 64,5×49,5
207. Kapusta włoska, 1976, 65×50

JEAN-CLAUDE GUATRAN

208. Zamek na piasku, 30,5×40,3
209. Zamek w polu, 30,5×40,3
210. Zamek na brzegu morza, 30,5×40,3
211. Ośnieżone dachy, 30,5×40,3
212. Pożar, 30,5×40,3

X. WBREW MODZIE I REKLAMIE

JEAN-PAUL MERZAGORA

213. Kobieta z kiśćmi winogron, 50,5×40,3
214. Kobiety z grzybami, 50,5×40,3
215. Kobiety z palmami, 50,5×40,3
216. Akt en face, 40,2×32,2

JEAN-LOUP SIEFF

217. Naga kobieta w pustym pokoju (auto), 40×30
218. Dolina Śmierci, 39,5×29,7
219. Dolina Śmierci (formy piaskowe), 40×29,9
220. Hommage à Platon, 1957, 39,3×29,7

JEAN-FRANÇOIS BAURET

221. 3 akty, 60×39,9
222. Naga para, 60×39,5
223. Stojący akt, 60×40
224. Naga kobieta w ciąży,, 60×39,5
225. Akt męski, 60×40

XI. PO ROKU 1968

ROGER VULLIEZ

226. x x x, 24×30

FREDERICK SCHWALEK

227. Seria z niemowlęciem, 29,7×42
228. Seria z dziewczynkami do Pierwszej Komunii, 49,5×63
229. Seria z chłopcami do Pierwszej Komunii, 49,5×63
230. Seria z niemowlęciem, 75×50
231. Seria z grupą, 62,5×49,5

CLAUDE NORI

- Reportaż: „Pocatunek w telewizji”
232. Para, 39,7×49,4
 233. Głowa od tyłu, 39,5×50
 234. Pocatunek, 39,7×50
 235. Głowa kobiety, zbliżenie, 40×50
 236. Uścisk, 40×50

BERNARD PLOSSU

237. Pejzaż egipski, 30,4×40,7
238. Młoda kobieta tyłem, 40,7×30,4
239. Firmament, 40,2×30,6

240. Meksyk, 1965, „Ślub”, 30,6×40,2
241. Meksyk, 1965, „Autobus”, 30,6×40,2
242. Telewizja, 40,4×30,5

CHRISTIAN SARRAMON

243. Luksusowy hotel, 30,5×40,3
244. Trzy osoby przed obrazem, 30,5×40,3
245. Dekolt, 30,5×40,3
246. Koktajl, 30,5×40,3
247. Dwaj goście, 30,5×40,3

GLADYS

248. Statek oceaniczny, 30,3×40,4
249. Kobieta na plaży, 30,3×40,4
250. Młody mężczyzna na piasku, 40,6×30,3
251. Ogrodniczki, 40,5×30

GEORGES BUSCHIN

252. Chłopiec, 40,4×30,4
253. Okno barki, 30,4×40,3
254. Kobieta przed barką, 30,5×40,3
255. Ludzie z tyłu, 30,5×40,3

JEAN-LOUIS LE GALL

256. Mężczyzna na ławce, 30,2×40
257. Stara dama, 30,2×40
258. Przykryte auto, 30,2×40

FRANÇOIS CAILLON

259. Fotomontaż, 30,5×40,3
260. Seria 1., 40,3×30,6
261. Seria 2., 40,3×30,6
262. Napięcie, 40,3×30,6
263. Plakaty (montaż), 40,3×30,6

ANNIK BRUNET

264. Parasole przeciwśoneczne i kokosowe palmy, 30,5×40,3
265. Czyszowy dom i drzewa palmowe, 40,3×30,5
266. Rzeźba, 30,5×40,3
267. Dziecko na tarasie, 30,5×40,3
268. Graffiti, 30,5×40,3

YVES GUILLOT

269. Wóz, 30,3×40,7
270. Drewniany koń, 30,4×40,2
271. Okulary przeciwśoneczne, 30,3×40,7
272. W niebie, 30,5×40,2
273. Dzieciątka, 30,3×40,7

XII. NAJWAŻNIEJSZE
KOŁA I STOWARZYSZENIA FOTOGRAFICZNE
WE FRANCJI

AGENCJA FOTOGRAFICZNA „GAMMA”

GILLES CARON

274. Biafra, 1968, 50×40
275. 6 maja 1968, Paryż, 50×39,9
276. 6 maja 1868, Paryż, 50×40,1
277. Maj 1968, 39,9×50
278. 6 maja 1968, 40×49,5
279. Irlandia, 1969, 40×49,8
280. Irlandia, 1969, 50×40

ABBAS

281. Południowa Afryka, 1978, 50×40

SALGADO

282. Rodezja, kwiecień 1976, 40,4×50

ROLAND NEVEN

283. Phnon Penh, 18 kwietnia 1975, 40×49,5

MARIE-LAURE DE DECKER

284. Czad, maj 1976, 49×40
285. Czad, 1976, 50×39,5

MICHEL LAURENT

286. Addis Abeba, 99,3×50
287. India, 31 października 1974, 50×39,8

AGENCJA FOTOGRAFICZNA „VIVA”

MICHEL DELLUC

288. Rzym, 1974, 40×50
289. Mogadyszu, Somalia, 1976, 40×50
290. Quebec (statek), 1978, 39,8×49,9
291. Quebec (spadochroniarz), 1978, 39,8×49,8
292. Karlowe Wary, Czechosłowacja, 49,9×40

MARTINE FRANCK

293. Portret Aniki, 1977, Paryż, 39,8×49,7
294. Verdun, 1975, 50×39,8
295. Pływalnia w Busc, 1976, 39,8×50
296. Kolonia, 1974, 50×39,9
297. Kot na telefonie, 1977, Paryż, 49,9×39,9

HERVÉ GLOAYUEN

298. Mężczyzna w fabryce, 1972, Francja, 49,7×40
299. „Trzy kobiety”, 1972, Paryż, 50×39,8
300. Pogrzeb, 1973, Polska, 39,7×49,7
301. Wojskowy przed wystawą, 1977, Barcelona, 39,9×49,8
302. Londyn, 1974, 49,8×40

YVES JEAN MOUGIN

303. Quebec, 40,2×49,7
304. Policjanci, 39,9×49,7
305. Osoba w fotelu z dziećmi, 39,9×49,7
306. Uzbrojony Indianin, 49,7×49,7
307. Rodzina indiańska, 49,7×39,7

CLAUDE RAIMOND-DITYVON

308. W przejściu, 1978, La Rochelle, 39,7×49,7
309. Port, 1978, La Rochelle, 39,7×49,7
310. Czarny przypływ, 1978, 39,9×49,9
311. Saint-Emilion, 1972, 39,8×49,8
312. Meysac, departament Corrèze, 1977, 40×49,7

FRANCOLON

313. Podróż Giscard'a d'Estaing, styczeń 1977, Arabia Saudyjska, 40,1×49,9

ESAIAS BAITEL

314. Młody mężczyzna w futrze i kobieta, Paryż, 1977, 39,8×50,5
315. Młody mężczyzna przed lustrem, Paryż, 1977, 40,6×50
316. Paryscy piosenkarze rockowi, 1977, 40,5×50
317. Para, Paryż, 1977, 40,7×50
318. Czeszący się piosenkarze rockowi, 40,7×50

AGENCJA FOTOGRAFICZNA „MAGNUM”

GUY LE QUERREC

319. Bretania, Karczochoy, 39,8×50
320. Panna młoda, 39,9×49,9
321. Piłkarz, 39,9×49,9
322. Koty, 49,9×39,9
323. Człowiek na plakacie, 39,9×49,9
324. Marynarze, 39,9×50

JEAN GAUMY

325. Pocątunek, 39,9×29,9
326. Kowal podkuwający konia, 39,9×50
327. Odpoczynek trębaczka, 39,9×50

328. Operacja, 39,7×49,9
329. Manifestacja polityczna, 49,9×39,7

MARC RIBOUD

330. Dzieci — robotnicy garbarni, Fez, 1978, 30,6×40,4
331. Mężczyźni siedzący przed swoimi budami, Fez, 1978, 30,6×40,4
332. Wielki Mur Chiński, 50,1×40,1
333. Praga, 1968, 40,2×50,3
334. Paweł VI, 40,2×50,2
335. Japonia: Star i fotografowie, 40×50,3

BRUNO BARBEY

336. Żebraczka i dzieci, 39,9×50,3

RAYMOND DEPARDON

337. Legioniści, 40×50
338. Ameryka Łacińska, 39,9×50,3
339. Wietnam, 40×50,3
340. „Welcome”, 39,9×50

CLAUDE BATHO

341. Korytarz, Colette, lipiec 1970, 39,5×29,5
342. Tapeta w korytarzu, luty 1977, 29,7×39,2
343. Nowy fartuch, wrzesień 1967, 39,1×29,8

DOMINIQUE ANGINOT

344. Las eukaliptusowy, 40×30
345. Odplyw, 1976, 30×49,9
346. Wodospad, 1975, 30×49,9
347. Kwietne pole, 1977, 30×40

JEAN-LOUIS BEAUDEQUIN

348. Grupa mężczyzn, 23,2×34,5
349. Grupa emigrantów, 23,2×34,7
350. Twarz kobieca, 34,5×23
351. Widok z mostu, 26×38,6
352. Muzeum przyrodnicze, 22,7×35,1

NICOLE MÉTAYER

353. Pięć fotokopii autoportretu, 30,6×40,4

JANIE GRAS

354. Widok portu, 30,5×40
355. Nakryty stół nad brzegiem morza, 30,5×40
356. Pani Magrebi przed kamienicą, 30,5×40
357. Kąpiel słoneczna, 40×30

358. Plac w Toulon, 30,5×40
359. Piętrowe rzędy miejsc siedzących, 30,5×40

JEAN-PHILIPPE JOURDRIN

360. Mężczyzna z koniem, 40,2×30,5
361. Kobieta z kozą, 40,7×30,5
362. Mężczyzna i psy, 40,2×30,5
363. Gotębiarz, 40,2×30,5

GILLES TURPIN

364. Greczynki przed domami, 40,2×30,5
365. Właściciel kabaretu, 40,3×30,5
366. Murarze, 40,7×30,2
367. Stolarze, 40,3×30,5
368. Tynkarze, 40,3×30,5

SERGE CLIN

369. Widzowie, 40×30,5
370. Dwie damy schodzące ze schodów, 40×30,5
371. Plotkujące ciotki, 40×30,5
372. Dama z bulwaru Saint-Cloud, 40×30,5

FRANCIS JALAIN

Cztery fotografie z reportażu „Okupanci”

373. Maszyna, kopia pozytywowa, 1977, 30,2×40,5
374. Pejzaż, 1978, 30,2×40
375. Panna Plumeau, kopia pozytywowa, 1978, 30,2×40
376. Siano, kopia pozytywowa, 1977, 30,2×40

BERNARD DESCAMPS

377. Przejście dla pieszych, 1978, 40,5×30,7
378. Ławka uliczna, 1978, 40,5×30,7
379. Słup i drzewo, 30,7×40,5
380. Kandelabr w ogrodzie, 30,5×40,5
381. Chodnik na klatce schodowej, 1978, 30,7×40,5
382. Lampa stojąca, 1976, 30,7×40,5

SERGE SIBERT

383. Dzieci w parku, 30,5×40
384. Lourdes: pielęgniarka i chory, 30,5×40
385. Lourdes: wózki inwalidzkie, 30,5×40
386. Lourdes: video i neon, 30,5×40
387. Lourdes: procesja, 30,5×40

DENIS ROCHE

388. Na tarasie, 30,3×40,7
389. Na białym łóżku, 30,3×40,7

390. W kucki na łóżku, 30,3×40,7
391. W pościeli, 30,3×40,7
392. Leżąc na brzuchu, 30,3×40,7

BELLE JOURNEE EN PERSPECTIVE (grupa fotografików)

393. Królowa punków, 30,4×40,3
394. Pocałunek, 30,4×40,3
395. Na małym placu, 30,4×40,3
396. Obraz, 30,4×40,3
397. Grymasy, 30,4×40,3

PATRICK DOLIQUE

398. Dwie panie nad morzem, 30,5×40,5
399. Bose nogi, 30,5×40,5
400. Ziewanie, 30,5×40,5
401. Para, 30,5×40,5
402. Dwie kobiety na placu, 30,5×40,5

PATRICE BUVAT

403. Orzeźwianie się, 30,2×40,5
404. Spacer w deszczu, 30,5×42
405. Widzowie za kratą, 30,5×42
406. Mażoretki (młode dziewczyny uczestniczące w pochodzie), 30,5×42
407. W mundurze, 30,5×42

MICHEL DELABORDE

408. Wenecja, Plac Świętego Marka, 30×40
409. Bojownicy, 30×40
410. Domy i wargi, 30×40
411. Ogrodzenie, 30×40

MICHEL HAAG

412. Montparnasse — dom z wieżą, 40,5×30,5
413. Mężczyzna i wieża, 40,5×30,5
414. Mężczyzna i jego cień, 40,5×30,5
415. Nad obwodnicą, 40,5×30,5

MARC GILOUX

416. Twarz kobieca, montaż, 40,5×30,5
417. Mężczyźni, montaż, 40,5×30,5
418. Przekrój podłużny, montaż, 40,5×30,5
419. Autoportret — żelatynowanie (2 fotografie), 40,5×30,5

PHILIPPE SALAÜN

420. Ty-Cam, czerwiec 1977, 30,3×40,7
421. Kanat Saint-Martin, Paryż, kwiecień 1976, 30,3×40,7

422. Kopenhaga, czerwiec 1973, 30,3×40,7
423. Marmande, lipiec 1976, 30,3×40,7
424. Paryż, lipiec 1976, 30,3×40,7

FRANÇOIS GILSON

425. Statek, 30×40
426. Stacja benzynowa, 30×40
427. „Welcome you”, 30×40
428. Wóz mieszkalny, 30×40

MARIE PONTIUS

429. Młoda kobieta w wodzie, 30,5×40,3
430. Wyjście z kąpieli, 29,8×40
431. Akt, 40,6×30,3
432. Młoda kobieta w kostiumie kąpielowym, 30,5×40,3

EDDIE KULIGOWSKI

433. Spacerowicze na Montparnasse, 30×40
434. „Pocałunek”, 30×40
435. Nicolas na małej ścianie, 30×40
436. Odpoczywająca para, 30×40

JEAN-JACQUES HEUZÉ

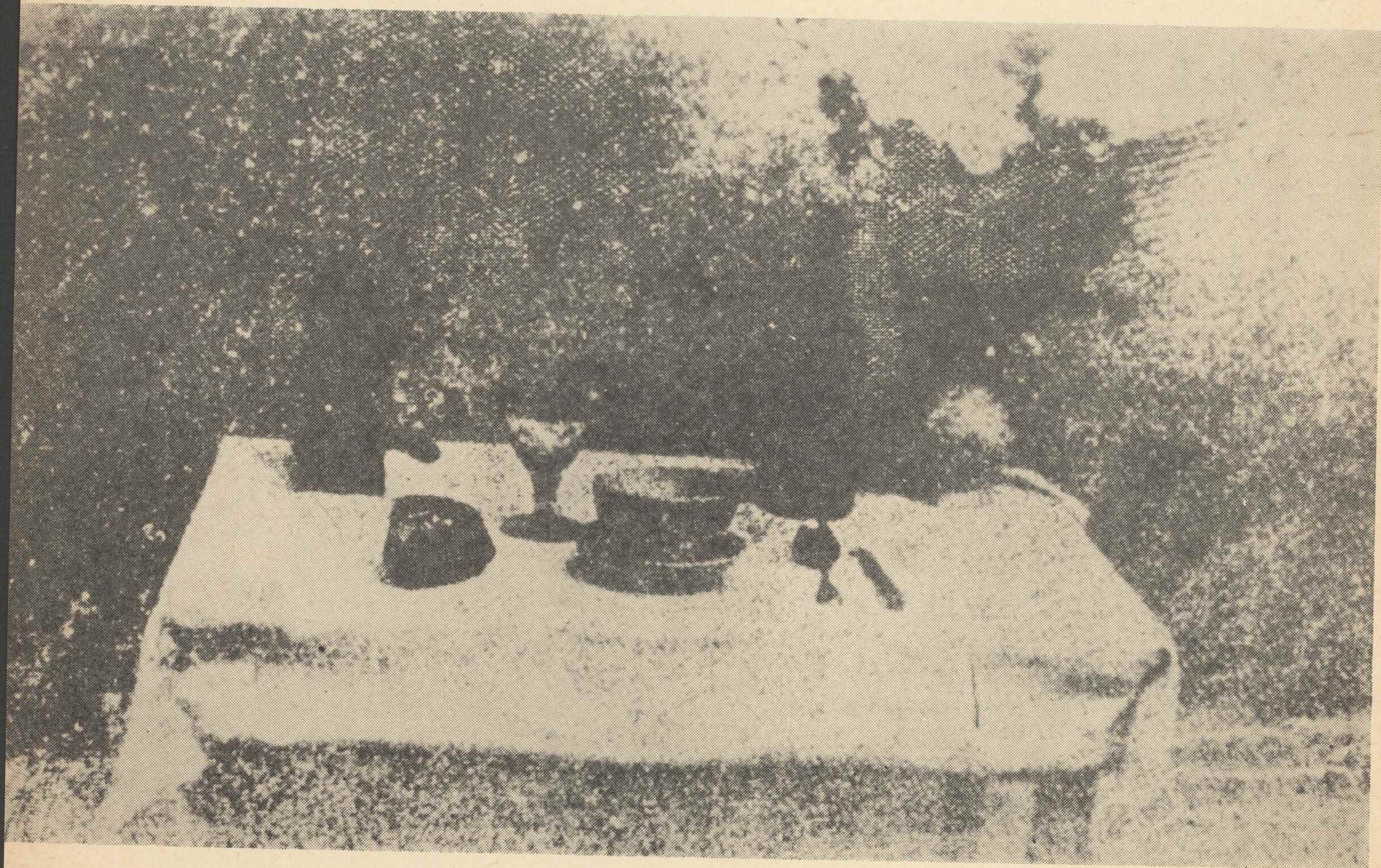
437. Rzeźba prężąca się ku niebu, 30,5×40,3
438. Cokół, 30,5×40,3
439. Marmur, 40,3×30,5
440. Psia rzeźba, 40,3×30,5
441. Dwie twarze, 40,3×30,5

UZUPEŁNIENIE

JACQUES-HENRI LARTIGUE

442. Promenade des Anglais (bulwar nadmorski) w Nicei, 1925, 29,9×39,7
443. Cannes, Picasso, 1955, 29,9×39,7
444. Mój kot, Paryż, 1904, 39,7×29,7
445. Marsylia, Bibi, 1928, 30×39,7
446. Avenue du Bois, Paryż, 1911, 39,7×29,7
447. Mój syn Dany, Paryż, 1926, 29,9×39,7
448. Royan, Susi Vermon i Bibi, 1927, 30×39,7
449. Pałac Rouzat, moi cioteczni bracia Jean i Oléo, 30×39,7

Niepce
1. Martwa natura, 1826, Société de Photographie



Nadar
2. Bibliothèque Nationale, Paris

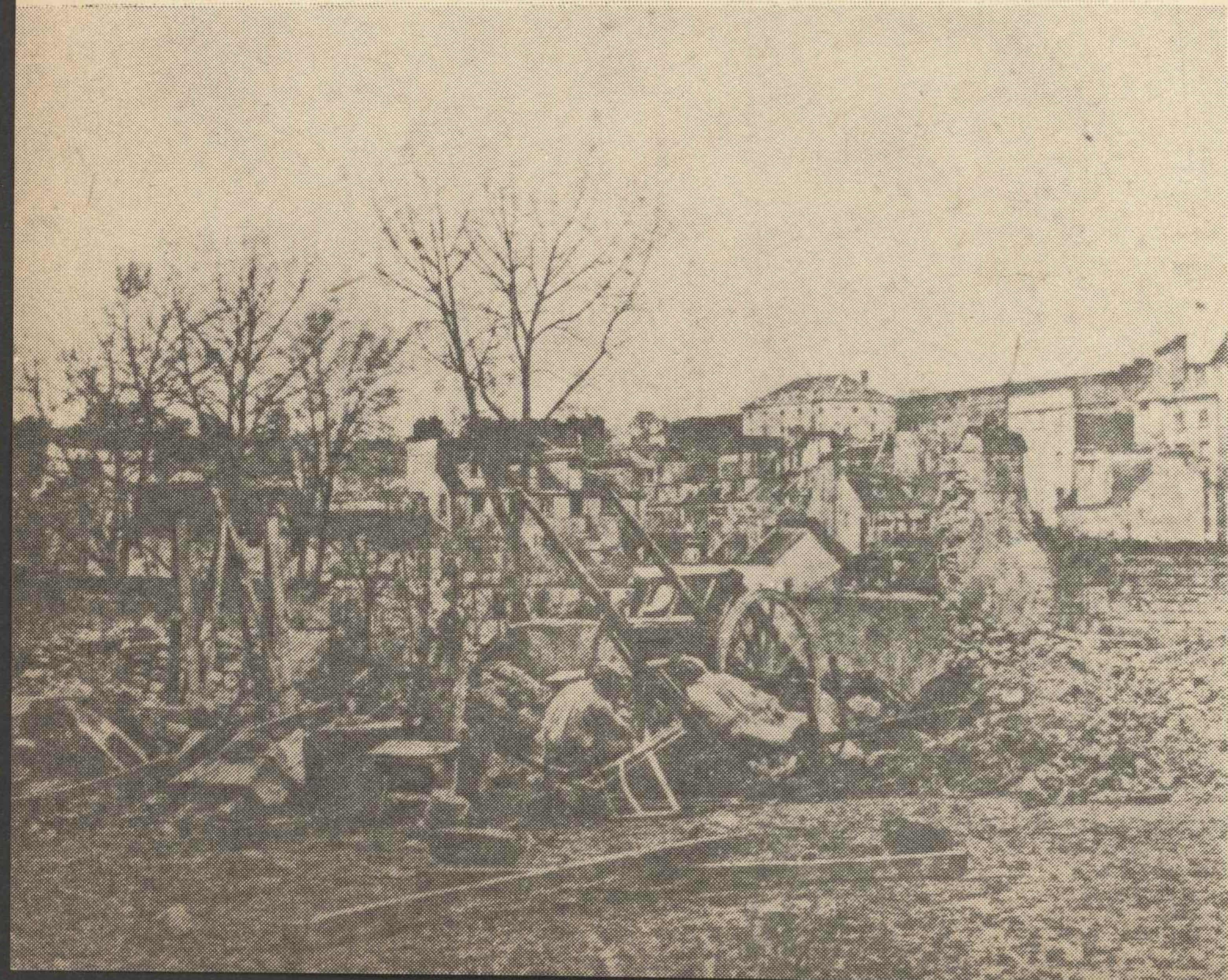
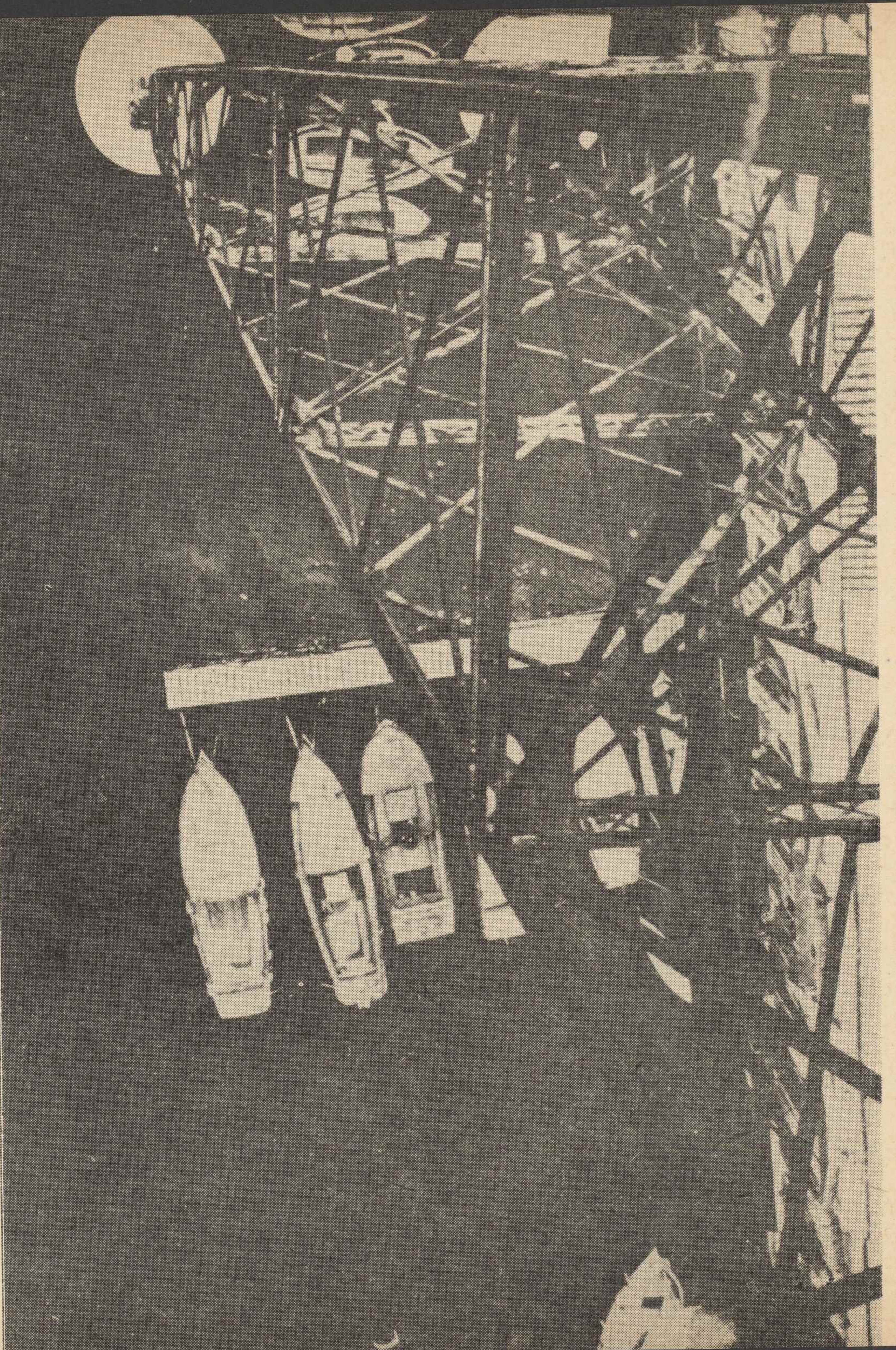


Demachy
3. Société Française de Photographie

E. Appert
5. Zbrodnie Komuny, fotomontaž,
Bibliothèque Nationale,



6. Statki
Paris Germaine Krull



Victor Regnault
4. Société Française de Photographie



Jean Moral
7. x x x

Brassai
8. Król stońce, graffiti



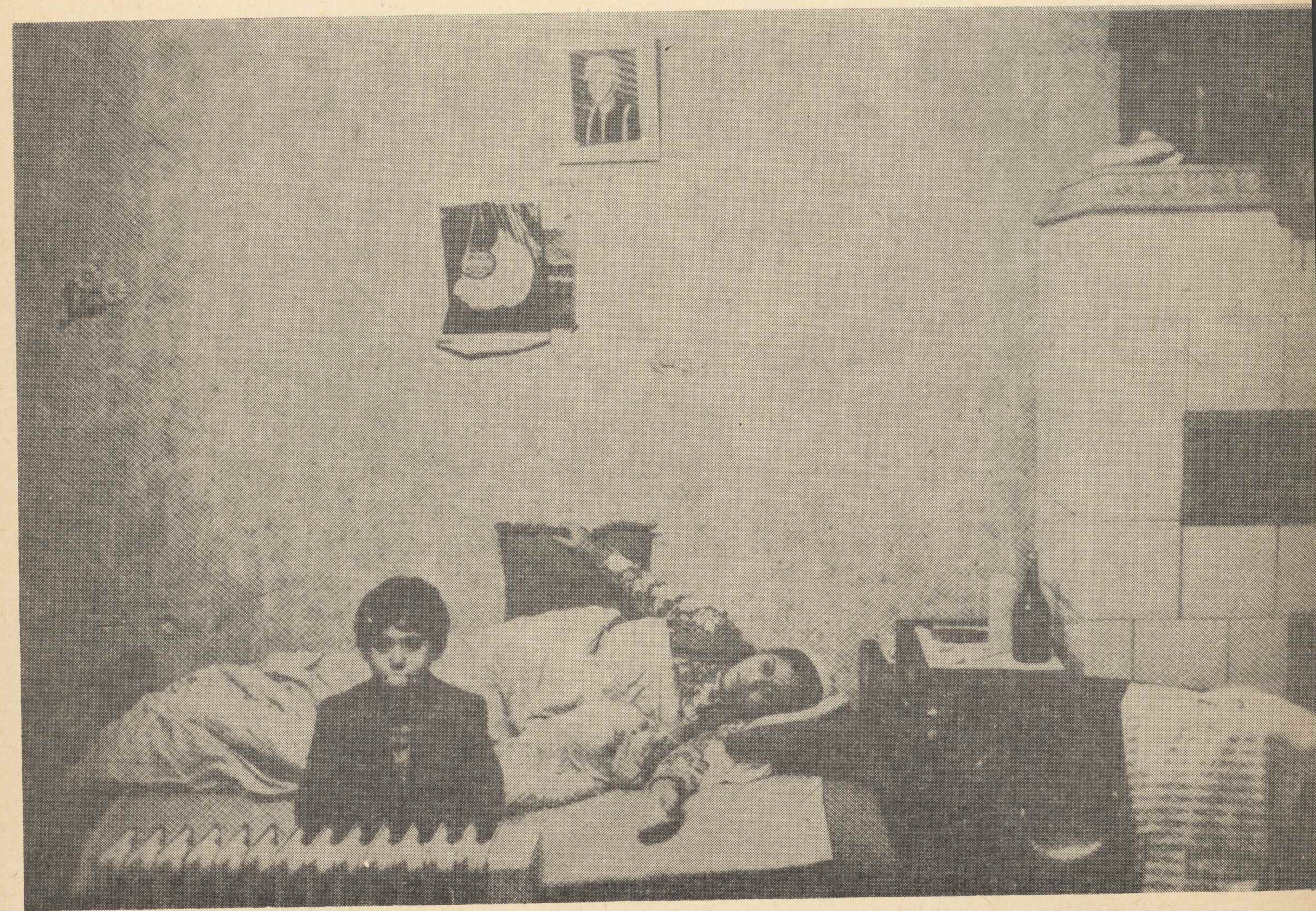


Jean-Philippe Charbonnier,
9. Poród

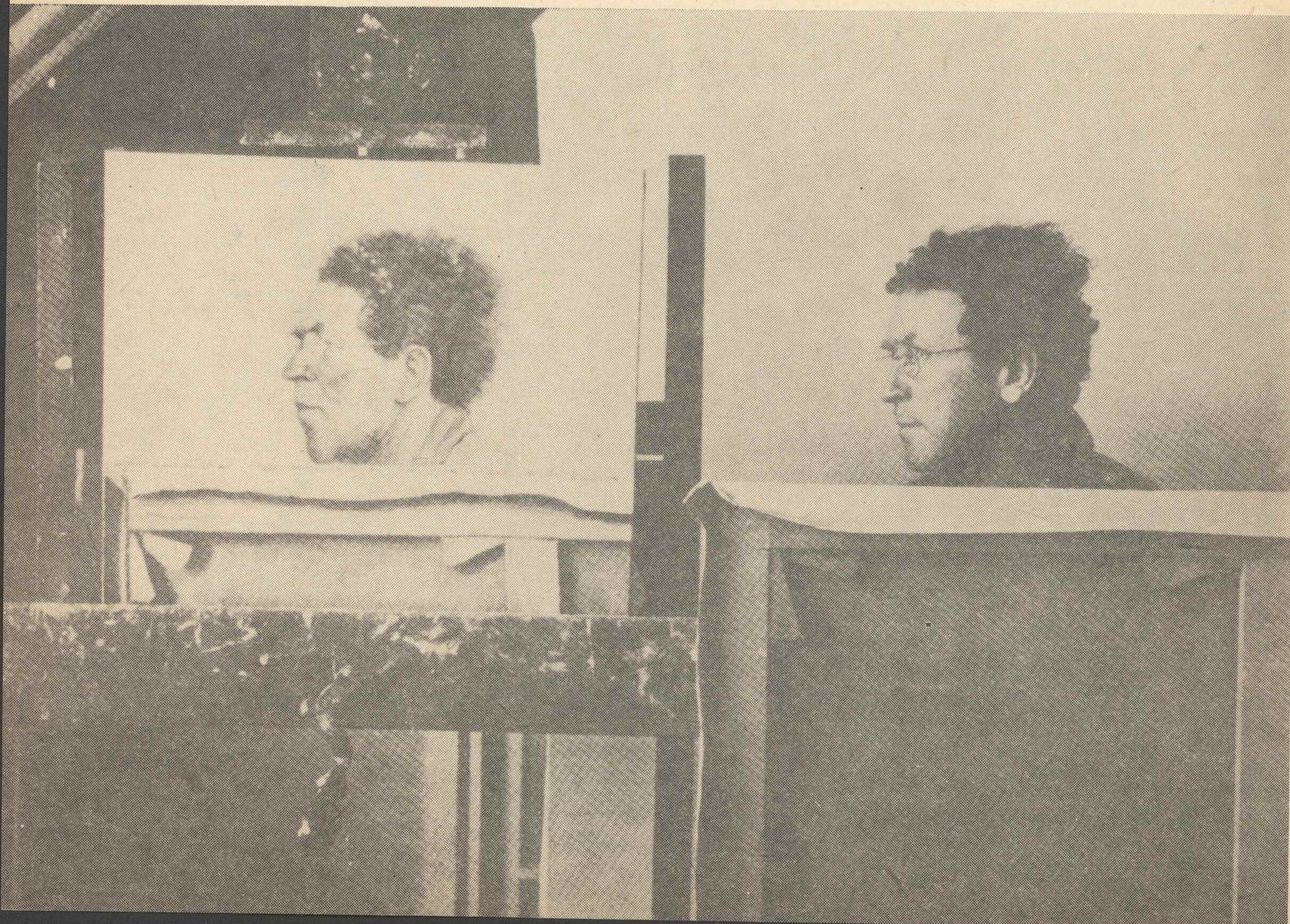


Marc Riboud-Magnum
10. Washington March, 1967

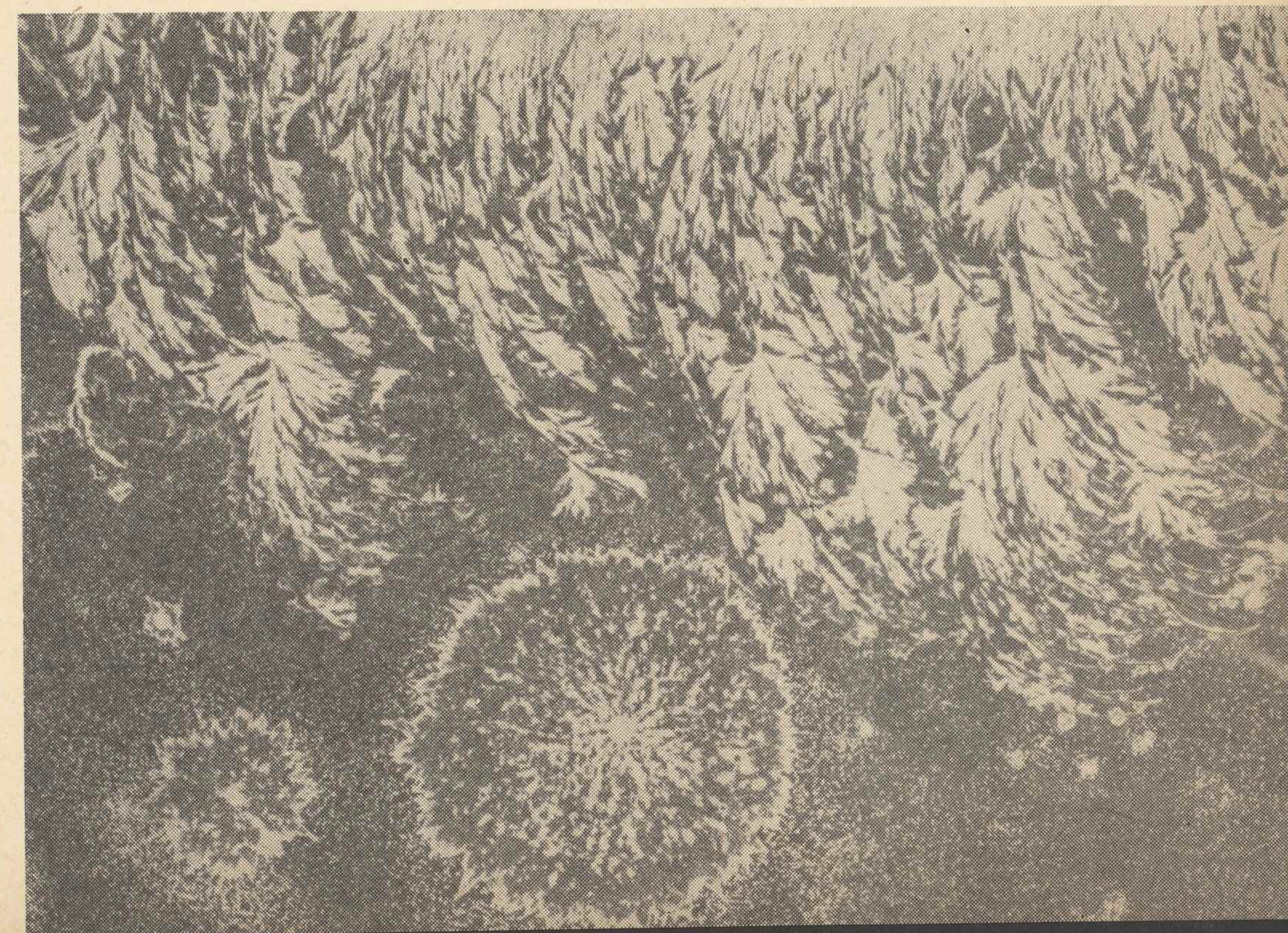
11. Imigranci w RFN, 1973
Gilles Peress-Magnum



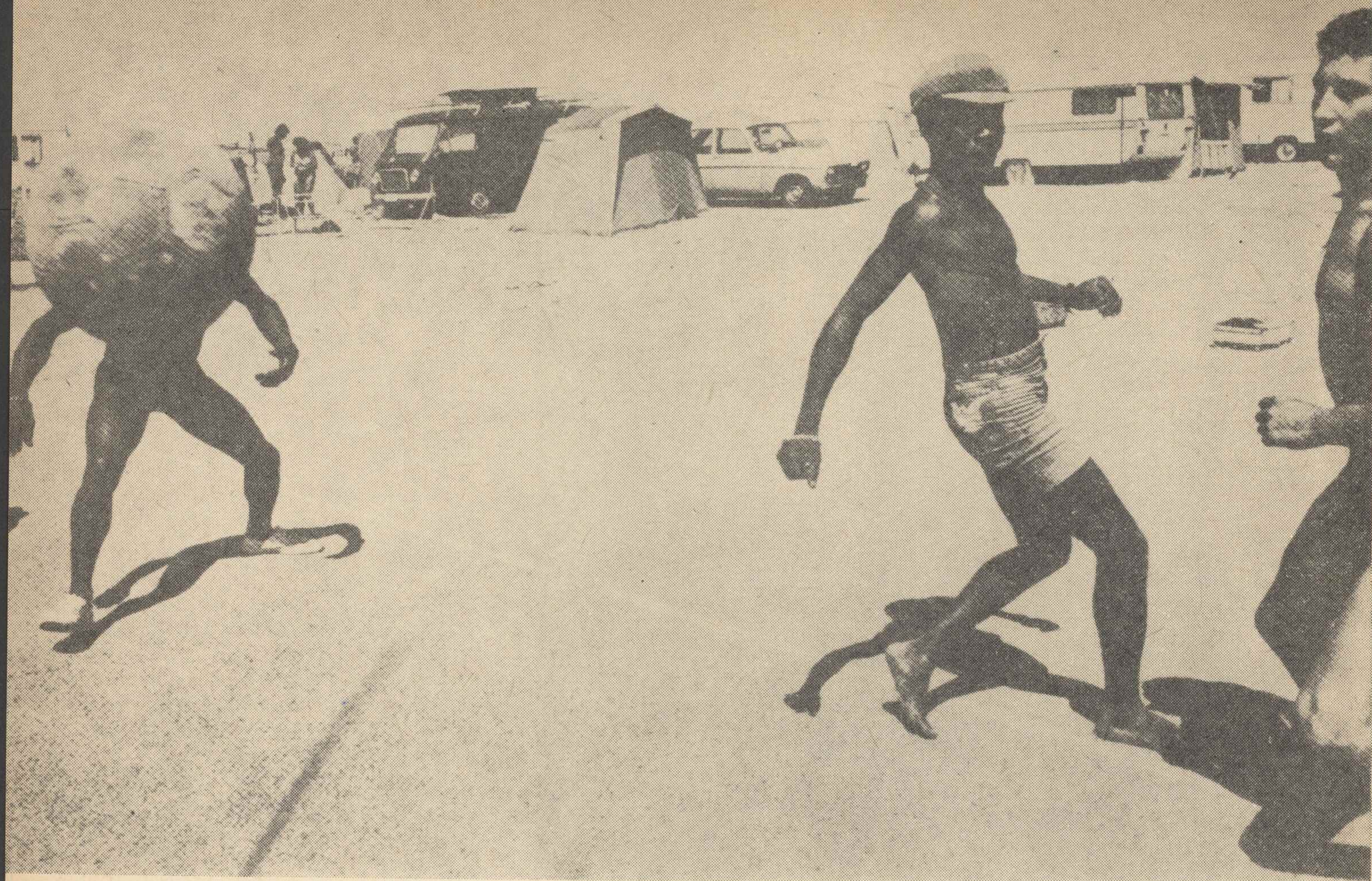
Martin Franck-Viva
14. 1976



13. Jemen Południowy
Marie-Laure de Decker-Gamma

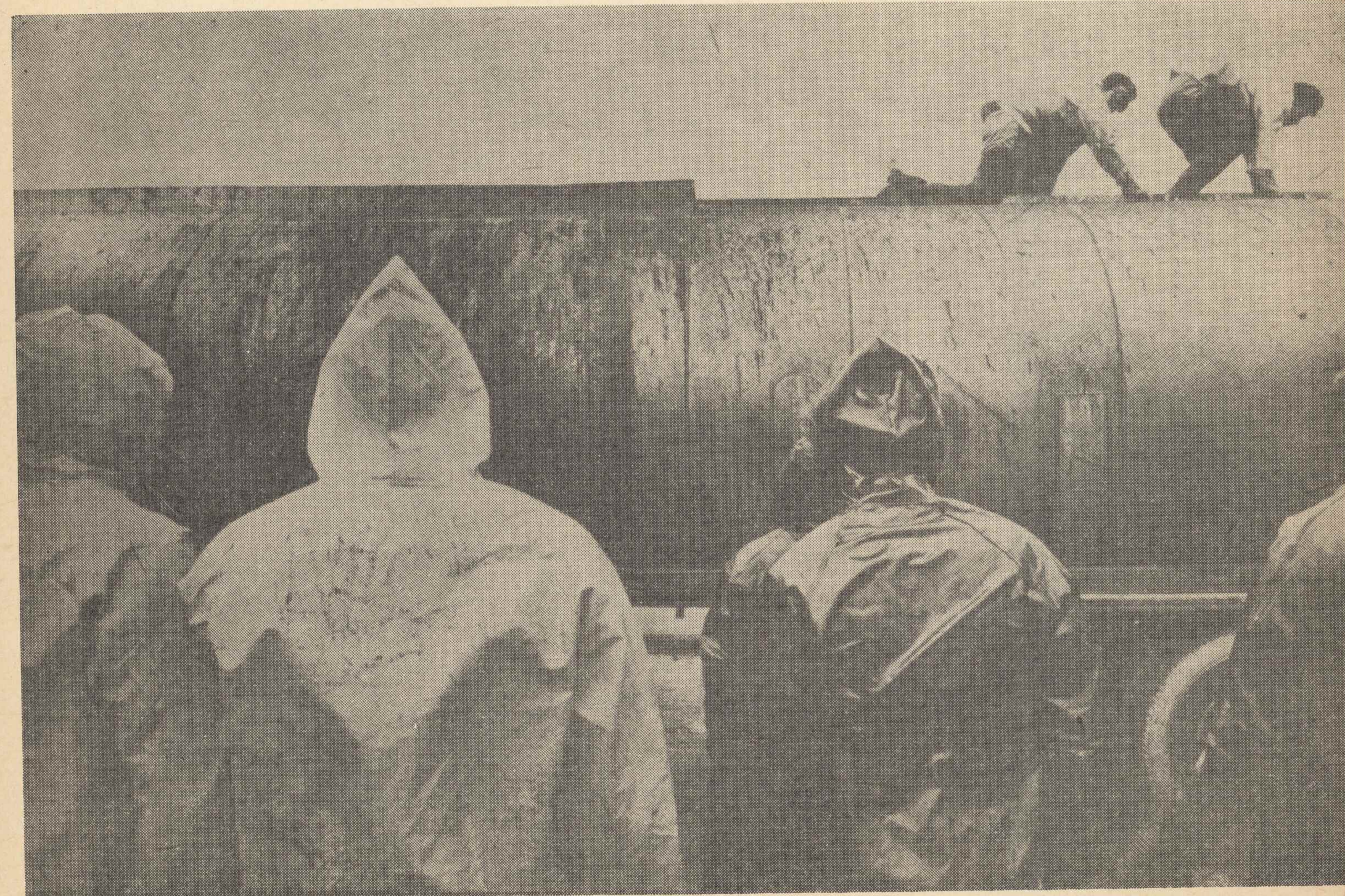


12. Słońce, odbitka brązowa, 1974
Jean-Pierre Sude



Guy Le Querrec-Magnum
16. Argelès-Sur-Mer

Claude Raimond-Dityvon-Viva
15. Czarny spływ, Bretania, 1978

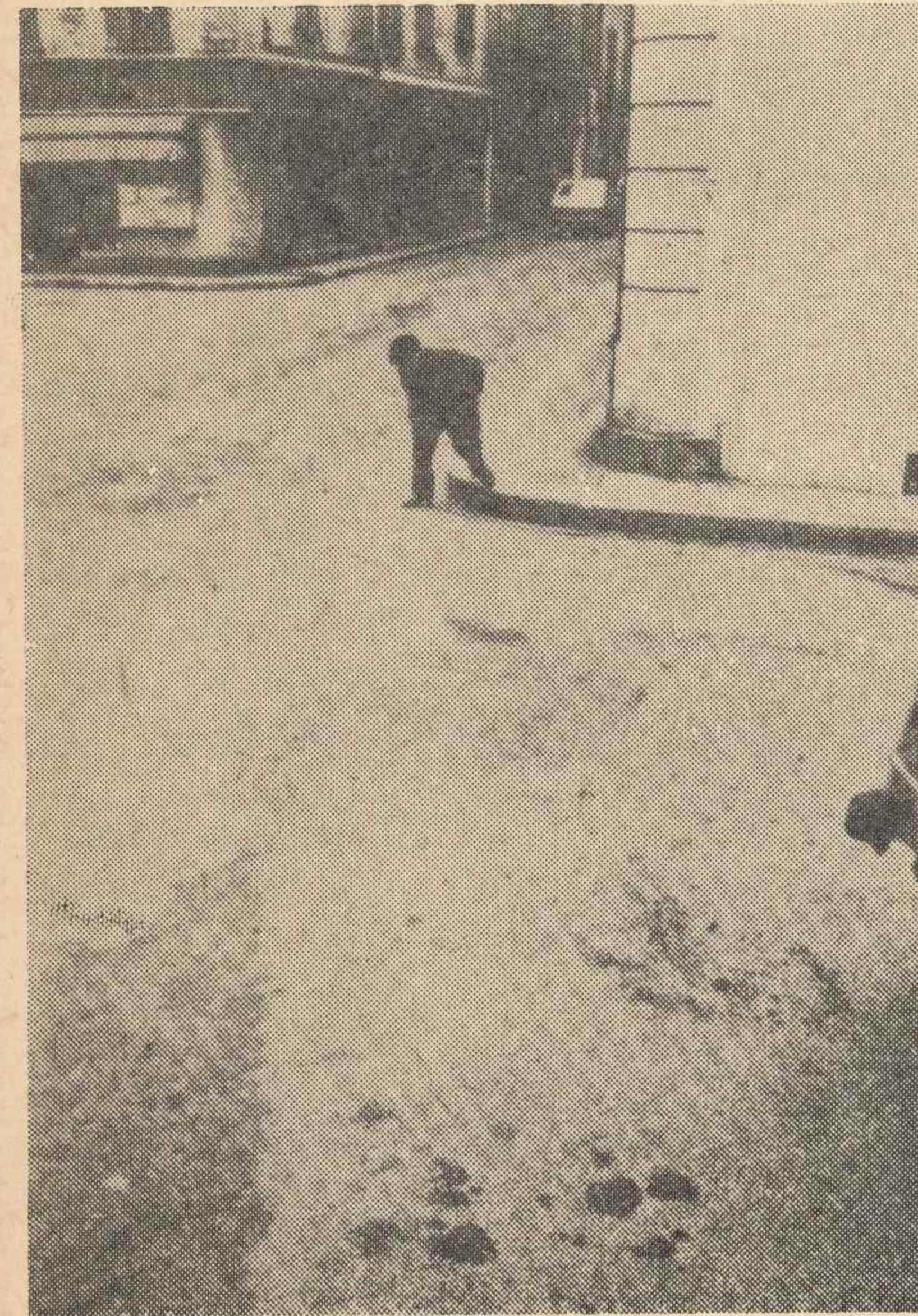




Michel Thersiguel
17. Bretania

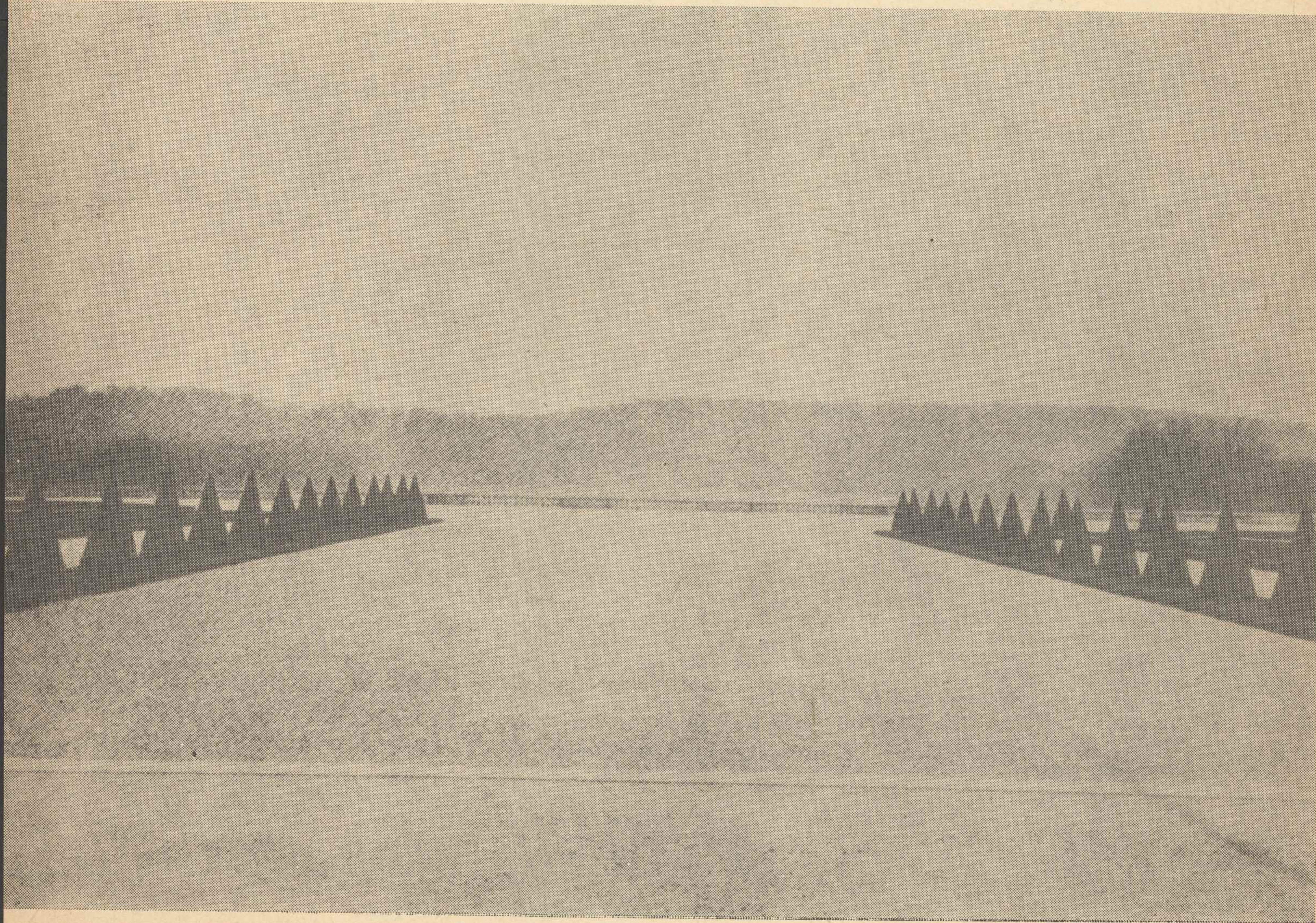


18. Bretania

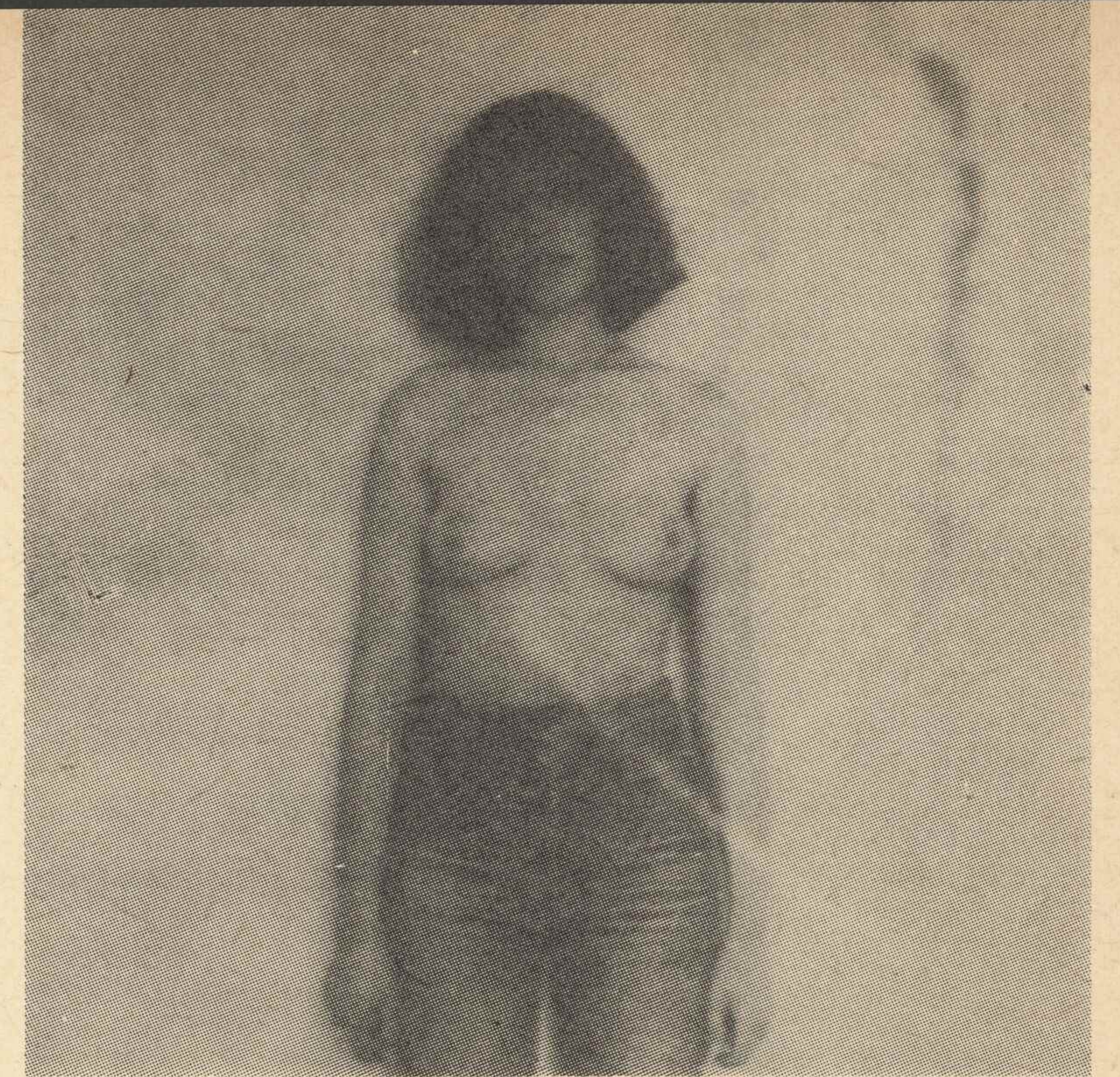


Roland Laboye
19a. Sequence
19b. Sequence
19c. Sequence

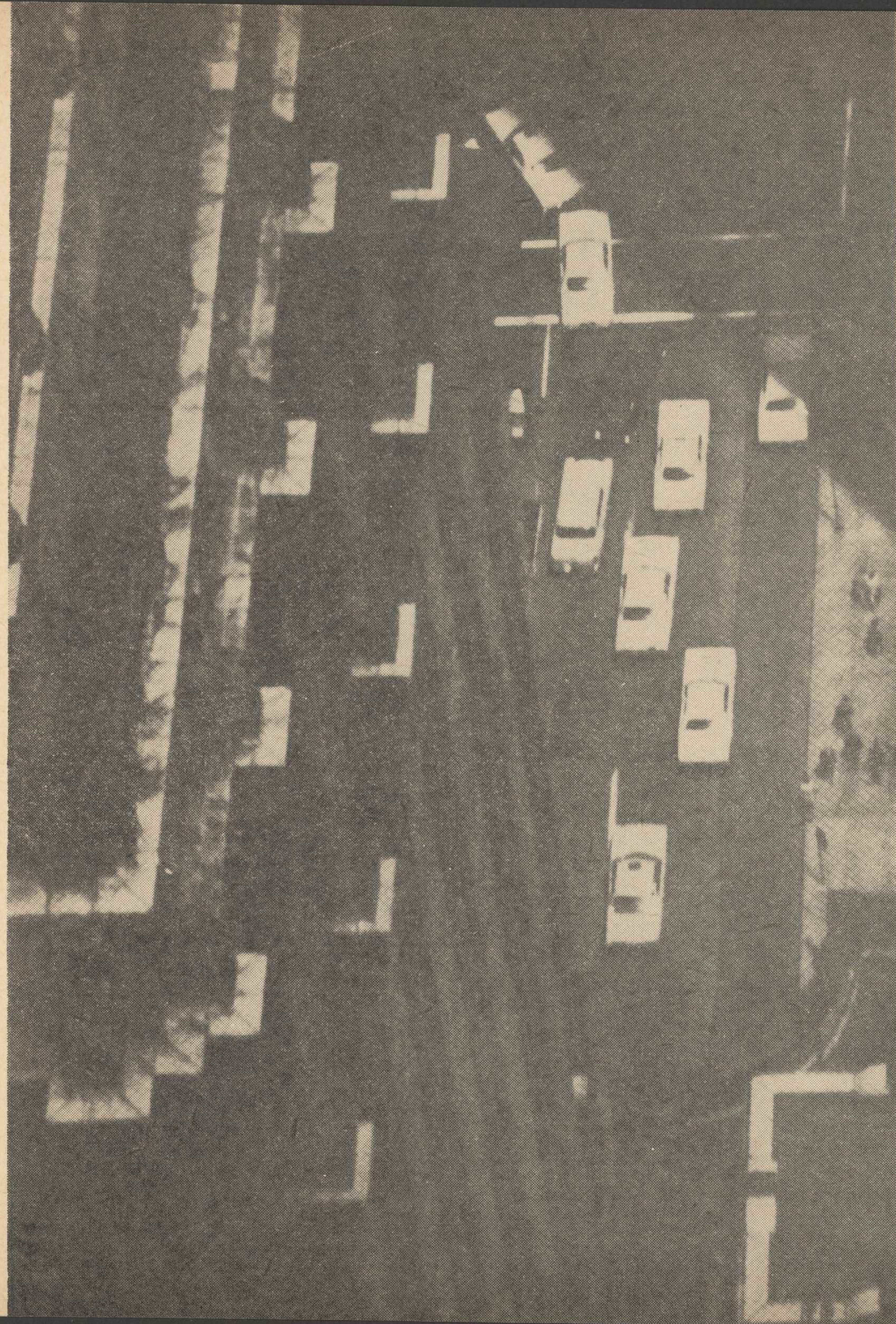
Bruno Requillart
20. Wersal, 1977



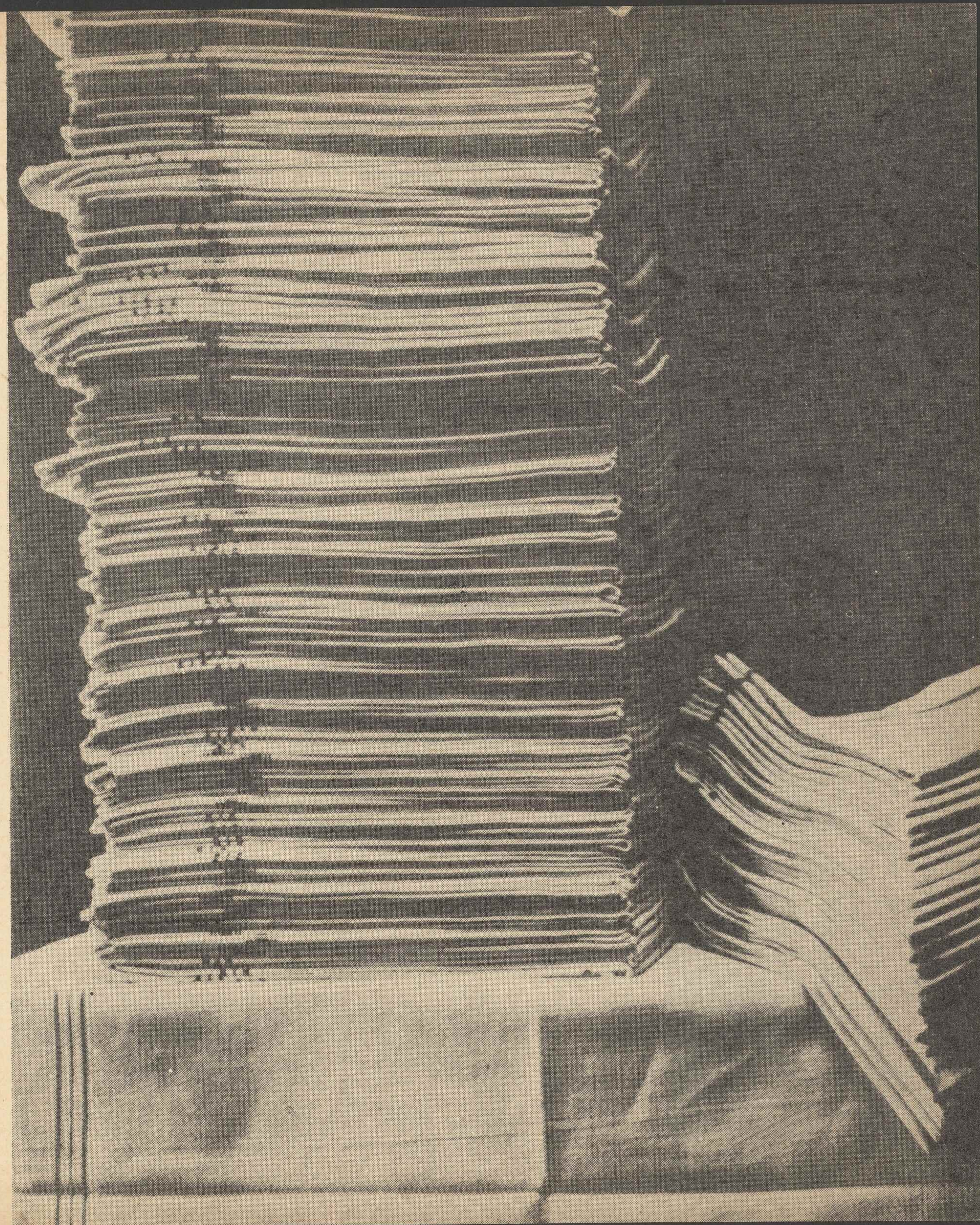
Monique Tirouflet
21. 1976



22. 1977



Arnaud Class
23. x x x



E. Sougez
24. Bibliothèque Nationale
Paris

Projekt ekspozycji w Warszawie:
Witold Janowski

Projekt plakatu
i opracowanie graficzne katalogu:
Zenon Januszewski

Opracowanie i redakcja katalogu:
Elwira Sarosiek

Tłumaczenie tekstów z jęz. francuskiego:
Helena Kęszycka

Tłumaczenie spisów prac z jęz. węgierskiego:
Hanna Kwaśniewska

Redakcja techniczna:
Mirosław Winiarek

Reprodukcje zdjęć:
Anna Pietrzak-Bartos

Podpisy pod fotografiami posiadają tytuł i autora
bądź miejsce przechowywania

wyd. CBWA w Warszawie

Teksty są przedrukiem z: Claude Nori, La photographie fran-
çaise des origines à nos jours, wyd. Contrejour, Paris 1980

Na plakacie:
Jules Marey, Cinematheque, Paris

Cena: 150 zł,—

WDA — Zakład Typo. z. 4096, n. 1000, M-63

Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki
Biblioteka

Nr inw. 95/1983 zach

95
1983nach

