

# VÉGÜL IS MINDEN FÉNYKÉPEZÉS KÜZDELEM

Jegyzetek Gera Mihály munkásságához – 2. rész



Baricz Katalin: Szabadon, Kőszeg, 1974/2004, zselatinos ezüst,  
© Capa Központ/Gera Fotográfiai Archivum

Gera Mihály tördelőszerkesztőként testközelből tapasztalhatta, hogyan is működött a magyar sajtóvilág, és abban milyen szerepet töltött be a fénykép. Erről tanúskodik az az interjúrészlet, amelyben – többek között – kifejtette, hogy mit gondol ő a sportfotográfiáról. Nyilatkozatában a sportfotográfia fogalma nyilvánvalóan metonimikusan magában rejtette a riportfotóról vallott elvárásainak, nézeteinek egészét. „A sportnak van egy meghatározása, amit nehéz lenne most elmondanom. A fotográfia számára természetesen a legnagyobb izgalmat a forró hangulatú versenyszerű sportok jelentik. Ha egy válogatott labdarúgó emelgeti a labdát a gyepeken, az életkép. Annak a sportfotográfiához semmi köze. A sportfotó az, amikor ránézek egy ökölvívó mérkőzésen készült képre, és megállapítom, hogy ki győzött. Tehát egy forrpontját tudja megfotografálni a fotográfus, aki tudja a szabályokat, tudja, hogy mi fog történni. Együtt él az egészszel, és tudja, hogy mikor dől el a mérkőzés.”<sup>1</sup> A „forrpont” kifejezés jelentése, melyet Gera a jó

(riport)/sportkép alapvető tulajdonságaként nevez meg, párhuzamba állítható Henri Cartier-Bresson 1952-ben publikált, a huszadik század második felének (riport/dokumentarista) fotográfiáját jelentősen befolyásoló fogalmával. A *döntő pillanat* fogalmán Cartier-Bresson a következőt érti: „Nekem a fotográfia egy esemény fontosságának és ezen esemény helyes kifejezéséhez szükséges formák együttállásának másodperc töredéke alatt történő szimultán felismerése.”<sup>2</sup>

Gera hiányolta a „forrpontot” visszaadó fotográfiákat a magyar sajtóból. Hiányérzetéről erős kritikát fogalmazott meg az általa a sajtófotóról tett első megnyilatkozásaként jelölt kiállítás-ismertető szövegében.<sup>3</sup> Írásában értékelte a hivatalos, nyomtatásban közzétehető képek minőségét, s azok létrejöttének okait is ecsetelte. A szerkesztői kényszer miatt kialakult, a *valóságot* nem tükröző címlapok által fedett belíveken szereplő képsorokat „ál-fotóriportként” definiálta, amely „első tekintetre olyan, mintha valódi fotóriport volna, holott csupán szép, vagy

kevésbé szép képek sora, és semmi több. Ugyanis éppen a lényeg hiányzik belőle, az állásfoglalás, a társadalomban izgalmat okozó dolgok, események sajátos, egyéni szemlélete, egyszóval a tartalom.”<sup>4</sup> Gera ezzel az üres, tartalmatlan sajtófotóval opponálta a kiállítóterekbe „szorult”, vagyis a nyomtatott újsághoz képest lényegesen kisebb publicitást kapó, tartalommal, társadalomkritikai erővel és minőséggel bíró (riport-) fotósorozatokat. Szembállításán keresztül érthetővé tette a hetvenes, nyolcvanas éveket később értelmező fotótörténeti meglátást, amely szerint a fotóművészetben „Két fő irány mutatkozott: az egyik a dokumentarista megközelítést követte, a másik a nyugatról átvett kortárs irányzatokra épített. A dokumentarista tradíció követői elsősorban hivatalos fotóriporterek voltak.”<sup>5</sup> A dokumentarista irányzatot képviselő, a világban fellelhető jelenségek bizonyos alkotói szándék alapján történő vizuális megjelenítésén fáradozó fotográfusok sorozatainak nem eredetinek tekinthető közegükben, hanem kiállítóterekben jelenhettek meg, ha ezt egyáltalán az akkor még aktív cenzúra lehetővé tette. Így az 1974 óta a MÚOSZ által megrendezett sajtófotó pályázatnak, amely a pályázati kiírásában lehetővé tette az év során sajtótermékben nem publikált sorozatok beküldését is, érthetőbbé válhat a kor fotográfiai életében

betöltött jelentősége. „Így történhet meg, hogy miközben képeslapjainkból eltűnnek a fényképriportok, a sajtófotó pályázat esztendőről esztendőre remek képriportokat díjazhat. (Furcsa fítor: a díjnyertes képeket azután közlik a képeslapok, így – ha megkésve is – egy részük a helyére kerül.)”<sup>6</sup> Gera ironikus megjegyzése a magyar fotográfia és a külföldi fotóművészeti szcéna működésével teljesen ellentétes működésére és helyzetére is rávilágít. Ott ugyanis a magazinokban (például: *Life*, *Harper's Bazaar* stb.) korábban lehozott sorozatokat galériák és múzeumok falain állítják ki az adott fotográfus életművének érvényes darabjaiként, ami már szinte hagyománnyá vált a nyolcvanas évek közepére, majd ez a (modernista) gyakorlat az amerikai posztmodern teoretika céltáblája lett. A szociofotó elnevezés ekkoriban, a 70-es évek végén és a 80-as évek elején jelenik meg újra a fotóművészeti gondolkodásban, és egyben Gera elméleti munkásságának is központi eleme lesz. Bár a korban népszerű vita- és kerekasztal téma volt a szociofotó fogalma, elnevezése, és ez a fotográfiai képtípus, illetve és az 1930-as és az 1980-as évekbeli alakváltozatai közötti különbség, a szakemberek abban nagyjából egyetértettek abban, hogy a „szociofotó dokumentarista értéke vitathatatlant.”<sup>7</sup>





Gera Mihály: Langyos víz, 1993.

Rodolph Hervé: Langyos víz, 1993, zselatinos ezüst,  
© Capa Központ/Gera Fotográfiai Archivum

A Fényes Adolf teremben 1983. március és augusztus között megrendezett, öt darab tematikus tárlatból álló kiállításorozat<sup>8</sup> az *újra divatba jött* „szociofotográfia” mondhatni legkomolyabb bemutatkozása volt. Gera közéleti aktivitásában is fontos szerepet játszott ez a kiállítás, mivel ennek kapcsán került később a Nagybaracscai Fotográfiai Alkotótelep közelébe, melynek aztán majd tíz évig a művészeti vezetőjeként is tevékenykedett.<sup>9</sup>

Fontos megjegyezni még, hogy ez volt az a tárlatsorozat, amelynek apropóján kifejtette a szociofotó (dokumentarizmus) és a „kísérleti” fotográfia között fennálló általa vélelmezett minőségbeli különbségeket. Nagybaracsán, a Radnóti Miklós Művelődési Házban elhangzott előadásában pontokba szedve ismertette, hogy miért előbbre való a „szociofotó” a hatvanas, hetvenes években oly fontos szerepet játszó kísérleti fotográfiával szemben.<sup>10</sup> Szubjektív felsorolásában többek között a kísérleti fotográfia kifáradására, annak erőszakolt és tartalommal nem bíró formai játékká való degradálódása mellett a kísérleti fotográfiában rejlő blöff lehetőségére, és annak elméleti magyarázattal elfogadhatóvá tett megoldatlan ábrázolások miatti – állítólagos – rossz hírére fektette a hangsúlyt. A *Fotóművészet*ben közölt kerekasztal beszélgetésen<sup>11</sup> is felvázolta véleményét, melyben az imént összegzett, általa vélt „problémák” következtében a kísérleti fotográfiai gyakorlatot felfüggesztő alkotók közül kettőt meg is nevezett. „Nagyon érdekes jelenség, hogy

miközben a szociofotó divatba jött, aközben a »kísérletező« gyűjtőnéven ismert fotográfia kifáradt, kimerült. Gondoljunk Tímár Péterre, aki ez előtt a kiállítás előtt még belefestett a képeibe, aki állandóan kísérletezett valamivel, s ki akarta tágítani, legtöbbször a képzőművészet irányába, a fotográfiát. Vagy gondoljunk Török Lászlóra, aki a maga ezoterikus és enigmatikus világából kilépett a cigányok közé.”<sup>12</sup> Visszatérve a művelődési házban elhangzott szövegére, a „szociofotó” melletti döntő érve az, hogy míg a „kísérleti fotó” megcsömörlött, s újításokra már nem ad lehetőséget, addig a szociofotó – gondolom, mert az a világ történéseiből merít – folyton folyvást új témákon keresztül megújulásra képes. „A fényképészek közül egyre többen ismerik fel ezt aényt, és egyre többen fordulnak el a kísérletező fotográfiától. Közülük sokan találnak rá az élethez vitathatatlannabbul közvetlenebb kapcsolatban álló szociofotóra, amely azal kecsegteti őket, hogy módot ad a számukra fontos, de eddig bennük rekedt mondanivaló kifejtésére. És ami nem lényegtelen: ez az út végtelennek látszik.”<sup>13</sup>

Gera szavaiból kristálytisztan elkötelezettség olvasható ki az itt szociofotó néven említett, amúgy dokumentaristának nevezhető fotográfiai attitűd mellett, s véleményalkotása inkább kizáró, mintsem megengedő.

A Fényes Adolf teremben rendezett kiállításorozat résztvevőinek döntő többsége a kor progresszív (értsd: kísérletező) fotográfusainak gyűjtőhelyéből, a Fiata-





lok Fotóművészeti Stúdiójából került ki,<sup>14</sup> másrészt például a Timár Péter és Stalter György által képviselt dokumentarista attitűd valójában egy progresszív, 1945 után ritkán tapasztalható – többek között műfaj, és témaválasztásában az 1945 előtti szociofotótól is markánsan eltérő – valóságra irányult. Ennek témaválasztását, a fennálló rendszert kritizáló éle miatt, valamint ennek fokozása érdekében tudatosan választott kemény, sallangmentes vizuális nyersségét az Aczéli kultúrpolitika 3T rendszerében valahogy elfogadhatóvá kellett tenni, és szocialista értékekkel kellett felruházni. A harmincas évek baloldali, a fotográfia médiumában rejlő kizárólagos technikai megoldásokra építő modern szocio-fotográfia irányzata ehhez a legalizációhoz megfelelő alapul szolgálhatott. Talán ez lehetett a fő ok, hogy a nyolcvanas évek kiállítóterekbe szorult dokumentarista, riport jellegű sorozatait szocio-fotográfia néven jelöljék. Ennek a progresszív dokumentarista irányzatnak az újdonsága, frissessége Magyarországon, főleg a Gera által csak „ál fotóriportként” jellemzett magazin-riportázzsal szemben, különleges jelenségnek számított, s az ebből a különlegességből fakadó besorolási, névadási kényszer a későbbiekben sem hagyta nyugodni a korszak fotóművészetével foglalkozó szakembereit. Miltényi Tibor döntő többségében ezeknek az alkotóknak a nyolcvanas években készített fényképeire az autonóm riport elnevezést

tartotta megfelelőnek, melyet Szilágyi Sándor is átvett a magyar neoavantgárd fotóművészetet tárgyaló hiánypótló könyvében. Szilágyi a műfaj definiálására is kísérletet tett. Az ebben a stílusban alkotó szerzők „külső megbízás nélkül, autonóm módon készítették el azokat a nagyobb képanyagaikat, amelyekkel igyekeznek föltárni egy-egy összetett társadalmi problémakört. A végeredmény riport, tehát »jelentés« vagy »beszámoló«, ugyanakkor nem szöveget illusztrál, mint ahogyan az a sajtóban szokás, hanem önállóan, képi eszközökkel mondja el a történetet. A műfaj megnevezése tehát pontos: autonóm riport.”<sup>15</sup>

Gera a Seres Zsuzsának adott interjújában is kifejtette véleményét a hetvenes, nyolcvanas évek magyar fotóművészetét megosztó dokumentarista – experimentális fotóhasználat kérdéskörében. Ebben ismételtelen megerősítette, hogy véleménye szerint a „konstruált fotográfiát”, amelyet egyébként adott esetben még kedvel is<sup>16</sup> kizárólagos képtípusként, szemben a fiatal fotósok többségével, nem tudja elfogadni, mert az „olyan harminc éves lemaradás. Ugyanúgy, mint a fotómontázs. Hol van az már!”<sup>17</sup> A kijelentésében voltaképpen nincs semmi különös vagy érthetetlen, hiszen azt a klasszikus, modernista fotográfiai attitűdöt és esztétikai felfogást visszhangozza, amely a fotográfia médiumának önállóságát és saját technikai lehetőségeiben rejlő kreativitását tartotta fontosnak.



Miskolczi Emese: *Vicsorgó* (részlet az *Őnarcképek* című sorozatból), 2001, zselatinos ezüst, © Capa Központ/Gera Fotográfiai Archívum

Művészettörténeti tény azonban, hogy az Amerikai Egyesült Államokban, és például Németországban ekkoriban jelentek meg az első olyan összefoglaló művek,<sup>18</sup> amelyek a „konstruált” és összefoglalóan „kísérletinek” nevezhető fotográfiai képtípusok jelentőségét és a posztmodern gondolkodásban betöltött kiemelt fontosságát mutatták be. A magyar fotótörténet korpuszán belül Gera kijelentését mégsem tarthatjuk elavultnak, hiszen ott nem történt meg az a tudatos, médiumcentrikus, tiszta, purista, új tárgyilagos fordulat,<sup>19</sup> amelyet Amerikában például Paul Strand, vagy Edward Weston, Németországban Renger-Patzsch, vagy August Sander képviselt a két világháború között. A magyar fotográfia sokáig kísértette a későn adoptált piktoralizmus szellemisége, s leegyszerűsítve a tiszta fotográfiként nevezhető modernista felfogáshoz az az 1930-as években kialakult szocio-fotográfia került a legközelebb, amely a II. világháborút követő évtizedekben a szocialista realizmus által hamis, lényegétől megfosztott képtípussá lett. Itthon nem volt meg tehát az a korszerű, tiszta fotográfiai, modernista korpusz, amelyet a II. világháború után Amerikában Steichen, vagy a hatvanas évektől John Szarkowski képviselt többek között Museum of Modern Art kurátoraként, és amely ellen a progresszív irányzatok hitelesen definiálhatták volna magukat.

Gera elméleti és szerkesztői aktivitása mintha ennek az űrnek a kitöltését célozta volna meg.

Visszakanyarodva Gera első szakírói korszakához, a *Fotóművészet* számára készített hiánypótló interjújához, megemlítendő, hogy azok között az 1990-es években elindított *Fényképtár* című könyvsorozatának akár inspirációs forrásul szolgáló adalékokat is találhatunk. A Kálmán

Katával készített interjújában sok szó esett a Kálmán által szerkesztett, a magyar fotótörténet első, fotográfianak szentelt könyvsorozatáról, amely a Corvina kiadásában jelent meg. A harmincas évek (magyar) szocio-fotográfiajának egyik legjelentősebb alkotójával készített interjúja alapján egyrészt Gera *Fényképtár* sorozatának könyvformátumát, sőt témaválasztását illetően is találhatunk közös pontokat.

Mivelhogy a Kálmán szerkesztette *Fotóművészeti kiskönyvtár* létrejöttének voltaképpen oka az akkor már nagybeteg Escher Károly anyagi megsegítése volt, fotóművészi nagyságának elismerésén túl, ezért a sorozat többi darabjában is Kálmán igyekezett már lezárt, egységes és kiforrott életművel rendelkező művészeket bemutatni. A könyvsorozat formátumára sem véletlenül esett a választás: egy Csehszlovákiában már létező fotókönyv formátumához igazodtak, mert úgy gondolták, így majd nagyobb eséllyel cserélhetnek képanyagokat egymás között. Mint Kálmán említette: „azonban ez a kiadók nehézsége miatt soha sem valósult meg. Előfordult például, hogy az André Kertész képanyaga már nyomás előtt állt, amikor ők minket erről értesítettek; megnézni nem lehetett, csak megrendelni, és azt a kiadó nem vállalta, hogy látatlanba megrendelje; aztán mi később csináltunk egy külön André Kertész kötetet. Tehát tulajdonképpen semmi értelme sem volt a gyakorlatban ennek a formátumnak.”<sup>20</sup> Kálmán jövőbeni terve pedig, az életművének bemutatásával befejezett könyvsorozat után a „fiatalok” munkásságát bemutató sorozat indítása<sup>21</sup> lett volna. Ez a könyvsorozat nem valósult meg, de Gera, a harminc kötetet számláló *Fényképtár* sorozatával, a Kálmán Kata által is előirányzott



Vékás Magdolna: *Sóderdomb 2.*, 2000, argéntotípiá,  
© Capa Központ/Gera Fotográfiai Archivum

szubjektív válogatás elve mentén, egyfajta szellemi örökösként folytatta a megkezdett utat. A *Fényképtár* sorozat formátumválasztás tekintetében is a *Kiskönyvtárral* állítható párhuzamba. A fotográfiai könyvkiadás óriási elmaradását pótlandó, Kincses Károly a Magyar Fotográfiai Múzeum igazgatójaként 1992-ben indította el a *Magyar fotográfia történetéből* című sorozatot, s ezzel szinte egy időben, három évvel később tette ugyanezt Gera a kortárs fotóművészekre koncentráló, már említett sorozatával. „Még a kezdet kezdetén megállapodtunk Kincses Károssal, hogy fotótörténetet nem adok ki. Egymást nem keresztezzük. 1995-ben terveztem el, hogy induljon egy kismonográfia-sorozat, a *Fényképtár*. Azonos méretű legyen a múzeumi könyvekkel, még a tipográfia is hasonló.”<sup>22</sup>

A Gera-életmű talán legismertebb szelete, amely *Az én fotógalériám*<sup>23</sup> címen futó rovat szövegeiből áll, könnyedén csatlakoztatható a modernista hagyományhoz. A tömör, képzettársításokban gazdag, szépirodalmi, esztétikai, filozófiai idézetekben bővelkedő szövegek a fénykép értékét, a fotóművészet elfogadottságát segítő valóban új értékkel bírtak és bírnak most is. A magyar sajtó- és fotótörténet talán legtöbb megszüntetett magazinját túlélő rovatában<sup>24</sup> Gera a *Képolvasás* nevű módszerét alkalmazza, melynek segítségével „azt kell kiderítenünk, mivel, milyen eszközökkel érte el a fotográfus azt a hatást, amivel látványélményét belesűríti a fényképbe.”<sup>25</sup>

Az előttünk lévő fényképet megfelelően bemutató méltó szavak megalkotása az egyik legnehezebb feladat a fényképekkel kapcsolatos elemző munka folyamán. Gera Mihály fotográfival kapcsolatos életművét egyre közelebről vizsgálva azt gondolom, hogy ennek a kihívásnak a megoldására tett folyamatos kísérlet az talán, ami legfényesebben világlik ki a szerteágazó, választott médiumának minden területét lefedő munkásságából. Szavain keresztül nem csak az őt izgatató fényképekhez, alkotói életművekhez nyílik út, hanem a magyar fotótörténet egy majdnem félévszázados szakaszához is.

<sup>1</sup> Seres Zsuzsa interjú, 9. old., kézirat, MFM

<sup>2</sup> „To me, photography is the simultaneous recognition, in fraction of a second, of the significance of an event as well as of a precise organization of forms which give that event its proper expression.” CARTIER-BRESSON, Henri: „Introduction to The Decisive Moment”, [1952], HERSHBERGER, Andrew (szerk.): *Photography Theory, an Historical Anthology*, Willey Blackwell, 2014, 191.

<sup>3</sup> „Riportok a falon (Jelenség és példa)”, GERA Mihály: *Mi a fénykép? Amit harminchat év alatt megtudtam róla, I. rész, 1972 – 1989*, Budapest, Folpress kiadó, 2008, 252–257.

<sup>4</sup> *Uo.*, 252.

<sup>5</sup> SIMON Mihály: „Forradalomtól Forradalomig”, *Összehasonlító magyar fotótörténet*, Budapest, MFM, 2000, 247.

<sup>6</sup> GERA Mihály: „Riportok a falon (Jelenség és példa)”, *Mi a fénykép? Amit harminchat év alatt megtudtam róla, I. rész, 1972 – 1989, I.m.*, 254.

<sup>7</sup> „Kerekasztal beszélgetés a szociofotóról”, *Fotóművészet*, 1984/1., 26.

<sup>8</sup> *Fiatalok, Öregek, Környezetképek, Ünnepek, Gyász*

<sup>9</sup> „A Nagybaracscai Fotográfiai Alkotótélepre – szokásomhoz híven – a véletlen sodort. Az első alkotótélepen készült munkákról döntő, előre kijelölt bírálóbizottságból valaki lemondta a részvételt, így kerültem Bajára, és vettem részt a bírálatra. S ha már egyszer ott voltam, ott is ragadtam.” *A II. után, a III. előtt* bevezető szövege, GERA Mihály: *Mi a fénykép? Amit harminchat év alatt megtudtam róla, I. rész, 1972 – 1989, I. m.*, 274.

<sup>10</sup> Szociofotó a Fényes Adolf tereben, Gera Mihály: *Mi a fénykép? Amit harminchat év alatt megtudtam róla, I. rész, 1972 – 1989, I. m.*, 261–271.

<sup>11</sup> Amely időben megelőzte az 1983. júniusi előadását, hiszen a kerekasztal beszélgetés leirata a *Fotóművészet* 1983/1-es számában jelent meg. Az emlékezet csalóka, pláne ha több évtized távlatából kell emlékezni, ugyanis Gera a 2008-ban megjelent gyűjteményes kötetében az előadással kapcsolatosan azt nyilatkozta, hogy írásban soha nem ítélte el a „kísérleti” fotográfiát. „A beszámoló hű képet ad nemcsak a kiállítás-sorozat történetéről, hanem az akkori viszonyokról is. Példa erre, hogy csak így, szűk körben vállalkoztam a kísérletező fotográfia bírálata, amit írásban soha sem tettem. Egyszerűen azért, mert nem akartam érveket adni azoknak, akik mindent felhasználáltak, hogy kiiktassák az ideológiailag károsnak ítélt művészetet, legyen az irodalom, festészet, szobrászat, vagy éppen fotográfia. A kiállításon szereplő fotográfusokról, valamint bemutatott műveikről elmondott gondolataim, mai szemmel érdesnek tűnnek; mentségükre szolgáljon, hogy az érintettek közül többen is a helyszínen voltak, tehát mondhatni, a szemükbe mondtam, amit mondtam.” *I. m.*, 261.

<sup>12</sup> „Kerekasztal beszélgetés a szociofotóról”, *Fotóművészet*, 1984/1., 52.

<sup>13</sup> GERA Mihály: „Szociofotó a Fényes Adolf tereben”, *Mi a fénykép? Amit harminchat év alatt megtudtam róla, I. rész, 1972 – 1989, I. m.*, 262.

<sup>14</sup> Mint például Fejér Gábor, Horváth Dávid, Kerekes Gábor, Flesch Bálint, Benkő Imre, Kiss Árpád...

<sup>15</sup> Szilágyi Sándor: „Autonóm riport”, *Neovavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben, 1965 – 1984*, Budapest, Fotókultúra – UMK, 2007, 385.

<sup>16</sup> Ez teljes mértékben igaz, a már említett Török László mellett például számos alkalommal írt például Fejér Ernő munkásságáról is, sőt könyvet is szerkesztett neki.

<sup>17</sup> Seres Zsuzsa interjúja Gera Mihállyal, 21. old. kézirat, MFM

<sup>18</sup> Például: Hoy, Anne H.: *Fabrications. Staged, Altered and Appropriated Photographs*, Abbeville Press Publishers, New York, 1987, illetve *Das Konstruierte Bild. Fotografie – arrangiert und inszeniert*, Zürich, Edition Stemmler, 1989.

<sup>19</sup> Annak ellenére sem, hogy Hevesy Iván kortárs érzékenységi elméleti munkásságának központi elemét képezte a *Neue Sachlichkeit* szellemisége.

<sup>20</sup> GERA Mihály: „Beszélgetés Kálmán Katával”, *Mi a fénykép? Amit harminchat év alatt megtudtam róla, I. rész, 1972 – 1989, I. m.*, 94. old.

<sup>21</sup> *Uo.*

<sup>22</sup> SZARKA Klára: „Gondolatok a fotókönyv-kiadás elmúlt két évtizedéről. Első rész”, *Fotóművészet*, 2008/3.

<sup>23</sup> *A Százszorszép. Az én fotógalériám* (Interart Stúdió, 2007) című kötet ebből a rovatorozatból tartalmaz 100 darab képet és képbemutatót.

<sup>24</sup> „Egyszer azután gondoltam egy nagyot, és kezdtem leírni, ami a fényképeket nézve eszembe jutott. Az így született írások először a Magyar Szemlében (csak idegen nyelven megjelenő, azóta megszünt lap), majd később az Új Tükörben (az is megszünt), az IPM-ben (megszűnt), végül az Európában (ilyen lap sincs már) jelentek meg.” GERA Mihály: *Százszorszép. Az én fotógalériám*, Interart, é. n., 5.

<sup>25</sup> GERA Mihály: „II. Képolvasás”, *Mi a fénykép? Amit harminchat év alatt megtudtam róla, I. rész, 1990 – 2008, I. m.*, 425.