
Fotografska apstrakcija Đure Griesbacha (od 1960-ih do 1990-ih)

Branka Hlevnjak

Samostalni istraživač

Izvorni znanstveni rad – UDK 77 Griesbach, Đ.

15. 2. 2001.

Stvaranje apstraktnih slika i izražavanje vizualnih fenomena imalo je i svoje znanstveno utemeljenje. Otkriće elektronskog mikroskopa (1947) definitivno je promjenilo sliku svijeta. Svaki je banalni sadržaj pod mikroskopom otkrivao neobične do tada nepoznate oblike. Kvantna fizika i teorija kaosa uočavale su apstraktne oblike kao prirodne činjenice. Snimanje mozga otkrilo je nove makrosvjetove, a otkriće tranzistora (1948) vodilo svakodnevicu pomalo k čipovima i elektronskim računalima. Fotografija u službi znanosti prikazivala je fizičke pojave kao novi složeni svijet oblikovne apstrakcije.¹

Stvaranje apstraktnih slika i izražavanje vizualnih fenomena imalo je i svoje znanstveno utemeljenje. Otkriće elektronskog mikroskopa (1947) definitivno je promjenilo sliku svijeta. Đuru Griesbacha je na prva radikalnija sažimanja motiva potaknuo dizajnerski zadatak: fotografiranje za reklamne prospekte »Exportdrvo« 1960-ih godina. Sve jačim sužavanjem izreza sedamdesetih se godina smanjivala razumljivost sadržaja njegovih fotografija, a povećavala mogućnost različitih tumačenja. Eksperimentirajući s tom idejom »u živo« Griesbach je tražio u prirodi motive koji su već sadržavali svoju »tajnu« sliku. Prepoznavao ju je u strukturi kore drveta, u grafizmu krošnji, u raspuklinama kamenja. Time se uključio u svjetski proces traganja za novim oblicima izražavanja.

Đuru Griesbacha je na prva radikalnija sažimanja motiva potaknuo dizajnerski zadatak: fotografiranje za reklamne prospekte »Exportdrvo« 1960-ih godina. Sve jačim sužavanjem izreza sedamdesetih se godina smanjivala razumljivost sadržaja njegovih fotografija, a povećavala mogućnost različitih tumačenja. Ekspe-

¹ Extending the Range of Human Vision, str. 544,

rimentirajući s tom idejom »u živo« Griesbach je tražio u prirodi motive koji su već sadržavali svoju »tajnu« sliku. Prepoznavao ju je u strukturi kore drveta, u grafizmu krošnji, u raspuklinama kamenja. Time se uključio u svjetski proces traganja za novim oblicima izražavanja.

Prevlast boje u fotografiji sedamdesetih

Razvoj kolor fotografije, koji je svoj prvi, iz današnje perspektive pomalo naivni bum imao pedesetih godina 20. stoljeća, dosegao je sedamdesetih godina svoj razvojni optimum. Crno bijela fotografija postala je uskoro stvar jučerašnjice. Brojni su fotografski časopisi isticali fotografije koje su primarno dokazivale boju kao fotografsku osobitost. Jedan od najpopularnijih časopisa tih dana francuski Photo punio je svoje stranice fotografijama u boji *Helmute Newtona*, *Cheycy Leidmanna*, *Ernsta Haasa* i *Richarda Hamiltona*. Brilljantne realistične kolor-fotografije Newtona i Leidmanna uočljive su zbog neočekivanih modnih, erotskih i nadasve koloristički smjelih detalja. S druge strane Haasove i Hamiltonove fotografije »mješaju boje motiva s onima iz pozadine kao što slikar miješa pigmente. Rezultat zamagljenosti je pažljivo kontrolirana boja impresije, za koju je Haas vjerovao da izražava vrstu »vizualne poezije«. Fotografija je bila za njih »transformacija, a ne reprodukcija.«² Richard Hamilton je vremenskim sekvencama istog, malo u izrezu pomaknutog motiva, kolažiranjem fotografije u sliku i obrnuto, doveo fotografiju u ravnopravno društvo s ostalim umjetničkim tehnikama³.

Svjetski pregledi fotografije uglavnom ne ističu apstrakciju u fotografiji kao neku posebnost. Očiglednost motiva, ma koliko njegov izrez odavao »nerazumljivost« sadržaja u korist čiste likovnosti, uglavnom ostaje kao potvrda fotografske autentičnosti. Od prvih dana istraživanja fotografije u svrhu unapređenja same tehnike, slikovitost je bila njezin sastavni dio. Unutar te slikovitosti gledatelji su mogli primati određenu mjeru apstrahirane stvarnosti.⁴ Fotografska apstrakcija imala je usporedni razvoj sa slikarskom apstrakcijom. Konkretno (optičko) je u rukama umjetnika, dizajnera, fotografa i prije svega istraživača postajalo apstraktno (sa vidljivim ili nevidljivim tragom izvornog sadržaja).

Arhetipski primjer informela za koji su se ponovo zainteresirali fotografi u svojim istraživanjima sedamdesetih godina je fotocртеž *Georgyja Kepesa* iz 1939. godine, koji predstavlja razlivene strukture⁵. Sedam-

desetih godina brojni amaterski fotografi koji snimaju u koloru posežu za motivima i načinima *Aarona Siskinda*, autora koji je pedesetih godina usporedno sa slikarstvom Jacsona Polloca razvijao fotografsiju »realističnog« informela.

Njegov je čest i omiljen motiv bio zid. Površina zida postala je osobita fotografska stvarnost. U trošnim strukturama autor je prepoznao humane vrijednosti koje je pretvarao u fotografske slike. One su dokumentirale tragove raznih tvorila (kalupa), tvornost i strukturu materijala, ustaljene i neočekivane oblike plitkih reljefa, načine djelovanja raznih sila po zidu, trošnost zidova, kao i polja i znakove starog hrapavog drveta, škrbastu razlomljenost stakla, oljuštena platna, hrđava željeza, zrnca pijeska, vlati morskih trava, grafizme kamenih pukotina. Fotografije su dokumentirale učinke vremena, ali i materijalnu konkretnost naslikanog platna, papira, žbuke i cigle. Za Aarona Siskinda fotografija je bila maštoviti grafički otisak; novi objekt promišljen vlastitim značenjem i ljepotom. Siskind je imao izvrstan dar za pretvaranje subjekta (motiva) u stimulativnu ekspresiju osobne vizije.⁶

U istraživanjima fotografske kolorističke neobičnosti šezdesetih i sedamdesetih godina psihički pomoci »psihodec« su se nametnuli kao novi izazov. Boja je bila osobito oblikovno sredstvo i za fotografije namijenjene dizajnu. Zakoni koji su vrijedili za crno bijelu fotografiju, nisu imali gotovo ništa zajedničko s kolor fotografijom. Svjetlo je trebalo uočavati, kontrastirati, omekšavati, izoštravati i izrezivati na novi način koji će boji dati primat. Fotografija u boji izražavala je svijet na novi način.

Đuro Griesbach uključio se u koloristička istraživanja u području razglednica⁷, ali i slobodne fotografije. Snimao je na kolor-dijapozitive i kolor-negative te ostvario čvrstoću i cjelovitost koja je karakterizirala njegove crno bijele radove. Kao primjeri mogli

² Great Photographers, *Time-Life book*, New York, 1971.

³ 20-th Century Art, *Museum Ludwig Cologne*, 1997.

⁴ Naročiti fotografski zanos za apstrakciju u smislu optičke likovnosti, iznjedrila je »nova stvarnost« (1929.) i kasnije američka »nova vizija« i sljedbenici. Već sama ideja da se presjek paprike, ili strukturalnost unaprijedi u fotografski motiv, rezultirala je, ovisno o individualnim autorskim pristupima, većim ili manjim stupanjem apstrakcije.

⁵ Apstrakte sadržaje svojih fotografija intenzivirao je i sam Kepes pedesetih godina kada su njegova istraživanja našla dodatno opravdanje (ili odjek) u popularnosti akcijskog slikarstva J. Polloca.

⁶ P. Pollac, *The picture history of Photography*, New York 1958.

⁷ U suradnji s izdavačkom kućom »Vjesnik« šezdesetih godina je tiskao raz-

bi se nabrojiti brojni dija pozitivi Plitvičkih jezera, fotografije zagrebačkih ulica, ili savršeno skladni mirni i cjeloviti doživljaji krajolika. Eksperimentirao je s noćnim snimcima svjetla i pomaka svjetlećih tijela.

Fotografija u boji pod nazivom *Majčica Zemlja* reproducirana na naslovnici kataloga za izložbu »Priča o drvetu« održanu u Muzeju grada Zagreba 1978. godine pokazuje visoki stupanj figurativnog minimalizma i kolorističkog naboja. Jedanaest dijelova crvene zemlje i tri dijela svijetlo-plavog neba, inverzna je situacija prema ranijim fotografskim običajima. Na toj kratkoj traci svijetlog neba u centru fotografije stoji zeleno bucasto (grmoliko) stablo više nalik kakvom znaku nego, prirodnom obliku. To je fotografija koja se oslanja na dizajnerski senzibilitet koji je Griesbach iskazivao u ciklusu neo-oblika šezdesetih godina. Pozornost autora ovdje je usmjerena na boju i njezin dekorativno nadnaravni učinak. To je ujedno i tipična fotografija sedamdesetih godina, koja govori bojom i strukturama, te se zbog svojih izrazitih oblikovnih karakteristika doživljava kao »dizajnirana« fotografija. Njezin metafizički učinak utemeljen je na inverznoj kompoziciji kakvu je rado koristio *Jeana Loupa Stieff*.⁸

Sličan nadnaravni ugođaj, no tipično Griesbachov izrez odlikuje fotografiju *Nevera* snimljenu u Istri. Olovno sivo nebo što se nadvilo nad kamenom kućom u polju prvenstveno je koloristička drama.⁹ Najuspješnije Griesbachove kolor fotografije ostvaruju više nadnaravne ugođaje nego apstraktne oblike. Jedna od izuzetnih Griesbachovih fotografija koje se bave slikarskim (kolorističkim) učinkom apstraktnog izreza (poput Aarona Siskinda) bila je izložena 1978. u Muzeju grada Zagreba pod nazivom *Bez naslova*. To je fotografija oljuštenih boja i nečije nepravilne intervencije na bijeloj hrapavoj površini (starog čamca) razlivenim bojama crven, bijeli, plavi.

glednice u boji. Bila je to velika novost za domaće tržište, koje je dobro poznavalo talijanske kolor razglednice i čestitke visokog sjaja usavršenog off-set tiska.

⁸ Spot, br. 5 1974. str. 24-25

⁹ Čak i nepredviđena promjena boja, koju je autor uočio na fotografiji nakon deset godina, ide u prilog toj metafizičkoj atmosferi fotografije.

¹⁰ Manifest grupa Exat 51

¹¹ Mladi fotografi dolazili su u fotoklub »Zagreb« po stručna znanja.

¹² Da je Griesbach bio izvrstan poznavatelj suvremene fotografije i njezin promicatelj potvrđuje činjenica što je 1989. godine uz 150. obljetnicu fotografije bio organizator velike i uspjele izložbe »ULUPUH-ovi fotografi«, koja se održala u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu.

No, Griesbachova pozornost nije bila dugo usmjerena na kolor fotografiju. Smetala ga je činjenica što kolore nije razvijao sam, te je i uz najbolje laborant-suradnike ostajao nezadovoljan krajnjim ishodom fotografija i na izvjesan način smatrao ih nedorečenima. Stoga je radije ostao vjeran crno bijeloj fotografiji. Što više, osjećao ju je kao potpuno svoj medij. Crno bijeloj fotografiji vraćala ga je i činjenica što su, sedamdesetih godina, konceptualni umjetnici potpuno preuzeli kolor fotografiju kao relevantnu tehniku dokumentiranja svoga stvaralačkog rada. Koristeći se pogodnostima brze fotografije Polaroida, dali su jasno do znanja da ih fotografija ne zanima kao umjetnička ili zanatska perfekcija nego isključivo kao dokumenat. Umjesto polaroida rabili su sve češće i »idiot« kamere uz strojnu izradu kolor fotografija (isprva namijenjenu amaterima).

Fotografi-umjetnici i umjetnici-fotografi našli su se (opet, kao na početku izuma fotografske tehnike) na različitim stranama. No zajednički im je bio duh eksperimentiranja, koji je od pedesetih godina trajno istican kao temeljno mjerilo svake stvaralačke djelatnosti.¹⁰

Nova generacija mladih fotografa u Zagrebu, među kojima su mnogi bili isprva Griesbachovi učenici¹¹ ili barem poštovatelji, okupljeni oko omladinskih novina »Polet« i »Studentski list«, predvođeni odličnim grafičkim urednicima koji su se prema fotografiji odnosili s poštovanjem i uvažavanjem (*Goran Trbuljak, Ivan Doroghy, Antun Maračić*) osnažili su sedamdesetih i osamdesetih godina ideju reportažne, žitke fotografije (slavne tridesetih godina) kao vrijedne. Pojava zagrebačkog časopisa za fotografiju »Spot« godine 1972., koje su izdavale Galerije grada Zagreba, a uređivao ih je *Radoslav Putar*, pokazuje novu klimu oko fotografije i njezina mjesta u svijetu likovne umjetnosti i vizualnih komunikacija. U praćenju i podržavanju mladih fotografa kroz djelatnost Fotokluba »Zagreb« Đuro Griesbach je odigrao važnu ulogu odličnog pedagoga i konstruktivnog kritičara. Istovremeno bio je zadivljen uspješnim stvaralaštvom fotografkinja (*Zlata Laura Mizner, Slavka Pavić, Nada Orel, Danijela Lušin, Milica Borojević, Erika Šmider, itd.*) među kojima je gotovo obožavao romantičnu i profinjenu montiranu fotografiju *Zlate Vucelić*.¹²

Osamdesetih godina Griesbach pretražuje svoju arhivu i otkriva javnosti ponovo umjetničke i dokumentarne vrijednosti kulturnih spomenika, koje je fotografirao od 1930-tih do 1950. godina. Izložba »Kulturni spomenici Hrvatske«, koja obuhvaća zaboravljene ne-

gative, ali i novije dokumentarne fotografije pokazana je na nekoliko mjesta.¹³ Godine 1984. putuje u Njemačku i Švicarsku¹⁴ gdje održava izložbe, projekcije i predavanja sa svojim fotografijama na temu »Lijepom našom« u organizaciji Hrvatske kulturne zajednice i Matice iseljenika. Jedna od najvrijednijih Griesbachovih djelatnosti tog umjetničko-prosvjetiteljskog tipa bila je putujuća izložba u nekoliko gradića Makarskog primorja na temu »Pučko graditeljstvo Podbiokovskog kraja« 1984., koju je kasnije (1986) pokazao i u Zagrebu.

Apstrakcija kao asocijacija

Nakon što je još 1966. snimio svoje čuvene fotografije utemeljene na plošnoj (slikarskoj) perspektivi *Prekid života* i *Plot*, ideja o tome da apstrakcija čuči na svakom koraku i vrebna na nas da je uočimo, nije napuštala Đuru Griesbacha. Fotografiju koja simbolički predstavlja drugi paralelni svijet oblika ostvario je 1976. pod nazivom *Šumski duh*.

Laboratorijski ju je doradio kao foto-grafiku. *Šumski duh* se doima metafizički; stablo i njegove grane stoje zrcalno u dinamičnoj pozi i djeluju kao dva sukobljena čovjeka podignutih ruku: s jedne strane crni (stvarni) čovjek, a s druge bijeli (duhovni). Ova je fotografija ujedno »ključ« razumijevanja cijelog ciklusa »Prividi«.

Griesbach je tražio u prirodi motive koji su već sadržavali svoju »tajnu« sliku. Tražio ju je u strukturi kore drveta, u grafizmu krošnji, u raspuklinama kamena. Sužavanjem izreza, smanjivala se razumljivost sadržaja njegovih fotografija, a povećavala mogućnost njezina različitog tumačenja. Odabranim fotografijama laboratorijski bi »čistio« višak informacija i pojačavao elemente koji su mu bili važni da izrazi svoje priviđenje. Autor je, dakle, prevodio jednu vrstu stvarnosnih oblika u druge smislove i nove sadržaje. Time se uključio u dugački niz hrvatskih slikara apstrakcije, koji su svoja djela ostvarivali na sličan način, transformirajući prirodne oblike u apstraktne. Ti su novi oblici posjedovali likovnost koja je gledateljima pružala nove sadržaje (asocijacije na ugođaje i likove). Budući da nisu prikazivale ništa određeno, fotografije iz ciklusa »Privida«, nudale su sve ono što je netko u njima htio, mogao ili želio prepoznati. Za one koji nisu željeli u njima vidjeti vizije, proročanstva ili ispovijesti, nego tek slobodne oblike, ta su djela ostajala konkretna likovna očitovanja.

Apstrakcija u fotografiji Đure Griesbacha ocjenjena

je kao »novo otkriće unutar fenomena fotografije.«¹⁵ Uz *Željka Jermana* koji je sedamdesetih godina slikao neposredno kemikalijama po fotopapiru, Griesbachove fotografije iz ciklusa »Prividi« bile su među najradikalnijim rješenjima apstraktnog učinka kod nas.

»Majstorsko vladanje optičkim realitetom u fotografiji ne zaustavlja Griesbacha na isključivom zanimanju za tvrdvu vizualnu konstataciju. Pozornost usmjerava na optički fluid. Elemente realnog fotografira irealno (Odilon Redon). Taj irealitet ima svoje gradacije u Griesbachovom djelu. Isprva je to asocijativni antropomorfizam u kojem neobičniji rakurs i iznenadnije osvjetljenje metamorfoziraju profil vrbe u karakteristično pogrbeljno držanje iscrpljenih brončanih talaca u Rodenovoj grupi gradana Calaisa. Kasnije prilazi strukturi hrastove kore, što postaje po vizualnoj imaginaciji još bogatije, dinamičnije i fluidnije. U parceli od nekoliko centimetara kore ukazuju se cijeli blokovi gotičke katedrale s arhitektonskom vibracijom i kiparskom frenezijom i za ono oko koje u umjetnosti traži svijet nefigurativnog. Potom slijedi Griesbachov eksperiment; postupak spajanja lijeve i desne strane istog inserta krošnje u simetrijski ansambl. Griesbach je tako dobio optičke sustave takve začuđujuće imaginativnosti kakve se ne bi moglo postići najvještijom primjesom fotomontaže – napisao je Matko Peić u predgovoru izložbe »Priča o drvetu« (1978).

»Eksperimentirao sam s fotografijom i njezinom upotrebom. Težio sam osloboditi se postojećeg fotografiranog objekta i u labosu stvoriti od njega izmišljene nepostojeće oblike. Prvi rezultat je fotografija *Šumski duh* (1978). Također, eksperimentiram sa zrcalnim fotografijama« - tumačio je autor.¹⁶

Dok je u »Priči o drvetu« Griesbach nizao apstraktne fotografije različitog stupnja (ne)prepoznatljivosti fotografiranog motiva, ciklus »Prividi« ima 32 apstraktne fotografije. Izložba pod nazivom »Prividi« održana u Fotoklubu »Zagreb« 1978. pokazala je međutim Griesbachovu sklonost da apstraktnu fotografiju složi kao smisleni niz s »porukom«. Bila je to foto-instalacija¹⁷ apstraktnih fotografija ukomponiranih u priču

¹³ 1982. u Fotoklubu »Zagreb«, 1991. u Etnografskom muzeju u Zagrebu, i 1992. u HAZU uz predstavljanje fotografskog arhiva dr Artura Schneidera.

¹⁴ Stuttgart i Wetingen- Zurich

¹⁵ M. Peić, *Priča o drvetu*, predgovor, 1978.

¹⁶ Prilozi za životopis, autorov rukopis, prosinac 1993.

¹⁷ Prvu foto-instalaciju postavio je Griesbach na izložbi Novi estetski oblici 1966.

¹⁸ »Privide« je razvijao dalje te ih ponovio u drukčijoj instalaciji 1982. u Fotoklubu »Zagreb«. Kada je spominjao ljude koji znaju čitati skrivene poruke, navodio bi obično primjer fotografije Toše Dabca *Žena iz naroda*, koju je

o životu. Započinje rođenjem, čovjekovim djetinjstvom (koje simboliziraju likovi *Maksa i Morica*), nastavlja se rastom, ljubavlju, borbom za egzistenciju i okončava smrću, koja se javlja kao čudesan dvorac začaranih snova. Svaki rad gledano pojedinačno pripada fotografici apstraktne kompozicije. Uz autorovu sugestiju u njima se doista mogla očitati priča i pratiti logična nit koja ga je rukovodila u samoj postavi. No instalacija je funkcionirala i kao nezavisan niz zanimljivih foto-grafika apstraktne teme. Iako je Griesbach u pukotinama i grančicama s lakoćom prepoznavao oblike, koje je laboratorijski doradivao, nipošto nije tražio od publike istu sposobnost priviđanja. »To su apstrakcije«, govorio je, »a tko ih zna čitati vidi u njima poruke.«¹⁸ Privide je smatrao vrhuncem svoga fotografskog stvaralaštva, »jer sam u tom ciklusu dosegao ono što sam osjetio još 1929. godine kada sam bio na školovanju u Berlinu: posebnost fotografske tehnike, koja fotografima služi jednako kao što slikarima služi paleta boja.«¹⁹

»Griesbachovo slobodno spajanje pojedinosti u asocijativne ili gotovo apstraktne kompozicije dalo je polet njegovoj fotografskoj imaginaciji: ukupni ljudski pejzaž, a posebice onaj vegetabilni preobražen je u antropomorfnu krajolik, a ovaj daje dovoljno razloga i najrezervnijoj kritici da Griesbachovoj fotografiji prizna značenje kreativnosti«, napisao je *Vladimir Maleković* u osvrtu pod nazivom »Od vida do privida«.²⁰ Znatan dio fotografija iz ciklusa »Prividi« bio je izložen na Griesbachovoj Retrospektivi 1983. godine u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu.

Foto-instalacije kao autorski izraz

Dugogodišnje iskustvo i niz fotografija koje je snimio navodile su Đuru Griesbacha na povezivanje. Krajem sedamdesetih godina, likovna postava, to jest izložba kao takova postala je osvješteni, osamostaljeni medij. »Reci to izložbom« značilo je ne samo posložiti niz

izložaka, nego djela uključiti u cjelovitost izložbene »instalacije«. U suvremenom duhu Griesbach je izložbu koncipirao kao uvećane stranice knjige. »Priča o drvetu« je cjelina, koja se čitala od eksponata do eksponata, ili točnije gledala kao edukativni film zaustavljenih fotografskih sekvenci. Kako je slikarstvo osamdesetih godina »oslobodilo« ponovo lik i sadržaj, kao umjetničku opravdanost, Griesbach je sve slobodnije komponirao svoje izložbe foto-priče u kojima svaki izrez bez obzira koliko bio realističan, ili apstraktan, dokumentaran ili grafički doraden ima svoju »stripovsku« ulogu. U tu svrhu umetao je stare fotografije i snimao nove, da bi publici iznio vrlo određene pričeporuke. Tako je radio izložbe »Priča o drvetu (I i II)« (1978 i 1983) »Karijatida-preslica-namještaj (I i II)« (1986 i 1988), »Priča o violini« (1987), »Sjećanje na Krležu« (1993) itd.

Svaka nova izložba bila je nova foto-instalacija. Kada je 1983. u Osijeku priredio izložbu »Priča o drvetu«, Griesbach nije ponovio istoimenu izložbu iz Zagreba iako je zadržao okosnicu priče. Želio se izložbom angažirati u borbi za podizanje ekološke svijesti. U 34 fotografije ispričao je idilični odnos čovjeka i drveta da bi potom napao ekološki nesavjesne ljude. »Šuma taj divni hram što ga drvo čini svojim tijelom i rastom izvor je ljudskog života i njegova opstanka,« piše autor u predgovoru osiječke izložbe. »Nestane li šume nestat će čovjeka i svega živoga na ovoj planeti. Jer šuma je kisik, hrana, građa i sve ono što je čovjeku potrebno za njegov razvitak. Ove fotografije pokazuju samo jedan mali isječak blagodati koje nam drvo daje, a za uzvrat dobija nebrigu, vandalizam, smeće i odslužene idole zlatnog teleta na četiri kotača.«²¹

»Zanimljivo je«, piše *Malina Zuccon Martić* u predgovoru izložbe »Karijatida-preslica-namještaj«, kako ono što ima biti dokumentom nadrasta taj zadatak i postaje autorovom preokupacijom, koju dalje razvija, širi je i kreativnim postupkom transformira u novo umjetničko djelo.

Uzimajući često umjetničko djelo kao motiv, autor ga znalački interpretira, otkrivajući u transformaciji, neminovnoj pri prelazanju iz jednog medija u drugi, nove vrijednosti. Trideset izloženih radova predstavlja motive iz područja arhitekture, skulpture, narodne umjetnosti i dizajna. Tom cjelinom autor nam priča priču povezujući naoko različite stvari.«²²

»Priču o Violini« postavio je Griesbach u Galeriji Dubrava u Zagrebu 1987. godine. »Namjera mi je da slikom pričam o dugu razvitku bilja, od mamutovca do plemenita rezonantnog drveta. Violina je kraljica

izuzetno cjenio i često tumačio drugima njezin naoko nerazumljiv uspjeh.

¹⁹ Iz snimljenih razgovora, 1993.

²⁰ V. Maleković, *Od vida do privida*, Sedam dana, Vjesnik, br. 259, str. 8

²¹ Izložba fotografija »Priča o drvetu«, Salon hotela Osijek, 10-17. 6. 1983.

²² Izložba »Karijatid-preslica-namještaj« izložena je prvi puta u Matici hrvatskih iseljenika u Zagrebu 1986. zajedno s izložbom Pučkim graditeljima Podbiokova, koja je obišla gradiće Makarske rivijere 1984. U galeriji »Prozori« izložena je »Karijatida-preslica-namještaj« kao foto-instalacija u nešto izmjenjenoj postavi 1988. Predgovor M. Z. Martić odnosi se na izložbu u galeriji »Prozori« iz 1988.

drvenih glazbala, ljepotica likom i zvukom. Violina Zlatka Balokovića, građena rukom majstora Giuseppea Antonia Guarnerija 1735. godine, pripovjeda vam djelić svoga života« - objasnio je Griesbach u predgovoru. Tu neobičnu foto-instalaciju komentirala je Marija Tonković: »Izložba u galeriji »Dubrava« umjetnička je, ali i dokumentarna kroz svoj realizam i jednostavnu optiku, a po inspiraciji moguće ju je čitati kao sonetni vjenac. Drvo kao alegorija prirode u kojoj se sve nalazi, a o tragaču ovisi što će naći. Griesbach usmjereno traga s projektom, da koristim pojam iz slavne Arganove sintagme, prepoznaje metamorfozu drveta u muzički instrument, pod rukom anonimnog rezbara. Ova riječ iz rječnika alkemičara u ovom je slučaju posebno umjesna. Neizmjereno bogat etnografski fundus Griesbach tematski ograničava na gusle. Individualizira ih kroz mnoštvo karakterističnih detalja omogućavajući nam njihov doživljaj kao skulpture.

Griesbachova kamera prebacuje nas iz amorfne flore u prirodi u anonimnost drukčijeg kvaliteta; onog narodnog stvaralaštva. Kao da podupire tezu da umjetničko izrasta iz obrta, iz zanata, iz anonimnog narodnog supstrata i preobražava Griesbach dalje gusle u violinu. Ako dobro čitamo ovu njegovu poemu, onda je logično mjesto koje je dao u

postavi majstoru Ivanu Husu: do njega su gusle, od njega dalje violine. Violinu (Zlatka Balokovića) prati Griesbach kroz vrijeme duhovito simbolizirano mijenama stilova u ambijentu. Prebacuje se Guarnerijeva violina dok nije došla pod zvono kao arheološki raritet. Iz te perspektive posljednji je prizor na izložbi Augustinčićevo brončano poprsje posljednjeg Kingovog gospodara Zlatka Balokovića, viđeno u sumračju, više ga sluti školovan promatrač. Time se zatvara luk započet papratima u nekom apstraktnom akvarijskom osvjetljenju. Da li ovakav raspon viđenja, ovakva montaža i dramaturgija kvadrata (rekli bi u stripu) znači filozofsku poziciju, empirijsku spoznaju starog majstora, o zaključenju jednog mnogostoljetnog ciklusa umjetnosti, barem u njezinom tradicijskom shvaćanju i zapadnjačkom konceptu? ... Ovu Griesbachovu izložbu-metaforu zaista možemo prihvatiti kao foto-roman ili bolje foto-traktat.«²³

²³ Tekst govora Marije Tonković uljepljen je u Griesbachovu spomen knjigu.



1. Majčica zemlja, 1970-ih



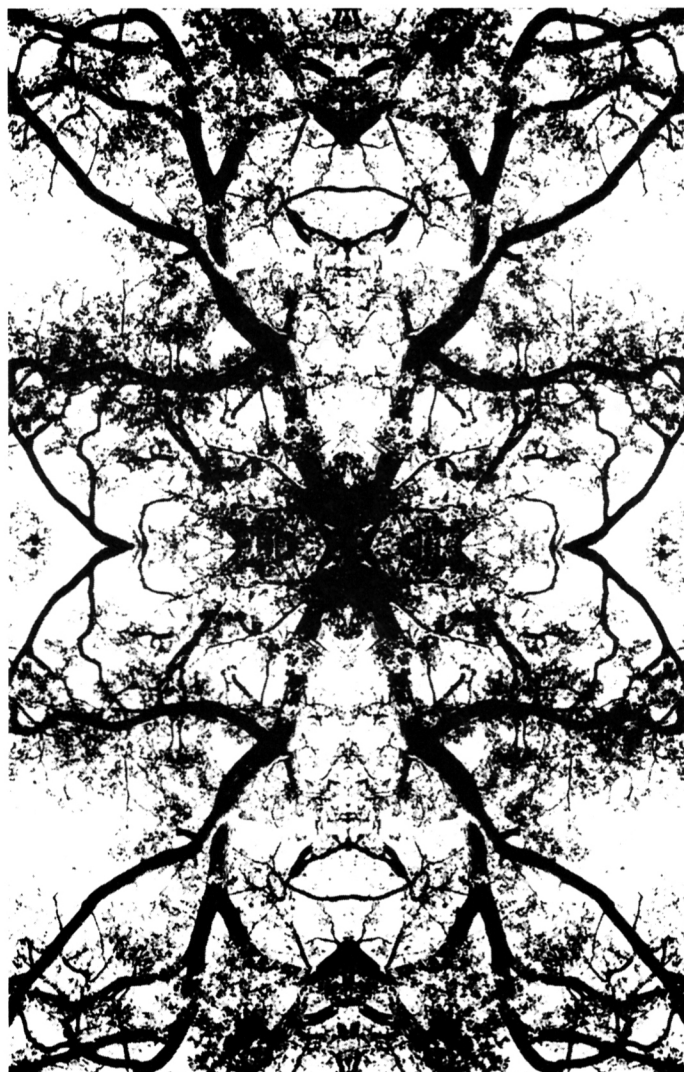
2. Bez naslova (crven bijeli plavi), 1970-ih

3. Prividi, Jelen i vuk, 1978





4. Šumski duh, 1976



5. Prividi, Krošnja, 1978



6. Bez naslova (strukture), 1966-70



7. Prividi, Žrtva, 1978

8. Prividi, Rajska ptica, 1978



9. Prividi, Maks i Moric, 1981

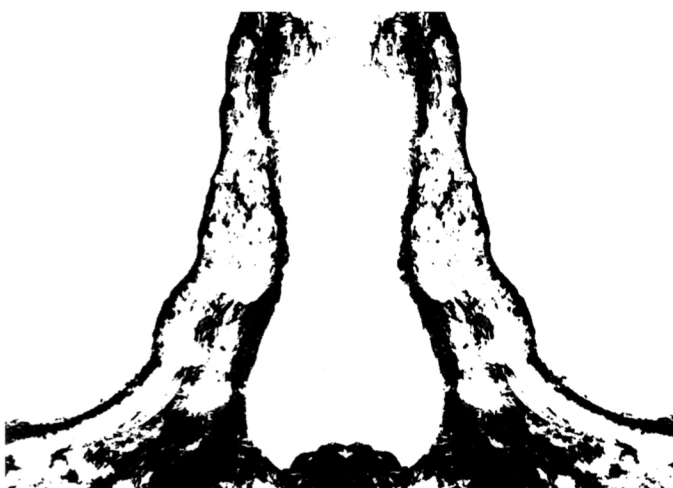




10. Prividi, Perivoj, 1978

12. Prividi, Žena u kamenu, 1978

11. Prividi, Žudnja, 1978





13. *Prividi, Začarani dvor, 1978*



14. *Iz ciklusa Priča o violini, 1987*

15. *Prividi, Zla kob, 1978*





16. *Prividi, Pauci*, 1978



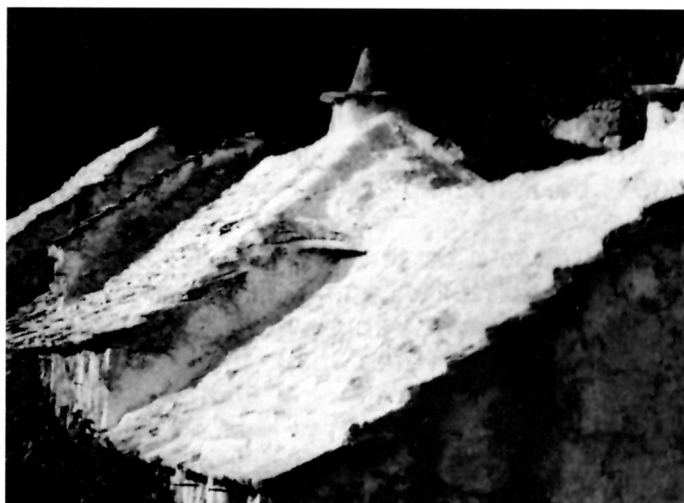
17. *Iz ciklusa Uspomena na Krležu* 1981(?)



18. *Prividi, Đavo u čovjeku* 1978



20. Krovovi Podbiokovlja, 1980-ih(?)



19. Podbiokovlje, 1984

Branka Hlevnjak
Abstract photographs of Đuro Griesbach (from the 1960s to 1990s)

When the photographic assignment for the Export drvo campaign in the 1960s prompted Đuro Griesbach, whose career started in 1927, to rethink photographic design, he arrived at crisp forms, reduced content and a new aesthetics of photography. He accepted the two-dimensional and decorative quality of posters as the measure for photographic graphism. A designer and constructor, technical and design innovator in the 1950s, Griesbach continued to explore in the field of photography.

Soon abandoning color photography, in the 1970s Griesbach continued to explore black and white abstract photography as a new creative option, moving from typically Informel optics to laboratory interventions characteristic for his series »Mirages«.

Striving for the unreal in photography, Griesbach first shot from unexpected angles and in unusual light to metamorphose the shapes from nature. Later he turned to structure, to the material itself (wood and stone) to achieve a visual effect of structuralism. Finally, he discovered a phantasmagorical world in the phenomenon of symmetry: blending the left and the right side of the same section of the tree into a symmetrical unit, Griesbach attained fascinating effects, turning a vegetative chaos of nature into strangely regular, human animal and monstrous figures.

In the 1980s Griesbach actively collaborated with the Ethnographic Museum in Zagreb, which led to a series of official repro-photographs that provided him with an opportunity for a personal »vision«. Griesbach saw photography as a medium of message, education and encouragement. In museum exhibits Griesbach found inspiration for genuine photographic works of art because he was well aware that each object could be photographically transposed into a new, different reality. Even banal subjects can become »eternal« if photographed properly.

The first exhibition of Griesbach and Ethnographic Museum in 1984, was »Spindles in Croatia«. In the list of 43 photographs given to Prof. Antun Bauer for his donation to the Vukovar Museum of August 1988 there are photographs of spindles from Lika, Krbava and Dalmatia, with other ethnographic subjects such as pipes from Croatia and Montenegro.

The collaboration with the Ethnographic museum and its curator renewed Griesbach's interest in the national heritage. In 1984 he photographed vernacular architecture of the region below Mount Biokovo, the same motif he used to photograph before the Second World War for the picture postcards produced by his father's company Griesbach and Knaus. Due to lack of exhibition venues, enthusiastic Griesbach exhibited his 125 photographs 30x40 cm laid out on tables covered in green cloth, wrote accompanying texts and later donated the entire series to the Ethnographic Museum in Zagreb. The exhibition in the Matrix Croatiae in Zagreb in 1986 confirmed Griesbach's personal involvement in the promotion of patriotism and national traditions. In 1990 Griesbach took part in two exhibitions of the Ethnographic Museum, devoted to hand-made pottery and painted gourds which he found particularly fascinating so that he focused on the details of their ornamentation and enlarged them.

The collaboration with the museum continued with exhibitions in 1991 and 1992, where Griesbach showed meticulously executed photographs of Easter eggs from various parts of Croatia.

In 1991 the Ethnographic Museum mounted two solo exhibitions of Đuro Griesbach: »Forgotten Negatives« and »A Walk through the Old Town« that once again draw attention to the intrinsic value of his output. In an interview given at the time, he was asked what is for him photography and where does he draw his strength from. The artist replied: »I am attracted and bewitched by photography. Love for our beautiful homeland, the cultural achievements of our people and our human values fill me with enthusiasm.«

After the exhibition »Đuro Griesbach's Easter« at the Ethnographic museum in 1995, his last exhibition, at the end of 1995, was opened in the Old City Hall in Zagreb with the title »A Walk Through the Zagreb Zoo«. Most exhibited photographs were made during 1995 for the 70th anniversary of the Zagreb Zoo. This was a symbolic full circle for Đuro Griesbach whose prolific creative career began in 1927 with photographs from the Zagreb Zoo in Maksimir.