

Razgovor s direktorom Muzeja Orsay

Tomislav Šola

Muzejski dokumentacioni centar,
Zagreb

J. Jenger: Vi ste u jednom javnom prostoru koji se pretvara u muzej, niste u muzeju. Pred sobom imate direktora jedne javne ustanove (établissement public) koji nije kustos. Ja sam administrativac, administrativac iz Ministarstva kulture, koji već petnaestak godina radi na sličnim poslovima radeći na problemima javnih gradnji.

I. M.: *Da li je to prvi muzej kojim se bavite?*

J. Jenger: Da. U stvari, da i ne. Ja imam iskustva, osobito u gradnji javnih građevina, ali baveći se time ja sam se, na primjer, bavio podizanjem muzeja Chagall u Nici, zatim s nekoliko drugih gradnji — Nacionalnom galerijom tapiserije koja je u jednom pomalo posebnom muzeju u Beauvaisu, u stvari kod same katedrale u Beauvais-u, koji je inauguriran ima nekih šest-sedam godina. Tamo je, dakle, Ministarstvo kulture otvorilo Muzej tapiserije. Na neki način to je povijesni souvenir o postojanju manufakture tapiserija u Beauvais-u koja više ne postoji (bar ne tamo), jer je bila razorena. Bila je uništena bombardiranjem u ratu. Ja nisam, dakle, muzealac, nego netko tko se u javnoj administraciji bavi konstruiranjem javnih zgrada.

Zajednički djelujem naravno s ekipom stručnjaka muzealaca, muzeografa koji već petnaestak godina rade na projektu.

I. M.: *Zar već toliko?*

J. Jenger: — Da, da, tako nekako. Predvodi ih Michel Laclotte, direktor Odjela za slikarstvo u Louvreu.

Dakle, Orsay je, s jedne strane nešto vrlo recentno, a s druge, odavno započet posao. Između 71. i 73. godine vlada je odlučila da ne ruši Gare d'Orsay, da ne prihvati privatne projekte, dakle da ga ne nadomjesti velikom zgradom. Vlada je umalo dala dozvolu za podizanje zgrade po projektu koji je rađen na natječaju na kojem su sudjelovali i tako slavni stručnjaci kao: Corbusier, Mareschier, Coulon i Gillet. Oni su napravili projekt koji je bio prihvaćen, — projekt s mnogim sadržajima, salama za konferencije i ostalim.

Negdje 1971. godine administracija koja je imala zadatak razraditi projekt u pojedinostima, počela je sum-

njati u opravdanost rušenja kolodvora i njegovog nadomještanja. Te sumnje bile su, po mom osobnom mišljenju, potaknute dramatiziranjem slučaja Les Halles, događaj koji je, reći ću vam uvjeren da govorim razumno, obilježio jedan pomak, jednu vrlo tankočutnu evoluciju javnog mišljenja prema konzervaciji ili razaranju nekih arhitekturnih cjelina, relativno mlađih, — osobito iz 19. stoljeća. Administracija Ministarstva kulture pozabavila se projektom, sjećam se jer sam i sâm sudjelovao, ali nismo bili posve uvjereni da je projekt pravi i da zaista treba rušiti kolodvor. Upravo u to vrijeme Direkcija muzeja Francuske izrazila je na Ministarstvu potrebu za ustanovljavanjem muzeja 19. stoljeća. Dio zbirke nalazi se u Louvreu neizložen, impresionisti u Jeu de Pomme su vrlo loše predstavljani, art nouveau je vrlo malo igdje izložena, kraj stoljeća uopće je loše prezentiran, početak ovog, gotovo nikako. Postoji, dakle, stanovita praznina između romantizma (koji je u Louvreu, po mom mišljenju, prilično dobro predstavljen) i Muzeja moderne umjetnosti u Centru Georges Pompidou. Osim impresionista u Jeu de Pomme nema ništa više, čak niti za impresioniste. Nema ništa niti o eklektičnoj umjetnosti, art pompier, koje su premalo prezentirane, vrlo loše predstavljene, a tu se također dogodila stanovita senzibilizacija javnog mnijenja, s jedne strane stručnjaka, a s druge, i šire publike. U 19. st. nema mnogo avangarde, ništa osim impresionista, Nabis-ovaca itd. Prisutnija je jedna konzervativna struja koja je slabo predstavljena u Francuskoj. Dakle, sumnje u potrebu rušenja kolodvora Orsay su rasle, a isto tako i potrebe za muzejem 19. stoljeća. Ideja je ipak završila na uspostavljanju Muzeja Orsay u zgradi kolodvora Orsay. Reći ću vam sasvim osobno mišljenje, posljednje koje ka-nim sad izreći, — nisam siguran da su faktori odlučivanja u Francuskoj smatrali da je kolodvor Orsay remek-djelo arhitekture 19. stoljeća. Ja sam siguran da nije bilo tako. Vjerujem da je poslije afere Les Halles, u jednom stanovitom kontekstu, stanovitoj općoj izmjeni mnijenja o arhitekturi, o vrijednostima arhitekture prethodećeg stoljeća, o vrijednosti arhitekture koju svakodnevno pravimo, vjerujem, dakle prije, da su autoriteti Francuske osjećali strah pred potrebom da odluče što će od suvremene arhitekture biti postavljeno na mjesto kolodvora u slučaju da kolodvor bude razoren. Vjerujem da su osjećali strah pred zadatkom da učine

izbor: ovo je dobro, ovo nije dobro. Vjerujem da je to bilo važnije nego neka spoznaja o vrijednosti arhitekture kolodvora Orsay. Mislim da se ne radi o nekoj nediskutabilnoj kvaliteti. Ovo možete zabilježiti, ali ne morate i prenijeti.

Da završim ovu misao, mislim da arhitektura kolodvora i zgrade koja uz ovu postoji (oni su posve povezani) nije dobre kvalitete, sudeći po vanjskom izgledu i unutrašnjem dekoru. Sasvim suprotno tome (nadam se da ste već bacili pogled na veliki brod, na glavnu halu, ako niste, uskoro ću vam pokazati) metalna arhitektura koja je, na nesreću, dijelom disimulirana dekorom u stukou (koja je sad gola, jer će je trebati restaurirati) vrlo je snažna, — čak prilično lijepa svojom igrom konstruktivnih elemenata.

Tri su značajna prostora koje možemo razlučiti: trijem, vestibul i veliki brod. Sve to ima stanovitu arhitektonsku snagu: postoji dekor glavnog broda o kojem možemo misliti što želimo, ali ima u tome snage. Na ovoj fotografiji dva tjedna, ili možda mjesec dana nakon inauguracije, još se na praznik 14. jula vide radnici koji bojaju. Kad gledate vezu fasade i unutrašnjeg dekora, neo-Louis XV, stanovitu vrijednost ne treba odricati.

I.M.: *Postoji nejasnoća u samom imenovanju muzeja. Jednom se kaže Muzej Orsay, drugi put (mnogo češće) Muzej 19. stoljeća. Otkriva li to neke nedoumice?*

J. Jenger: Pa, dosta je sadržano u toj terminološkoj razlici. Muzej se ukazao kao mogućnost da se izloži sveukupnost umjetničke produkcije druge polovice 19. stoljeća i prvih godina 20-tog u Francuskoj. Počeli smo s nekim problemima koji su se ticali ovog ili onog autora, po pojedinim područjima, arhitekturi, skulpturi, slikarstvu, fotografiji. Počeli smo negdje s godinom 1848. i pokrili razdoblje do 1914. Dakle, to nije muzej 19. stoljeća.

Ostavljamo Louvru sav romantizam. To je bilo predmetom velike rasprave. Prošli predsjednik Republike, gosp. Giscard d'Estaing bio je mišljenja da najbitniji dio romantičnog slikarstva bude predstavljen u Orsay-u tako da bi Orsay postao muzej 19. st. Bilo je više primjedbi na to: romantičko slikarstvo je dostatno dobro postavljeno u Louvreu, ono se, to znate bolje nego ja, često izražava u ogromnim formatima platna koja tamo mogu biti bolje smještena nego ovdje, I, — na koncu i iznad svega, — polazišna zamisao da muzej Orsay bude

mjesto gdje će u uvjetima sigurnosti i u svim drugim pogledima biti impresionističko slikarstvo, te da se ovdje prezentira ono što praktično i nije u cijelosti nigdje predstavljeno ili nije uopće predstavljeno, a što datira na kraj 19. stoljeća i početak 20-tog. Ako bi se išlo izlagati i svo romantičko slikarstvo, ponovno bi sve ostalo moralo uzmaknuti i ostalo bi premalo mjesta. Dakle, od 1848-1914. godine, — svi oblici umjetnosti, — slikarstvo, skulptura, crtež, fotografija, plakat, arhitektura, namještaj . . .

I. M.: *Dakle, ništa osim toga?*

J. Jenger: *To će reći?*

I. M.: *To će reći, dakle, sve one druge činjenice života toga razdoblja.*

J. Jenger: *Vratit ću se na to, to je enormno pitanje, vrlo dobro pitanje i vratit ću se na to odmah.*

Pokušavajući prezentirati to sve a da ne budu stvoreni previše separirani odjeli i pokušavajući u mjeri fizički izvedivog dati sama djela, što nije uvijek moguće zbog mnogo različitih razloga — od percepcije do konzervacije, to će biti muzej francuske umjetnosti, ali ipak sa stanovitim prisustvom strane umjetnosti koja će pokazivati realne utjecaje.

I. M.: *To je vrlo »francuski muzej« . . .*

J. Jenger: *To neće biti jedan nacionalistički muzej. Naći će se Maclntosh namještaja, mjesta za kasno slikarstvo, za Böcklina, Klimta itd; to će sve biti prisutno u stanovitoj mjeri, što bi bolje objasnili moji kolege kustosi. Ali, u svakom slučaju, neće biti nacionalni muzej, iako će govoriti o francuskoj umjetnosti tog perioda. Vodit će, dakle, računa o suvremenom zbivanju u umjetnosti Evrope. Evo, odgovorit ću na ono vaše pitanje. Nakon izbora u lipnju prošle godine, dakle predsjedničkih izbora, koji su donijeli promjenu većine u francuskoj vladi, nova se vlada, potpuno normalno, zapitala da li će projekt biti nastavljen, jer je izuzetno težak i skup za državni budžet, jer se financiranje odvija potpuno na nacionalnom planu. Vlada je nakon konzultacija, razmišljanja i prikupljanja podataka odlučila nastaviti, ali je željela, tj. odlučila da bude pokazana povijesna potka, socio-povijesna, socio-kulturna 19. st. (u kojem su korijeni 20. st.), — stoljeća koje je bilo prožeto svim strujama socijalne evolucije, stoljeća u kojem je zapravo nastao socijalizam: — socijalistička vlada nas je zatražila da se ta potka učini vidljivom. Mi smo imali vrlo teške rasprave, a specijalno su moji kolege kustosi bili vrlo zabrinuti: ubrzo, kari-*

kiram pomalo stvari, — zapitali smo se da li smo još uvijek zaduženi da napravimo jedan muzej umjetnosti, ili smo zaduženi da napravimo jedan umjetnički muzej i — ujedno jedan povijesni muzej. Pitali smo vladu, — imali smo nekoliko rasprava, i pojavilo se vrlo jasnim (nakon što je možda izvjesna osoba citirana da nije vidjela dobro stanje stvari, jer to nije očito posao svih i svakog, kao što uostalom nije niti moj) da se ne može napraviti i umjetnički i povijesni muzej. Pokazalo se sasvim jasno da se od nas traži da nastavimo praviti umjetnički muzej. I to je zaista jedan umjetnički muzej što mi pravimo. Ali pokušavajući da se bolje nametnemo različitim sredstvima (koja još nismo sva uspjeli indicirati, sa stanovišta materijalnog i stanovišta same prakse) unutar, dakle, komunikacije s posjetiteljima, — nismo još našli sve elemente našeg odgovora. Čineći to, činimo prisutnom sociokulturnu i povijesnu potku 19. st. iza djela, koja je uvjetovala njihovu umjetničku pojavu, postaje očito da će ta potka biti primjetna, — biti čitka. Dakle, što da vam kažem u smislu ovih naših pokušaja da na to odgovorimo? Rekao sam vam da još nismo pronašli elemente. Još imamo najmanje 3 godine, oko tri godine dakle prije otvorenja samog muzeja. Dakle na tome svemu radimo. Mislimo da ćemo u najbitnijem, osim u nekim sektorima o kojima ću vam začas kazati koju riječ, — što se tiče prezentacije zbirke, — pokušavati stvoriti kvalitetnu prezentaciju, modernu, s najboljim osvjetljenjem, i ambijentom itd.; — muzej će biti umjetnički muzej moderne umjetnosti, ali tradicionalan.

I. M.: *Teško mi je u to vjerovati*

J. Jenger: *U stvari da: nasuprot tome, zahvaljujući nekim audiovizualnim sredstvima koja će biti upotrebljavana na ulazu u muzej da bi pripremila publiku za posjet, da bi im pokazali što je to bilo 19. stoljeće, — audiovizualna sredstva nalazit će se i u samom muzeju. Već sad smo se u velikoj mjeri familijarizirali s problematikom što se vidi i po samom žargonu. U samom muzeju ćemo imati nekih desetak mini-sala za audiovizualne gdje će publika moći gledati projekcije dijapozitiva, kratkih filmova, — da bi se vidjele stvari koje neće biti samo umjetnički proizvod nego po kojima mogu iznaći što se događalo recimo na području urbanizma. Citirat ću jedan primjer, među onima lakšim, koji se tiče urbanizma: vrijeme Haussmana bit će moguće vi-*

djeti, što se događalo neposredno prije zahvata, — posljedice Komune u povijesnom, ali i u urbanističkom smislu, otvorenje velikih bulevara, Pariške opere . . . Dakle, pomoću audiovizualnih sredstava mogu se pokazati stvari koje sami objekti ne mogu prenijeti.

I. M.: *Što će postojati osim toga?*

J. Jenger: *Bit će i jedna sala za predavanja, kao što je i bilo predviđeno. Problem je da li će biti upotrebljavano na ovaj ili neki drugi način. Bila je otpočeta predviđena jedna sala za skupove i projekcije s 350-400 mjesta u kojoj je moguće pružiti tu povijesnu dimenziju. Postoji jedna sala, ili više od toga, — jedan prostor od 1000 m² za povremene izložbe što ćete, uostalom, odmah vidjeti na projektu. Postojat će, dakle, politika povremenih izložbi koje komplementiraju permanentnu aktivnost, ali i koje čine kako je to rekao sam Michel Laclotte »des dossiers«. I tu je moguće onda izložiti povijesne i društvene činjenice, političke, činjenice kulturne politike i u potrebnim odnosima. Ali, s izuzetkom nekih sektora pomalo posebnih, muzej ostaje muzej umjetnosti, i možda se obogaćuje tim povijesnim viškom, odakle nam stiže stanovito iskustvo; — već i sama transformacija kolodvora u muzej je izuzetno iskustvo, — ne jedino u svijetu, ali sigurno osobite vrijednosti. Naravno, — rečeno bez pretenzija.*

I. M.: *Da, sjećam se izložbe u Beau-bourgu Les temps de Gare. Što ćete još imati od veličine karakterističnih crta stoljeća?*

J. Jenger: *U nekim dijelovima pokušat ćemo dati jednu sasvim jedinstvenu prezentaciju o kojoj se možda nije razmišljalo unatrag nekoliko mjeseci. To je izdavaštvo u 19. stoljeću, štampa 19. st., velike svjetske izložbe, ali to ne znači da ćemo praviti izložbu povijesti štampe u 19. stoljeću niti da ćemo praviti izložbu povijesti izdavaštva u tom stoljeću, niti je riječ o tome da ćemo praviti izložbu povijesti svjetskih izložbi. Riječ je o tome da se pokaže, s obzirom na umjetničko stvaralaštvo, s obzirom na pojave ovih ili onih pokreta umjetničkog stvaralaštva, ono što su veliki događaji, značajne socijalne činjenice, izdavaštvo, novinstvo, svjetske izložbe . . . dakle donijeti, učiniti vidljivim, inicirati itd. Uvijek se treba vratiti ipak na umjetnički muzej. Evo, — mislim da sam odgovorio na vaše pitanje, — to je jedan pristup u kojem nemamo stvarni sužet, — to ćemo tek vidjeti.*

I. M.: *Ako sam razumio, riječ je o tome da se ne podvostručuje rad koji već obavlja CCI u Centru Georges Pompidou.*

Apsolutno, — posve sigurno. U stvari, — bili smo vrlo zabrinuti neko vrijeme, što se tiče tih prezentacija, — kad je, naime, jedan stručnjak povjesničar bio ovdje nominiran, brinula nas je pomisao da će se od nas tražiti da osim djela Courbета, Sisley-a, Milleta, Pissarova i drugih izložimo alate, lokomotive i slike koje objašnjavaju radničku klasu u 1830-tim godinama i tome slično i da će biti rečeno »ovo je umjetničko djelo« i — gotovo. O tome više nitko ne razgovara, — to više nije predmet bojazni. Predmet rasprava jest, a i bit će. Kako učiniti, a to je upravo teško, — tu potku prisutnom.

I. M.: *Još je teško u ovim napuštenim prostorima i bučnom gradilištu prepoznati budući muzej. . .*

J. Jenger: Želim vam upravo objasniti kako će zgrada biti transformirana. Imamo jednu fundamentalnu teškoću vrlo bitne prirode, a to je da je riječ o kolodvorskoj zgradi od koje ćemo praviti muzejsku. Kolodvor je u biti širok, prazan, prolazan prostor, a muzej je zatvoren prostor u kojem se ostaje, u kojem se zaustavlja. Nitko ne misli o tome da je to naša prva teškoća.

(Slijedila su objašnjenja projekta na samim nacrtima s podacima koji su korišteni u prethodnom tekstu, op. T. Š.)

Od prostora kojeg imamo na raspolaganju moramo napraviti i urediti koji neće biti korišteni za muzej nego za središnju muzejsku administraciju Francuske. Tu također mora biti tehnički servis, oprema i ostalo, što sve iznosi prostorne potrebe od 50000 m². Dano nam je dakle, 30000 m², a od nas se traži 50000 m². Istovremeno se od nas očekuje da načnemo prostor glavnog broda, — taj ne smije biti uništen. Zaboravio sam vam spomenuti da su vlakovi bili ispod razine zemlje, dakle u podrumu. Prometnice su ukinute, ali su još ostale četiri linije: tri ispod keja i, na nesreću, jedna ispod trijema.

I. M.: *Zašto »na nesreću«?*

J. Jenger: Zato jer proizvodi jake vibracije. Možda ćete čuti vlak za koji trenutak i osjetiti da zgrada drhti. Dakle, eto početne pozicije. Napravili smo natječaj sa šest ekipa arhitekata, francuskih, jer je Republika smatrala da natječaj treba biti francuski. Ekipa koja je pobijedila predlaže nam funkcioniranje muzeja po

longitudinali. Ostale ekipe predlagale su transverzalno funkcioniranje s obzirom na Quai d'Orsay.

I. M.: *Kako funkcionira projekt?*

J. Jenger: Sa zapadne strane je velika »nadstrešnica« a ispred nje trg koji nam pripada. Arhitekti nam predlažu da taj dio zatvorimo staklom na način i duhu u kojem je sam taj stakleni trijem rađen, što nam omogućava da imamo veliku salu za prijem publike. To je ulaz u muzej. U razi zemlje se oslobađamo svih zidova, ostavljamo samo stupce: to je prizemlje »hotela« i to predstavlja drugu salu za prihvat publike, a dodatni dio za različite službe predstavlja u stvari treću salu za prijem. Sve to zajedno čini prostor za prihvat publike. Najveći broj muzeja u svijetu je siromašan takvim prostorom. Teškoća Orsaya, koju sam vam upravo predložio, sastoji se u prevelikoj količini prostora privedivog toj svrsi. Arhitekti nam predlažu da uzduž velikog broda po sredini stvorimo jednu uzlaznu rampu, dakle neku vrstu unutrašnje ulice koja se blagim usponom penje od razine tračnica do krajnjeg istočnog dijela gdje su stepenice za četvrtu etažu. Predlažu nam također da na obje strane te ulice stvorimo seriju galerija koje bi pripadale tom prostoru. S druge strane zgrade kolodvora, sa strane gdje je »hotel«, dakle ne sa strane prema rijeci, jedan nivo se produžava i pretvara u terasu. Da bi taj nivo uspostavili, u tom dijelu zgrade rušimo sve pregradne zidove. Sa strane Seine pregradnjom po vertikalni i produženjem dobivamo također dodatni prostor. Treći bitni prostor koji stvaramo je prostor ispod velikog potkrovlja. To potkrovlje koje sada dominira zgradom napravljeno je zato da se od strane Tuilleries ne bi vidjela velika staklena površina krova koja je toliko plašila suvremenike s početka stoljeća. Bio je to jedan kolodvor upravo uz Louvre i Tuilleries: štampa je bila upravo poludjela, sve je bilo spremno da se projekt proglašuje skandalom. U stvari arhitekt Laloux je svoj kolodvor prerušio: stoga je i »hotel« smjestio straga, kako bi sakrio staklo koje bi se vidjelo sa stražnje strane zgrade.

To potkrovlje je posve izuzetna šansa za muzej, jer je u čitavoj elevaciji bez vertikalne podjele. Ispod potkrovlja prostor zasvođujemo i dobivamo jedan fantastičan ansambl velikih dvorana sa zenitalnim svjetlom u kojima ćemo izložiti sve najbitnije u impresionističkom slikarstvu. Donje sale i galerije uz unutrašnju ulicu s

lijeve i desne strane čine prvi dio posjete, ali ovdje se posjetitelj ne uspinje u dvorane otprilike na nivo prvog kata nego, sasvim začuđujuće, taj dio se prolazi jer su na samom kraju muzeja pomične stepenice koje vode uvis do najviših galerija u potkrovlju. Zbog razloga povijesne kronologije, jer se impresionizam tako nadovezuje na drugu polovinu 19. st. i zbog razloga prezentacije odatran je taj slijed posjeta. Nakon galerija impresionista posjetitelj se spušta otprilike do razine prvog kata, posjećuje dvorane koje se nalaze na dijelu uz Seine, a potom dvorane s druge strane. Dakle, posjeta će se odvijati, sasvim sam uvjeren u to, tako da ne ometa posjetitelja s topografskog stanovišta govoreći; dakle, zanimljivo, odvijat će se u slijedu: donji dio, najviši dio, dio između.

I. M.: *Da li će to biti zapravo »obavezana« put obilaska?*

J. Jenger: Upravo to. Naravno, moram se malo ispraviti: To je ono što smo predvidjeli kao opću koncepciju ophodnje muzeja a u skladu s kronološkim slijedom. Dakako, da će netko tko dođe u muzej vidjeti jedino zbirku impresionističkog slikarstva moći izravno prosljediti do dvorana.

I. M.: *Pojasnite, molim vas, na što doista mislite kad kažete »ulica«. Da li pri tom mislite, možda, na neku vrstu rekonstrukcije, nekog ambijentaliziranja sadržaja?*

J. Jenger: Ne, zapravo »ulica« je jedan izraz iz samog projekta. To će u stvari biti jedan prostor, — jedan veliki deambulatorij i jedan prostor za izlaganje skulpture. Bit će izložen povelik broj skulptura, na primjer »Ples« od Carpeaux-a, fontana »Četiri godišnja doba« . . .

Kustosi iz Louvre-a, arhitekti i mi ovdje uvidjeli smo da te terase ispod ogromnog staklenog svoda neće davati dojam zatvorenog, unutrašnjeg prostora: sve što je u lađi bit će zatvoreno i pokriveno, neće dakle biti izloženo kiši, bit će, što više, klimatizirano (to će nas skupo stajati, ali to je tolikih dimenzija . . .) i bit će osvjetljeno na takav način — tijekom dana, naravno prirodnim svjetlom što dolazi kroz veliko staklo da ljudi neće imati osjećaj da su u dvorani. Imat će osjećaj da su na otvorenom prostoru. U isto vrijeme oko njih će se nalaziti velike vitrine s objektima i monumentalna platna kao što su, na primjer, Courbetova.

(Nevezani razgovor vodio se prilikom obilaska svih maketa za uređenje i postavljanje muzeja, te u toku obilaska sa-

mog gradilišta. Dio tako sakupljenih podataka korišten je u prethodnom tekstu. Gospodinu Jengeru dugujem zahvalnost za izgubljeno vrijeme, strpljivost i stručna objašnjenja. Razgovor je održan 28. 1. 1982. Snimak razgovora preveden je i prezentiran bez naknadnih intervencija).

Prvi muzej naivne umjetnosti u svijetu

Uz tridesetogodišnjicu rada i postojanja Galerije primitivne umjetnosti u Zagrebu

Nada Križić

Galerija primitivne umjetnosti, Zagreb

Naivna umjetnost kao rezultat čovjekove potrebe za kreativnim izražavanjem, bez obzira kojeg on bio obrazovanja i podrijetla, ako izuzmemo diktat sredine — narudžbu (pod ovim drugim i njene okvire mogli bismo smjestiti niz portretista, vedutista i putujućih slikara-samouka 18. i 19. stoljeća) svoju povijest u evropskoj povijesti umjetnosti bilježi nepunih stotinu godina, ukoliko za prvi datum njene pojave uzmemo 1886. godinu i Salon des Indépendents u Parizu na kojem prvi put izlaže »otac« evropskog naivnog slikarstva Henri Rousseau Le Douanier. Nešto manje od jedne trećine ove povijesti u Zagrebu postoji jedinstvena muzejska zbirka, kao prva takve vrste osnovana u svijetu, Galerija primitivne umjetnosti, od samih početaka specijalizirana da sakuplja, obrađuje i izlaže isključivo djela naivnih stvaralaca, Interesantno je da se unatoč tako dugom postojanju, izuzetnoj i značajnoj aktivnosti u zemlji i u inozemstvu, ova galerija još često zaboravlja u analima značajnih događanja u i oko naivne umjetnosti. Na primjer Anatole Jakovsky je 1969. godine jednom zgodom napisao: »Stvaranje muzeja 1967. u Lavalu, u domovini Rousseaua — a to je prvi muzej na svijetu posvećen isključivo naivnim slikarima (...).«¹ Kao vrstan poznavalac ove umjetnosti također je vidio podatak da je punih petnaest godina ranije — 1952. u Zagrebu osnovana Galerija primitivne umjetnosti, koja nekoliko prvih godina djeluje pod nazivom »Seljačka umjetnička galerija«, da je do njegovog citiranog datuma ova galerija već slala radove svojih slikara naivaca, na primjer na III. biennale u Sao Paulo 1955. (Generalić, Mraz, Virius), 1958.

u Bruxelles na izložbu »50 godina moderne umjetnosti« (doduše ovog puta u organizaciji Moderne galerije JAZU) i iste godine u Belgiju, Knokke le Zoute, gdje su izloženi radovi Ivana Generalića, Eugena Buktenice, Mirka Viriusa i Emerika Feješa na velikoj međunarodnoj izložbi naivne umjetnosti »La peinture naïve du Douanier Rousseau á nos jours«, za koju je sam Jakovsky napisao nadahnut tekst predgovora. U katalogu izloženih radova navedeno je uostalom za djela jugoslavenskih umjetnika da su vlasništvo Galerije primitivne umjetnosti u Zagrebu (Galerie d'Art Primitif, Zagreb) i to svi osim slika Emerika Feješa.² Prema tome činjenica o postojanju te galerije bila je već znana u svijetu od sredine pedesetih godina.

No možda bi bilo pretjerano ljutiti se na zaboravnost stranih stručnjaka, kada naša vlastita sredstva informiranja isto ne bi ponekad zaboravljala ovu činjenicu. Na primjer prigodom otvaranja Internacionalnog muzeja naivne umjetnosti u Nici 1981. godine, o čemu se je govorilo na našem radiju, izvjestioci se nisu sjetili galerije u Zagrebu, a kamoli njene bliske tridesetogodišnjice rada, iako je to bio trenutak kada je to trebalo spomenuti u kontekstu stvarnog značaja ove ustanove čak i u svjetskim razmjerima.³

No vratimo se ipak našoj galeriji i njenim počecima i spomenimo već dobro poznata tri važna datuma vezana uz grad Zagreb i valorizaciju naivne umjetnosti, na koje je upozorio dr Boris Kelemen pišući svojevremeno o Galeriji primitivne umjetnosti povodom 20-godišnjice njezina postojanja:

»— 13. rujna 1931. na III. izložbi umjetničkog udruženja 'Zemlja' prvi puta izlažu naivni umjetnici: Ivan Generalić i Franjo Mraz.

— 18. svibnja 1936. otvorena je 'I. izložba hrvatskih seljaka — slikara' što je prema našem znanju, prvi istup jedne grupe naivnih umjetnika u svijetu, koja postoji i djeluje neovisno.

— 1. studenog 1952. otvorena je 'Stalna izložba seljaka slikara' što je prva manifestacija muzeja naivne umjetnosti koji nosi naziv 'Galerija primitivne umjetnosti'.⁴

Listajući arhivsku građu vezanu za nastanak galerije, naći ćemo dokument o osnivanju »Galerije primitivne umjetnosti« u Zagrebu — rješenje Upravnog odbora Središnjice Seljačke Sloge, u okrilju koje ustanove je osnovana galerija s tadašnjim mjestom svog rada i djelovanja u Ulici socijalističke revolucije br. 17

(tada Ulica Crvene armije). Iz citiranog rješenja temeljenog na odluci Upravnog odbora s njegove sjednice održane 7. travnja 1952. godine, jasno se vidi profil galerije muzejskog tipa, jer joj se daje u zadatak »da sabira, proučava, izlaže, djela sa područja likovne primitivne umjetnosti (...).« Značajna je svakako i činjenica da je inicijativa za osnivanjem ovakve ustanove potekla dijelom od samih seljaka-umjetnika i nekolicine prosvjetnih radnika, koji su na vrijeme uočili značaj i vrijednost ovog fenomena, a čemu je svakako pogodila i klima kulturno-društvenih zbivanja u poslijeratnom razdoblju kada se prosvjetnim i kulturno-umjetničkim djelovanjem željelo maksimalno unapređivati i širiti prosvjetu i kulturu na selu. U to doba paralelno uz njegovanje likovnog izraza seljaka-umjetnika, velika se pažnja posvećivala i književnim radovima seljaka-pisaca.

Od samih početaka svog postojanja galerija se obraća izravno naivnim umjetnicima tražeći suradnju, informacije s terena, podatke o ljudima koji se bave likovnim djelatnostima. Jedan od prvih pomagača u radu bila Ivan Generalić, kojem se podpredsjednik Franjo Gaži i tajnik Tiho Cvrle obraćuju s molbom da dostavi svoje prijedloge u pogledu planirane prve izložbe i ostalih aktivnosti, te imena seljaka-slikara koji bi došli u obzir da im se galerija obrati. Ivan Generalić se na poziv odmah odaziva i svesrdno i kontinuirano pomaže aktivnosti galerije.

Konačno prva izložba pod nazivom »Stalna izložba seljaka slikara« otvara se 1. studenog 1952. u čast VI. kongresa KPJ uz svesrdnu pomoć čitavog niza kulturnih radnika, napose slikara Ede Kovačevića i Kamila Tompe, te Ive Steinerja, tadašnjeg savjetnika ministarstva kulture. Prva je izložba okupila 54 rada od 11 izlagača, koji su bili izloženi u adaptiranim prostorijama Doma seljačke sloge.⁴

Već od prvih dana svog postojanja galerija ulaže velike napore da otкупљуje djela naivnih umjetnika i obraća se za pomoć nadležnim institucijama tražeći dotacije. U svakom slučaju, od trenutka kada honorarno zapošljava stručnjaka povijesničara umjetnosti Dimitrija Bašićevića 1954. godine, ta se aktivnost sve više proširuje, a i samo poslovanje galerije vodi se po propisima muzejsko-galerijskog rada. Interesantno je spomenuti da se prilikom prenošenja fundusa galerije »Seljačke sloge« u inventarnu knjigu Galerije primitivne