

# ”Zagrebs Louvre” – i skuggan av väst

Om uteslutningar av östeuropeisk konst i konsthistorien  
med utgångspunkt i Mimara-museets samling i Zagreb

Sofia Pettersson

Konstvetenskap, Sektionen för Humaniora,  
Högskolan i Halmstad  
C-uppsats, 15 hp, höstterminen 2009  
Handledare: Helen Fuchs

## Sammanfattning

Syftet med denna uppsats är att ifrågasätta den rådande västerländska historieskrivningen. Genom att undersöka Mimara-museets konstsamling i Zagreb och samlaren Ante Topic Mimara (1898-1987) vill jag problematisera förhållandet mellan västerländsk historieskrivning och Östeuropa. Utifrån museikatalogen (1989) och artiklar av Thomas Hoving och Konstantin Akinsha har jag undersökt vem denne kroatiska samlare var och hur han samlade. Två olika sidor beskrivs. En tydlig nationalistisk syn på samlingen, samlaren och museet ges av katalogen medan artiklarna beskriver en systematisk konsttjuv och förfalskare med kontakter hos flera högt uppsatta europeiska politiker och ledare.

Med Carol Duncan undersöks syftet med Mimaras donation av konstsamlingen till Kroatien liksom museets utformning och det budskap som förmedlas. Flera likheter finns med de amerikanska donatorer som Duncan beskriver, inte minst drömmen att genom sitt museum bli odödlig och historisk.

Samlingens innehåll diskuteras i relation till den västerländska konstens kanon och James Elkins teorier om konsthistoriens form. Tillsammans med Gill Perry och Colin Cunninghams redogörelse för vad den klassiska konstens kanon innehåller konstaterar jag att det har varit den sortens samling Mimara velat skapa. Även liknelsen som man från museets sida gjorde vid öppnandet 1987 genom att hävda det som ”Zagrebs Louvre” beskriver vilket perspektiv som museet och Mimara haft.

För att försöka besvara uppsatsen frågeställning om varför Östeuropa har uteslutits och fortfarande utesluts i konsthistoriekonstruerandet använde jag mig av Tom Sandqvist och David Carrier. Den huvudsakliga anledningen är enligt dessa två den historiskt ideologiska skillnaden mellan öst och väst, i kombination med de kulturella likheterna. Östeuropa har alltså betraktats som annorlunda men inte tillräckligt exotiskt för att inkluderas som till exempel afrikansk och asiatisk konst som har en given plats i konsthistoriska översiktsverk.

I uppsatsen undersöks också dagens debatt om östeuropeisk konst i förhållande till Västeuropa och västerlandets sätt att berätta konstens historia. Den debatten sker till stor del av SocialEast Forum och deras arbete genom seminarier och forskning, vilket även sker i samarbete med just Mimara-museet.

Problemen är många kring hur man ska förhålla sig till denna samling och dess starkt ifrågasatta proveniens, men just därför desto mer intressant. Undersökningen visar på en förändrad och mer kritisk attityd i Kroatien till den västerländskt präglade historieskrivning som Mimara-museets samling speglar. Denna uppsats resulterar snarare i fler frågor än svar, men frågor vi måste börja ställa.

## Innehållsförteckning

<b>Inledning .....</b>	<b>4</b>
Introduktion .....	4
Syfte och problemformulering .....	4
Teori .....	5
Tidigare forskning .....	5
Material och metod .....	6
Avgränsningar och förutsättningar .....	7
Jugoslavien/Kroatien mellan 1918-1989 .....	8
Disposition .....	9
<b>Undersökning .....</b>	<b>9</b>
Mimara, samlingen och museet .....	9
Ante Topic Mimara .....	9
Museet .....	14
Museikatalogen .....	19
Guideböcker och turistinformation .....	23
Västerländsk konsthistoria och östeuropeisk konst .....	25
Debatten idag kring Öst- och Centraleuropas utslutning i konsthistorien .....	29
<b>Slutdiskussion .....</b>	<b>33</b>
<b>Källförteckning .....</b>	<b>36</b>
Kataloger .....	36
Böcker .....	36
Artiklar .....	36
Webbsidor .....	37

## Bilagor

- Bilaga 1 – Genomgång av verkförteckningen
- Bilaga 2 – Detaljerad information om östeuropeiska verk

# **Inledning**

## ***Introduktion***

Efter att ha tillbringat flera år av resor och språkstudier i Östeuropa är detta område för mig en självklar del av världen och historien, inte minst konsthistorien. Det gäller tyvärr inte konsthistorieskrivningen. Det gör mig både arg och besviken att den östeuropeiska konsten inte är en självklarhet i konstilliteratur, i undervisning eller på museer idag. Under en rundresa på västra Balkan sommaren 2009 blev insikten om att inte känna igen ett enda namn eller verk på många av de museer jag besökte för mycket. Här visades en konstvärld ingen ens hade närmast sig eller nämnt för mig under min utbildning, varken i litteratur eller under föreläsningar. Varför skulle denna stora konstskatt och stora del av Europas kultur som jag nu hade framför mig inte ha en plats i konsthistorien? Detta var dock inte fallet på Mimara-museet i Zagreb då det främst var välkända västerländska konstnärers verk som mötte mig.

I Zagreb upptäckte jag av en tillfällighet det stora Mimara-museet. Detta museum och dess samling har blivit utgångspunkten för min uppsats, då jag vill försöka förstå varför Östeuropas konsthistoria aldrig räknats in den västorienterade konstkanon som vår konstuppfattning bygger på. Genom att undersöka vem den kroatiska konstsammlaren Ante Topic Mimara (1898-1987) var, och hur han samlade konstverk och analysera hans samling vill jag problematisera detta utifrån en västerländsk konsthistorieskrivning. Jag vill röra om i den alltför länge accepterade entydiga bild på vår konsthistoria som än idag förmedlas.

## ***Syfte och problemformulering***

Det finns flera syften med denna uppsats. Jag vill försöka förstå varför östeuropeisk konst inte förekommer i den västeuropeiska historieskrivningen, och inte heller i en kroatisk samlares samling, och varför den fortfarande inte finns i den konsthistoria som förmedlas genom institutioner, konsthistorieböcker och museer. Syftet är också att uppmärksamma denna del av världen, och rikta blicken österut till en del av Europa som fortfarande är i den västerländska konstens skugga.

Jag vill genom min analys av Mimara-museets samlingar visa på vad en sådan omfattande och ifrågasatt samling kan skapa för problem om syftet med den och dess ursprung är oklart. Med den utgångspunkten vill jag problematisera synen på östeuropeisk konst i relation till den västerländska konsthistorieskrivningen. Dessutom kommer jag att se

på hur diskussionen kring denna utslutning av östeuropeisk konst i konstilliteratur, historiska översiktsverk och i den västerländska konstkanon ser ut idag, finns det över huvud taget en debatt?

### **Teori**

Som diskussionspartners och källor har jag använt mig av konstkritikern och filosofen David Carrier och hans bok *A World Art History and its Objects* (2009) i kombination med konstprofessorn James Elkins *Stories of Art* (2002). Både Carrier och Elkins skriver om konsthistorieskrivningens många problem och möjligheter. Carriers sätt att problematisera den västerländska historieskrivningen gentemot konst från Kina, Islam och Indien kommer vara en viktig teoretisk referens i min egen diskussion kring Östeuropa och den västerländska konsthistorieskrivningen. Elkins inspirerar mig då han i sin bok också ifrågasätter konsthistorieskrivningen och problematiserar ämnet kring utomeuropeiska konsthistorisk litteratur som komplement och alternativ till det västerländska.

Jag använder mig av konstprofessorn Gill Perry och författaren Colin Cunninghams *Academies, Museums, and Canons of Art* (1999) och deras resonemang kring hur världens konstkanon ser ut. Deras fallstudier om museum i Storbritannien applicerar jag på Mimara-museet i försök att förstå syftet med samlingens utseende.

Carol Duncan och hennes bok *Civilizing Rituals* (2007), framför allt kapitlet om välkända amerikanska donatorer och deras samlingar är en betydelsefull ingång för min uppsats. Duncans resonemang kring skillnader och likheter donatorer emellan fungerar som grund i min närläsning och analys av konstsammlaren Mimara, hans syfte med konstsamlingen och hon är mitt teoretiska bollplank i min tolkning av museets konstverk och deras funktion.

### **Tidigare forskning**

Nedan redogör jag kort för två artiklar som varit av stor betydelse för min uppsats, då de har gett mig en djupare insikt om vem Mimara var och hur hans samlande påverkats av det samtida Europa och hans kontakter. Samtidigt ifrågasätter de samlingen och ger en alternativ bild till museikatalogens perspektiv. Den tidigare forskningen rör främst Mimara. Det finns ingen tidigare forskning gällande museet eller forskning enbart kring samlingen.

År 2001 skrev Thomas Hoving artikeln ”Super Art Gems of New York City” för *Artnet*, om Topic Mimara. Thomas Hoving var verkställande chef för Metropolitan Museum of Art i New York (1967-1977). Han har en kritisk utgångspunkt gentemot Mimara och hans samlande då artikeln utgår från hans egen erfarenhet av ett köp av Bury St Edmund-korset – ett medeltida altarkrucifix, av Mimara för Metropolitan Museum of Arts räkning 1961. Artikeln grundar sig på den bok Hoving skrev 1981 *King of The Confessors* om just detta kors och köpet av det. I artikeln används också allt det material om Mimara som framkommit fram till 2001 då han skrev en ny version av *King of The Confessors*. Hans källor består främst av material som han fick av den då jugoslaviska journalisten Milomir Maric, dennes efterforskningar och intervjuer med Mimara som enligt Hoving innehåller en del erkännanden av oegentligheter, samt Hovings egna kontakt med Mimara. I del två av artikeln finns en kort utskrift av ett samtal som Hoving hade med Mimara. Avslutningsvis berättar han om det brev som Mimara lovade att skicka till Hoving där han skulle avslöja varifrån Bury St Edmund-korset kom. Hoving fick aldrig något brev från Topic Mimara.

Konsthistorikern och redaktören på ARTnews Magazine Konstantin Akinshas artikel ”The Master Swindler of Yugoslavia” är till stor del en redogörelse för Mimaras liv och hans samlarmetoder. Hans källor består av Andrew Deckers artikel för *ARTnews* om Mimara-museet när det öppnades 1987, och senare intervjuer med personal på Mimara-museet. Även en biografi om Ante Topic Mimara skriven av Vesna Kusin i Zagreb 1987 används som utgångspunkt i artikeln

### **Material och metod**

Utgångspunkten i uppsatsen är Mimara-museets katalog. För att fördjupa min analys har jag även undersökt vilken information om museet som ges i turistguider och på Zagrebs turistwebbsida.

Genom att kritiskt närläsa Mimara-museets kompletta katalog kommer jag att granska Ante Topic Mimaras val av samlingsobjekt och därmed försöka utläsa vad han ville med sin samling. Med utgångspunkt från katalogen kommer jag använda mig av kategoriserande ledord som nationalism, konsthantverk och religion för att försöka förstå olika aspekter som kan ha varit viktiga för Mimaras samlande. Jag vill också diskutera om dessa aspekter kan vara problematiska idag i Kroatien i relation till den västerländska historieskrivningen. Genom denna kritiska närläsning av museikatalogen vill jag analysera samlaren, samlingen

och museet i relation till vår västerländska konstkanon. Med detta material som utgångspunkt vill jag problematisera historieskrivningen och uteslutandet av östeuropeisk konst.

Som kontrast till museikatalogen har jag utgått från artikeln ”The Master Swindler of Yugoslavia” (2001) av Konstantin Akinsha och artikeln ”Super Art Gems of New York City” (2001) av Thomas Hoving och diskuterar deras information om konstsamlaren Mimara i relation till katalogens framställning.

Med hjälp av artikeln ”Introduction” (2009) av Reuben Fowkes om The SocialEast Forum<sup>1</sup>, uteslutningar av östeuropeisk konst i konsthistorien och problematiken runt olika förhållningssätt att skriva in och skriva om en sådan konsthistoria, undersöker jag hur diskursen ser ut idag. Med Sarah James artikel ”Behind the Theoretical Iron Curtain” (2008) om den Moskva-centrerade syn som råder just nu och Piotr Piotrowskis ”How to write a History of Central-East European Art?” (2009) om vilka aspekter som måste tas med i en konsthistorieskrivning om Öst- och Centraleuropa fördjupar jag mig i dagens debatt.

### ***Avgränsningar och förutsättningar***

Den definition jag använder mig av för det svårdefinierade området Östeuropa innefattar länder som Polen i väst, Balkanhalvön i söder till den europeiska delen av Ryssland i öst, Baltikum, Ukraina, Vitryssland, Rumänien, Bulgarien, Makedonien och Moldavien. Jag har alltså en relativ bred definition, både Centraleuropa, de slaviska- och det baltiska länderna behandlas i denna uppsats.<sup>2</sup>

Delar av detta område ingick i det Bysantinska riket (år 395-1453) under olika perioder. Bysantinsk konst förekommer i Mimara-museets katalog, men eftersom mer precisa geografiska ursprung inte nämns i katalogen så kommer verk från det Bysantinska riket inte att räknas som östeuropeisk konst.

Även i delar av det som tidigare var Böhmen ingick flera länder jag här definierar som Östeuropa. Då inte heller dessa länder mer specifikt nämns i katalogens underkategori

---

<sup>1</sup> SocialEast Forum är en plattform för innovativ och transnationell forskning kring konst och visuell kultur från Östeuropa. Baserad på aktivt samarbete med konsthistoriska institut runt om Europa och medverkan av framstående akademiker, curatorer och konstnärer har SocialEast kommit att bli en internationellt erkänd alstrare av nyskapande forskning kring östeuropeisk konsthistoria under Kalla kriget. Projektets mål som Dr. Reuben Fowkes tog initiativet till på Manchester Metropolitan University 2006 är att uppmuntra komparativ forskning av konst från regionen och dessutom undersöka hur en reviderad förståelse av utförande och omständigheter kring Östeuropeisk konst inverkar på globala tolkningar av konsthistorien. <http://www.social-east.org/about.htm>.

<sup>2</sup> Då Grekland har och har haft en annan roll i konsthistorien så kommer jag inte använda mig av den östkyrkliga definitionen där även Grekland som ortodox land räknas. Det antika Grekland har haft en given roll i den västerländska konsthistorieskrivningen.

”Bohemia” så går det inte med säkerhet att fastställa varifrån dessa verk kommer och de kommer därför inte att räknas som östeuropeiska.

Mina mailkontakter med museet har varit till stor hjälp, men det finns ändå material som inte varit tillgängligt och som eventuellt hade kunnat tillföra min undersökning något. Jag har till exempel frågat efter men inte kunnat ta del av förteckningar på verk som just nu hänger på museet och information om inköpsår. Även hur konstmuseisituationen såg ut i Zagreb runt 1989 då museet öppnades har varit svårt att få information om.

Jag har valt att undersöka Östeuropa och inte begränsa mig till Balkan trots att mitt material främst rör det området. Balkan likt övriga Central- och Östeuropa har varit och är uteslutna i den västeuropeiska konsthistorieskrivningen.<sup>3</sup> Även om Jugoslavien tog avstånd från det sovjetdominerade Östeuropa så är de ideologiskt knutna till varandra i kontrast till Västeuropa. Dessutom är Zagreb idag en viktig plats för SocialEastForum och deras arbete med seminarier för framtida forskning och kunskap om (en) konsthistoria för Central- och Östeuropa.<sup>4</sup>

### *Jugoslavien/Kroatien mellan 1918-1989*

För att ge en kort historisk bakgrund nämner jag här en del viktiga händelser i Jugoslaviens och Kroatiens historia för att förstå hur den politiska situationen och relationen till övriga Europa såg ut under de år Mimara samlade.

Från början kallades stadsbildningen för *Serbernas, kroaternas och slovenernas kungarike* vid bildandet 1918, då Österrike-Ungern föll i och med första världskriget. År 1929 döptes kungariket om till Jugoslavien, och bestod då av Serbien, Kroatien, Slovenien, Bosnien–Hercegovina, Montenegro och Makedonien. Det från början neutrala Jugoslavien invaderades under andra världskriget 1941 av tyska trupper, Kroatien blev då autonomt med tyskt stöd. Tito intog Belgrad 1944 tillsammans med stöd av Röda Armén och den jugoslaviska exilregeringen i London. År 1945 avskaffades monarkin och Tito blev ledare för Socialistiska Förbundsrepubliken Jugoslavien inklusive Kroatien.<sup>5</sup> Man tog avstånd ifrån det sovjetdominerade Östeuropa och drev en egen politik under kommunistpartiet.

Tito dör 1980, och då kalla kriget tar slut hörs från flera olika håll i Jugoslavien krav på självständighet för delrepublikerna. År 1990 förklarar sig Kroatien självständigt men angrips

---

<sup>3</sup> Se Stockstad, *Art a Brief History*, 2004 & Davies, *Jansson's History of Art*, 2006.

<sup>4</sup> Socialeast.org. <http://www.socialeast.org/index.htm>.

<sup>5</sup> Nationalencyklopedin. <http://www.ne.se/jugoslavien/1500039>.



då av den serbiskkontrollerade jugoslaviska armén och de jugoslaviska krigerna utbryter, men 1992 förklaras eld upphör i regionen. Efter vapenvilan 1992, då både Kroatien och Slovenien erkänts av EU, kontrolleras en tredjedel av Kroatiens territorium av serberna. 1995 återtar Kroatien den delen och driver serber på flykt.<sup>6</sup> 1992 fortsätter dock kriget när Bosnien och Hercegovina liksom Kroatien och Slovenien förklarar sig självständiga. Sedan följer belägringen av Sarajevo, folkomflyttningar och etniska rensningar innan fredsavtalet i Dayton 1995. NATO bombar Belgrad 1998 efter att fredsförhandlingarna om kriget i Kosovo misslyckats. Det är fortfarande infekterat i området då Serbien inte erkänt Kosovos självständighetsförklaring 2008.<sup>7</sup>

## **Disposition**

Undersökningen består av tre huvuddelar. Först undersöks Mimara-museets katalog, med hjälp av tre ingångar genom Ante Topic Mimara, samlingen och museet, för att få en utgångspunkt. Därefter redogör jag för hur den västerländska konstkanon och konsthistorieskrivningen utslutit det östeuropeiska och relaterar detta till vad jag har kunnat utläsa av museikatalogen. Slutligen undersöks diskussionen idag och hur vi ska kunna tänka om och skriva in den östeuropeiska konsten i konsthistorien, om vi ska det, om det överhuvudtaget går att skriva en fullständig östeuropeisk konsthistoria liksom den västerländska.

## **Undersökning**

### ***Mimara, samlingen och museet***

#### *Ante Topic Mimara*

I följande del kommer jag att undersöka hur museikatalogen *Mimara Museum Catalogue* (1989, 2:a upplagan) framställer Topic Mimara, vem han var enligt författarna till katalogen och hur hans liv såg ut. Vad skrivs och vad skrivs inte? I kombination med katalogens information kommer jag att se hur Thomas Hoving och Konstantin Akinsha, framställer en mer kritisk bild i sina respektive artiklar om Topic Mimara. Vad är syftet med dessa två helt skilda framställningar, och kan vi utifrån hans bakgrund och kontakter förstå varför han

---

<sup>6</sup> Nationalencyklopedin. [http://www.ne.se/kroatien?i\\_whole\\_article=true](http://www.ne.se/kroatien?i_whole_article=true).

<sup>7</sup> Nationalencyklopedin. <http://www.ne.se/jugoslaviska-krigen>.

samlade som han gjorde? I texterna benämns Mimara både som ”artcollector” och ”artdealer” vilket gör att jag också använder mig av båda titlarna.

Bilden som ges av Ante Topic Mimara i museikatalogen är påfallande positiv men okritisk. Boken *Guide: Mimara Museum* (2007) inleder med en stor bild av Topic Mimara – ett svartvitt fotografi porträtterande en gammal man med vitt hår och skägg. Museikatalogen beskriver en konstsamlare och senare nationalhjälte vid namn Ante Topic Mimara (1898, Korušce - 1987, Zagreb). Mimara påbörjade sin samling 1921 då han hade kommit till Rom 1918 efter att blivit svårt skadad då han hade stridit i den österrikiska armén under första världskriget. Efter att ha släppts från det krigsfångläger han suttit i så påbörjade han sina måleristudier hos den italienska porträttmålaren Antonio Mancini. I museikatalogen beskrivs hur han i Rom ägnade sig åt studier och sitt arbete som konservator, och det var här han på allvar lade grunden till sin samling.<sup>8</sup> Förutom i Rom spenderade han sitt liv i Paris, Berlin, Amsterdam, Tangiers och Salzburg, där hans konstsamling vårdades och växte. Hans livsmål sägs ha varit att en dag återvända till Kroatien, visa sin kärlek och uppskattning för det kroatiska folket genom att skänka dem sin konstsamling. Samlingen skänktes med löfte från det kroatiska parlamentet att tillhandahålla en utställningslokal passande en sådan stor samling.<sup>9</sup> Topic Mimara ska enligt museikatalogen ha sagt ”When the museum is opened my heart will be filled with boundless joy, because I shall have achieved my life-long purpose and discharged my debt to my homeland and to the Croatian people”<sup>10</sup> Vad Mimara menade med skuld är inte helt tydligt, men klart intressant i förhållande till hans påstådda konststöder av jugoslavisk konst. Ansåg han sig själv stå i någon slags tacksamhetsskuld till Kroatien och kroaterna på grund av detta?

En mer ifrågasättande och kritisk bild ges av den förre museichefen för Metropolitan Museum of Art, Thomas Hoving i hans artikel ”Super Art Gems of New York City” (2001) där han redogör för en helt annan och mer dramatisk historia om denne kroatiska konsthandlare. I artikeln redovisas mer i detalj var Mimara befann sig vid olika tillfällen och vad han gjorde på dessa platser vilket inte görs i katalogen. Hoving hävdar att hans konstanta resande i Europa och Sovjet enbart var i syfte att hitta unika konstföremål och införskaffa dessa på mer eller mindre ohederliga sätt. Samtidigt som hans sökande pågick knöt han viktiga kontakter med ledande politiker, som till exempel Adolf Hitler i Berlin och Josip Broz Tito i Zagreb. Hoving menar att genom resandet fick Mimara en tydlig bild av hur

---

<sup>8</sup> *Mimara Museum Catalogue*, sid 37.

<sup>9</sup> Luksic, *Guide: Mimara Museum*, sid 7.

<sup>10</sup> *Mimara Museum Catalogue*, sid 12.

konstmarknaden såg ut när han i Paris gjorde sig bekant med konstmuseer, gallerier, konstnärsgrepp och andra inflytelserika inom konstvärlden.<sup>11</sup>

Enligt konsthistorikern och redaktören på *ARTnews magazine*, Konstantin Akinsha finns ytterligare en version om vem denne konstsamlare var. Hans namn skulle ha varit Mirko Maratovic från staden Split, född 1897. Sedan ska han ha köpt identiteten Ante Topic av en sårad och senare död krigssoldat på ett militärsjukhus i Rom, namnet utökades med Mimara efter hans riktiga namn MI-rko MARA-tovic. Likt Hoving redogör även Akinsha för Mimaras konststöder runtom i Jugoslavien och Europa och hans sätt att själv ”förbättra” och förfälska konstföremål vid restaureringar.<sup>12</sup>

### **Zagreb och Europa**

Museikatalogen ger en bild av en fattig och enkel kroat utan något kulturellt kapital som lyckades förverkliga sin dröm, att förena sitt intresse för konst och ge tillbaka något stort till sitt forna hemland Kroatien. Men det var även en gåva till världen, som genom hans samling och museum skulle få ta del av och inte bara se en underbar konstskatt utan även hans älskade och vackra Zagreb. I museikatalogen skrivs att han ville göra Zagreb till ett kulturellt centrum och höja stadens status internationellt.<sup>13</sup> När katalogen skrevs 1989 påstås det i den att Mimara-museet då var ett av det bästa i världen, och Mimara själv förutspådde att Zagreb, genom hans samling skulle bli ett Mekka för turism. Vad som dock menas med det bästa museet i världen är oklart – vilka kvalitéer innebär det, syftas det enbart på konsten och konstnärernas status, och vems bedömning är det? Här hade det varit relevant att förstå hur det såg ut i Zagreb 1989 med både turism och andra konstmuseer, men mina efterforskningar och förfrågningar har inte kunnat ge svar på detta. När museet öppnades 1987 kallades det för ”Zagrebs Louvre”.<sup>14</sup>

Varför ville inte Mimara samtidigt med sitt intresse, kontakter och affärssinne höja den kroatiska konsten och sätta Zagreb på kartan med hjälp av konst från regionen? Ansåg Topic Mimara själv att Kroatien och Jugoslavien och dess konst tillhörde den västeuropeiska konsthistorien? Vilket kanske inte vore så konstigt då Kroatien mellan 1526-1918 var en del av det Habsburgska riket och Österrike-Ungern<sup>15</sup> – alltså i en mer central del av Europa än vad Östeuropa var, då länderna där tillhörde Polen-Litauen och senare det Ryska imperiet.

---

<sup>11</sup> Hoving, ”Super Art Gems of New York”, (opaginerat).

<sup>12</sup> Akinsha, ”The Master Swindler of Yugoslavia” (opaginerat).

<sup>13</sup> *Mimara Museum Catalogue*, sid 16.

<sup>14</sup> Akinsha, ”The Master Swindler of Yugoslavia”.

<sup>15</sup> *Western Balkans*, sid 171.

Topic Mimara beskrivs i katalogen som en man med affärstalanger – vilket inte är något som varken Hoving eller Akinsha i sina artiklar bestrider. Han beskrivs vidare som en vis man lojal mot det kroatiska folket och sitt älskade hemland, dock hade han enligt Hoving österrikiskt medborgarskap.<sup>16</sup> Drömmen om att ge Kroatien sin konstsamling hade Mimara tidigt enligt katalogen. Samtidigt hyllas han eftersom samlandet varit svårt, fullt med hinder och jobbiga resor – vilket inte förklaras närmare.<sup>17</sup> Av både Hoving och Akinsha ges det en annan bild av hans relation till Jugoslavien, hans planer med sin samling och hans samlingsmetoder.

I båda artiklarna ”The Master Swindler of Yugoslavia” och ”Super Art Gems of New York City” ges en helt annan bild av denne kroat. Lika positivt vinklad som katalogen lika negativt framställs Topic Mimara i artiklarna. Hoving hävdar i sin artikel att Mimara var en konsttjuv, förfalskare, spion åt Tito, KGB-agent och en eventuell mördare. Enligt Hoving skulle Mimara vara skyldig till fler konststöld i kyrkor runtom i Jugoslavien redan 1920. Konstverken ska han senare ha sålt vidare till andra konstsamlare och auktionshus i Europa.<sup>18</sup> Vidare så återges olika berättelser om Mimara och hans tvivelaktiga konstaffärer runtom i Europa och hur han alltid försvann när han blev ifrågasatt och senare dök upp i nya städer, med nya konstprojekt och nya identiteter. Under 20- och 30-talen reste Mimara som flitigast, han bodde i Paris, Berlin, München, Sarajevo och i Dalmatien samtidigt som han ägnade sig åt systematisk brottslighet enligt Hoving. Han skriver att Mimara beskrev sig själv som ”a major dealer in antiques and art – specializing in art from the Balkans.”<sup>19</sup> Vilket är anmärkningsvärt då den samling han skänkte inte består av konst från denna region och den enda information om Mimaras relation till konst från Balkan är hans stöldgods från Jugoslaviska kyrkor.

Enligt Hoving återvänder Mimara till Zagreb under depressionsåret 1929, träffar sin vän Josip Broz Tito och blir medlem i hans jugoslaviska kommunistparti samtidigt som han blir medlem i det sovjetiska KGB. 1932 bor Mimara åter igen i Berlin där han gör sig bekant med både Adolf Hitler och Hermann Göring.<sup>20</sup> Akinsha skriver att Mimara år 1946 tilldelas ett tyskt diplomatpass, och kan med hjälp av detta fritt resa genom Europa. ”According to a Yugoslav diplomat who encountered Mimara in Germany, he traveled ’in Switzerland,

---

<sup>16</sup> Hoving, ”Super Art Gems of New York City”.

<sup>17</sup> *Mimara Museum Catalogue*, sid 26.

<sup>18</sup> Hoving, ”Super Art Gems of New York”

<sup>19</sup> A a

<sup>20</sup> A a

France, Austria, Holland and everywhere else. Diplomatic passport helped him immensely to cross borders and to smuggle art'.<sup>21</sup>

### **The Collecting Point**

Det både Akinsha och Hoving fokuserar på är Mimaras koppling till den så kallade The Collecting Point i München under slutet av 1940-talet.<sup>22</sup> Hoving skriver ”He had figured out the potentially best art scam ever.”<sup>23</sup> I München fanns ett stort lager med den konst som hade beslagtogs av de amerikanska styrkorna efter 2:a världskriget – konst som nazisterna i sin tur hade stulit och beslagtogs av judar och övriga krigsoffer. Med USA som ansvariga för detta lager började vid denna tid arbetet med att föra tillbaka konsten till dess rättmätiga ägare. Som Jugoslaviens representant för detta jobb dök Ante Topic Mimara upp. Enligt Hoving var Mimara vid denna tid väl insatt och högt uppsatt inom den jugoslaviska politiska och militära makten vid sidan om Tito. I Hovings artikel går att läsa ”With the personal approval of Tito, he was given the rank of full colonel in the Yugoslav national army and sent to Munich.”<sup>24</sup>

Genom högt uppsatta kontakter och en kontakt inom The Collecting Point, närmare bestämt konsthistorikern Wiltrud Mersmann, senare Mimaras fru, så kunde Mimara matcha påstådd försvunnen jugoslavisk konst mot den konst som fanns i amerikanarnas lager i München. På så sätt fick han, enligt Akinsha och Hoving ut 166 konstföremål, som fraktades till Belgrad, men som senare försvann. Hoving menar att det finns konstföremål bland dessa 166 konstverk som idag hänger på Mimara-museet i Zagreb och på Nationalmuseet i Belgrad. Enbart tre av dessa konstföremål ska egentligen ha tillhört medborgare från Jugoslavien.<sup>25</sup> Enligt Hoving är 95% av Mimaras samling förfalskningar och konst med uppiktad proveniens.<sup>26</sup>

I samband med att The Collecting Point i München lades ner 1949 upptäcktes Mimaras svindleri hävdar Akinsha, men då de amerikanska befälhavarna och de ansvariga på The Collecting Point tyckte händelsen var så pinsam så tystades bedrägeriet ner och Mimara ställdes aldrig till svars.<sup>27</sup> Topic Mimara ska ha sagt att om någon kan bevisa att konstföremål

---

<sup>21</sup> Akinsha, ”The Master Swindler of Yugoslavia”

<sup>22</sup> ”Munich Central Collecting Point 1945–51, like those at Marburg and Wiesbaden, was established to collect the works of art and other cultural objects confiscated by the Germans, hidden throughout Germany and Austria during the war, and retrieved by the Allies. Objects discovered by the Allies at the close of World War II were brought to the collecting points, where they were identified and photographed before being returned to their countries of origin for restitution to their rightful owners” <http://www.lacma.org/art/ProvIntro.aspx>.

<sup>23</sup> Hoving, ”Super Art Gems of New York”.

<sup>24</sup> A a.

<sup>25</sup> Akinsha, ”The Master Swindler of Yugoslavia”.

<sup>26</sup> Hoving, ”Super Art Gems of New York City”.

<sup>27</sup> Akinsha, ”The Master Swindler of Yugoslavia”.

i hans samling tillhör någon annan än Mimara själv så skall denne person få tillbaka sin konst. Detta påstår museichefen vid Mimara-museet Tugomir Luksic då han svarade på frågan angående konstens proveniens då han intervjuades av *ARTnews* i samband med att Akinshas artikel skrevs 2001.<sup>28</sup>

### *Museet*

I denna del undersöker jag museet, dess syfte och funktion dels utifrån museikatalogen och dels utifrån mitt egna besök på museet, i relation till konsthistorikern Carol Duncans bok *Civilizing Rituals* (1995). I denna uppsats står hennes kapitel om amerikanska donatorer och deras privata intressen för konstmuseer i fokus. Hennes resonemang är intressant att applicera och resonera kring med tanke på Mimaras donation.

### **Insidan**

Mimara-museet på Roosevelt Square i Zagreb öppnades i juli 1987, sex månader efter Mimaras död. Idag är museet ett av cirka 40 andra museer i Zagreb. 450 målningar, 200 skulpturer och över 1000 objekt i olika hantverk och av olika material visas i kronologisk ordning. Enligt Luksics guidebok grundas valen av verk som visas, på olika kriterier, dels praktiska så som storlek och klimatanpassning och dels genom de pedagogiska mål museet har och Mimaras egna önskemål.<sup>29</sup> De pedagogiska målen definieras inte alls. Men utifrån vad som visas, är det en klassisk västerländsk konstsyn som förmedlas, som inte ifrågasätter eller ger alternativ till den kanon som väst har skapat. Museet visar en samling uppbyggd likt ett konsthistoriskt översiktsverk där 1900-talskonsten dock uteslutits.

Inredningen på Mimara-museet är tvärtemot Duncans exempel från de amerikanska donatorernas museer, sparsmakad och väldigt enkel. Med ett undantag så är rummen på Mimara-museet inte inredda med möbler eller som om det skulle vara samlarens hem. Konsten har till stor del fått ta den plats den behöver och intrycket av att det är konsten som står i fokus är tydligt. Till skillnad från de amerikanska museerna kontextualiseras inte konsten, utan framställs snarare som autonom. De enfärgade ljusa väggarna blir till de vita konsthistoriska översiktsverkets sidor där konsten återges.

Det finns dock ett rum som är Ante Topic Mimaras rum, inrett med hans möbler efter hur hans hem såg ut. Vilket av hans hem och rum det är inrett efter framgår inte. Det var först där som jag som besökare kunde se spår av personen Topic Mimara i museet. Rummet som

---

<sup>28</sup> Akinsha, ”The Master Swindler of Yugoslavia”.

<sup>29</sup> Luksic, *Guide: Mimara Museum*, sid 11.

har döpts till *In Honour of our Donor* beskrivs i Luksics *Guide: Mimara Museum*. Det påstås inte att det är utformat som Mimaras arbetsrum, men det är den känslan som förmedlas genom ett stort skrivbord, fåtöljer och skänkar från franskt 1700-tal, persiska mattor från 1600-talet och vävda tapeter från 1500-talet som pryder väggarna. Luksic skriver ”He created an ambience of refined and cultured living that was a mirror of his wide culture and his passion as a collector”<sup>30</sup> Där kan besökarna möjligtvis få en bild av Mimara som konstsamlare och hans personliga preferenser.

Varför det inte ser ut som på andra konstdonatorers mer personliga museer som Duncan beskriver är intressant att spekulera i. För Mimara var kanske konsthistorien huvudsaken, hans passion och det viktigaste att framhäva, även om det var han som stod bakom samlingen. Eventuellt vill museet och Mimara peka på den enkla bakgrunden som Mimara enligt katalogen hade – fattig och utan utbildning, och därför inte inredde hela museet med möbler utan endast ett rum och därmed understryka hans svåra väg fram till drömmen. Kanske trodde Mimara att museet skulle få en högre status internationellt, om fokus inte låg på honom, utan på den välkända och värdefulla konsten och dess skönhet. I strävan efter att höja Zagrebs kulturella status och öka turismen, med hjälp av detta ”Zagrebs Louvre” – en mötesplats för konsthistorisk forskning, kanske det inte fanns plats för större fokus på Mimara.

Likväl finns det ett rum, alternativet finns så klart att inte ha det. En parallell till det Luksic skriver om Mimara i citatet ovan är vad Duncan skriver om Getty och hans välmöblerade museum ”longed to be believed as cultured and knowledgeable aristocrat.”<sup>31</sup> Jag menar att genom att möblera, vare sig ett helt museum eller ett rum så finns det ett syfte med det för att bli uppfattad på ett visst sätt och därmed även ett syfte att få konsten att uppfattas på samma sätt.

Kanske ville inte Mimara ha större fokus på sig själv och hans liv då det har visat sig att många av hans handlingar, kontakter och bakgrund är dolt i mörker och ifrågasatt. Duncan menar att det ofta är en idealiserad bild av donatorerna som ges på respektive museum. Eftersom Mimara-museet har störst fokus på konsten och inte på Mimara själv så blir det i stället i museikatalogens texter som den idealiserade bilden av honom målas upp, och istället är det en idealiserad bild av konsten som ges på museet. Den relativa frånvaron av Mimara som museet förmedlar får istället ta plats i katalogtexterna. Genom att se på vad museet valt att visa upp och vad katalogförfattarna valt att skriva så menar jag att konstverken i sin

---

<sup>30</sup> Luksic, *Guide: Mimara Museum*, sid 217.

<sup>31</sup> Duncan, *Civilizing Rituals*, sid 81.

byggnad på Roosevelt Square får stå för en idealiserad bild av konsthistorien och vår västerländska konstkanon som Mimara valde att samla och donera.

Besökarna på Mimara-museet uppmanas att börja ”från början” med ikonerna och den äldsta konsten i samlingen, längst upp i byggnaden på andra våningen. Med dessa verk startar Mimara-samlingens konsthistoriska resa i måleriet. Sedan följs i kronologisk ordning den västerländska konsthistorien genom relativt konventionella nedslag som till exempel italienskt renässansmåleri, barocken och det holländska 1600-talsmåleriet och det franska 1800-talsmåleriet från rokoko till postimpressionism. Det är också på denna våningen som Mimaras eget möblerade rum finns. Första våningen innehåller skulpturer och konsthantverk med början i förhistoriska verk och slut i rummet ”European Sculpture” från slutet av 1800 till 1900-talet. Sedan avslutas besöket på entréplanet där det i ena flygeln visas glaskonst och i den andra kinesisk och japansk konst. Samlingen innehåller ingen 1900-talskonst och inte heller någon konst från Balkan eller övriga Östeuropa i någon större utsträckning.

### **Exteriören**

Den stora byggnaden i nyklassicistisk stil på Roosevelt Square, byggd 1895 är en imponerande byggnad med ett blomsterprytt torg framför den stora entrén. Duncan menar att valet av byggnad, dess historia och utstrålning är av oerhörd stor betydelse när donatorer väljer att visa upp sina samlingar i form av museum eller mausoleum.<sup>32</sup> Kopplingen mellan det gamla ofta akademiska och aristokratiska användningsområdet, och museets nya roll som folkbildare och statusförmedlare är tydlig och vanlig i sammanhanget. Detta går att tillämpa på Mimara-museet, som tidigare användes som gymnasieskola. Dess historia som skola förmedlar just den akademiska känslan som den upplysta och kunskapssökande besökaren ansågs skulle ha vid en visit till ett museum som Duncan beskriver. Även byggnadsstilen kan förknippas med upplysning, tradition och den västerländska konsthistorien.

Enligt Duncan är museer med stora samlingar, ibland till och med innehållande donators mausoleum en större verksamhet än själva konstutställningen. Ofta innehåller det en vacker trädgård, en skulpturträdgård, stora butiker och kaféer. En del av detta går även att finna på Mimara-museet, om än i mindre skala – entréplanet erbjuder en mindre butik och ett litet kafé. Givetvis finns och fanns det skillnader i ekonomiska förutsättningar mellan USA, Kroatien och Jugoslavien, mellan de amerikanska museer som Duncan refererar till och museer i Kroatien. Men åter igen vill jag hävda att skillnaderna också kan tolkas som att det är konsten som står i fokus.

---

<sup>32</sup> Duncan, *Civilizing Rituals*, kap 4.



### **Donationen och dess syfte**

Topic Mimara såg Kroatien som en nation som plundrats, ett land utan något kulturellt arv – vilket i katalogen inte förklaras närmare, men som är intressant i sammanhanget då Mimara själv anklagas av Akinsha och Hoving för just plundring. Cvito Fiskozić skriver i katalogen att Mimaras syfte med sin donation var att förmedla förståelse för och uppskattning av konstutvecklingen och konsthistorien i olika länder och samtidigt ena den estetiska kreativiteten.<sup>33</sup> Carol Duncan menar däremot att syftena med dessa stora donationer inte enbart var ädla utan också innebar en personlig vinning, kanske även en plats i historien och därmed odödlighet.<sup>34</sup> Hon menar även att ett besök på ett donationsmuseum är strukturerat för ett rituellt beteende inför en idealiserad donator.<sup>35</sup>

Vidare i katalogen så hyllas Mimaras val av plats för museet just i Zagreb och att han gjorde samma val i samband med sin sista vila, dock inte i museet, som även det är vanligt bland välbärgade konstdonatorer.<sup>36</sup> Kan det vara ett taktiskt val av Mimara då hans museum kanske får en större plats i den kroatiska konsthistorien, då han själv valde att begravas i kroatisk jord istället för vid sitt hem i Salzburg? Kanske hade det betydelse att Mimara faktiskt avled i Zagreb. Duncan menar att genom att också göra ”sitt” museum till ett mausoleum så blir platsen ett starkt laddad minnesmonument. Och syftet med att föreviga sig själv och sina gärningar som dessa ofta manliga konstsamlare ville blir tydligare. Vad skulle vara en bättre plats för att söka odödlighet på än en plats där konsten och dess tidlösa värde hyllas, frågar sig Duncan.<sup>37</sup> Även respekten för den döde och dennes konstgävor blir svårare att undgå om konstsamlingen är begravd i museet.<sup>38</sup> Även om den tid som Duncan behandlar med vissa undantag är 70 år före Mimara-museets öppnande går det att se paralleller med de amerikanska donatorernas syfte. Om Mimara själv valde Zagreb som begravningsplats kan det tolkas som att han genom sitt val ger tyngd och status åt sina gärningar för Kroatiens folk, för Zagreb som kulturstad, för sitt museum och sin konstsamling. Museet framstår därmed mer som det minnesmonument det fungerar som snarare än ett offentligt konstmuseum.

Ett kapitel i katalogen utgörs av det begravningsstal som ordföranden för den kroatiska socialistiska republiken, Dr. Anđelko Runjić<sup>39</sup> skrev för Mimara. I talet glorifieras och beskrivs vännen Topic Mimara, hans kärlek till Jugoslavien och hur han genom sin död har

---

<sup>33</sup> *Mimara Museum Catalogue*, sid 26.

<sup>34</sup> Duncan, *Civilizing Ritual*, kap 4.

<sup>35</sup> A a, sid 72.

<sup>36</sup> Flera välkända konstsamlare och donatorer som Getty, Dulwich och Huntington gjorde sina museer till mausoleer.

<sup>37</sup> Duncan, *Civilizing Rituals*, sid 84.

<sup>38</sup> A a, sid 91.

<sup>39</sup> President of the Assembly of the Socialist Republic of Croatia.

tagit en plats i historien. Vilken historia som det syftas på framgår inte. Mimara hade ända till sin död högt uppsatta politiker som vänner. I talet sägs det ”You have left to your country, to your nation, to the Socialist Republic of Croatia, to your whole community, a priceless treasure trove of culture, your life-long concern/.../Vast was your trust in this socialist land, in Tito, in the paths we tread.”<sup>40</sup> Runjic säger i slutet ”We shall build your gallery and remember you.”<sup>41</sup>

1989 vill museet enligt katalogen se sig själva som en mötesplats för det kroatiska folket men också för konsthistoriker och konstvetenskaplig forskning.<sup>42</sup> Cvito Fiskovic avslutar sitt kapitel i katalogen med att skriva att samlingen inte ännu fullt ut är fastställd. Fiskovic menar att det finns mycket kvar att göra gällande konstverkens proveniens och forskning kring ursprung, konstgrupper, influenser, mindre kända konstnärer och hantverkare främst i samband med konsthantverksföremålen. Deras mål med forskningen är att förstå samlingens faktiska värde, och han verkar övertygad om att det enbart kommer att förbättras. Fiskovic skriver ”Once the true worth of the Topic museum is revealed in its entirety, the present generation and those which succeed it will be all the more grateful to its creator.”<sup>43</sup> Denna forskning ses som någonting positivt, och museet menar att med ny kunskap och information om konsthistorien kommer samlingen att förändras i framtiden.

Det som skiljer Mimara från den bild som Carol Duncan ger av välkända donatorer som Mellon, Huntington och Getty med flera, är att det främst handlade om rika affärsmän som på senare år tyckte sig behöva en konstsamling. Dessa välbärgade män anlidade personer som samlade och köpte konstföremål för deras räkning. Mimara var enligt museikatalogen både kunnig, påläst och kände till konstnärsyrket när han som ung man påbörjade sin samling. Fast deras syfte med att göra dessa stora donationer är i många fall likartade. Duncan menar att det handlar om att göra sig ett monument över sitt liv och därigenom leva för evigt.<sup>44</sup>

I katalogen beskrivs samlingen som en fantastisk gåva från Mimara, men också en samling som står ut bland andra samlingar i de slaviska länderna. ”Gåvan” fick enligt Akinsha den kroatiska staten betala 100 000 dollar för redan 1973 då den första donationen gjordes, dessutom fick Mimara ett hus i Zagreb och ännu ett hus vid kusten. Ännu en summa på

---

<sup>40</sup> *Mimara Museum Catalogue*, sid 20.

<sup>41</sup> A a, sid 21.

<sup>42</sup> A a, sid 26.

<sup>43</sup> A a, sid 28.

<sup>44</sup> Duncan, *Civilizing Rituals*, kap 4.

50 000 dollar betalades vid Mimaras död 1987 till hans änka Wiltrud Topic Mersmann för en donationen som gjordes 1986.<sup>45</sup> Det finns dock indicier i både Hovings och Akinshas artiklar på att Mimara hade planer på att öppna konstmuseer både i Montevideo och i Tangiers. Så om valet av Zagreb var självklart som plats för merparten av konstsamlingen är inte helt entydigt. Varken i Montevideo eller Tangiers i Marocko hade Mimara troligtvis fått den status och den hjälteroll som han enligt museikatalogen hade i Kroatien 1989. Enligt Akinsha ska Mimaras fru ha sagt om sin man ”he didn’t care anything about Belgrade. In fact it was only much later, in the ’70s, that he returned to Yugoslavia”<sup>46</sup> Så vad tyckte Mimara om Jugoslavien egentligen? Enligt museikatalogen hyste Mimara den djupaste kärlek till både Kroatien och Jugoslavien.

### *Museikatalogen*

I denna del kommer jag att undersöka vad som finns och inte finns i Mimara-museets samling genom att studera katalogförteckningen. Jag kommer också att se hur språket i katalogtexterna eventuellt påverkar bilden av museet, Mimara och samlingen. Genom att även studera vad som finns på bild i katalogen med ledord som nationalism, konsthantverk och religion så kommer jag att diskutera vad Mimaras syfte med sina val av konstverk kan ha varit, tillsammans med Duncan, Akinsha och Hoving.

Precis som utställningen på Mimara-museet är museikatalogen i stor sett kronologisk i sin form. Ett inledande stycke berättar om Ante Topic Mimara, hans museum och hans dröm, det följs av ett stort urval bilder och närbilder av hans samling som sedan avslutas med en fullständig förteckning över samlingarna. Katalogen skrevs 1987 – en tid då Kroatien tillhörde den Socialistiska federationen Jugoslavien (1963-1992). Även i den andra upplagan från 1989, refereras det till Jugoslavien eftersom Kroatien då fortfarande tillhörde Jugoslavien. Det är anmärkningsvärt att katalogen inte har skrivits om efter Kroatiens självständighet 1991 och Jugoslaviens upplösning 1992.

### **Språket**

I katalogtexten glorifieras Mimara och hans dröm om att kunna ge det kroatiska folket en konstsamling och skatt som kommer att bli berömd världen över – en samling som var tänkt att göra Kroatien och Jugoslavien framstående och där ”the collection will shine forth in all its

---

<sup>45</sup> Akinsha, ”The Master Swindler of Yugoslavia”.

<sup>46</sup> A a

undeniable glory.”<sup>47</sup> Det nämns redan i introduktionen att Ante Topic Mimara fick ta emot flera priser för sina donationer och sitt arbete för Zagreb. Dels fick han av staden Zagreb det finaste priset som delas ut – Zagrebs stadspris, dels fick han ta emot ett diplom av den Jugoslaviska akademien för konst och vetenskap. Det sistnämnda fick han ta emot efter uppmaningar av den socialistiske ledaren Josip Broz Tito att Topic Mimara skulle bli akademins välgörare. Vilka år han fick ta emot dessa priser framgår inte av katalogen. Det skrivs inte heller i katalogen något om Mimaras nära och långa relation till Tito som både Hoving och Akinsha beskriver i sina artiklar.

Av katalogförfattarna och Mimara finns många vackra och storartade uttalanden som ”I erected a monument”<sup>48</sup> och ”In this resides the beauty of your deed. There is a planetary grandeur here. For thus a man may outgrow space, grow into time, and never pass away”.<sup>49</sup> Det går att jämföra med flera andra konstdonatorer som Duncan beskriver. Det lär ha sagts om den amerikanske miljonären och konstsamlaren Henry Clay Frick att ”he eventually conceived the goal of leaving to the people of his own country something as complete and as nearly perfect/.../I want this collection to be my monument”.<sup>50</sup> Genom denna jämförelse vill jag hävda att språket i Mimara-museets katalog definitivt inte är unikt, inte heller framställningen. Men den är effektiv – Mimara ses okritiskt som en hjälte som enbart hade sitt älskade Kroatien för ögonen, och ville ge detta land och dess folk det finaste han visste. Det verkade inte innefatta modern konst och konst från varken Östeuropa eller Balkan.

### **Samlingen**

Med rubrikerna: målningar, teckningar, forntida civilisationer, skulptur, konsthantverk, elfenben & pärlmor, glas, porslin, textil, möbler och Kina & Fjärran östern kategoriseras samlingen. Med ytterligare underrubriker karaktäriseras föremålen, deras epoktillhörighet, tidsperiod och i flera fall deras härkomst. Nedan redovisas en kort övergripande genomgång av katalogen och hur många av dessa verk som kan kopplas till Östeuropa som går att utläsa av katalogens information. Mer detaljerad information finns i form av bilagor.

Av de totalt 1416 verk som nämns i katalogen har 21 verk anknytning till Östeuropa. De kategorier som flitigast är representerade är ”glas”, ”målningar” och ”Kina & Fjärran östern”. Betydande delar av den europeiska konsten samlades inte av Ante Topic Mimara. Konst från Kroatien finns inte heller representerat. Fokus tycks ha legat på kinesisk konst, konstglas och

---

<sup>47</sup> *Mimara Museum Catalogue*, sid 12.

<sup>48</sup> Akinsha, ”The Master Swindler of Yugoslavia”.

<sup>49</sup> *Mimara Museum Catalogue*, sid 21.

<sup>50</sup> Duncan, *Civilizing Rituals*, sid 75.

inte minst på italienskt måleri från 1200 - 1700-talet och franskt måleri från 1400-talet fram till början av 1900-talet.

Vad går det då att utläsa av den relativt begränsade mängd konst och konsthantverk som har anknytningar till Östeuropa? Under kategorin målningar är ikonerna de som får representera Östeuropa, med ikoner från de så kallade ”Moscow school” och ”Novgorod school” främst från tiden mellan 1300-1700-talen. Tidigare i uppsatsen har Mimaras ifrågasatta förhållande till stulen religiös konst från Jugoslaviska kyrkor nämnts, men det finns inga indikationer på, varken i katalogen eller i Akinshas och Hovings artiklar att detta skulle röra sig om stulna ikoner. Men samtidigt hävdar Hoving, som tidigare nämnts att 95% av samlingen är förfalskningar eller stöldgods.

Under rubriken ”Målningar” är enda gången som en underrubrik med just ”Östeuropa” förekommer, som tillägg i rubriken finns ”Ryssland”. Övriga östeuropeiska verk finns under rubriker som epoken under ”Renässansen”, som materialet under ”Elfenben” och direkt beskrivande under ”Medaljer”.

En genomgång av de 21 östeuropeiska verken som till största delen är konsthantverksföremål visar en tydlig koppling till Polen. De flesta av dessa verk går att förknippa med monarker, storfurstar och kungahus. Sex av de 21 verken finns återgivna i bild i katalogen.

Frågan om varför den östeuropeiska konsten och konst från Balkan inte var aktuell för Mimara i hans samlande är både intressant och viktig. Enligt Mimaras egen titel ”art dealer specializing in art from the Balkans”<sup>51</sup> i kombination med det både Hoving och Akinsha hävdar – att han stal konst från Jugoslavien och sålde vidare till bland annat Amerika<sup>52</sup> tyder på både ett stort intresse för Jugoslavisk konst, men eventuellt även en vilja att sprida konst från denna region till övriga världen, om än på ett ohederligt sätt. Ville han visa världen det Jugoslaviska kulturarvet, och samtidigt ge kroaterna en konstsamling som gjorde dem delaktiga i västerlandets konstkanon? Ska vi se Topic Mimara som en slavisk konstmissionär? I slutet av sin artikel återger Hoving en del av en odaterad intervju, med Mimara i hans hem på slottet i Salzburg. Då Hoving frågar om St Busry Edmund-korset kom från Jugoslavien svarade Mimara ”Never! I would never have taken anything out of my beloved country”<sup>53</sup>

Vad går att utläsa om samlingen ifall konsten, som Hoving och Akinsha påstår till största delen är stöldgods från förintelse- och krigsoffer och katalogen hävdar att Mimaras

---

<sup>51</sup> Hoving, ”Super Art Gems of New York City”.

<sup>52</sup> A a.

<sup>53</sup> A a.

syfte var att ge Kroatien en fin samling som skulle hålla världsklass? Jag menar att det borde vara en kombination av bristen på utbud av illegalt och legalt slag, och det ekonomiska och konsthistoriska värde som konstverken hade som har varit avgörande för hans samling.

Ante Topic Mimara var en berest person, främst genom resor i Västeuropa men även i Amerika, Sovjet och Nordafrika.<sup>54</sup> För att förstå vad och varför han samlade så måste vi se till utbudet som fanns. Enligt Akinsha reste Mimara fritt runt i Europa med hjälp av sitt tyska diplomatpass han fick 1946, och hade därmed inga problem att smugla konst.<sup>55</sup> Vad det någon form som var lättare att smugla än någon annan – uppseendemässigt, med tanke på konstföremålens storleksförhållanden eller äldre verks skörhet? Kan det ha påverkat samlingens sammansättning?

Hoving skriver att "his inventory consisted of copies and fakes he made himself. He also hired fakers to make others."<sup>56</sup> Akinsha beskriver hur Topic Mimara förbättrade en glasbägare från 1600-talet tillhörande Hermann Göring "Mimara dated it to the 15<sup>th</sup> century and 'improved' it by adding a gilded silver base"<sup>57</sup> Om den finns i samlingen på Mimara-museet idag framgår varken av katalogen eller Akinshas artikel.

Samlingen innehåller inte heller någon samtida eller modern konst. Var det svårare för Mimara att förutsäga den moderna konstens stigande värde och status i framtiden? Och att den inte heller behövdes "bättra på" ännu, och det var svårare att förfälska proveniensen.

I museikatalogen förekommer inte en rad om Mimaras ifrågasatta samlingsmetoder. När Akinsha tar upp ämnet med museichefen Tugomir Luksic i sin artikel, är svaret att han inte tror att Mimara var inblandat i några ohederliga affärer under sin tid i Tyskland. Dessutom har museipersonalen inte fått någon information om samlingens härkomst eller ursprungsort enligt Luksic.<sup>58</sup> Vilket jag anser vara högst anmärkningsvärt och intressanta att ifrågasätta i sammanhanget. Borde inte det vara högst relevant för museipersonalen att veta för att kunna arbeta med samlingen?

### **Bildmaterialet**

I katalogen visas 318 verk på bild, där en del både är reproducerade i sin helhet och i detalj. För att utläsa varför Mimaras samling ser ut som den gör har jag undersökt bilderna i museikatalogen med ord som "nationalism", "konsthandverk" och "religion" framför mig, även då dessa ord inte utesluter varandra. Den kategori som är störst är "målningar" följt av

---

<sup>54</sup> Hoving, "Super Art Gems of New York City".

<sup>55</sup> Akinsha, "The Master Swindler of Yugoslavia".

<sup>56</sup> Hoving, "Super Art Gems of New York City".

<sup>57</sup> Akinsha, "The Master Swindler of Yugoslavia".

”glas” och ”Kina & Fjärran östern” – så till stor del följer bildmaterialet samlingens storlek i övrigt. Olika konsthantverk är flitigt representerat i bildmaterialet, men även religiösa motiv är ofta förekommande. Det nationella är dock inte lika vanligt, varken i ett kulturellt perspektiv på Balkan eller i ett nationalistiskt historiskt perspektiv. Reproduktionerna av verk med religiöst innehåll handlar främst om kristendomens berättelser och det ortodoxa är klart närvarande i ikonerna. I princip ingen annan religiös åskådning är representerade, med undantag från det kinesiska där jag inte kan bedöma figurernas nationella eller religiösa betydelse, konstverkens syfte och ändamål. I enstaka fall förekommer figurer ifrån den grekiska mytologin. Det nationella är närvarande genom olika kungaporträtt men främst som konstföremål tillhörande olika kungahus. Det kroatiska, eller Jugoslaviska är inte alls närvarande.

Det nationella finns däremot ständigt närvarande i katalogtexten, vilket inte är överraskande då Ante Topic Mimara ses som en nationalhjälte i Kroatien. Att skriva en museikatalog om honom och hans samling utan att bli patriotisk skulle varit förvånande, det är snarare en medveten strävan. Inte någonstans står det något om kroatisk konst, eller konst från Balkan. Inte heller ifrågasätts avsaknaden av konst från Balkan och Central- och Östeuropa i samlingen. Anmärkningsvärt är att katalogen inte har skrivits om efter Jugoslaviens fall.

#### *Guideböcker och turistinformation*

I informationsbroschyren *Step by step* (årtal saknas)<sup>59</sup> producerad av Zagrebs turistinformation, ges inte Mimara-museet större eller mindre utrymme än något annat museum i Zagreb. Museet beskrivs inledningsvis utifrån museibygnaden, därefter presenteras kort innehållet som den privata samlaren Ante Topic Mimara donerade. Mimara beskrivs inte närmare än så. Det nämns inte heller att han var kroat eller något om hans eventuella inflytande på Kroatien och Zagrebs konst- och kulturliv. Det finns alltså inga nationalistiska undertoner här. I den korta texten beskrivs den kronologiska uppbyggnaden av utställningen, från Egypten och det antika Grekland och sedan nämns ”the great masters like Raphael, Velasquez, Rubens, Rembrandt and Goya”.<sup>60</sup> Sist nämns den omfattande glassamlingen och möjligheten att där studera de förändringar som skett inom glaskonsten under historien. Titeln ”Zagrebs Louvre” är alltså inte längre så aktuell. Istället uppfattas det

---

<sup>58</sup> Akinsha, ”The Master Swindler of Yugoslavia”.

<sup>59</sup> Troligtvis skriven efter år 2000.

<sup>60</sup> *Step by step*, sid 53.

som att de museer som behandlar Zagreb (The Zagreb City Museum) och konstmuseer med kroatiska konstnärer (The Croatian Museum of Naive Art och The Gallery of Modern Art) i högre grad hyllas och beskrivs med glorifierande ord i poetiska formuleringar.<sup>61</sup> Kanske är det inte så överraskande då broschyren riktar sig mot turister och vill tydliggöra hur mycket Zagreb har att erbjuda. Det är positivt och intressant att det idag är det lokala och det nationella inom konsten som i större grad sätts i fokus än det som varit liktydigt med västerländska ideal.

Topic Mimara nämns dock indirekt vid ett annat tillfälle i *Step by step*, men inte vid namn. I beskrivningen av Zagrebs berömda St Maria Katedral nämns katedralens konst, bland annat det mest värdefulla konstföremålet – katedralens plenarium<sup>62</sup> av elfenben innehållande tio bilder från Jesu liv. Om det skrivs det ”A thief posing as an art-loving aristocrat once made a copy of the plenarium, taking the original to America where it was sold”.<sup>63</sup> Denna historia överensstämmer med en av alla de konststöder som Hoving beskriver och tillskriver Topic Mimara i sin artikel ”Super Art Gems of New York City”.<sup>64</sup>

I reseguideboken *Western Balkans* (2009) finns det under rubriken Kroatien/Zagreb ett kort stycke om Mimara-museet. Där framgår det endast att denna mångfacetterade samling som innehåller allt från ikoner till orientalisk konst och konst ”by renowned painters like Rembrandt, Velázquez, Raphael and Degas”<sup>65</sup> skänktes till Kroatien av Ante Topic Mimara. Och att man som besökare bör avsätta minst två timmar för besöket.<sup>66</sup>

På Zagrebs officiella hemsida för turism finns mer utförlig information om Mimara-museet än vad som finns i deras broschyr *Step by step*. Det som skiljer texterna är att det på hemsidan redogörs för samlingens innehåll, antal verk, vilka tekniker och material man som besökare får se. Här räknas också de välkända konstnärer upp som finns i samlingen, men inte heller här glorifieras Mimara eller hans donation. Det berättas inte heller mer om vem han var och varför samlingen finns just i Zagreb.<sup>67</sup> Det ser alltså ut som att det finns ett annat förhållningssätt till museet och dess marknadsföring idag, då samlingen och Topic Mimara numera i högsta grad är ifrågasatta. Tonen är långt ifrån den skrytsamma och pompösa som museikatalogen och musei-guideboken har.

---

<sup>61</sup> Om *The Croatian Museum of Naive Art* skrivs ”These colourful paintings by Croatia’s self-taught artist are simply bursting with the joys of life.” *Step by Step*, sid 31.

<sup>62</sup> En bok med teologiska bekännelseformler och text. <http://oce.catholic.com/index.php?title=Plenarium>.

<sup>63</sup> *Step by step*, sid 10.

<sup>64</sup> Hoving, ”Super Art Gems of New York City”.

<sup>65</sup> Maric, *Western Balkans*, sid 186.

<sup>66</sup> A a, sid 186

<sup>67</sup> Zagreb-touristinfo.hr <http://www.zagreb-touristinfo.hr/?id=94&l=e&nav=nav5&solo=275>



## **Västerländsk konsthistoria och östeuropeisk konst**

I denna del kommer jag att på ett övergripande plan undersöka hur den västerländska konsthistorien förhåller sig till östeuropeisk konst och hur en eventuell ny konsthistorieskrivning inkluderande Balkan, Öst- och Centraleuropa skulle kunna se ut. Dessutom undersöker jag utifrån de utgångspunkter som James Elkins, David Carrier, Colin Cunningham och Gill Perry har, hur Topic Mimara eventuellt förhöll sig till konsthistorien.

Tom Sandqvist beskriver i sin bok *Ett svunnet Europa – om modernismens glömda rötter* (2009) om hur synen på Östeuropa ser ut och varifrån den kommer. Han skriver redan om hur upplysningsfilosoferna beskrev Östeuropa som efterblivet, halvciviliserat och halvbarbariskt och hur spår av denna uppfattning lever kvar än idag i olika försök att förklara denna region och dess historia. Östeuropas brister jämförs med Västeuropa som mönster. Återkommande är avsaknaden av en fungerande ekonomi, jämlika ideal och demokrati i kontrast till Västeuropas långa tradition med just detta. Även Sandqvist uppmärksammar problemet med att se Central- och Östeuropa som en homogen region utan att specificera området närmare

Sandqvist menar att den romantiska bilden av konstnärskapet under 1900-talet gjorde att i princip alla intellektuella gavs eller tog på sig ett nationellt samvete och ”fick därigenom också en i väst aldrig skådad politisk sprängkraft, som i kombination med den övergripande messianska föreställningen om nationens framtida återupprättelse gjorde att det romantiska konstnärsgeniet/.../förvandlades till konstnärspofeten, nationens hjälte.”<sup>68</sup> Möjligtvis var det just detta som Topic Mimara gjorde – tog på sig rollen som nationens hjälte för att förverkliga föreställningen om Kroatiens kulturella återupprättelse.

Det finns många inom konstvetenskapen som idag skriver om och diskuterar problemet med en enda gemensam västerländsk konsthistoria med en kanon som utesluter större delar än vad den innefattar. James Elkins menar att konsthistorien och vår kanon idag är stark ifrågasatt, problemen beskrivna, analyserad och tolkad från fler olika håll – genom feministiska teorier, genom psykoanalys, semiotik och dekonstruktion.<sup>69</sup> Men samtidigt som samma konsthistoria ifrågasätts gång på gång så ges den också legitimitet, då vi alltid utgår från en och samma historia. I Elkins bok *Stories of Art* (2002) så lägger författaren fokus på hur vi måste se förbi konsthistoriEN och för att istället skriva konsthistoriER.

Det Elkins gör är att titta på formen på konsthistorien, planen och konturerna. Elkins menar att alla översiktsverk om världens konst mer eller mindre har klara former. Alla

---

<sup>68</sup> Sandqvist, sid 17.

<sup>69</sup> Elkins, *Stories of Art*, sid xii.

konsthistoriska översiktsverk har en form – man väljer ut specifik konst och samtidigt exkluderas något annat. Elkins menar att författarna till de konsthistoriska översiktsverken säger saker genom att inte uppmärksamma vissa saker, utesluta konstnärer och influenser samtidigt som de är fulla av personliga bedömningar. Elkins menar att varje bok om konst ger ett bidrag till konsthistorien, oftast att befästa den som den är.

Elkins hävdar att vi konstruerar vår egen historia, beroende på vad vi ser och vad vi undviker på museer och gallerier, i alla fall är det kanske det vi först tror. Genom att fundera och rita upp sin personliga konsthistoria och det man tycker om vill Elkins visa på likheterna med de stora konsthistoriska översiktsverken. Elkins skriver ”the art history you imagine is your own has been invented and passed down to you largely without your knowledge”.<sup>70</sup> Elkins menar att vi behöver fråga oss själva varifrån vi vet vad vi vet om konsthistorien och varför vi tycker som vi gör. Samtidigt vill Elkins göra oss uppmärksamma på, från hur många olika håll vi får vår uppfattning, från museum, gallerier, media och inte minst konstillitteraturen.

Elkins tittar också på konsthistoriska översiktsverk som skrivits utanför Västeuropa. Elkins använder sig av uttryck som ”European Art” och ”eurocentrism”, han särskiljer alltså inte Västeuropa från Östeuropa. Beroende på hur vi ser det så inkluderar Elkins Östeuropa i sin definition av Europa, eller så tas det för givet att det är Västeuropa och det västerländska han menar. Först i kapitlet *Non-European Stories*, definierar han Europa som ”Western Europe”. I detta kapitel undersöker Elkins ett ryskt konsthistoriskt översiktsverk – *Universal History of Art* skriven 1956. Med former, planer och konturer som en västerlänning enkelt känner igen förklaras konsthistorien från neolitisk konst, det antika Grekland och medeltida konst. I volymen om 1800-talskonst blir det dock mer intressant. En klassisk framställning av 1800-talskonst i väst fokuserar på Frankrike, Tyskland, Italien och England. I den ryska *Universal History of Art* ges utrymme för flera andra mindre länder, dock oftast i jämförelse med den franska konsten. Den ryska konsten och konst från övriga Östeuropa utgör föga förvånande en övervägande del av innehållet i kapitlet som enligt Elkins få västeuropeiska konsthistoriker hade kunnat fylla med innehåll.<sup>71</sup> Då verket utesluter en stor del av Amerika, men inkluderar ett land som Kuba förstår man snabbt att verket till stor del bygger på ideologiska skillnader. De kapitalistiska ländernas konst klumpas ihop som kontrast till de socialistiska ländernas konst.

---

<sup>70</sup> Elkins, *Stories of Art*, sid xiv.

<sup>71</sup> A a, sid 91.

Poängen som Elkins vill komma fram till är att jag måste ifrågasätta varifrån jag har fått ”min egen” konsthistoria, men som snarare är den allmänna uppfattningen som jag omedvetet gjort till min egen. Elkins menar att det inte går att skriva några perfekta allomfattande konsthistoriska översiktsverk. Det vi måste göra är att medvetet konstruera våra egna former, planer och konturer i konsthistorierna.

Det kritiska förhållningssätt som Elkins uppmanar till framstår som helt frånvarande på Mimara-museet. Att som besökare gå på Mimara-museet är som att gå från den ena sidan till den andra i ett konsthistoriskt översiktsverk av Stockstad eller Jansson. Det finns inget i samlingen på Mimara-museet som ger en inblick i eller inspiration till alternativa berättelser, utan det är en plan, en form med konturer vi utan tvekan känner igen. Med tanke på samlingens utformning så var det inte heller tänkt att förmedla en alternativ konsthistoria, utan syftet var att visa en västerländsk renlärig konstsamling.

Det finns många konstpedagogiska undertoner i det Gill Perry och Colin Gunningham skriver i boken *Academies, Museums and Canons of Art* (1999). Men det är främst kapitlet *Displaying The Canon: Museums and Monuments* som jag har utgått ifrån då jag har relaterat deras fallstudier från museer i England till Mimara-museet i Zagreb.

Den västerländsk kanon bygger enligt Cunningham och Perry på två idéer, dels det ”estetiska värdet” och dels på ”en standard”.<sup>72</sup> I praktiken menas konstverk som håller en viss kvalité inom en specifik kultur. Tvärt emot vad som i allmänhet antas förändras kanon över tid och är uppdelad i mindre mer distinkta grupperingar till exempel om en modern konstkanon och en akademisk konstkanon. Cunningham och Perry hävdar dock att konstens kanon i allmänhet innebär ett relativt löst refererande till ett antal verk och namn från den västeuropeiska konsthistorien. Det var den västeuropeiska socityt på 1700- och 1800-talet som först började referera till viss konst som stor och estetisk överlägsen andra konstverk.<sup>73</sup>

Cunningham och Perry beskriver vad så kallad ”high art” inom ”great western art tradition” förväntas innehålla. Detta recept består av antika grekiska och romerska skulpturer, italienska renässansmästare så som Michelangelo och Leonardo da Vinci, 1600-talets nordligare konstnärer som Rembrandt, 1600-talets franska klassicism genom till exempel Poussin, 1800- och 1900-tals konst och de franska impressionisterna, Cézanne, Picasso och Matisse.<sup>74</sup> Jag skulle vilja hävda att Topic Mimara gjort sin hemläxa. Mimaras samling

---

<sup>72</sup> Cunningham & Perry, sid 12.

<sup>73</sup> A a, sid 12.

<sup>74</sup> A a, sid 13.

innehåller alla dessa delar, och flera av de konstnärer som här fått exemplifiera konsthistorien, förutom modernismen.

De exempel Cunningham och Perry behandlar är museer i Storbritannien. Det finns dock stora likheter mellan dessa och Mimara-museets utformning, innehåll och presentation av samlingen. Intressant är hur Cunninghams exempel National Gallerys till stora delar innehåller samma genrer och utgångspunkter som Mimara-museet. Fler exempel på museer i Europa som bygger nationalsamlingar och nationalmuseer utifrån donatorer och samlare (dock är Mimara-museet inget nationalmuseum) är Uffizierna i Florens 1737, Albertina i Wien 1781, Louvre i Paris 1793, Rijksmuseum i Amsterdam 1808 och Pradomuseet i Madrid 1809.<sup>75</sup> Dessa museer innehåller och förmedlar en klassisk bild av konsthistorien, med mästare och mästerverk i enlighet med den etablerade västerländska konstens kanon. Jag menar att det är anmärkningsvärt hur Mimara-museet, som öppnades 1987, nästan 200 år efter dessa museer, i princip förmedlar samma saker, samma konst, samma kanon och samma värdesystem.

Om Mimaras vision var att skapa ett Louvre så lyckades han kanske innehållsmässigt delvis med detta, då det åtminstone skenbart innehåller verk från de välkända västerländska mästarna. Om vi går på Hoving och Akinshas linje så lyckades Mimara bara än en gång göra en dålig kopia av ett mästerverk med västerländska ideal. Ett museum, med visioner om att bli det nya Louvre, fast på Balkan, men som ändå kom att hamna i skuggan av väst, med verk anklagade för att vara förfalskningar och stöldgoods.

I David Carriers *A World Art History and its Objects* (2008) behandlas inte heller Europa som om det finns ett öst och väst, utan som en helhet. Den östeuropeiska konsten är inte i fokus då Carrier diskuterar och problematiserar konsthistorieskrivningen. Förutom västerlandets konst står kinesisk konst, konst från muslimska länder och indisk konst i fokus, då dessa kulturer enligt Carrier varit rivaler till Europa. I boken gör han ett försök till en första skiss om hur en vittomfattande världshistoria om konst skulle kunna skrivas.<sup>76</sup> Carrier menar att det är skrivandet som är det svåra – att översätta en visuell konsthistoria till en skriftlig konsthistoria.

Likt Elkins hävdar Carrier att den kinesiska, indiska och muslimska konsten inte är översättningsbar till en västeuropeisk modell och terminologi likt den som Gombrich en gång standardiserade. Vi kan inte utgå från en europeisk och kristen synvinkel för att konstruera en multikulturell konsthistoria. Carrier skriver ”Not until art writers abandon the Christian

---

<sup>75</sup> Cunningham & Perry, sid 207.

<sup>76</sup> Carrier, sid xii.

European tradition can we properly understand art from cultures with other religions. In art history, as in ethics, atheism can be liberating.”<sup>77</sup> Då detta resonemang inte på samma sätt går att tillämpa på förhållandet mellan Västeuropa och Östeuropa då olika religion inte varit den största skillnaden, menar jag att det snarare är den ideologiska skillnaden som har varit huvudsaken till Öst- och Centraleuropas uteslutning. Men jag menar att det ändå finns en grundläggande idé hos Carrier som hade varit central att applicera på Europa. Om vi ser bortom de ideologiska skillnaderna, liksom Carriers uppmaning att se bortom det religiösa, hur kommer då en gemensam europeisk konsthistoria att se ut, och hur hade den kunnat skrivas? Hur hade en ateistisk och icke-ideologisk syn på Europa, och varför inte hela världen, förändrat vår konsthistorieskrivning? Är det möjligt då konst i sig inte är ideologisk neutral? Enligt Elkins skulle meningsfullheten försvinna om vi såg världen som en enda enhet med konst som gick att jämföra med varandra.

Såg Topic Mimara bortom det ideologiska när han samlade? Antagligen inte. Jag menar att det är svårt att sätta sig över både religiösa och ideologiska kontexter och bara ha konst för ögonen, då inte heller den är fri från dessa kontexter. Utifrån hur Cunningham och Perry beskriver konstens kanon så vill jag hävda att Mimara samlade utifrån en stark västerländsk idealiserad bild av vad en konstsamling bör innehålla för att hålla den världsklass som Mimara eftersträvade och ville ge Zagreb.

### ***Debatten idag kring Öst- och Centraleuropas uteslutning i konsthistorien***

I denna del kommer jag utifrån tre artiklar skrivna 2008 och 2009 undersöka hur debatten ser ut kring en öst- och centraleuropeisk konsthistorieskrivning, och hur debatten kring uteslutandet av konst från denna del av Europa ser ut idag.

Det Reuben Fowkes skriver i sin artikel ”Introduction” är just en introduktion till ett specialnummer av *Third Text*<sup>78</sup> – med fokus på de seminarier som The SocialEast Forum höll under 2006-2007 med ämnen som ”konst och ideologi”, ”konst och dokumentation”, ”konst och revolution” och ”konst och hågkomst”. Ett av dessa seminarier med kuratorer, konstnärer, stipendiater och forskare hölls just på Mimara-museet i Zagreb. Fowkes kretsar kring olika

---

<sup>77</sup> Carrier, sid xxiv.

<sup>78</sup> Third Text är en internationell vetenskaplig tidskrift som anlägger kritiska perspektiv på konst och ”visual culture”. Den undersöker teoretiska och historiska grunder för hur väst legitimerar sin position som enväldshärskare över det som är betydande inom detta fält. Third Text är ett forum för diskussion och omprövning av teori, konst, konsthistoria, kritik och verk av konstnärer som hittills marginaliserats genom ras, kön, religion och kulturella värdeskillnader. <http://www.thirdtext.com/about-2/>.

ingångar till och problem kring hur vi ska kunna skriva (en) konsthistoria för Öst- och Centraleuropa och hur ökad kunskap om östeuropeisk konst ska fås.

Fowkes tar upp viktiga och aktuella frågor i sin introduktion – vad ska inkluderas och vad måste exkluderas av öst- och centraleuropeisk konst i en reviderad konsthistorieskrivning? Han frågar sig också om konsten från detta geografiska område är ”översättningsbart” och förståeligt för en bred publik. Har vi den kunskap om de historiska och politiska förutsättningarna som lade grunden för konsten i denna region, och hur påverkar vårt västerländska perspektiv vår tolkning? Kanske är den viktigaste frågan som ställs av Fowkes, den om vem som är kvalificerad att göra denna revidering och skriva en ny, global konsthistoria. Samtidigt menar Fowkes att det saknas en gemensam terminologi och ett gemensamt ramverk när det gäller diskussionen om östeuropeisk konst, och att materialet varken bör eller kan pressas in i en allomfattande global kanon utan bör koncentreras till det lokala.<sup>79</sup> I hög grad handlar artiklarna som Fowkes introducerar om den moderna konsten, konst under Kalla kriget och konst efter kommunismens fall och hur konstvetare och konstnärer i Östeuropa idag arbetar med att förändra uppfattningar om konst från denna region. Fowkes menar att ”we need to evaluate the consequences of relative isolation from the international artworld, exclusion from the basic narrative of western art history. And the absence of a commercial art market for artistic production in the region.”<sup>80</sup> Han skriver vidare att detta inte är någon lätt uppgift och att det inte bara är att göra tillägg i den konsthistoria som idag förmedlas – ”This process involves more than bringing in a few extra names into the existing canon and arguably necessitates a challenge to the narratives and assumptions that have structured dominant art historical accounts.”<sup>81</sup> Med dessa citat vill jag visa på hur bred diskursen faktiskt är, och att det krävs förståelse på många olika plan för att skriva (en) konsthistoria för Öst- och Centraleuropa. Det handlar inte enbart om att göra tillägg, utan att ha en relevant terminologi, insikt i kulturpolitiken i de olika områdena, vilka förutsättningar som rådde för konstnärerna och samtidigt förstå att oavsett hur en östeuropeisk konsthistoria skrivs så kommer det att fortsätta att finnas exkluderingar.

Kulturpolitiken, det nationella och statsperspektivet är något som även Piotr Piotrowski tar upp i sin artikel ”How to Write a History of Central-East European Art?”(2009). Han frågar sig här hur man kan skriva (en) konsthistoria för länderna i Öst- och Centraleuropa. Han menar att den västeuropeiska modellen för att skriva konsthistoria – genom stilar, trender

---

<sup>79</sup> Fowkes, ”Introduction” sid 2.

<sup>80</sup> A a, sid 2.

<sup>81</sup> A a, sid 4.

och strömningar aldrig har varit och kommer inte heller vara aktuell för en östeuropeisk konsthistoria då den inte är uppbyggd på samma sätt. Likt Tom Sandqvist menar Piotrowski att det är den ideologiska kontexten som skiljer Östeuropa från Västeuropa och västeuropeisk konst från östeuropeisk konst. En del av lösningen på hur vi ska skriva en östeuropeisk konsthistoria är att se till det nationella, det lokala och hur den lokala kulturpolitiken såg ut i Central- och Östeuropa. Piotrowski menar att genom att se hur olika förutsättningar skapade olika slags konst och möjligheter till exponering så blir bilden mer rättvisande än om vi skulle ”översätta” den västeuropeiska modellen. När vi sedan har tittat på hur de lokala förhållandena såg ut måste vi på något sätt förhålla oss till den västerländska kanon och dess ramverk som historiskt värdesystem. Piotrowski skriver att fokus måste ligga på dekonstruktionen av relationen mellan den västerländska kanon och de lokala östeuropeiska konstfarenheterna, istället för att mekaniskt placera in denna konst i den existerande kanoniserade västerländska berättelsen.<sup>82</sup>

Vidare beskriver Piotrowski hur vi måste tänka om när det gäller hur de västeuropeiska stilbegreppen används om östeuropeisk konst. Han menar att konstnärer, kritiker och konsthistoriker från Östeuropa använde de västeuropeiska etiketterna i en ofta vidare betydelse, och förstod dem annorlunda. Som exempel nämner han konceptkonst som i Östeuropa förstods i en vidare betydelse, mer heterogen, ironisk, humoristisk och ”oprofessionell” än vad konceptkonst stod för i Västeuropa.<sup>83</sup> Idag ges det alltså en felaktig bild när vi likställer konceptkonst från Östeuropa med den från Västeuropa.

Det som Piotrowski menar är svårast med att skriva en östeuropeisk konsthistoria är att konsten är heterogen, tvärtom vad som tidigare varit den allmänna uppfattningen. Piotrowski menar att konsten i Östeuropa har setts som homogen och stereotyp då länderna i öst haft samma marxism-leninistiska styre. Piotrowskis huvudpoäng i artikeln är just att de lokala förutsättningarna för konsten vid specifika tidpunkter har varit totalt olika i de olika länderna och inom de olika länderna och därför utvecklats oberoende av varandra. Därför menar Piotrowski att det inte går att skriva en konsthistoria utifrån landgränser, alltså en historia för Polen och en annan för Ungern, utan man måste se det utifrån regioner som hade samma kulturpolitiska mål och förutsättningar.<sup>84</sup>

Ännu en viktig aspekt i den östeuropeiska konsthistorien är skillnaden mellan konsten under den kommunistiska perioden och den postkommunistiska. Hur skillnaden i konsten tog

---

<sup>82</sup> Piotrowski, ”How to Write a History of Central- East European Art?” sid 6.

<sup>83</sup> A a, sid 6.

<sup>84</sup> A a, sid 9.

sig uttryck i ett Central- och Östeuropa med stängda gränser gentemot ett mer öppet Europa är av stor vikt menar Piotrowski, när det lokala möter det globala.<sup>85</sup> Avslutningsvis skriver Piotrowski att ifall vi ska skriva en öst- och centraleuropeisk konsthistoria måste vi se bortom den ideologiska ram som binder ihop denna del av Europa och istället se på hur den lokala kulturpolitiken och de ideologiska statsapparaturerna i olika delar skapade en historisk kontext för konstproduktionen.<sup>86</sup>

Sarah James beskriver i sin artikel ”Behind a Theoretical Iron Curtain” (2008) i tidskriften *Art Monthly*, vad som har hänt på den östeuropeiska konstscenen efter Sovjetunionens fall. Det är en relativ positiv utveckling som hon beskriver när hon räknar upp utställningar med fokus på Östeuropa som har visats under 1990-talet i Amerika och Västeuropa. Även konstbiennaler i Tirana, Prag och Moskva var nyheter under början av 2000-talet. År 2005 visades utställningen ”Arrivals: Art From the New Europe” på Modern Art Oxford, med konstnärer från de nya medlemsländerna i EU. James menar tyvärr att det finns en bakåtsträvande tendens till att koppla östeuropeisk konst till ländernas omförhandling av deras sovjetiska förflutna.

James menar att den ryska postsovjetiska konsten är på frammarsch. Hon skriver: ”Sadly while 20<sup>th</sup>-century and contemporary art of the Soviet Union and other former socialist states still remains largely excluded by mainstream western contemporary art history, post-Soviet art has become a highly prized commodity, just like Chinese art. But the art market’s limited understanding of post-Soviet is almost entirely reducible to Russian art; after all, that’s where the money is.”<sup>87</sup> Ska vi ändå se detta som ett steg i rätt riktning? Om den västeuropeiska blicken har vänts österut så kanske den också tar sig en titt på annat?

Alla de tre artiklarna jag här refererat är koncentrerade till 1900-talet och modernismen och postmodernismen. Hur vi ska förhålla oss till äldre konst från Östeuropa nämns inte. Utifrån dessa tre artiklar menar jag ändå att debatten idag är bred och djupgående på många plan. Mycket kunskap om faktiska förhållanden måste förstås innan vi kan skriva en östeuropeisk konsthistoria menar Piotrowski och Fowkes. Samtidigt finns det ändå en positiv ton i det som Sarah James skriver om uppmärksamheten kring konst från de forna sovjetstaterna, även om det finns mycket kvar att önska av kunskap och förståelse kring den historiska kontexten.

---

<sup>85</sup> Piotrowski, ”How to Write a History of Art of Central-East European Art?”, sid 7.

<sup>86</sup> A a, sid 14.

<sup>87</sup> James, ”Behind a Theoretical Iron Curtain”, sid 8-9.



Det finns alltså en debatt om östeuropeisk konst idag, om uteslutningar av Östeuropa i konsthistorieskrivningen och förslag på hur detta kan åtgärdas. The SocialEast Forum har ett viktigt arbete och ett stort ansvar när de säger att deras mål är att uppmuntra till forskning kring Öst- och Centraleuropas konsthistoria. Och hur vi genom denna forskning ska få förståelse för hur omständigheterna kring östeuropeisk konst påverkar den globala tolkningen av konsthistorien.<sup>88</sup>

## Slutdiskussion

Det finns ett museum i Zagreb som vid öppnandet 1987 såg sig som ”Zagrebs Louvre”, med en samling innehållande verk utifrån ett västerländskt ideal, men som idag är långt ifrån den stolthet som det från början hade ambitioner om att vara. Idag känns museet förlegat och felplacerat. Samtidigt är samlingen, samlaren Topic Mimara och konstverkens proveniens starkt ifrågasatt av konsthistoriker, forskare och journalister.

Det finns en västerländsk konsthistorieskrivning som utesluter mer än vad den innefattar, med en kanon som idag i allt större grad ifrågasätts. Men det finns också ett problem gällande hur vi ska skriva om konsthistorien, eller om vi ska se bortom försöken att göra en universell sådan och istället skriva flera konsthistorier. Kommer vi då att någonsin få dessa konsthistorier jämlika, utan att jämföras med den idag rådande idealiska västerländska modellen?

Det finns en pågående debatt och ett arbete både i Östeuropa och Västeuropa om hur den östeuropeiska konsten ska inkluderas i konsthistorien. Piotr Piotrowski menar att vi måste se på de ideologiska, historiska och lokalpolitiska kontexterna innan vi ens försöker översätta det konstnärliga arbetet och deras förutsättningar till en västerländsk modell. Vi kanske inte ens ska utgå från Västeuropas plan, med specifika former och konturer, kanske är det dags att frigöra sig från väst, gå ut ur skuggan och se utanför ramarna då en konsthistoria för Central- och Östeuropa ska skrivas.

Denna uppsats ställer snarare fler frågor än vad den ger svar, men om ett av mina syften var att röra om i den alltför entydiga bild som vi idag har av konsthistorien, så kan jag numera konstatera att det redan bubblar under ytan.

När jag efter mitt besök gick ut från Mimara-museet var jag både upprymd över att ha sett flera mästerverk av välkända konstnärer, och för att jag hade kunnat gå på Mimara-

---

<sup>88</sup> Fowkes, ”Introduction”, sid 1.

museet med säkra steg eftersom jag kände igen mig i den konsthistoria som fanns där. Elkins hade sagt att Mimara-museets samling har klara former. När jag nu vet att flera av konstverken på Mimara-museet med största sannolikhet är stulna på ett eller annat sätt och flera är kopior, är det intressant att analysera min egen reaktion på de stora mästerverken. Jag stod framför både Goya och Velázquez några extra sekunder och tog in denna tunga konst och deras elegans, som både genom verkens fördelaktiga upphängning och tidigare turistreklam gjort mig förväntansfull. Att senare förstå att det snarare var namnen på dessa konstverk som haft betydelse för min upprymdhet än verken i sig, då det troligtvis varit en förfalskning, gör att man blir misstänksam mot sin egen bild av konsthistorien. Precis det som Elkins vill att vi ska vara. För det är inte min egen bild jag har, utan en präglad konsthistoria från konsthistoriska översiktsverk, från studier, museer som förmedlar samma västerländska ideal och kanon.

Oavsett vad som är äkta och vad som är förfalskningar i Topic Mimaras samling så har museet ett ansvar för vad som visas, förmedla och vilken bild de spär på. Men hur gör man med en sådan samling? Hur ska ett land på Balkan förvalta en sådan omfattande samling, som enbart utgår från västerländska ideal liknande västeuropeiska nationalsamlingar och museer som öppnades tvåhundra år tidigare? Även om samlingen kan anses bakåtsträvande i sin form kan man inte bara ignorera den och välja att inte visa den. Kan man visa en sådan samling på något annat sätt än det som görs?

Hur arbetar man med samlingen i en ny tid? Möjligtvis är deras medverkan i SocialEast Forum ett försök att arbeta med samlingen och samtidigt vara nytänkande. Genom att erbjuda museet som arena för forskning och forum för diskussions kring Östeuropas roll i konsthistorien och hur en öst- och centraleuropeisk konsthistoria skulle kunna se ut kan Mimara-museet ändå stå för någonting centralt i den debatten.

Att samlingens proveniens är diffus gör inte museets arbete lättare. Har museet och Kroatien ett ansvar för att ta reda på samlingens proveniens, och hur förhåller man sig i sådana fall till Mimaras fru, Wiltrud Topic Mimara som fortfarande lever. Vems är skyldigheten att undersöka om konsten på Mimara-museet tillhörde någon annan än Mimara själv? Kanske kan vi ana en ny inställning till museet och Topic Mimara genom turistinformationens fokus på konsten snarare än på Mimaras roll som hjälte. I turistinformationen kan man även ana ett nytt förhållningssätt till det nationella, till det äkta kroatiska. Finns det en annan attityd till samlingen idag än för tjugo år sedan? Är det dags att se den i ett nytt ljus, och utnyttja det spännande faktum att det finns ett "Louvre" på Balkan

och inse vilka möjligheter det finns att ifrågasätta och arbeta med den västerländska kanon och den östeuropeiska konstens roll genom just detta museum?

Tidigt under uppsatsarbetet stod det klart att Mimara inte samlade på konst från varken Balkan, Öst- eller Centraleuropa. En genomgång av Mimara-museets katalog pekade istället mot att Mimara specialiserat sig på franskt och italienskt måleri, glaskonst och kinesisk konst. Kanske var Mimaras stora passion just västeuropeisk och kinesisk konst. Hans stora dröm, som det påstås i katalogens förord var att ge Zagreb och kroaterna en fantastisk och rik konstsamling som skulle hålla internationell klass. Troligtvis förstod han att det i sådana fall handlar om att samla utifrån en västerländsk kanon, och då insåg att värdet på östeuropeisk konst aldrig skulle kunna jämföras med det ekonomiska värdet och det konsthistoriska värdet som västeuropeisk konst har.

Utifrån min undersökning har min ambition varit att försöka förstå varför östeuropeisk konst har uteslutits ur konsthistorien, och fortfarande utesluts. Det var lättare att konstatera att konst från Öst- och Centraleuropa är uteslutna, än varför det är så. Enligt Sandqvist är det främst det ideologiska som skilt Östeuropa från Västeuropa. Enligt Carrier har Östeuropa stått för en kultur som har varit för lik den västeuropeiska, och inte varit lika exotisk och avlägsen för att vara intressant att utforska. Det har alltså varit enklare att inkludera konst från exotiska kulturer som Afrika och Kina i en konsthistoria än vad det har varit att inkludera till exempel Ukraina och Tjeckien. Både Afrika och Asien finns med i Stockstad som egna kapitel, och i Mimaras samling hittar vi en egen avdelning med kinesisk och japansk konst.

Kan drömmen om att få ge sin stora konstsamling och de olika donationerna han gjorde till det kroatiska folket bygga på en form av dåligt samvete, då Mimara vet att samlingen inte var hans från början om vi går på Hovings historia? Behövde Topic Mimara bättra på sin bild av sig själv, då han tidigt i sin karriär var ifrågasatt som ohederlig, och gjorde han det genom att skänka sin samling och genom att skapa ett minnesmonument som folket i Zagreb inte har något val än att vara stolta över? Vad gör man med ett stort konstmuseum med en enorm samling som eventuellt är en bluff och till stora delar sannolikt är stulen konst?

## Källförteckning

### **Kataloger**

*Mimara Museum Catalogue*, 2nd edition, Zagreb, 1989

Tomasevic, Amelia. *Step by step*, Zagreb Tourist Board, Birotisak, Zagreb (utan årtal)

### **Böcker**

*Bra Böckers Lexikon 2000*, band 14 (1-25), Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, 1997

Carrier, David. *A World Art History and its Objects*, Pennsylvania State University Press, 2009

Davies, Penelope J E, *Jansson's History of Art*. 7:e upplagan, Pearson Education, Upper Saddle River, 2006

Duncan, Carol. *Civilizing Rituals, inside public art museums*, Routledge, New York, 1995

Elkins, James. *Stories of Art*, Routledge, New York, 2002

Luksic, Tugomir. *Guide: Mimara Museum*, 3:e upplagan, Zagreb, 2007

Maric, Vesna. Croatia/Zagreb. I: *Western Balkans*, 2:a upplagan, Lonely Planet Publications Pty Ltd, 2009

Perry, Gill. & Cunningham, Colin. *Academies, museums, and canons of art*, Yale University Press, 1999

Sandqvist, Tom. *Ett svunnet Europa – om modernismens glömda rötter*, Symposion, Stockholm, 2009

Stockstad, Marilyn. *Art, a Brief History*. 2:a upplagan, Pearson Education, Upper Saddle River, 2004

### **Artiklar**

Akinsha, Konstantin, "The Master Swindler of Yugoslavia" *Artnews.com*  
[http://www.artnews.com/issues/article.asp?art\\_id=975](http://www.artnews.com/issues/article.asp?art_id=975) (2009-12-11)

Fowkes, Reuben. "Introduction", *Third Text* v. 23 no 1, January 2009

Hoving, Thomas, "Super Art Gems of New York City" *Artnet.com*  
<http://www.artnet.com/Magazine/features/hoving/hoving9-27-01.asp> (2009-12-11)

James, Sarah. "Behind the Theoretical Iron Curtain", *Art Monthly*, no 317, June 2008

Piotrowski, Piotr. "How to write a History of Central-East European Art?", *Third Text*, v 23 no 1, January 2009

## **Webbsidor**

Los Angeles County Museum of Art:

<http://www.lacma.org/art/ProvIntro.aspx> (2010-01-06)

Nationalencyklopedin:

<http://www.ne.se/jugoslavien/1500039> (2010-01-06)

[http://www.ne.se/kroatien?i\\_whole\\_article=true](http://www.ne.se/kroatien?i_whole_article=true) (2010-01-11)

<http://www.ne.se/jugoslaviska-krigen> (2010-01-11)

The Original Catholic Encyclopedia:

<http://oce.catholic.com/index.php?title=Plenarium> (2010-01-12)

The SocialEast Forum:

<http://www.socialeast.org/index.htm> (2010-01-12)

Third Text:

<http://www.thirdtext.com/about-2/> (2010-01-12)

Zagreb Touristinfo:

<http://www.zagreb-touristinfo.hr/?id=94&l=e&nav=nav5&solo=275> (2010-01-02)

**Genomgång av Mimara-museets verkförteckning i katalogen.**

<b>Rubriker</b>	<b>Antal verk</b>	<b>Varav verk med östeuropeisk anknytning</b>
Målningar*	269	9
Teckningar	59	0
Forntida civilisationer	121	0
Skulpturer*	146	1
Konsthantverk*	179	6
Elfenben & pärlmor*	58	5
Glas	282	0
Porslin	28	0
Textil	41	0
Möbler	19	0
Kina & Fjärran östern	214	0
<b>TOTALT</b>	<b>1416</b>	<b>21</b>

\*redovisas i separata tabeller

<b>Målningar</b>	<b>Antal verk</b>	<b>Varav verk från Östeuropa</b>
<b>Underrubriker</b>		
Ikoner	22	7
Italien	66	0
Spanien	28	0
Tidigt Nederländerna	12	0
Flandern	18	0
Holland	32	0
Tyskland, Österrike, Schweiz	16	0
Böhmen	1	0
Östeuropa; Ryssland	2	2
England	13	0
Frankrike, Belgien	59	0
<b>TOTALT</b>	<b>269</b>	<b>9</b>

<b>Skulpturer</b>	<b>Antal verk</b>	<b>Varav verk från Östeuropa</b>
<b>Underrubriker</b>		
Bysans	46	0
Renässans; Mannerism	58	1
Barock, Rokoko, Klassicism	36	0
1800-tal	6	0
<b>TOTALT</b>	<b>146</b>	<b>1</b>

<b>Konsthantverk</b>	<b>Antal verk</b>	<b>Varav verk från Östeuropa</b>
<b>Underrubriker</b>		
Romansk och gotisk konst	64	0
Renässans; Mannerism	45	2
Barock, Rokoko, Klassicism	48	1
Medaljer	15	3
Islam	4	0
Amerika	3	0
<b>TOTALT</b>	<b>179</b>	<b>6</b>

<b>Elfenben &amp; pärlmor</b>	<b>Antal verk</b>	<b>Varav verk från Östeuropa</b>
Underrubriker		
Elfenben	56	5
Pärlmor	2	0
<b>TOTALT</b>	<b>58</b>	<b>5</b>

### Detaljerad information av de verk med östeuropeisk anknytning.

”Målningar, Ikoner”

”Målningar, Östeuropa: Ryssland”

1.196 – *Miraculous Madonna (Glykophilusa)*, tempera på panel, 35,4 x 25,5, från 1400-talet.

1.197 – Isaak Ilitch Levetian (Kibartaj, Litauen, 1861 – Moskva, 1900) *Landscape with a church*, olja på duk, 69,9 x 86,9, daterad 1892.

”Skulptur” ”Renässans: Mannerism”

4.100 – *Wedding of Sigismund II in Cracow cathedral*, Polen, relief, silver och trä, höjd: 28,3 cm, bredd: 38 cm, från mitten av 1500-talet.

”Konsthantverk”

5.168 – *Medal depicting St. George*, Slovakien, silver, diameter: 4,1 cm, 1600-tal.

5.170 – *Medal depicting Wladislaw Warn*, Polen, brons, diameter: 13 cm, 1600-tal.

5.171 – *Medal depicting Jan III Sobieski, King of Poland*, Polen, järn, diameter: 12,8 cm, 1600-tal.

”Barocken, Rokoko, Klassicism”

5.152 – *Jewellery casket of Kazimira, Queen of Poland*, Polen, silverförgyllt, höjd: 24 cm, bredd: 23,1 cm, slutet av 1600-talet.

5.105 – *Goblet*, Ungern, slingrande silver, höjd: 14 cm, bredd: 16 cm, 1500-tal

5.108 – *Navicula*, Centraleuropa, förgyllt koppar, höjd: 12,3 cm, bredd: 18,3 cm, 1500/1600-tal.

”Elfenben & pärlmor”

6.42 – *Sceptre of Sigismund III*, Polen, spira, ristad elfenben, längd: 37,6 cm, diameter: 6 cm, 1500-tal.

6.43 – *Sceptre of Michael I*, Polen, spira, ristad elfenben, längd: 42,7 cm, diameter: 5 cm, 1500-tal.

6.54 – *Horn*, Polen, ristad elfenben, längd: 79,4 cm, diameter vid öppningen: 7,4 cm, 1600-tal.

6.55 – *Pyx, belonging to Jan III Sobieski*, Polen, oblatskrin, ristad elfenben, höjd: 13 cm, längd: 16 cm, bredd: 13,5 cm, andra halvan av 1600-talet.



6.56 – *Sword with scabbard, belonging to Jan III Sobieski*, Polen, ristad elfenben, längd: 71,4 cm, bredd: 14,5 cm, andra halvan av 1600-talet.

Fyra av de fem verken finns reproducerade i bildförteckningen.