

Andreas Lindblom och medeltiden

Inga Lena Ångström-Grandien

I samklang med intresset för historiografi inom alla humanistiska vetenskaper har också den svenska konsthistorieskrivningen på senare tid blivit föremål för granskning; det har hållits symposier, det har till och med skrivits avhandlingar om några av de mer betydande svenska konsthistorikerna ur ett historiografiskt perspektiv.¹ Jag har själv i ett annat sammanhang behandlat Andreas Lindblom (1889–1977), men den gången hela hans konstvetenskapliga författarskap (Ångström-Grandien 1999). Föreliggande artikel utgör en fördjupande studie av medeltidsdelen av hans *Sveriges konsthistoria*, som utkom i tre band under åren 1944–46, och som också grundlade mitt intresse för Andreas Lindblom när jag vid mitten av 1970-talet började studera konstvetenskap vid Stockholms universitet. Jag fascinerades av hans entusiastiska beskrivningar av den svenska konsten, bredvid vilken kurslitteraturens obligatoriska bok av Henrik Cornell tedde sig ganska så torr.

För många är kanske Andreas Lindblom mest känd som mångårig chef för Nordiska museet och Skansen, men när Lindblom 1929 utnämndes till styresman för dessa båda institutioner hade han bara några år tidigare tillträtt en professur i konsthistoria med konstteori vid Stockholms högskola. Att han övergick till museivärlden innebar inte att han slutade forska och skriva, men tyngdpunkten i hans vetenskapliga gärning ligger, med undantag av *Sveriges konsthistoria*, i tiden före utnäm-

ningen till professor. Hans forskning omfattade många helt nya områden och flera av studierna räknas ännu som grundläggande. Hit hör t.ex. avhandlingen om det sengotiska måleriet i Sverige och Norge och hans studier om den svenska 1700-talsskulpturen.

Det var dock medeltiden som låg honom varmast om hjärtat; det var med en studie om denna period som han började sin konsthistoriska bana och det var med den han slutade, i form av en postumt utgiven bok om medeltida madonneskulpturer. Han föddes praktiskt taget rakt in i medeltiden; Askeby prästgård i Östergötland, där han kom till världen 1889, är byggd kring resterna av ett cisterciens kloster från 1100-talet. För den skull var det naturligtvis inte självklart att det var just medeltidens arkitektur och konst som skulle bli hans huvudintresse, men så blev det. Sin första vetenskapliga uppsats skrev han vid 19 års ålder. Den trycktes i *Fornvännen* 1908 och handlar, med utgångspunkt i en byggnadshistorisk upptäckt som han gjort på Askeby kyrkas vind, om medeltida kyrktorn i Östergötland. Den medeltida miljö som gjorde det största och viktigaste intrycket på honom var dock Linköpings domkyrka; i sina memoarer *De gyllene åren* kallar han den sin starkaste inspirationskälla (Lindblom 1952:19). Askeby ligger bara ett par mil från Linköping, och det var till Linköping han i likhet med sina äldre bröder skickades när han skulle börja i skolan. Huset där han var inackorderad låg alldeles

intill Östergötlands museum och där blev han daglig gäst. Något annat som gjorde ett starkt intryck på honom var alla historierna om den heliga Birgitta som han fick höra under sin uppväxttid; Birgitta intog av naturliga skäl en särställning i sitt eget landskap Östergötland. Så småningom skulle Andreas Lindblom bli en stor kännare av S:ta Birgitta; han skrev flera skrifter om henne och under en lång följd av år var han sekreterare i Birgittastiftelsen, som han varit med om att ta initiativ till och bilda 1920.

Under gymnasietiden fick han en gång i premium Carl Laurins *Konsthistoria*, som 1900 hade utkommit i sin första upplaga. Den gjorde ett djupt intryck på honom, men det var ändå inte konsthistoria han i första hand avsåg att studera när han hösten 1907 kom till Uppsala. – Det förtjänar att påpekas att konsthistoria fram till dess inte hade funnits som eget ämne vid universitetet; tidigare hade det ingått i estetik med konst- och litteraturhistoria. Först just 1907 blev det ett eget ämne i Uppsala med Johnny Roosval som förste lärare i ämnet. – Egentligen var det teologi Andreas Lindblom skulle läsa; tanken var att han skulle bli teolog som sin far och sin bror, den kände Johannes Lindblom, sedermera professor vid Åbo akademi, professor i Lund och Lunds universitets rektor, men Andreas ville först ta en filosofie kandidatexamen i humanistiska ämnen. Han läste arkeologi, nordiska språk och nordisk och jämförande fornkunskap. Huvudämnet blev dock konsthistoria och någon teologi skulle han aldrig komma att läsa. Orsaken till att han vände teologin ryggen var enligt honom själv Johnny Roosval. Dennes medryckande föreläsningar om framför allt medeltidens konst fick honom att slå in på konsthistorikerbanan (Lindblom 1952:19).

Vid läsningen av Lindbloms memoarer fascinerar man av den pionjär- och upptäckaranda som rådde bland lärare och elever under hans studietid. Johnny Roosval var utan tvekan en entusiasmerande lärare som fick många med

sig. Under hans ledning företogs verkliga expeditioner ut på landsbygden, någon gång till häst, ofta på cykel. Till entusiasmen bidrog att konsthistoria ännu var ett ”ungt” ämne och det fanns fortfarande gott om helgonskulpturer och övriga föremål från äldre tider att upptäcka på kyrkvindar, ute på kyrkbackarna eller i en bondstuga. Som ett exempel på de fynd som gjordes kan nämnas en av Historiska museets många Mariaskulpturer. Den kommer ursprungligen från Edshults rivna medeltidskyrka i Småland, men hittades av Andreas Lindblom på vinden till en bondstuga. Det var också han som upptäckte Björsätersmålningarna, nu på Historiska museet, med deras framställningar ur Det heliga korsets historia och Sankt Thomas Becketts legender. Han hade uppmärksammat en notis angående Björsäters gamla kyrka i Broocmans beskrivning över Östergötland. Av notisen framgick att kyrkan var ett sällsynt märkligt arkitekturverk, och Lindblom blev nyfiken. När han så en dag kom till kyrkan upptäckte han målningarna, vilka sedan kom att bilda utgångspunkten för hans avhandling.

Redan 1908 fick Lindblom en befattning som amanuens vid Konsthistoriska institutet och Uppsala Universitets konstmuseum, och 1909 anställdes han som amanuens vid Statens historiska museum. Han gjorde sig snart bemärkt som en skicklig utställningsbyggare, och hans utställningar drog alltid stora folkskaror till museet. En mycket stor publiksuccé var Birgittautställningen 1918 som Lindblom ordnade tillsammans med Agnes Branting och Isak Collijn. Den utmynnade i boken *Den heliga Birgitta, bildverk i skulptur och bild från Sveriges medeltid*, som utkom samma år.

Trots allt arbete som utställningarna innebar, hann Lindblom ändå med sina studier, och 1916 disputerade han, vid bara 27 års ålder, i Stockholm med Johnny Roosval som förste opponenter. Avhandlingen, *La Peinture Gothique en Suède et en Norvège*, var ett pionjärverk. Tidigare fanns egentligen bara Nils

Månsson Mandelgrens *Monument Scandinaves du Moyen Age* från 1862 att tillgå för den som ville fördjupa sig i det gotiska måleriet i Sverige och Norge.

Samma år som han disputerade kom också hans bok *Nordtysk skulptur och måleri i Sverige från den senare medeltiden* av trycket, som fick stor betydelse för den internationella konsthistorieforskningen eftersom där publicerades för första gången för en större publik det rika beståndet av importerade medeltida konstföremål från Tyskland i Sverige.

1916 började han också, som oavlönad docent, föreläsa i konsthistoria vid Stockholms högskola. Utöver tjänsten vid Historiska museet upprätthöll han dessutom ett tag en halvtidstjänst som extra ordinarie amanuens vid Nationalmuseum och skrev konstkritik i Svenska Dagbladet. 1919 gav han sig ut på en fjorton månader lång, kombinerad bröllops- och studieresa. Via Tyskland och Schweiz gick den till Italien, resans huvudmål. I sin självbiografi berättar han om hur han genomgick en veritabel kris i Italien, vilken kunde ha fått katastrofala följder för svensk konsthistoria. Den gällde med hans egna ord "kvalitetsproblemet i konsten"; han upptäckte vad många konstaterat före honom, nämligen att nästan allt som gjorts i Italien före 1800-talet står mycket högre kvalitetsmässigt sett än något av det som gjorts i Norden. Denna insikt var så omskakande för Lindblom, att han fann det svårt att återvända till arbetet i Sverige, och det skulle enligt honom själv dröja tio år innan "hjärtat åter började klappa för det svenska" (Lindblom 1952:148). Men när det återigen började "klappa", gjorde det det ordentligt. Andreas Lindbloms konsthistoriska författarskap från slutet av 1920-talet och framåt kännetecknas mer än någon annan svensk konsthistorikers av försöken att definiera och framhålla svensk konst.

Efter att ha skrivit ytterligare ett par böcker, nu om Stockholms slott och 1700-talsskulpturen i Sverige (till största delen utförd av fransmän

för längre eller kortare tid bosatta i landet), blev Andreas Lindblom 1925 utnämnd till professor i konsthistoria vid Stockholms högskola. Under någon tid undervisade han också i konsthistoria vid Konstakademien. Han var omvittnat populär som lärare och föreläsare. Det berättas att han hade ett ungdomligt utseende och alltid klädde sig modernt och elegant; han uppmärksammades av studenterna för sin "modernitet", men ansågs framför allt vara en framstående talare. Så småningom lämnade han emellertid som nämnts den akademiska banan för att bli museichef. Det ska ha varit just på grund av sin talekonst som han blev styresman för Nordiska museet och Skansen. Ordföranden i styrelsen för Nordiska museet och Skansen, arkitekten Isak Gustaf Clason, som för övrigt ritat museet, hade lyssnat på en föreläsning av Lindblom och blivit så förtjust i dennes sätt att tala att han övertalade styrelsen att utse Lindblom till styresman (Tunander 1991:97). Som sådan skulle han verka åren 1929 till 1955, framgångsrika år särskilt för Skansen, som legat i träda under ett par tidigare Skansenchefer men som blommade upp och blev en stor attraktion under Lindbloms ledning (Andersson 1978, Rehnberg, 1980–81). Ett synligt resultat av hans strävanden att i Artur Hazelius anda göra Skansen till en avbild av hela Sverige, var att besöksciffrorna, som hade börjat gå ned under mellankrigstiden, mångdubblades under hans tid (Tunander 1991:97).

En gång under dessa år drabbades dock Skansen och indirekt Lindblom av en större skandal. Försommaren 1941 blev det känt, att de som hade det ekonomiska ansvaret hade förskingrat en summa pengar och levt lyxliv. Lindblom var aldrig själv misstänkt för några oegentligheter, men medgav att han känt till att medel förskingrades och fann för gott att taga tjänstledigt en tid tills stormen lagt sig. Det var under denna tjänstledighet, som beviljats "för vetenskapligt arbete" och som kom att vara i två år, som han skrev sin svenska konsthistoria i tre volymer (Lindblom 1954:112).

Andreas Lindbloms *Sveriges konsthistoria*

är unik i många avseenden. Aldrig har någon skrivit så inkännande, entusiastiskt och levande om hela den svenska konsten, från forntiden till Lindbloms samtid, från folkkonsten till herremanskulturen. Inte heller så uttömmande: tidigare svenska konsthistorier, av vilka bara Johnny Roosvals och Axel Romdahls från 1913 hade haft vetenskapliga anspråk, var ganska ofullständiga, något som delvis berodde på att det då ännu fanns stora luckor i kunskapen om den svenska konsten. När Lindblom fattade pennan för att skriva sin konsthistoria hade det kommit en lång rad specialundersökningar, som han kunde använda sig av. Alla tre volymerna kännetecknas av en oerhört stor sakkunskap, överblick och kännedom om själva konstbeståndet men också om den senaste forskningen inom varje område. Den var dessutom nyskapande på många sätt. Kanske som en följd av chefskapet över Nordiska museet och Skansen inkorporerades t.ex. där för första gången allmogekonsten och konsthandverket. Han har heller inte grupperat sin framställning enbart kring de stora monumenten utan bygger den på hela det svenska kulturarvet. Han skriver om byar, fäbodvallar och fiskelägen och framhåller enkla människors goda smak och taktkänsla gentemot naturen. Timmerbyggnaderna hade tidigare så gott som aldrig fått vara med i konsthistoriska skildringar. Lindblom ansåg dock att de ”som dokument över svensk skönhet i ytbehandling, proportionering och linjerytmik” har sin givna plats i vår konsts historia (Lindblom 1944, I:320). I böckerna står också mycket om mynt, medaljer, möbler, böcker, textilkonsten, järn- och vapensmidet. Ingen har efter honom vågat sig på att skriva om allt detta ensam; senare svenska konsthistorier kännetecknas av en allt större uppdelning på flera författare, som delat med sig av sitt vetande på ett eller högst två specialområden.²

Andreas Lindbloms konsthistoria är också ett litterärt mästerverk, och det förtjänar att påpekas att de första två delarna fick Letter-

stedtska författarpriset som utdelas av Kungl. Vetenskapsakademien. Språket är spänstigt och levande, detaljakttagelserna skarpa, associationerna rika. På många ställen kryddas framställningen av ett citat, ibland hämtat ur en folkvisa, ibland ur den klassiska litteraturen. När det passar citerar han den heliga Birgitta, eller Petrus de Dacia (Lindblom 1944, I:222). Han är också rolig, man blir på gott humör av att läsa hans karakteriseringar av konstverk och konstnärer, även om han kan yttra sig nog så skarpt ibland: i kapitlet Guds Sigtuna och Knut den stores Lund, skriver han att ”goda och dåliga konstnärer fanns tydligen i Uppland då som nu”. Bildhuggaren Othelric beskriver han med ett ord som ”plump” (Lindblom 1944, I:99). Man kommer på sig själv med att tänka att det är tur att vissa konstnärer inte längre är i livet och behöver höra hans omdömen. Mästaren till dopfunten i Vamlingbo var rent ut obegåvad och Byzantius ”en eklektiker av renaste vatten”. Men sådana har funnits i alla tider, tillägger han. Han tycker att vikingatidens populära kvinnosmycken – ovala spännbucklor och dosformiga spännen – är både fula och ”ornamentalt virriga produkter” (Lindblom 1944, I:14). Om inte annat så tvingar han med sådana uttalanden läsaren att själv titta ordentligt på föremålen ifråga och ta ställning.

Lindbloms avsikt verkar ha varit att skriva en konsthistoria så fri som möjligt från allt tal om stilar och perioder. Han konstaterar visserligen i inledningen, att man tyvärr inte helt klarar sig utan att föra in ett resonemang om detta, som han skriver, ”tyranniska något, som vi kallar *stil* eller *mode*” (Lindblom 1944, I:11), men därutöver innehåller den, med undantag för stenåldern där han kanske något överraskande för in Salins *stil I*, *stil II* och *stil III*, påfallande få diskussioner om stilbegrepp eller influenser. För Johnny Roosval däremot var stilbegreppen grundläggande för all konsthistoria, och termer som t.ex. ungotik och högotik oundgängliga (Roosval

1944:126). Lindblom har vänt sig mot sin lärare och delat in medeltiden i enbart två perioder: den romanska och den gotiska. I detta var han i viss mån före sin tid; modern konsthistoria försöker frigöra sig från stilbegreppen, som har börjat upplevas som alltför stela. I sin recension av Lindbloms konsthistoria, förtydligar Roosval hur han såg på stilhistorien, nämligen som ett ”trappvis stigande, varje trappsteg ett skarpkantat årtal ... Utan det fasta kronologiska underlaget får framställningen en geléartad konsistens som är populärt aptitlig men i längden ohälsosam” (Roosval 1944:126).

På Lindbloms tid fanns det å andra sidan knappast, när skriftliga källor saknades, andra hjälpmedel än stilkriterier att ta till om man ville datera ett föremål, och Lindblom använder själv, även när det inte klart utsägs, denna metod. Flera av hans på stil baserade dateringar har dock visat sig felaktiga när de konfronterats med resultaten från undersökningar som gjorts bl.a. på dendrokronologisk väg, och läsaren av hans bok måste vara medveten om att nya rön i vissa fall kan ha gjorts sedan Lindbloms dagar. Jag skall nämna ett par fall där omdateringar gjorts: Hedareds stavkyrka i Västergötland, som han daterar till 1200-talet (Lindblom 1944, I:51), har i modern tid överraskande, med dendrokronologisk metod, förts till början av 1500-talet (Lagerlöf 1985:107)! Troligen har kyrkan byggts mer eller mindre som en replik av en äldre kyrka på samma plats, så den stilistiska dateringen är i sig inte felaktig, den missar bara själva tiden för uppförandet med ungefär 300 år. Det är intressant att konstatera att Lindblom inte nämner Emil Ekhooffs som det visade sig sannspådda förmodan från 1916, att kyrkan kan ha tillkommit under senmedeltiden, och som man tycker han bör ha känt till (Ångström-Grandien, 2001:82). För övrigt anser Lindblom att kyrkan i Hedared är fattig och i sig själv ointressant som gudstjänstlokal, ett yttrande som kanske bottnar i att målningarna

i kortaket och långhuset är exempel på provinsiellt måleri från 1700-talets första hälft, en period i kyrkmåleriet som Lindblom, trots sin för tiden ovanligt stora förståelse för folkkonsten, hade liten eller ingen känsla för.

En annan uppseendeväckande upptäckt som gjorts sedan Lindbloms dagar är att bonaderna från Överhogdal, som han daterade till 1100-talets början, genom C-14-metoden har daterats till 900-talet, i alla fall med stor sannolikhet till före år 1000 (Nockert 1995:339). De bör således vara äldre än t.o.m. Bayeux-tapeten, något som Lindblom och hans generation knappast kunde föreställa sig.

Det är svårt att diskutera Andreas Lindbloms konsthistoria utan att jämföra den med Henrik Cornells *Svensk konsthistoria*, vars första del kom ut samma år som Lindbloms. Det är egentligen ganska sensationellt att man i ett litet land som Sverige samtidigt ger ut två nya konsthistorier, Cornells på Bonniers förlag, Lindbloms på Nordisk rotogravyr, och man kan fundera litet över hur det kunde komma sig. Att det fanns ett uppdämt behov av en ny svensk konsthistoria har vi redan konstaterat. Kanske Cornell såg behovet ännu tydligare än Lindblom; sedan 1931 var han professor i konsthistoria vid Stockholms högskola. Att studenterna behövde en ny, modern svensk konsthistoria måste tidigt ha stått klart för honom. Han kanske började skriva på sin bok när han hörde att Lindblom höll på med en sådan. Tanken, att någon annan skulle skriva en bok som skulle kunna användas i undervisningen, kan ha gått Cornells ära för när. Det är t.o.m. möjligt att han själv hade börjat långt tidigare, men nu skyndade sig att färdigställa den.

Henrik Cornell hade också debuterat med medeltiden som specialitet, men hade en något annorlunda bakgrund än Lindblom. Han var född 1890 i Njurunda i Medelpad, där hans far var flottningsschef på Ljungan. En resa med familjen till Italien när han var i åttaårsåldern grundlade hans intresse för konst och arkitektur (Cornell 1971:37 ff). Efter studentexamen i

Sundsvall läste han vidare i Uppsala, först religionshistoria för Nathan Söderblom och sedan konsthistoria för Johnny Roosval, vilket 1912 resulterade i en filosofie kandidatexamen. I likhet med Lindblom arbetade han parallellt med studierna med utställningar: 1912 gjorde han en uppmärksam insats vid ordnandet av utställningen av äldre kyrklig konst i Härnösand och 1918 var han sekreterare vid en liknande utställning i Uppsala. Året innan hade han blivit klar med sin filosofie licentiatexamen och publicerat boken *Sengotiskt monumentalmåleri*, som han skrivit tillsammans med Sigurd Wallin. 1918 blev han docent i konsthistoria på avhandlingen *Norrlands kyrkliga konst under medeltiden*, som behandlar all medeltida norrländsk konst av betydelse, t.o.m. textilier och guldsmedsarbeten. Det förtjänar att påpekas att det är i Cornells avhandling som den hälsingske, senmedeltida bildhuggaren Haaken Gulleon för första gången placeras in i ett större konsthistoriskt sammanhang. Samtidigt framhöll dock Cornell hur enformig och osjälvständig Gulleon var, en uppfattning som Lindblom senare i sin svenska konsthistoria å det kraftigaste skulle protestera mot; han skulle tvärtom framhålla Gulleons självständighet och nyskapande. Ytterligare en rad nya böcker följde. Arbetet *Sigtuna och Gamla Uppsala. Ett bidrag till kännedomen om de engelsk-svenska förbindelserna under 1000-talet* var en metodisk stilundersökning. Banbrytande ur ikonografisk synvinkel var *The Iconography of the Nativity of Christ* (1924), där han härleder uppkomsten av motivet med Maria som tillber det på marken liggande Jesusbarnet ur en av den heliga Birgittas uppenbarelser. Hans mest omfattande arbete var dock en studie över *Biblia Pauperum* från 1925, där han också behandlade ursprunget till de nordiska kyrkmålningarna som till stor del går tillbaka på träsnittsupplagorna av *Biblia Pauperum*. Cornell kom senare att inrikta sitt intresse på konstteoretiska frågor, som han ventilerade i samband med skildringar av särskilt italiensk konst under renässansen.

Man kan notera att han så tidigt som 1927, i boken *Italiens senrenässans. Måleri och skulptur*, som var avsedd för en större allmänhet, gör en omvärdering av manierismen. Särskilt fäste han sig vid manieristernas frändskap med den äldre medeltidskonsten och med 1900-talets expressionism. Hans *Karakteriseringsproblemet i konstvetenskapen* från 1928 var både en orientering i den moderna tyska konstteorin och en kritik av densamma. Cornell deltog också aktivt i arbetet med *Sveriges Kyrkor*, den konsthistoriska inventering som hade påbörjats av Johnny Roosval 1912, och gjorde själv alla beskrivningar av kyrkorna i sitt landskap Medelpad, ett av de få svenska landskap som till sin helhet har beskrivits i *Sveriges Kyrkor*.

I frågan om innehållet i Cornells och Lindbloms båda konsthistorier, kan man genast konstatera att Lindbloms är mer omfattande och täcker ett större tidsperspektiv; Cornell tar t.ex. inte upp forntidens konst, vilken Lindblom behandlar ganska utförligt. Cornell håller sig också strängt till det som traditionellt kallas konst, således måleri, skulptur och arkitektur. Förutom några avsnitt om medeltida bildvävnader, glasmålningar och bokkonst finns inget konsthantverk med, inte heller allmogekonsten som ju framhålls särskilt av Lindblom.

En annan, ännu mer iögonenfallande skillnad är att Lindbloms konsthistoria är mycket rikare illustrerad. Där Lindblom har flera färgbilder i djuptryck och många svartvita bilder på så gott som varje uppslag, har Cornell inte en enda färgbild, och de svartvita bilderna i hans bok är små och otydliga och samlade i vissa bildavsnitt. Den har även rent fysiskt en mer kompakt karaktär vid sidan av Lindbloms elegant utformade böcker. En recensent skrev: "Den vilar tungt och fast i min manliga näve, men jag skulle vilja se den lilla studentska som kan hålla den på krokig arm, medan hon insuper visdomen." Skillnaderna i utseende speglar innehållet – Lindblom är sinnligare i språket, mer generös med citat och tidsfärg. Kapitlet om runstensmästarna inleds t.ex.

mycket suggestivt med en skildring av lejonet från Pireus hamn (nu i Venedig, kopia i Historiska museet), känt för sitt "klotter" (Lindblom använder inte det ordet) från vikingatiden. Han reflekterar också över vad som gjorde medeltiden så stark, nämligen: "Tron, gemensam för hög och låg" (Lindblom 1944, I:266).

Cornells bok gör ett mer objektivet intryck. Han har noga beaktat alla formbestämmande impulser och faktorer. Han har inte med några värderingar eller värdeomdömen utan redogör sakligt för materialets beskaffenhet, tolkar det och sätter in det i dess europeiska sammanhang. Han undviker helt det personliga tonfallet. Man kan kanske i högre grad lita på Cornell som uppgiftslämnare, han är å andra sidan mycket försiktigare än Lindblom i fråga om dateringar och avger praktiskt taget aldrig några värdeomdömen. I behandlingen av Hedareds kyrka ser vi genast skillnaden: under rubriken "Stavkyrkor" säger Cornell kort och gott att den är "Sveriges enda kvarstående kyrka av denna art", utan att försöka datera den (Cornell 1944 I:17). Vad gäller vävnaderna från Överhogdal tar han inte upp frågan om vilken eller vilka tekniker som har använts, något som han kanske inte var särskilt insatt i. Lindblom däremot, med sina kunskaper i textil efter samarbetet med Agnes Branting (tillsammans med Agnes Branting hade Lindblom 1928 publicerat *Medeltida vävnader och broderier i Sverige*), redogör ganska ingående för tekniken (dubbelvävnad, snärjväv). Cornell daterar den äldsta delen av Överhogdalsbonaderna till 1000-talet och kommer alltså närmare än Lindblom i sin datering (Cornell 1944 I:17). Stilen karakteriseras som "ytmåssigt dekorativ" och "primitiv". Lindblom är mustigare i sitt språk. Enligt honom ger bonaderna "oss en stark smak i munnen av hedendom och blod" (Lindblom 1944 I:64).

Vid varje jämförelse mellan Cornell och Lindblom utfaller jämförelsen till Lindbloms fördel vad gäller språket och de vidare referensramarna. Sammanfattningsvis skulle man

kunna säga att Cornells svenska konsthistoria har tydlig karaktär av handbok, medan Lindbloms är en lärd exposé och på det sättet en outsinlig källa att ösa ur för den som söker litet mer än bara detaljkunskaper om en viss period i svensk konsthistoria. Men trots alla sina förtjänster upplevdes den redan från början som problematisk, och det med avseende på Lindbloms urval av konstverk och konstnärer. Alla som skriver om ett större material, måste naturligtvis göra ett urval. Frågor som uppstår när man ska skriva om Sveriges konst kan vara: ska Finland vara med? – Åbo var ju ett de viktigaste svenska stiften under medeltiden – ska Skåne inte vara med? – Skåne hörde ju till Danmark, osv. (Ångström-Grandien 1996). I detta avseende får Lindblom (liksom Cornell) anses vara traditionell; han har således med Skåne men inte Finland. Vad som gjorde, och gör, hans konsthistoria så kontroversiell, är att han koncentrerat framställningen på det som är *svenskt* i det svenska konstbeståndet. Det betyder i klartext att ett verk helst skall vara utfört av en infödd svensk konstnär för att få vara med. I nödfall har han dock tagit med verk som utförts av konstnärer från utländska familjer ifall de helt naturaliserats och verken uppvisar drag av en svensk *stil* (därför kan Prins Eugen komma med i tredje bandet). Enligt Lindblom finns det nämligen en sådan stil, som alltid har gjort sig märkbar, oavsett om verket i fråga har tillkommit på t.ex. 1300-talet, 1500-talet eller 1800-talet.

Lindbloms stränga principer för sin konsthistoria ställer till problem redan i de allra första avsnitten. Han måste t.ex. utesluta relikskrinen som i dag finns i Cammin och Bamberg, eftersom det när han skrev sin konsthistoria inte längre kunde anses säkert att de var skånska, som man tidigare trott. Ingen betvivlade visserligen att de var sydkandinaviska, men det räckte inte för att de skulle få plats i hans konsthistoria (Lindblom 1944, I:31, not). Vissa monument och konstnärer måste han dock helt enkelt ta med, även om de inte

har framträdande svenska drag. Hur skulle en svensk konsthistoria t.ex. se ut om inte Lunds domkyrka var med? Det sker aningen motvilligt: ”Vill vi vara ärliga, så måste vi också tillstå att Lunds domkyrka i stort sett representerar ren immigrantkonst”, skriver han (Lindblom 1944, I:80). Det hindrar dock inte att beskrivningarna av de enskilda delarna av kyrkan är mycket inspirerat gjorda. Om lejonen i nordöstra baldakinen skriver han att de verkar ”blodtörstigt belättna”, där de ligger ”som ängelns trogna vakthundar”, och han framhåller dessutom Lund som en synnerligen viktig inspirationskälla för Norden, i synnerhet vad gäller ornamentiken. Lunds domkyrka blev, skriver han, en ”högskola för de nordiska stenhuggarna” (Lindblom 1944, I:82).

Hans stränga urvalskriterier gav många överraskande resultat. Således har han inte med något av de nederländska altarskäporna, trots att de funnits i Sverige i flera hundra år, inte heller S:t Göran och draken i Storkyrkan, eftersom Roosval 1907 hade visat att skulpturgruppen måste vara ett verk av Bernt Notke från Lübeck. Viklaumadonnan på Historiska museet, den kanske mest berömda av våra medeltidsmadonnor, nämns bara i förbigående. Det berodde i sin tur på att Roosval 1908 hade fastslagit att den var ett franskt importarbete. (Idag anses den ganska allmänt vara gjord i en verkstad på Gotland, även om det inte saknas argument också för Roosvals uppfattning.)

Listan på uteslutna verk kunde göras mycket längre. Ändå är det som vi vet svårast i medeltidskonsten, på grund av att arkivalier för det mesta saknas och konstnärerna inte signerade sina verk, att avgöra vad som är ”inhemskt” eller inte, vilket ju var Lindbloms ambition. Alltför mycket har han måst förlita sig på sin intuition, och ibland har det också i efterhand visat sig att han haft fel. Av ett ställe i texten framgår, att han själv var medveten om metodens relativa vansklighet, och att han kanske har uteslutit åtskilligt sådant, ”som

framtiden kanske med stolthet kommer att ta med i svensk konsthistoria”. I några fall har han visat sig sannspådd; verk som han uteslutit anses nu med ganska stor säkerhet vara gjorda i Sverige, men det har också visat sig att en del verk, som han behandlat som ”svenska” inte har varit det (Ångström-Grandien 1999).

Kapitlet om den romanska träskulpturen inleds med Mosjömadonnan i Historiska museet, vars kvaliteter Lindblom tidigt hade uppmärksammat. Nu poängterar han det ursvenska draget både i Mosjömadonnan och i Appunamadonnan, men kan samtidigt inte låta bli att kommentera: ”Men glada verkar dessa flickansikten sannerligen ej; hur ofta ser man inte sådana ursvenskt stela drag i tåg och bussar!” (Lindblom 1944, I:143).

När han kommer in på det romanska måleriet, noterar han med glädje att mästaren till målningarna i Dädesjö kyrka är god svensk, något som bland annat framgår av att han använder sig av runskrift, men också av stilen: ”Som artist är mästern Sighmunder dock först och sist svensk. Rättfram, uttrycksfull, har han sin fröjd i sirlig fantasirik form” (Lindblom 1944, I:160). I avsnittet om den sengotiska bildhuggarkonsten ägnar han Haaken Gulleleson, ”siste man på den medeltida svenska skulpturens skans”, ett stort utrymme, och hävdar att hans konst är svensk ”utan och innan” (Lindblom 1944, I:67).

När man väl blivit uppmärksam på detta drag hos Lindblom ser man det på praktiskt taget varje sida. Maria Collin hade i en artikel i *Tidskrift för konstvetenskap* 1923 påpekat de orientalistiska dragen i bonaden från Skog. Lindblom tycker däremot att den verkar urnordisk (Ångström-Grandien 2001:82). De romanska landskyrkorna framstår för honom som särskilt svenska: ”Den lilla romanska stenkyrkan har för oss svenskar särskilt högt värde som en i huvudsak nationell konstprodukt.” Även dopfontarna gläder honom som ett uttryck för ”ett rent nationellt skapande”. Tingstadfonten är dekorativ och bondsvensk,

o.s.v. Till slut blev kanske uppgiften omöjlig att genomföra, men när han väl börjat fanns det ingen väg tillbaka. Han hade målat in sig i ett hörn. Det är naturligtvis orimligt att han t.ex. tar upp Johannes Rosenrod och Albertus Pictor men inte Bernt Notke, som skall ha gjort S:t Göran och draken, och bevisligen vistats i Sverige åtminstone ett tiotal år (Bonsdorff 1993:46). Man kan också fundera över hur Lindblom skulle ha hanterat det numera fastslagna faktum att Albertus Pictor inte var svensk utan från Tyskland? Skulle han ha utslutit honom med?

Hur ställde sig Cornell till dessa frågor? Han säger i *sitt* förord att han velat se Sverige som en del av Europa och behandlar därför inte bara den konst som gjorts inom landets gränser utan i vissa fall också importerade verk, vilka av gammalt brukar inräknas i den svenska konsten. Ett ledmotiv för hans konsthistoria var Sverige som en del av Europa, och nästan som i direkt polemik mot Andreas Lindbloms svenska konsthistoria skriver han: ”Vill man bilda sig en sanningsenlig bild av den svenska konsten och dess betydelse vore det därför inte riktigt att söka uteslutande det svenska däri eller en rent svensk utvecklingslinje. En sådan finns inte”. Vill man uttrycka det paradoxalt, som en recensent gjorde, kan man säga att Henrik Cornell gick så långt som till att *förneka* existensen av en svensk konst. I detta avseende uppvisar han en modernare konstsyn än Lindblom. De strävanden efter att finna nationella särdrag i konsten, som genomsyrar Lindbloms konsthistoria från pärm till pärm, hade närmast kännetecknat sekelskiftet och årtiondena därefter. De fanns inom alla konstarter och betraktades som något fullständigt legitimt; Lindblom levandegjorde bara, som Sten Karling framhållit, tankar som uttalats av Verner von Heidenstam och Artur Hazelius (Karling 1947:92). Att uppfattningar som dessa levde kvar, och till och med förstärkts i vissa kretsar, framgår av att temat för den internationella konsthistoriekongressen,

som hölls i Stockholm 1933, var frågan om nationalkaraktär i konsten. Kongressen hade anordnats av Roosval, som hade många kontakter i utlandet, främst i Tyskland.

Man får vid läsningen av Lindbloms *Svensk konsthistoria* en stark känsla av att Lindbloms strävan att särskilja det svenska hade blivit något av en mission för honom. Han ville skänka svenska folket en egen konsthistoria, något som bör ses mot bakgrunden av att den skrevs mitt under andra världskriget. Faran att Sverige skulle uppslukas av främmande makt (läs Tyskland) var ännu inte över. Lindblom ville göra svenskarna medvetna om sin särart och sitt kulturarv; ge dem något att vara stolta över och något att samla sig kring. I sin självbiografi säger han i klartext vad man anar mellan raderna i hans konsthistoria. Enligt honom gick de svenska konsthistorikerna alltför mycket tyskarna till mötes genom att med stor möda försöka visa, att det bästa i Sverige var utfört av mästare som stammade ”från kulturriket söder om Östersjön”, således från Tyskland (Lindblom 1952:49).

Bland svenska konsthistoriker kan man vid tiden då Lindblom skrev sin konsthistoria urskilja tre läger: dels de som tyckte att det inte fanns någon ”svensk” och inte heller någon ”tysk” konst, således en mer modern linje representerad av Cornell; dels de som ansåg att all (bra) medeltida konst var tysk (tillverkad i Tyskland), dels de som tyckte att de kunde urskilja en svensk konststil till vilka Lindblom hörde. Det tycks som om Lindblom med större misstänksamhet än andra hade följt konsthistorieskrivningens utveckling i Tyskland. I historiens backspegel kan vi verkligen från och med början av 1900-talet konstatera en ökande tendens hos tyskarna att betrakta det mesta av konsten runt Östersjön – och i synnerhet den medeltida konsten – som tysk, något som, med facit i handen, onekligen ser ut som ett försök att utan vapenmakt lägga under sig land efter land i väntan på den verkliga annekteringen (Ångström-Grandien 2001). Ett

flagrant exempel är att i den museiavdelning i Berlin, som sedan 1905 kallades "Deutsches Museum", etiketterades den nederländska konsten som tysk.

Bland svenska konsthistoriker väckte det urval som Lindblom baserat sin konsthistoria på ett visst uppseende. Allra starkast reagerade Johnny Roosval, och allra mest naturligtvis över att S:t Görän i Storkyrkan inte fanns med (Roosval 1944:124). För Roosval bildade det baltiska Norden inklusive Nordtyskland en konsthistorisk enhet, och S:t Görän borde därför ha varit med.³ Som framgår kommer Roosval på sätt och vis nära det tyska synsättet; ändå var det han som i sin recension av Lindblom påpekade hur den nederländska konsten på Deutsches Museum plötsligt blivit tysk. Han underströk dock att det skedde på "den gamla goda tiden" då det inte fanns spår av nazism i den konstvetenskapliga världen, och att man därför inte fäste "så stort avseende" vid en sådan sak.

Vad Lindblom inte insåg, var att hans sökande efter det svenska i sin tur kom farligt nära det nazisterna höll på med, nämligen att rensa ut allt som inte var "svenskt", rasrent, och som man uppfattade som främmande. Som Sten Karling underströk i sin recension av Lindbloms konsthistoria saknade emellertid Lindbloms nationalism alla drag av yverborenhet; han förringade aldrig det utländska. Hans nationalism var till syvende och sist ganska ödmjuk och motsvarades av en lika varmhjärtad humanism.

Slutord

Framför allt på grund av Lindbloms speciella urvalskriterier har inte *Sveriges konsthistoria* någonsin fungerat som en handbok över det svenska konstbeståndet, och man gjorde rätt när man lät Cornells bok i stället bli kurslitteratur på universiteten. Många viktiga konstnärer och verk saknas i Lindbloms bok; senare forskning har dessutom i viss mån skrivit om den konsthistoriska kartan

sedan hans tid. Dels har flera verk omdaterats, dels har några som han avfärdade som utländska, visat sig vara gjorda inom landets gränser och borde således ha varit med. Hans entusiastiska behandling av vissa verk, som han trodde var svenska och hyllade just för deras "svenskhet", får i efterhand nästan ett löjets skimmer över sig när det har visat sig att de är importerade eller gjorda av en utländsk konstnär i Sverige. Ändå kvarstår hans bok som oöverträffad i många avseenden, bland annat för att han inkluderat hela det svenska kulturarvet, inte bara slott och herresäten utan "vanliga" människors bostäder, bruksföremål, textilkonst, bokkonst. Hans entusiasm, den överflödande kulturella kunskapen och det rika språket gör att inget senare verk fullt ut har kunnat ersätta *Sveriges konsthistoria*.

Inga Lena Ångström Grandien, Universitetslektor
Institutionen för humaniora och språk
Högskolan Dalarna

Noter

- 1 Bl.a. Dackenberg 1994; Pettersson 1997; Gram 1996:4; Dackenberg & Järfeldt-Carlsson 1996; Karlholm 1996; Görts 1999.
- 2 *Signums svenska konsthistoria* i 12 band, 1994–2002, har åtta till tio eller fler författare till varje band utom de båda första om forntiden och vikingatiden.
- 3 Vi kan notera att i Lindbloms förkortade version av sin konsthistoria, *Sveriges konsthistoria från stenåldern till rymdåldern*, 1960, finns den med.

Referenser

- Andersson, Aron, 1978. "Andreas Lindblom". I: *KVHAA:s årsbok*. Stockholm.
- Bonsdorff, Jan von, 1993. *Kunstproduktion und Kunstverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters*. Helsingfors.
- Cornell, Henrik, 1944–46. *Den svenska konstens historia*, I–II. Stockholm: Bonniers.
- Cornell, Henrik, 1971. *År och människor*. Stockholm.
- Dackenberg, Hans, 1994. *Oscar Levertin som konsthistoriker*, Umeå.
- Dackenberg, Hans & Järfeldt-Carlsson, Marta (red.) 1996. "Att skriva om konsthistoriker och konsthistorikerna".

- storieskrivning." I: *Dokument II. Studies in Art and Art History*, Umeå: Konstvetenskapliga institutionen, Umeå universitet.
- Gram, Magdalena, 1996. "Karl Wåhlin som konsthistoriker". I: *Konsthistorisk tidskrift*, 4.
- Görts, Maria, 1999. *Det sköna i verklighetens värld. Akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet*, Stockholm.
- Karlholm, Dan, 1996. *Handböckernas konsthistoria*, Uppsala.
- Karling, Sten, 1947. Rec. av A. Lindblom, *Sveriges konsthistoria*, II. I: *RIG*.
- Lagerlöf, Erland, 1985. *Medeltida träkyrkor*. 2. Stockholm: Riksantikvarieämbetet; Almqvist & Wiksell International (distr.)
- Lindblom, Andreas, 1944. *Sveriges konsthistoria*, I–II. Stockholm: Nordisk Rotogravry.
- Lindblom, Andreas, 1952. *De gyllene åren*. Stockholm: Norstedts förlag.
- Lindblom, Andreas, 1954. *Utsikt från Skansen*. Stockholm: Norstedts förlag.
- Nockert, Margaretha, 1995. *Textilkonsten*. I: *Signums svenska konsthistoria*, III. Lund: Signum.
- Pettersson, Hans, 1997. *Gregor Paulsson och den konsthistoriska tolkningens problem*, Uppsala.
- Rehnberg, Mats, 1980–81. "Andreas Lindblom", I: *Svenskt biografiskt lexikon*, 23. Stockholm.
- Roosval, Johnny, 1944. Rec. av A. Lindblom, Sveriges konsthistoria. I: *Konsthistorisk tidskrift*.
- Tunander, I., 1991. "Andreas Lindblom, Skansen och kriget". I: Biörnstad, A. (red.), *Skansen under hundra år*. Höganäs: Wiken.
- Ullén, Marian, 1995. "Att bygga i trä". I: *Den romanska konsten. Signums svenska konsthistoria*, III, Lund: Signum.
- Ångström-Grandien, Inga Lena, 1996. "Att skriva svensk konsthistoria". I: *Eidos*, 13. Stockholm: Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.
- Ångström-Grandien, Inga Lena, 1999. "Andreas Lindblom som konstkritiker". I: *Konsthistorisk tidskrift*, 4.
- Ångström-Grandien, Inga Lena, 2001. "Tidskrift för konstvetenskap, ett forum för konstforskning". I: *Konsthistorisk tidskrift*, 1–2.

SUMMARY

Andreas Lindblom and the Middle Ages

Andreas Lindblom (1889–1977) started his career as an art historian with the Middle Ages as his special field of interest. In 1925 he was appointed professor at the University of Stockholm, a post he left in 1929 to become a successful director of Nordiska museet and Skansen. In 1944–1946 his remarkable *Sveriges konsthistoria* in three volumes was published. In the article I study Lindblom's treatment of medieval art, compared with how Henrik Cornell, then professor in the History of Art in Stockholm, discussed the subject in his contemporary *Den svenska konstens historia*. My comparison shows that the former is more comprehensive, better illustrated and more enjoyable to read than Cornell's, which, on the other hand, is more objective and correct; Cornell's datings have fared much better than Lindblom's. It also includes all art within the boundaries of Sweden, while Lindblom wanted only to include art made in Sweden by Swedish artists, thus excluding many pieces of art, i.e. the Flemish altarpieces and St. George and the Dragon in Stockholm, which Johnny Roosval had proved to be by

Bernt Notke. Lindblom was furthermore convinced there was a Swedish style, which Cornell was not, thus lining with a more contemporary view on art. It is important to stress, however, that Lindblom wrote his book during the Second World War, and much as a protest against the way that German but also Swedish art historians, as he saw it, tried to prove that almost every medieval sculpture was made in Germany, thus giving the Germans more legitimacy to claim the whole area as theirs. He wanted to make the Swedes aware of their cultural heritage, give them something to be proud of and to assemble around. In excluding everything that was foreign he came, however, rather close to what the Nazis were doing in Germany, but, as has been pointed out, he never depreciated foreign art or artists. His nationalism was rather humble and matched by a warm-hearted humanism. His enclosing of also "ordinary" people's dwellings, handicraft etc. makes his book, together with the rich language and the overflowing cultural knowledge, still indispensable to students of Swedish art.