

Det välvda planet

Etnografisk teckning som insamlingsmetod för medeltida valvmålningar



LUNDS
UNIVERSITET

Linda Morgan Kiibus

ETN K02, Etnologi med kulturanalytisk inriktning, kandidatuppsats

Ht 2022

Handledare: Jakob Löfgren

Institutionen för kulturvetenskaper, avdelningen för etnologi

Innehåll

Innehåll	2
Abstract	3
1. Bakgrund	5
2. Syfte	6
3. Metod och material	6
3.1 Teckning	7
3.2 Arkiv- och dokumentstudier	8
3.3 Etik och reflexivitet	10
3.4 Material	11
4. Tidigare forskning	11
4.1 Teckning som insamling och dokumentation	11
4.2 Sammanställningar av kalkmålningar	13
4.3 Forskning om kyrkomålningar och medeltida bilder	14
5. Teoretiskt perspektiv	15
5.1 Kroppsschema och vana	16
5.2 Perspektiv	16
5.3 Orientering, linjer och stigar	17
6. Analys	18
6.1 Upptäckta detaljer	18
6.1.1 Gåsen och smådjävlar	18
6.1.2 Adams kvinnohår	20
6.1.3 Fantasi och Guds glorian	22
6.2 Teckningens relation till rummet	24
6.2.1 Den välvda ytan	24
6.2.2 Valvet desorienterar	25
6.2.3 En väl övad hand	26
6.2.4 Den skeva Eva	27
7. Sammanfattande diskussion	28
8. Referenser	30
8.1 Otryckta källor	30
Material insamlat under uppsatsarbetet	30
Folklivsarkivet	30
8.2 Tryckta källor	30
8.3 Litteratur	30

The Arched Surface

Ethnographical drawing as a method of studying medieval murals.

Abstract

Using a theoretical framework based upon the queer phenomenology of Sarah Ahmed as well as Maurice Merleau-Ponty's *Phenomenology of Perception*, this study explores the process of translating medieval church murals to drawings. The study is based on my own drawings of two late-medieval church murals in Skåne, as well as 19th century ethnographer Nils Månsson Mandelgren's drawings. In making drawings of murals, new, previously undescribed, details were made available for interpretation. These details provided important information to the context of the paintings, as they show a certain amount of artistic freedom. By drawing, I was also able to describe the disorientation that occurs when an artist tries to translate the arched surfaces of the murals to the flat surface of the paper, as well as the orientation that is made up by the lines drawn on the paper. By Comparing my drawings to Mandelgren's, I was able to deduce where and how he had made his drawings of Everlövs church. This leads me to argue that ethnographical drawing should be judged not only on its "correctness", but also in terms of process and movement.

Keywords: ethnographical drawing, medieval painting, queer phenomenology, lines, methodology

1. Bakgrund

I Skåne finns det idag 283 medeltida kyrkor, mer eller mindre välbevarade (Sundnér 2015). Många av dessa har genom århundrandena genomgått förändringar. Väggarna har brutits upp för att släppa in mer ljus, anstötliga målningar har överkalkats och ombyggnader har gjorts för att rymma växande församlingar (Fernlund 1982). Trots dessa förändringar har ett stort antal kyrkor lyckats behålla de målningar de fick under medeltiden. I Sverige finns det, jämfört med övriga Europa, få bevarade illustrerade manuskript från medeltiden. Däremot finns det desto fler kalkmålningar. Dessa målningar utgör därför en viktig källa till sin tids föreställningsvärld. (Myrdal 2006)

Många målningar har dock gått förlorade. Under 1800-talet revs mer än en tredjedel av Skånes medeltida kyrkor (Fernlund 1982:7). De kyrkor vars målningar hann dokumenteras innan de revs lever kvar idag i form av avteckningar. Detsamma gäller målningar som på andra sätt förstörts eller blivit illa restaurerade. En stor del av dessa avteckningar är utförda av Nils Månsson Mandelgren (1813–1899), som under hela sitt liv arbetade med att genom teckning samla in material till en kultur geografisk atlas över Sverige.

Att 1800-talets insamling skedde genom teckning är inte så konstigt, eftersom fotografiet länge var en osmidig teknik som inte heller lämpade sig för dåliga ljusförhållanden. Tidiga etnologiska böcker kryllar av teckningar av arbetsredskap, båtar, runstenar, kyrkportar, dräkter och så vidare (se t.ex Hyltén-Cavallius 1864–1868 och Hofberg 1868). Även när kameran blivit enklare att använda fortsatte teckning under 1900-talets början att användas för att skapa ritningar, avbilda detaljer, och visa byggnadskonstruktioner (Gustavsson 2014:139f).

Det är svårt att hitta ett definitivt "slut" för teckning som etnografisk metod, om det ens finns något. Snarare verkar det röra sig om ett skifte från teckning som den självklara och mest lättillgängliga metoden för att avbilda något, till teckning som användbar i särskilda sammanhang, vilka med åren blivit färre och färre. Att teckning för tillfället – vad jag hittat – inte verkar utföras av någon svensk etnolog kan kanske ha att göra med att den sortens forskning som teckning associeras med verkar omodern. Som exempel kan nämnas Dag Trotzigs *Slagan och andra tröskredskap* från 1943, en typiskt kultur geografisk text där författaren använder sig av schematiska teckningar för att visa olika typer av slagor.

När kalkmålningar används som källor i nutida forskning förekommer de ofta i form av fotografier (Liepe 2003; Kværndrup & Olofsson 2013; Åkestam 2010 för att nämna några exempel). Förståeligt nog verkar de flesta forskare föredra att själva, på plats i kyrkan,

studera målningarna, som de därefter presenterar med fotografier. Detta innebär dock att de kyrkor som idag finns bevarade endast i teckningar riskerar att ignoreras i forskningen. Det finns en problematik i att låta 1800-talets rivningar göra urvalet.

I egenskap av tecknare undrar jag också om fotografiet verkligen är bättre på att avbilda kalkmålningar än teckningar. Fotografier är ofta mörka, de måste beskäras och färgerna motsvarar inte de ursprungliga. Det är ofta svårt att förstå målningarnas inbördes placering utifrån fotografier. I jämförelse är Mandelgrens planscher lättöverskådliga och tydliga. Konservatorn Hans Peter Hedlunds "nya planschverk" för Södra Råda kyrka (2007) avbildar också det både färg och form på ett helt annat sätt än fotografier av kyrkan.

Utifrån denna bakgrund vill jag pröva att genom teckning närma mig de medeltida kyrkomålningarna som källa till den tid de tillkom i. Jag vill också ta reda på vad som rent praktiskt händer när jag tecknar, och vilka implikationer det kan ha för hur vi använder Mandelgrens material idag.

2. Syfte

Uppsatsens syfte är att utveckla och beskriva etnografisk teckning som nutida och historisk forskningsmetod. Ett delsyfte i detta är att genom teckning skapa en större förståelse för medeltida kalkmålningars bildvärldar och rum. Undersökningen görs enligt följande två frågekluster:

- Vilka motiv i målningarna synliggörs genom teckning? Hur kan dessa tolkas och vad kan de berätta om målningarnas tillkomstsituation?
- Genom vilka kroppsliga och rumsliga processer översätts kalkmålningen till en teckning? Vilken relation har de färdiga teckningarna till kyrkorummet?

3. Metod och material

Min huvudsakliga metod för att närma mig de kalkmålningar jag undersökt har varit teckning. Jag har också dokumenterat mitt arbete genom reflekterande fältdagbok och anteckningar. Vidare har jag studerat arkivmaterial och publicerade texter som har lämnats av Nils Månsson Mandelgren. Jag ska nu mer ingående beskriva och reflektera över mina metoder, samt de urval jag gjort under arbetets gång. I slutet av kapitlet presenteras en översikt över mitt insamlade material.

3.1 Teckning

Jag tecknade av medeltida kalkmålningar i två insamlingsfaser under hösten. Först en längre fas den 19–21 oktober i Everlövs kyrka, då jag också bodde i närheten. Senare i arbetet, den 13 november, besökte jag Fulltofta kyrka tillsammans med min fru, Julija Morgan Kiibus. Vi tecknade båda två intensivt tills det blev för mörkt. När teckning används på detta sätt, för att avbilda ett föremål, finns likheter med observation. Det handlar om att omvandla ett sinnesintryck till ett tvådimensionellt material som forskaren kan ta med sig hem, publicera och använda i en analys. I konstvetenskapliga studier sker detta ofta utan att någon särskild metod omnämns – forskaren analyserar bilden och skriver sedan om det.

Att göra om en observation till text är dock inte oproblemiskt. Som Aksel Tjora (2012:49) påpekar uppstår lätt en känsla av torftighet hos forskaren när hen jämför den resulterande texten med sitt eget minne av situationen. Tjoras förslag på lösningar är grundlig reflexivitet hos forskaren, samt eventuell komplettering med ljud- eller videoinspelning (Tjora 2012:55). Jag menar dock att tekniska upptagningar också de kommer med sina problem. Som Merleau-Ponty påpekar saknar filmduken horisont. Vi kan *minnas* omgivningen runt filmdukens inramning, men vi kan inte, som i verkligheten, förnimma den (Merleau-Ponty 1997:14).

Som ett alternativ till detta vill jag alltså föreslå teckning. Jämfört med film- eller ljudupptagning är det en långsam process, men det behöver inte vara ett problem. Jönsson och Fredriksson (2014:159) föreslår att inlevelse uppstår just av att “umgås länge och intensivt med källorna”. Teckning tvingar tecknaren att tillbringa lång tid med sitt motiv. Detta innebär också att en teckning kan fånga det som annars bara kan observeras under lång tid i en enda bild. Som konstnären och teckningsforskaren Gemma Andersson skriver:

Any single drawing represents multiple and continuous observational acts of focusing in and out through the connected movement of the hand and eye, which form a drawn image over time. (Andersson 2017:18–19)

I bästa fall blir tecknandet en medveten, analytisk handling där det avtecknade långsamt registreras bit för bit. Andrew Causey menar i *Drawn to see: drawing as an ethnographic method* att den bästa sortens teckning skapar ett aktivt seende där tecknaren ägnar sig åt “scrutinizing” istället för “unencumbered scanning” (Causey 2017:13).

Det aktiva seendet är inget självklart inneboende i teckningen. Tvärtom vill jag hävda att “tränade” tecknare, i alla fall jag själv, ofta har en tendens att förenkla motivet och istället rita det de är vana vid. Detta liknar vad Sara Ahmed (2006:57) beskriver som RSI, *repetitive*

strain injury. Det vill säga en skada som uppstår när vi gör samma sak om och om igen och vänjer in kroppen i den rörelsen. Jag har exempelvis tecknat ett otal nakna kroppar under krokilektioner, vilket lett till att min hand har lärt sig hur en naken kropp “ska” se ut. När jag står inför en ny naken kropp är risken därför stor att jag tecknar det jag är van vid, snarare än det jag ser. Min ambition är dock att i teckningen röra mig bort från min invanda RSI och istället försöka avbilda det jag faktiskt *ser*. För att återigen tala med Ahmed menar jag att det finns ett värde i att utforska just de linjer vi inte självklart följer (Ahmed 2006:570).

För att uppnå detta har jag, delvis inspirerad av Causeys (2017) etyder, inför fältarbetet ägnat mig åt teckningsövningar som har som syfte att komma förbi de inövade linjerna: Jag har tecknat upp-och-ned, börjat i fel ände och tecknat med “fel” hand. Under själva insamlingen har jag också haft strategin att *inte teckna något som jag inte ser*. Det kan verka som något självklart, men som jag redan tagit upp är det svårt att teckna utan att förenkla. Genom att försöka följa denna regel har jag försäkrat mig om att jag betraktat motivet “in loving detail”, som Causey (2017:114) beskriver det.

Trots dessa tekniker går det inte att helt förhindra att mina egna erfarenheter och preferenser påverkar teckningsresultatet. För mig är det inte heller önskvärt att radera min egen påverkan från arbetet. Mitt syfte med att använda teckning som metod är inte att skapa perfekta kopior, utan att ta reda på hur teckning inverkar på förståelsen för det avtecknade. För att kunna undersöka det har det varit nödvändigt att jag reflekterar över mina egna tankar och känslor under arbetet. Jag har därför dels antecknat spontant under teckningen, dels fört en strukturerad fältdagbok. När Julija tecknade i Fulltofta bad jag henne göra detsamma. I detta reflekterande arbete har jag inspirerats av den autoetnografiska tanken att forskarens personliga erfarenheter och subjektivitet bör reflekteras över, snarare än tystas (Adams, Holman Jones & Ellis, 2015:26).

3.2 Arkiv- och dokumentstudier

Besöken i Mandelgrenska samlingen på Folklivsarkivet har ramat in mitt insamlingsarbete. I uppstartsfasen gav Mandelgrens handlingar en översikt över det skånska beståndet av kyrkor med kalkmålningar. Detta påverkade mitt beslut att åka till just Everlövs kyrka. Efter besöket i Everlöv återvände jag till det Mandelgrenska materialet, varje gång med nya frågor och med smalare fokus utifrån mitt andra material.

En svårighet i mitt arbete med samlingen har varit den stora mängden material. Den Mandelgrenska samlingen består av ett omfattande material som testamentades av Mandelgren till Lunds Universitet. Den innefattar främst material som samlats in till

Mandelgrens olika forskningsprojekt, men också personligt material, som anteckningar och brev (Louisedotter 2020). Materialet är ordnat enligt Mandelgrens eget system, efter ämne och geografi och är delvis digitaliserat och sökbart genom Alvin. Den översvallande mängden material är något som ofta påtalas av de som forskat i samlingen.

Rebecca Lennartsson (2017:45) och Karin Gustavsson (2014:25) påpekar båda att etnologer påfallande ofta liknar sina arkivstudier vid fältarbeten i det förflutna. Lennartsson beskriver hur hon använder begreppet arkivetnografi för att beskriva en forskningsprocess som inte har “något glasklart förlopp från frågeställning till förmedling” (Lennartsson 2017:45). Den process Lennartsson beskriver är djuplodande. Hon läser arkivhandlingar, antecknar, beställer fram nya handlingar, letar vidare enligt ledtrådar. På så sätt kan forskaren sätta sig in i en historisk situation. (Lennartsson 2017:41ff).

Att likna Mandelgrenska samlingen vid ett fält verkar rimligt. Men på grund av uppsatsens tidsbegränsning har jag inte kunnat tränga så djupt in i det stora materialet som jag velat. Jag har i arkivet och i de digitaliserade handlingarna i Alvin sökt i Mandelgrens brev och personliga anteckningar efter material som antingen rörde Everlöf, som kunde ge kontext till teckningarnas uppkomstsituation eller som kunde ge en idé om Mandelgrens tankar kring avtecknandet. En del material har gett mig ledtrådar vidare, ännu mer har varit utanför mitt område. Precis som Lennartsson har jag upplevt arkivarbetet som “tidsödande och gäckande” (Lennartsson 2017:45).

Till slut landade jag därför i att avgränsa mig utifrån Mandelgrens egna kategorier. Det material från samlingen som jag använt mig av i analysen består renritningarna av Everlöf (Serie 1) och material om Everlöf från serie 4: *Bilder, kyrkor* och serie 5: *Anteckningar, kyrkor*. Vidare använde jag mig av publicerade skrifter av Mandelgren som rör teckning och kyrkor. Dessa hittade jag helt enkelt genom att i Libris gå igenom alla poster med Mandelgren som författare. Tillsammans innebär detta att mitt material visar en officiell bild av Mandelgren. Jag har följt hans egen inordning av samlingen och jag har använt mig av skrifter han ämnat för offentligheten. När jag använder Mandelgrens material i analysen gör jag det utifrån vad det är – ett ganska officiellt lämnat material. Jag är försiktig med att dra för långtgående slutsatser om Mandelgrens inre liv och tankar.

Till sist ska jag utifrån litteraturen och källmaterialet ge en kort rekonstruktion av den specifika tillkomstsituationen för teckningarna. Enligt Mandelgrens resejournal besökte han Everlöf som del i längre Sverigeresor åren 1856 och 1873. I juni 1873 stannade han i Everlöf i 9 dagar. Renritningarna av Everlöf är också daterade 1873, men flera av skisserna är daterade 1853. Om de utfördes 1853 eller 1856 har jag inte kunnat fastställa.

Mandelgrens första avteckningar av kyrkor utfördes mellan åren 1846 och 1851, på resor bekostade av kungen, under instruktioner av Kungliga vitterhetsakademien. Planen var att ge ut dessa i ett planschverk, men detta projekt motarbetades av riksantikvarie Bror Emil Hildebrand (Alm 2019:13f). Åren i början av 1850-talet ägnade Mandelgren åt att med hjälp från utlandet försöka få ge ut verket. Till slut lyckades det, och 1862 gavs verket ut i sin fulländade form. Publicerandet innebar ett genombrott. Från och med 1862 beviljades Mandelgren ett anslag från riksdagen som 1873 förändrades till en livstidspension, för att fortsätta sina egna insamlings- och forskningprojekt (Jacobsson 1983:19f). Renritningarna är alltså skapade i en mycket mindre pressad situation för Mandelgren. Av allt att döma har han varit på plats i kyrkan när han skapat renritningarna, och både skissat och färglagt i samma bild.

3.3 Etik och reflexivitet

Jag har valt metoder och material som innebär att jag inte forskar på några levande forskningsobjekt. Etiskt sätt är därför risken för att åsamka någon skada låg. Men till skillnad från undersökningar om levande människor har mina forskningsobjekt ingen möjlighet att komma med egna inspel eller kommentarer. Istället har jag haft ensamrätt på att tolka och göra urval. Som Aull Davies påpekat kan vi inte forska om det som vi inte har kontakt med (Aull Davies 2008:3). Det är alltså inte märkligt om vi påverkar resultaten – det viktiga är att vi kan reflektera kring det och vilken position vi utgått från.

Min egen ingång i ämnet är först och främst grundad i min egen teckningspraktik. Jag har vidare länge intresserat mig för alternativa perspektiv till det dominerande centralperspektivet, och som ett led i detta har jag inspirerats av medeltida konst. Jag har alltså redan en idé om att det är positivt att teckna, och jag tror att teckning kan hjälpa mig att se det som är framför mig. Denna partiskhet är viktig att redogöra för, men jag vill mena att det inte är något negativt att ha ett personligt engagemang för ämnet. Utan mitt intresse för teckning tror jag att det hade varit svårt att genomföra en studie där jag tecknar.

Jag vill också ta upp att två teckningar i mitt material är utförda av min fru. Att hon följde med till Fulltofta var dels av praktiska skäl (jag har inte körkort), men också för att hon delar mitt intresse i ämnet. Det har varit hjälpsamt att kunna diskutera uppsatsen tillsammans utifrån våra gemensamma erfarenheter, men jag är också medveten om att vi representerar två väldigt likartade perspektiv. Jag har använt hennes material med försiktighet och försökt vara så tydlig som möjlig med mina tankar kring det.

Hagström och Sjöholm skriver att samspelet mellan teori och metod “gör att forskarens perspektiv alltid mer eller mindre påverkar det material som samlas in och sammanställs” (2017:139). Detta beskriver väl hur arbetet med denna uppsats har fungerat. Jag har omväxlande besökt Mandelgrenska samlingen, kyrkorna Everlöv och Fulltofta och läst litteratur. Varje nytt “besök” har lett till nya tankar, som påverkat nästa besök. I analysen försöker jag därför hålla isär materialet, mitt teoretiska perspektiv och mina slutgiltiga tankar.

3.4 Material

Det material jag själv skapat består av: 12 renteckningar och 5 skisser från Everlövs och Fulltofta kyrkor. Därtill kommer en renteckning och en skiss från Fulltofta kyrka, som Julija Morgan Kiibus utfört. Till dessa insamlingar hör också fältanteckningar och -dagbok. Materialet ur Mandelgrenska samlingen består som tidigare nämnts av renteckningar från Everlövs kyrka samt anteckningar och fältskisser från Everlöv. När Mandelgren utförde teckningarna var inte målningarna i det tredje valvet framtagna, varför vårt material bara delvis överlappar. Därtill kommer ett antal publicerade skrifter av Mandelgren. En komplett redogörelse över dessa finns i källförteckningen. Jag har samlat de bilder jag refererar till i analysen i *Bildbilaga*, i slutet av uppsatsen. Där har jag ordnat dem i den ordning som de omnämns.

I analysen har jag främst använt mina teckningar från Everlöv. Detta har flera anledningar. För det första togs målningarna i Fulltofta fram först 1956, vilket innebär att Mandelgren aldrig tecknade av dem. I de kapitel där jag jämför mina teckningar med Mandelgrens är de därför svåra att använda. Vidare blev mängden material från Fulltofta mindre. När jag med hjälp av teckning tolkar motiven i Everlöv gör jag det genom att jämföra dem med andra målningar i samma kyrka. Bristen på material från Fulltofta innebar att detta blev svårare att göra.

4. Tidigare forskning

4.1 Teckning som insamling och dokumentation

Karin Gustavssons doktorsavhandling i etnologi, *Expeditioner i det förflutna: Etnologiska fältarbeten och försvinnande allmogekultur under 1900-talets början*, behandlar förhållandena för det tidiga 1900-talets etnologiska insamlingar. Hon ägnar ett kapitel åt just teckning, “Uppmätning och ritande” (Gustavsson 2014:139). Trots att kameran gjorde sitt intåg under den period Gustavsson undersökt fortsatte insamlare att använda teckning till

exempelvis ritningar och genomskärningar. Hon visar också att insamlarna själva framhöll att teckningen hade den positiva sidoeffekten att tecknaren fick en bättre förståelse för det avtecknades konstruktion (Gustavsson 2014:149).

Gustavssons resultat är relevanta eftersom de handlar om specifikt teckning som insamlingsmetod, men de behandlar en annan period och andra motiv än de jag undersöker. Sigrun Fernlunds (1982) doktorsavhandling "*Ett Herranom värdigt Tempel*": *Kyrkorivningar och kyrkobyggen i Skåne 1812–1912* ligger närmare mitt ämne och har varit central för att förklara kontexten som Mandelgren verkade i.

Om teckning som etnografisk insamlingsmetod har förstås också de som forskat om Mandelgren skrivit. En av de mer produktiva Mandelgrenforskarna är Bengt Jacobsson, som tidigt arbetade med att katalogisera den Mandelgrenska samlingen (Jacobsson 1983). Hans stora verk *Nils Månsson Mandelgren – en resande konstnär i 1800-talets Sverige* (1983) har gett viktig information om Mandelgrens liv, samtidigt som den presenterar ett rikt prov på Mandelgrens konstnärskap.

Till stor hjälp för uppsatsen har också historikern Andreas Alm varit, som arbetar med Mandelgrenska samlingen på Folklivsarkivet. Hans forskning i Mandelgrens material är pågående, men hans två artiklar *Nils Månsson Mandelgren och det internationella nätverkets betydelse för utgivningen av *Monuments Scandinaves du Moyen Age** (2019) och *Förhoppningar och motgångar – Nils Månsson Mandelgren och Nationalmuseum* (2020), båda publicerade i *Upptecknaren*, ger med välgrundad bas i samlingens material en god bild av Mandelgrens ofta svåra och oförutsägbara livsvillkor. Alm har också bidragit med värdefulla upplysningar samt hjälp med sökningar i samlingarna.

Konstvetaren Lennart Karlsson (1982) har ingående undersökt Mandelgrens teckningar av medeltida järnsmide, särskilt kyrkportar. I artikeln *Nils Månsson Mandelgren och medeltida svenskt järnsmide* visar han att Mandelgren ofta har tecknat helt fel, eller tagit fel på proportionerna. Karlsson förklarar detta med att Mandelgrens syfte inte var att avbilda dokumentärt, utan låta kulturarvet imponera på samtiden (Karlsson 1982:118).

Relevant i sammanhanget är också det "nya planschverk" av den nu nedbrunna Södra Råda kyrka som konservatorn Hans Peter Hedlund skapade för Riksantikvarieämbetets publikation *Kormålningarna i Södra Råda gamla kyrka* (2007). I publikationen finns både fotografier och tecknade planscher av målningarna. Hedlund menar att Mandelgrens planscher av målningarna, som publicerades i *Monuments Scandinaves du Moyen Age*, är felaktigt utförda (Hedlund 2007:11). Syftet med de nya planscherna är enligt Hedlund att

bättre visa de ursprungliga färgernas klarhet, men jämfört med fotografierna i boken visar också planscherna bättre målningarnas placeringar i relation till varandra.

Detta planschverk har Jonathan Westin och Gunnar Almevik vid Institutionen för kulturvård på Göteborgs universitet använt sig av i ett projekt där de skapat ett virtuellt diorama över kormålningarna i Södra Råda, baserat på både dokumenterande fotografier och Hedlunds planscher. I rapporten *A virtual diorama. Mapping archives in situ at places of cultural significance* (2017) beskriver de hur de gick tillväga. Intressant nog använde de sig av just planscherna för att lägga en virtuell grund, som de sedan kunde passa in fotografierna över (Almevik & Westin 2019:28f).

Mitt bidrag till denna forskning blir att bedöma Mandelgrens teckningar inte utifrån om de är korrekta eller ej, utan utifrån de erfarenheter jag gör om villkoren för hur teckningar av valvmålningar kommer till.

4.2 Sammanställningar av kalkmålningar

I arbetet har jag använt mig flitigt av ett antal sammanställningar över kalkmålningar i Sverige, Danmark och framförallt Skåne. Dessa har dels varit till hjälp i urvalsprocessen, men också som referens till hur motiven brukar tolkas. Mest omfattande av dessa är *A catalogue of wall-paintings in the churches of medieval Denmark 1100-1600: Scania, Halland, Blekinge* (Banning 1976). Katalogen är resultatet av ett mångårigt inventeringsprojekt startat av danska Institut for Kirkehistorie och har involverat en stor arbetsgrupp. Utöver att beskriva varje målning ger katalogen också en kort historik till kyrkorna. En annan inventering, begränsad till Skåne, utfördes av Barbro Sundnér under 1990-talet. I den databas som hon skapat, *Medeltida kyrkor i Skåne*, har jag hämtat uppgifter om kyrkornas byggnadsår och -historia. (Sundnér 2015).

Jag har också haft stor hjälp av *Medeltidens bildvärld*, en bilddatabas skapad av Lennart Karlsson (densamma som skrivit artikeln om Mandelgren ovan) för Historiska Museet under perioden 1990 till 1996. I den finns fotografier från 94 skånska medeltida kalkmålningar, däribland Fulltofta och Everlöv. Lennart Karlsson har också namngett motiven i de fotografier han tagit. Dessa namn är ofta kärnfulla och tydliga, och jag har i de flesta fall använt mig av dem för att referera till de bilder jag tecknat av.

Vidare har jag använt mig av två mer personligt drivna fotografiska projekt. I Everlövs kyrka fanns en pärm med fotografier och förklaringar till samtliga målningar, utförda av teologen Lars-Olof Albertsson. Dessa fotografier lades år 2002 upp på hans hemsida, *formonline.se*, som är nåbar genom Internet Archives wayback machine. Ett

liknande projekt finns på kyrkoherde Stig Alenäs blogg *Kalkmålningar*, där han också har fotograferat och tolkat flertalet av Everlövs målningar (Alenäs 2013).

Till sist har jag använt mig av tre sammanställningar där författaren utöver katalogiserandet gör egna tolkningar utifrån sin egen forskning och erfarenhet. *Kalkmalerierne i Skånes, Hallands og Blekinges Kirker 1100-1600* (1985) är skriven Knud Banning, som också är redaktör för den ovan nämnda danska katalogen. Den innehåller noggrannare beskrivningar av bilderna och de grupper som skapat dem. I *Bildernas predikan: Medeltida kalkmålningar i Sverige* (1986) sammanställer konsthistorikern Åke Nisbeth kalkmålningar från hela landet efter deras tillkomstperiod. *Medeltida kalkmålningar i Skånes kyrkor* av Otto Rydbeck går igenom samtliga målningar som var kända i Skåne år 1904. Hans beskrivningar är väldigt utförliga, och de utgör också en källa till vilka förändringar som gjorts på målningarna. I de fall där kyrkorna nu är rivna använder sig Rydbeck av den dokumentation som står till buds, vilket inte sällan är Mandelgrens teckningar. Rydbeck har också själv i ord och teckning dokumenterat Bunkeflo kyrka innan den revs 1896.

I analysen använder jag litteraturen under denna rubrik främst för att visa hur andra än jag har tolkat målningarna.

4.3 Forskning om kyrkomålningar och medeltida bilder

Mycket forskning i ämnet är konsthistorisk och har ofta ett ikonografiskt fokus, där forskningen går ut på att identifiera särskilda religiösa motiv eller personer. Jag har försökt utgå från forskning med mer kulturhistoriskt fokus, där ingången har varit att berätta något om medeltidens människor snarare än de tänkta religiösa budskapen.

Kulturhistorikern Janken Myrdal har i *Den predikande räven* (2006) gjort en grundlig genomgång av marginalillustrationerna till den så kallade Kalmarhandskriften, en lagtext som skrevs omkring 1436–1437. Med sitt kulturhistoriska perspektiv ser han i illustrationerna exempel på medeltida jordbruksredskap. Myrdals tolkning av marginalbilderna är att de varken utgör motbilder eller direkta illustrationer till texten – istället refererar de till texten, men ofta med en stor dos konstnärlig frihet (Myrdal 2006).

Konstvetaren Lena Liepe använder sig i *Den Medeltida Kroppen* (2003) av begreppet *lågikonografi*, en ikonografi som inte är lexikalisk utan som “söker betydelse i det visuella språket, i formspråket: kroppens form och volym, koderna för gestik och beröring, den rumsliga relationen mellan figurerna i en komposition” (Liepe 2003:27). Liepe menar att en kroppslig läsning av medeltida bilder gör att forskaren kan närma sig den samtida betraktaren, men hennes slutsats blir ändå att de kroppsbilder hon undersökt har fungerat

symboliskt snarare än ikoniskt (Liepe 2003:204). Enligt Liepe har de alltså en religiös funktion snarare än som representationer av verkliga kroppar. Jag har inspirerats av Liepes lågikonografi, och eftersom hennes material utgörs av målningar från samma tid och område som mina har det varit intressant att jämföra våra resultat.

Mia Åkestam konstvetenskapliga avhandling *Bebådelsebilder: om bildbruk under medeltiden* inspireras också av Liepes lågikonografi. Åkestam finner att skriftbandet och bilderna ofta säger olika saker i hennes material, vilket visar på att "bildspråket var utvecklat, läsbart och begripligt och att det förekom parallellt med det skrivna och det talade språket" (Åkestam 2010: 335). Ett liknande påstående gör Sigurd Kværndrup och Tommy Olofsson i *Medeltiden i ord och bild: folkligt och groteskt i nordiska kyrkmålningar och ballader* (2013). Boken är en intermedial jämförelse mellan bildspråket i medeltidsballader och svenska och danska medeltida kyrkomålningar. Författarna hävdar att den medeltida receptionssituationen i första hand måste förstås som bildlig. Detta dels då de flesta medeltida betraktarna var analfabeter, dels för att bilder generellt uppfattas snabbare än text. En bild associerar alltså i första hand till en annan bild (Kværndrup och Olofsson 2013:11).

5. Teoretiskt perspektiv

Till mitt teoretiska perspektiv har jag särskilt inspirerats av Sara Ahmeds *Queer phenomenology* (2006) och Merleau-Pontys *Kroppens Fenomenologi* (1945/1997). Båda verkar inom samma tankegod, fenomenologin. Fenomenologin växte fram som teoribildning under 1900-talets första hälft, med Husserl och Heidegger som tidiga fenomenologiska författare (Högström 2017:56; Jakobsson 2013). Centralt är ett avståndstagande från cartesianismen, det vill säga tanken att medvetandet är skilt från både världen och kroppen och att människan därför kan nå objektiva sanningar utanför sitt eget medvetande (Högström 2017:55). I Merleau-Pontys och Ahmeds texter får fenomenologin en särskild kroppslig inriktning, fokus ligger på hur vi som kroppar upplever världen. Merleau-Ponty skriver:

Jag är alltså min kropp, åtminstone i den mån som jag har en erfarenhet, och omvänt är min kropp som ett naturligt subjekt, som en preliminär skiss till mitt totala vara. (Merleau-Ponty 1997:177)

Ahmed (2006) bygger vidare på många fenomenologiska och icke-fenomenologiska tänkare, men *Queer phenomenology* ger särskilt mycket plats till Merleau-Ponty. Jag ska nu mer ingående redogöra för de teoretiska begrepp jag mest frekvent använder i analysen.

5.1 Kroppsschema och vana

Ett ofta använt begrepp (Högström 2017:62f) från Merleau-Pontys verk är *kroppsschemat*. Den beskrivning av begreppet som jag utgått från är denna, från *Kroppens fenomenologi*:

Den normale besitter nämligen sin kropp inte bara som ett system av aktuella ställningar utan också och därigenom som ett öppet system av oändligt många ekvivalenta ställningar i andra orienteringar. Det vi kallade kroppsschemat är just detta ekvivalenssystem, denna omedelbart givna invariant genom vilken de motoriska uppgifterna omedelbart kan överföras. (Merleau-Ponty 1997:105)

Kroppsschemat innefattar alltså kroppen och alla dess lemmar (Merleau-Ponty 1997:53) i ett system som är öppet för förändring. För mig är begreppet relevant i kombination med det Merleau-Ponty skriver om *vanan* som det “motoriska förvärvandet av en ny betydelse” (Merleau-Ponty 1997:106). När kroppen förvärvar en ny vana – exempelvis när den blinde lär sig använda en käpp för att orientera sig (Merleau-Ponty 1997:106f) – förändras också kroppsschemat:

Tryckförmöjheterna på handen och käppen är inte längre givna, käppen är inte längre ett föremål som den blinde perciperar utan ett redskap *varmed* han perciperar. Det är ett bihang till kroppen, en utvidgning av den kroppsliga syntesen. (Merleau-Ponty 1997:118)

En *vana* måste dock inte innefatta ett införlivat föremål. Den mänskliga blicken kan enligt Merleau-Ponty jämföras med den blindes käpp. När vi som barn lär oss skilja på färger förvärvar vi en ny vana, vilket omorganiserar kroppsschemat (Merleau-Ponty 1997:119).

5.2 Perspektiv

Jag har i analysen också inspirerats av Merleau-Pontys sätt att beskriva seendet, något jag redan har använt mig av i metodbeskrivningen. I inledningen till *Kroppens fenomenologi* formulerar han några förutsättningar för perceptionen. Trots att vi vid en enda tidpunkt bara kan se ett föremål ur ett visst *perspektiv*, föreställer vi oss samtidigt föremålet ur andra vinklar:

När jag betraktar lampan på mitt bord tillskriver jag den inte bara de egenskaper som är synliga från min plats, utan också dem som den öppna spisen, väggarna och bordet kan “se”; baksidan av min lampa är ingenting annat än den sida den “visar” för den öppna spisen.” (Merleau-Ponty 1997:15)

Utifrån detta menar Merleau-Ponty att ett föremål – i hans exempel ett hus – “inte är ett föremål sett från ingenstans, utan ett hus som är sett från alla håll” (Merleau-Ponty 1997:15). Den mänskliga blicken kan dock i en enda stund aldrig *sätta* “mer än en sida av föremålet”,

utan det är “bara genom tiden och språket den kan konfronteras med tidigare syner eller med andra människors syn” (Merleau-Ponty 1997:16). Ett föremål kan alltså beskrivas som ett föremål sett från “allstans”, och denna beskrivning kan inte göras från en enda vinkel.

5.3 Orientering, linjer och stigar

Från Ahmed (2006) använder jag begreppen *orientering*, *linjer* och *stigar*. Orientering handlar om hur vi registrerar “objects and others” (Ahmed 2006:3), åt vilket håll vi riktar vår uppmärksamhet i ett rum. När vi är *orienterade* vet vi genom vår kropp var vi är oavsett åt vilket håll vi vänder oss (Ahmed 2006:1), eller som Merleau-Ponty beskriver det:

När jag står och håller min pipa i handen bestäms min hands ställning diskursivt inte av dess vinkel mot underarmen, av underarmens vinkel mot armen, armens mot själva kroppen och till slut kroppens mot golvet. Jag vet var min pipa är genom absolut kunskap och *därigenom* vet jag var min hand är och var min kropp är, precis som infödingen i öknen i varje ögonblick redan är orienterad utan att behöva komma ihåg och addera de tillryggalagda distanserna [...] (Merleau-Ponty 1997:53–54)

Viktigt är att *orientering* är en process. Vi orienterar oss i rummet genom att sträcka ut våra kroppar i det och ta upp plats, och vi blir orienterade när vi riktar oss mot objekt som förankrar oss (Ahmed 2006:11). Motsatsen till att vara orienterad är att vara *desorienterad*, att tappa fotfästet. Men där Merleau-Ponty beskriver hur desorientering leder till re-orientering av kroppen (Ahmed 2006:4, 66) föreslår Ahmed att vi istället kan uppehålla oss i förvirringen:

But if we stay with such moments then we might achieve a different orientation toward them; such moments may be the source of vitality as well as giddiness. We might even find joy and excitement in the horror. (Ahmed 2006:4)

Sammanflätat med *orientering* är Ahmeds *linjer*. En orientering börjar i en för-givet-tagen utgångspunkt, från vilken en *linje* utgår (Ahmed 2006:14). Linjen är ett sätt att beskriva normer. Att följa en linje är en osynliggjord process. Ahmed liknar det vid att kalkera med hjälp av ett genomskinligt papper:

When the lines on the tracing paper are aligned with the lines of the paper that has been traced, then the lines of the tracing paper disappear: you can simply see one set of lines. (Ahmed 2006:66)

Vi kan följa linjen framåt och på så sätt vara orienterade, *i linje*, men när vi gör det försvinner andra linjer som vi inte ens kunde veta fanns. Linjerna drar på så sätt upp gränser genom det rum vi existerar i (Ahmed 2006:15,66f). Ahmed liknar en linje vid en *stig*, särskilt med frasen

“a path well trodden” (Ahmed 2006:16). En stig blir mer upptrampad när någon går på den, men sannolikheten att någon går på den ökar ju mer upptrampad den är.

6. Analys

6.1 Upptäckta detaljer

“Det fungerar att rita!” utbrister jag i fältdagboken efter min första dag i Everlövs kyrka (2022-10-19). Jag hade suttit på läktaren och tecknat av några av valvkapporna längst bort från koret: Först bilden på paret och den antecknande djävulen, sen bilden av jungfru Maria och Mikaelns själavägning och därefter påbörjat bilden av dödssyndsmannen (fig. 1 a, b, c, d). Med “fungerar” menade jag att jag under tecknandet hade börjat se detaljer, ibland hela figurer, i målningarna som jag inte hade sett innan. Detta var resultatet av en mycket långsam process. Trots att jag tillbringade närmare åtta timmar i kyrkan den första dagen hade jag alltså bara hunnit teckna av två och en halv valvkappa. I fältdagboken har jag skrivit: “När jag ritar kan – får – jag inte ignorera eller förbise eller missa något. Det är därför det tar tid.” (Fältdagbok, 2022-10-19)

Jag ska i denna första del av analysen anföra ett urval av de detaljer som visade sig under mitt tecknande. Vissa av dem kan verka försvinnande små, medan andra har större implikationer. Janken Myrdal beskriver hur han med hjälp av förstörande teknik hittade nya detaljer i Kalmarhandskriften:

Jag har kunnat studera konstnärens pennföreling och undvika en del tidigare misstag, exempelvis att den man som säger sig vara kunnig i böcker [...] har antagits ha en bjällra i hattens spets. Så är det inte, i själva verket är det bara en liten slinga konstnären avslutat sin linje med. (Myrdal 2006:10)

Det är en (i dubbel mening) försvinnande liten detalj, men det är förstås av betydelse för hur bilden kan tolkas om mannen har en bjällra i hatten eller inte. Med detta vill jag påstå att varje detalj i en målning måste ses för att en tolkning ska göras.

6.1.1 Gåsen och smådjävularna

Målningen av paret med djävulen beskrivs i *A Catalogue of Wall-Paintings* som “Devil writing down the conversation between a man and woman. [...] The woman bares her bottom” (Banning 1976:88). Kvinnan och mannen ser onekligen ut att vara inbegripna i diskussion, men bilden skulle också kunna tolkas som att de är på väg att inleda sexuellt

umgänge. I vilket fall verkar det vara något syndigt som pågår, eftersom en djävul är på plats för att anteckna vad som sägs eller händer.

När jag tecknade av bilden visade sig en form som jag inte har kunnat avkoda. Mellan mannen och kvinnan finns något avlångt och hudfärgat som närmast har formen av ett gåshuvud (fig. 2 a). Jag ser tre möjliga tolkningar. För det första skulle formen, med tanke på vad som pågår i bilden i övrigt, kunna vara ett manligt könsorgan. I kyrkans övriga målningar framställs nakna kroppar dock konsekvent utan könsorgan. För det andra skulle det faktiskt kunna vara en gås eller någon annan fågel, men i de övriga målningarna avbildas djurfigurer väldigt tydligt i mer hela former. Den sista, och kanske mest troliga tolkningen är att formen är mannens andra hand, och att dess rödbruna konturer har nöts bort över tid. Men som synes är formen inte särskilt lik en hand.

Även om jag alltså inte lyckats tolka denna form är den ett exempel på hur tecknandet visade sig vara särskilt bra för att få syn på just det svårtolkade och otydliga, det som lätt missas vid den första anblicken. Mitt fotografi av samma målning (fig. 2 b) visar att formen är mycket lätt att missa bland målningens fläckar och skav. Julija beskriver en liknande upplevelse i sin fältdagbok från Fulltofta:

Plötsligt började jag se mycket mer detaljer och jag började förstå, eller kunde tyda vad figurerna var – även de som var otydliga. [...] Jag hade ett spännande ögonblick när jag ritade helvetesgapets nos. I början såg det bara ut som en mörk klump, men efter ett tag kunde jag se konturer av näsborrar, och efter ännu ett tag kunde jag se att näsborrarna var gula. (Julijas fältdagbok, 2022-11-13. Se fig. 3 för hennes teckning)

Det första mötet med målningarna kan beskrivas som desorienterande. Inför det stora myllret av motiv, bortnötta fläckar och svårtolkade figurer var det svårt att veta var vi skulle börja. Att teckna skapade dock en möjlighet att – bokstavligen – dra upp linjer som vi kunde orientera oss efter i bildvärlden. Detta ledde dock till nya desorienterande upplevelser i rummet utanför bildvärlden, som jag kommer att beskriva i analysens andra del.

När jag tecknade av valvkappan med jungfru Maria som Madonna och S:t Mikael's själavägning var det också initialt svårt att se vad bilden föreställde. Målningen innehåller flera vita figurer, vars svarta konturer nästan blivit osynliga. I Lennart Karlssons fotografi av valvkappan (fig. 4 a) är bilden svårtolkad. Men under den långsamma teckningsprocessen, såg jag att den högra vågskålen tyngs av tre djävlar: En röd, en gul och en vit. Den vita djävulen håller dessutom en vikt i ett band (fig. 4 b).

I litteraturen nämns inte de tre djävlar. Både Lars-Olof Albertson (2002) och Stig Alenäs (2013) beskriver bara en djävul i bilden. Att de inte ens sett den gula verkar märkligt,

men det kan förklaras av att i alla fall Albertson verkar tolka den gula som människans onda gärningar i vågskålen (Albertson 2002). Ingen har dock beskrivit den vita djävulen. Genom min teckning kan bilden förstås i sin helhet, som målaren måste ha menat. Trots att hela tre djävlar gör sitt allra yttersta för att tynga ned den högra vågskålen kan Madonnan med bara ett lillfinger rädda den fromma själen. Det teologiska budskapet om hur fromhet vinner mot ondska är i stort detsamma oavsett antalet djävlar, men att notera alla ger uppmärksamhet till bildens humor. Djävlarernas fåfänga ansträngningar blir mer komiska ju fler de är som försöker.

6.1.2 Adams kvinnohår

[...]då såg jag, att i bilden på “det första äktenskapet” så har Adam TJEJHÅR, alltså den sortens långa hår som bara kvinnor avbildas med i de andra målningarna (Fältdagbok, 22-10-20).

Min andra dag i Everlöv upptäckte jag något som förvånade mig. Jag var egentligen på väg hem, men hade gått tillbaka in i kyrkan för att leta efter ett annat motiv som omskrevs på en informationslapp i vapenhuset, som jag ville teckna av. Medan jag letade i valvkapporna lade jag plötsligt märke till att Adam, i en valvkappa i första valvradens södra sida, har samma långa lockiga hår som annars bara Everlövs kvinnor har (Eva, Jungfru Maria, Ormen och Sjöjungfrun). Målningen berättar om hur Gud efter att ha skapat Eva ur Adam “förde fram henne till mannen” (1 Mos 2:22). I valvkappans mitt står Gud, med röd kåpa, gul gloria och svart axellångt hår. Han håller i de två människor som jag känner igen som Adam och Eva från skapelseberättelsen i norra sidan av valvet. De står på varsin sida om Gud, som för dem mot varandra.

Av Lennart Karlsson (2003) kallas denna målning för “Gud sammanför Adam och Eva” och av Banning “Gud fører Adam og Eva sammen” (Banning 1985:142, jfr Banning 1976:87). Otto Rydbeck skriver: “I norra kappan synes huru Gud Fader för Eva fram till mannen.” (1904:123) Ingen av dessa anmärker alltså på att Adam i denna valvkappa har en annan frisyra än han har i resten av målningarna. I de andra Everlövmålningarna har Adam en slags bullig page, som han delar med andra manliga figurer i kyrkan. Men just i denna bild har han alltså fått samma frisyra som Eva – nästan! Adams långa hår är nämligen något utsuddat, och det ser ut som att någon har målat den “manliga” pagefrisuren ovanpå det långa håret. Se min teckning i fig. 5 a.

Just denna detalj upptäckte jag inte under aktiv avteckning. Jag vill ändå mena att tecknandet har bidragit till att jag såg frisuren. När jag gick in i kyrkan igen var det efter en

hel dag av att teckna. I fältdagboken skrev jag: “Men teckningen gör att jag ser de o-tecknade bilderna på ett annat sätt också. Jag kan se på dem som jag skulle se på dem om jag tecknade, eller försöka iaf.” (Fältdagbok, 22-10-20) Merleau-Ponty hävdar att blickens förmåga att skilja på exempelvis färger är en förvärvad vana. När jag tecknade valvmålningarna övade jag mig i, för att låna Merleau-Pontys formulering, “en speciell synstil, en ny användning av den egna kroppen”, som “innebär att man berikar och omorganiserar kroppsschemat” (Merleau-Ponty: 119). Min kropp hade alltså aktiverat ett nytt synsätt.

Hur ska då denna frisyra tolkas? I min fältdagbok har jag kallat figuren för Kvinnoadam och scenen för “det lesbiska bröllopet” (Fältdagboken 2022-10-20, 2022-10-21). Det är gjort halvt på skämt, men det röjer också den svindel jag kände inför tanken. Med långt hår blir Adams siluett snarlik Evas, och det är egentligen bara bröstens storlek som skiljer dem från varandra. Adams arm döljer också delvis hans bröst i den här målningen, vilket innebär att de båda gestalterna vid en snabb anblick är ganska lika varandra.

Lena Liepe (2003:190ff) menar att de saliga i senmedeltida danskt kalkmåleri ofta avbildas med platta, “könlösa” kroppar, medan synderskor ofta ges “överdrivna former” (2003:196). I Äspö kyrka, vars målningar räknas till Everlövsgruppen, har Eva enligt Liepe större bröst efter syndafallet än innan. Målningen av det första äktenskapet skulle alltså kunna tolkas utifrån ett ideal om könlöshet, eftersom scenen ju utspelar sig innan syndafallet. Denna tolkning styrks dock inte alls av de övriga målningarna på Eva och Adam, i vilka deras könsskillnader är konsekventa genom hela berättelsen. Möjligen finns det i samma valv som äktenskapsmålningen en till långhårig Adam (fig. 5 b), men det är svårt att avgöra om det är Adams hår eller en gren från trädet bakom honom. Vidare är det i Liepes exempel konsekvent kvinnokroppen som används för att markera könslighet och därmed synd. Det är alltså mindre troligt att den kvinnliga frisyren skulle användas för att markera könlöshet.

En troligare tolkning är att det rör sig om ett ärligt misstag, vilket också förklarar varför håret ser ut som att någon försökt sudda ut det. Eva och Adam växlar plats med varandra genom målningarna, vilket kanske gjorde det svårare för målaren att komma ihåg vem det var som skulle målas till vänster om Gud. Som jag redan nämnt är skillnaden i storlek mellan Evas och Adams bröst mindre tydlig i just denna målning. Målaren kan, i kyrkans dåliga ljusförhållanden, ha misstagit Adams kropp för Evas och därför gett honom hennes frisyra. I min fältdagbok skriver jag, efter att själv ha tecknat av Evas frisyra, att “de långa lockarna måste ha varit roliga att måla, penseln tjock, vrider sig åt olika håll”

(Fältdagbok, 2022-10-20). Målaren kanske helt enkelt av bara farten fortsatt att måla den frisyren.

Misstag händer hela tiden och de exakta omständigheterna kring detta misstag känner vi inte till. Jag vill dock mena att det betyder något att misstaget *kunde* hända. Ingen har råkat rita långt hår på en fisk, eller ge Adam en fågelnäbb. Att Adam kunde få fel frisyr visar att det var möjligt för åtminstone en person att råka blanda samman Eva och Adam. Detta öppnar för ett ifrågasättande av hur effektivt Everlövsmålningarna förmedlade könsskillnaderna mellan de första människorna.

Som jag visat ovan verkar tidigare skildrare av Everlövsmålningarna ha missat, eller i alla fall valt att inte nämna, denna detalj. Här utgör Mandelgren ett undantag. I en anteckning från 1853/1856 kallar Mandelgren bilden för “äckenskap instiftas af gud”, men i renritningen från 1873 har han, precis som jag, tecknat av Adams långa hår (fig. 5 c). Han har också med en konturlinje antytt det jag påpekat, att det ser ut som att Adam har fått en page som överlappar det långa håret. Utöver anteckningen har jag dock inte kunnat finna några belägg för att Mandelgren tolkade frisyren på något särskilt sätt. Ändå är teckningen ett otvetydigt bevis på att Mandelgren måste ha sett håret – annars hade han ju inte tecknat av det! Efter att själv ha tecknat av samma bild vet jag också att det tar viss tid att lägga den gula grundfärgen och forma de röda lockarna ovanpå, även om Mandelgren med sin vid det här laget mer än 40 år långa vana av teckning säkert var snabbare än jag. Vi kan inte veta vad Mandelgren tänkte om Adams frisyr, men vi vet att han både har sett den och ägnat den tid.

6.1.3 Fantasi och Guds glorian

Utifrån min tolkning att Adams långa hår är ett misstag vill jag ta upp en diskussion som finns i litteraturen kring om medeltida kalkmålningar enbart bör ses som uttryck för vad som var teologiskt godkänt av den kyrkliga auktoriteten, eller om det går att hitta “anti-ikonografiska” (Liepe 2003:207) bilder. De flesta jag läst är överens om att även om det förekommer märkliga och groteska bilder i kalkmålningar, visar deras kvarlevnad att de måste ha varit sanktionerade av kyrkan och av den eventuella beställaren till målningarna. (Liepe 2003:200f; Kværndrup & Olofson 2013). Åke Nisbeth skriver:

Personlig stil var inget som uppskattades som ett värde i sig. Det väsentligaste var att konsten bar fram ett budskap, som skulle påverka åskådarna och lära dem att föra ett bättre liv här på jorden så att de fick en plats bland de saliga, ej bland de fördömda, i livet efter detta. (Nisbeth 1986:9)

När det kommer till vad detta innebär för själva tolkningen går åsikterna dock isär. Liepe har valt att tolka alla bilder i sin undersökning som en del av ett kyrkligt budskap. Hon tar upp en grov bild av en naken kvinna som blir riden av en djävul i Äspö:

Även om utformningen av motivet kan förefalla grovt som kormålning i en kyrka betraktat, är det inte frågan om någon motbild till resten av bildprogrammet: framställningen fogar tvärtom in sig som ett högst konkret åskådliggörande av vad som väntade den okyska efter att domen hade fallit (Liepe 2003:204)

Ur ett sådant synsätt skulle Adams kvinnohår, även om det var ett misstag, innebära att det ingår i ett budskap som kyrkan kunde tolerera. Annars hade det inte fått vara kvar. Enligt Liepe vittnar nämligen märkliga motivs själva förekomst "om att dylika risker för eventuell 'anti-ikonografisk' respons uppvägdes av bildernas potential som effektivt medium för moralisering" (Liepe 2003:207).

Ett lite annorlunda synsätt står Kværndrup och Olofsson för när de hävdar att vissa groteskerier i kalkmålningar omöjligen kan tolkas på annat sätt än som uttryck för humor. Som exempel anför de målningar från Sancta Mariæ kyrka i Helsingör, där målaren utifrån ventilationshål har skapat märkliga ansikten, han "utnyttjar den improvisatoriska frihet som ventilationshålen har inbjudit till" (Kværndrup & Olofsson 2013:190). På liknande sätt slår Janken Myrdal fast att "Fantasin fanns" – det finns ett mått av självständigt skapande i medeltida bildkonst (Myrdal 2006:26).

Dessa synsätt behöver inte motsäga varandra, men det är förstås viktigt för tolkningen om till exempel Evas storlek på bröstet ska ses som ett uttryck för spontan fantasi eller ett ikonografiskt budskap. Att uppmärksamma misstag och variationer är också ett sätt att flytta fokus till målaren eller målarnas aktörskap. Även om målningarna skapades inom ett kyrkligt godkänt budskap visar exemplet med Adams långa hår på ett visst frirum inom detta. Detsamma gäller de vitt skiftande utformningarna som Guds glorian har i de olika målningarna, och som jag lade märke till när jag tecknade av valvkappan med Adams långa hår. I fig. 6 har jag tecknat av samtliga av dessa glorian. Vad jag kan förstå har dessa glorian ingen religiös funktion, utan det är helt enkelt en fråga om en variation i utsmyckningen.

6.2 Teckningens relation till rummet

Jag har ovan visat hur långsam, aktiv teckning kan användas för att upptäcka nya aspekter av kalkmålningar, samt presenterat förslag till hur dessa kan tolkas. Jag ska nu mer ingående beskriva hur min egen teckningsprocess har gått till, samt vilken relation mina och Mandelgrens teckningar har till varandra och till deras förlagor.

6.2.1 Den välvda ytan

Mitt allra första teckningsförsök från Everlöv är en skiss av valvkappan (fig. 7 a) med det skvallrande paret, som jag direkt blev missnöjd med:

Först försökte jag teckna bara med blyerts, men det gick inte så bra, var svårt att få till proportionerna och många av målningarna har ju inte heller konturer. (Fältdagbok, 2022-10-19)

Jag prövade därefter att byta teknik, vilket resulterade i fig. 7 b, som jag blev mer nöjd med. När jag drog upp konturer behövde jag tidigt i processen bestämma vilken figur som var vad. Nu försökte jag istället definiera figurerna “en färg-form i taget, block för block – mycket bättre!” (Fältdagbok, 2022-10-19)

Den färdiga färgteckningen är, precis som skissen, tecknad ur en enda vinkel. Med mina teoretiska begrepp kan detta beskrivas som att jag var *orienterad* mot målningen av paret. För att kunna teckna av målningen sträckte jag ut min kropp mot den, och genom detta visste jag också var jag var i rummet. Detta är synligt i teckningen: valvribborna och valvbågen är tecknade som tredimensionella objekt. Genom att betrakta den går det att förstå vilken vinkel jag tecknade ur, och vad som var upp, ner, vänster och höger för mig: jag var orienterad. Detta ledde dock till ett problem. Om jag fortsatte teckna ur samma vinkel, orienterad mot paret, skulle resten av valvkappan bli väldigt utdragen. Det skulle bli orättvist mot djävulen på valvkappans motsatta sida. Jag löste detta genom att byta papper och teckna djävulen separat, från en ny vinkel (fig. 7 c).

Att det blev så beror på att målningarna i takvalven är utförda på välvda ytor. Om jag på ett platt papper skalenligt ritar upp valvmålningens ramar, som i Everlöv ofta bildas av svicklarna, valvribborna och valvbågen, blir ytan mellan dessa ramar mindre på pappret än den är i verkligheten. Det liknar problematiken i att göra en världskarta av en jordglob. Som tecknare kan jag antingen, som en kamera, avbilda målningen från en enda utgångspunkt. Från denna punkt kan vi tänka oss en linje, eller snarare flera linjer, som strålar från mina ögon mot målningen. Om jag enbart följer dessa linjer är jag orienterad och behåller min orientering genom hela tecknandet (Ahmed 2006:15). Men när jag tecknar följer jag också,

med ögat och pennan, de linjer som bygger upp själva motiven i valvmålningen. Dessa linjer, som jag följer både med ögat och med handen/pennan, orienterar mig i bildvärlden. Men om jag ska fortsätta följa målningens linjer måste jag förr eller senare byta utgångspunkt. Jag blir alltså tvungen att re-orientera mig.

6.2.2 Valvet desorienterar

Utifrån detta resonemang vill jag vidare hävda att det är en *desorienterande* upplevelse att teckna av valvmålningar. Ett tydligt exempel är en målning i södra sidan i Everlövs andra valvrad. Den föreställer två män som hugger träd. I bilden finns också ett hus under konstruktion. I fältdagboken beskriver jag målningen som: “En bild där det inte finns något ‘upp’, eller jo, mitten av bilden är upp, och alla sidorna är ner” (Fältdagbok, 2022-10-20). Huset har sin botten mot båda valvribborna, alltså in mot valvets kryss. De två männen har sin tyngdpunkt mot varsin svickel, och träden växer från valvets båge.

Att teckna av målningen krävde att jag växlade mellan min kropps nedåt, papprets nedåt och själva målningens fem olika nedåt. Målningen är placerad ute i kyrkans långhus, där det är långt mellan golv och tak. För att ens kunna växla mellan dessa nedåt behövde jag alltså böja nacken bakåt, uppåt, fram och tillbaka. Om att vara orienterad är att veta vad som är upp och ner (Ahmed 2006:1) måste denna upplevelse kunna beskrivas som att vara desorienterad. Ahmed beskriver vad som händer när man bryter fokus. Jag fokuserar först på mitt papper: “The paper becomes wordly, which might even mean you lose sight of the table” (Ahmed 2006:157). I Ahmeds exempel bryts koncentrationen av att någon ropar på den som skriver, varpå denne tittar upp från pappret. I mitt fall bryter jag själv fokus, upp mot taket:

But as your bodily gestures move up, as you move around, you move out of the world, without simply falling into a new one. Such moments when you ‘switch’ dimensions can be deeply disorientating. (Ahmed 2006:158)

När jag kommit hem från Everlöv, efter att ha tecknat ute i långhuset hela dagen, skrev jag i fältdagboken att jag var “Kall, stel i nacken. Nu har jag ont i huvudet” (Fältdagbok, 2022-10-21). Desorienteringen hade satt sina spår!

Jag hann aldrig göra en färdig teckning av valvkappan med de arbetande männen, men vi kan ändå jämföra Mandelgrens renritning (fig. 8 c) av den med min skiss av hela valvkappan, och med min teckning av huset (fig. 8 a, b). I min skiss har bilden fått fem sidor: de två valvribborna, svicklarna, och valvbågen. Om jag roterar teckningen är det tydligt att min teckning som bild saknar ett enhetligt nedåt – varje sida i bilden fungerar som en botten för *något*. Mandelgrens renritning (1:6-1848c) av samma målning har en radikalt annorlunda

form. Hans valvkappa är mer valvformad, som att den är tecknad från sidan snarare än underifrån. Som ett resultat av detta har teckningen ett entydigt nedåt, men figurerna är mer utdragna. Särskilt huset har blivit väldigt avlångt.

Samma förhållande gäller mellan resten av mina teckningar och Mandelgrens. I jämförelse är mina alltid mer trubbiga, Mandelgrens avlånga. Där mina ofta kan roteras åt flera håll, har Mandelgrens alltid ett tydligt uppåt och nedåt. Jag vill därmed inte hävda att mina teckningar är mer korrekta återgivningar än Mandelgrens, eller tvärtom. Jag vill istället föreslå att våra teckningar representerar hur vi utifrån våra syften och vanor har hanterat den desorientering som det innebär att teckna av målningarna.

6.2.3 En väl övad hand

Huru böra runstenar och andra grafstenar, vägg- och hvalfmålningar m. m. avtecknas? är namnet på en artikel publicerad av Mandelgren 1873 – samma år som han utförde renritningarna av Everlöf – i den då nyligen grundade Svenska Fornminnesföreningens tidskrift. Intressant nog behandlar artikeln inte alls de problem jag beskrivit ovan. Istället beskriver Mandelgren snarare en teknik för samlare, där de som själva vill äga en valvmålning tar ett genomskinligt papper och “derpå med ritkol uppdraga konturerna, hvarefter det nedtages, och konturerna och fälten ifyllas med samma färger, som finnas å originalen” (Mandelgren 1873:68).

Efter att själv ha ägnat åtskillig tankeverksamhet åt frågan om hur valvmålningar bör avtecknas är det för mig anmärkningsvärt att Mandelgren inte nämner hur samlaren ska gå tillväga om valvmålningen är välvd. Med den metod han föreslår borde resultatet likna en uppklippt jordglob. Artikelns verkliga fokus är dock runstenarna. Den är nämligen skriven som en polemik mot en artikel av “den bekanta signaturen H.H” (Mandelgren 1873:64) i *Kongl. Vitterhets Historie och Antiquitets Akademiens Månadsblad* (H.H 1872:140). H.H lär stå för Bror Emil Hildebrands son och efterföljare, Hans Hildebrand. I artikeln har H.H föreslagit en enligt Mandelgren undermålig metod för hur runstenar kan avtecknas: Att med krita göra ett rutnät på stenen, varpå stenen ruta för ruta kopieras till ett upprutat papper (H.H 1872:140). Mandelgren replikerar att för en van tecknare behövs inte sådana hjälpmedel:

Den *kan* visserligen lyckas, men fordrar då stor öfning och säkerhet hos tecknaren – oafsedt naturligtvis säkerhet och vana vid att läsa runskrift – ; men den som eger en väl öfvad och säker hand behöfver alls icke dessa rutor, som snarare äro för honom besvärliga, än till nytta. Han beräknar afstånden och proportionerna väl och säkert dem förutan, men den okunnige diletanten skall neppeligen åstadkomma en duglig ritning äfven med dessa nödhjelpsmedel. (Mandelgren 1873:64)

Gissningsvis är det sig själv Mandelgren syftar på när han talar om den skicklige tecknaren med övad hand. När artikeln publicerades hade han tecknat kyrkmålningar i närmare 30 år (Jacobsson 1983:17) – vilket kan jämföras med mina fyra dagar i fält! En liknande tanke ger Mandelgren uttryck för i *Om undervisning i bildande konst: tankar och betraktelser* (Mandelgren 1882). All frihandsteckning, skriver Mandelgren, måste läras ut “efter perspektivets regler, på fri hand, emedan den grundar sig på synverktyget och innefattar således lagarne för frihandsteckningen” (Mandelgren 1882:25).

Det Mandelgren förespråkar i båda dessa texter är alltså en tecknare som utan hjälpmedel kan skapa ritningar på fri hand, men som kan göra detta just på grund av sin gedigna kunskap i perspektivets regler (Mandelgren 1882:25). Med begreppen från Merleau-Ponty kan vi säga att en tecknare har organiserat sitt kroppsschema utifrån vanan att teckna. Merleau-Ponty tar upp som exempel att en kvinna med en stor fjäder i hatten inte behöver tänka på hur hon ska röra sig utan att krocka med folk, eller att en van bilist vet hur långt bilen sträcker sig (Merleau-Ponty 1997:106). På samma sätt vet jag, när jag tecknar, hur jag drar ett streck på pappret som motsvarar det jag ser framför mig. Ögats intryck översätts i en rörelse i handen utan att jag medvetet behöver beordra handen till något.

Detta sista gäller för både mig och Mandelgren. Men där Mandelgrens teckningspraktik verkar ha byggts på många år av övning i perspektiv- och projektionslära har jag, i alla fall i dessa teckningar, premierat bildvärlden över perspektivet. Med min queerfenomenologiska ingång har jag välkomnat förvirringen i tecknandet. Som Sara Ahmed skriver om desorienterande ögonblick: “They are moments in which you lose perspective, but the ‘loss’ itself is not empty or waiting; it is an object, thick with presence” (Ahmed 2006:158). Jag ska nu i en sista jämförelse visa hur våra olika vanor tagit sig uttryck

6.2.4 Den skeva Eva

I Everlövs första valvrad finns en valvkappa med en målning som avbildar själva stunden för syndafallet. I mitten av valvkappan slingrar sig “ormen”, avbildad som en kvinna med draksvans, runt ett träd som växer från valvbågens spets. På varsin sida om henne, med fötterna riktade mot varsin svickel, tar Adam och Eva emot frukt. Innan mitt eget

teckningsarbete påbörjades var det Mandelgrens renteckning (fig. 9 b) av just denna målning som gjorde mig intresserad av kyrkan. I mina anteckningar från arkivbesöket kommenterade jag: “adam och eva är utdragna otäckt långa”. Väl på plats i kyrkan insåg jag att denna utdragenhet bara uppstår ur vissa vinklar. Min egen teckning av målningen (fig. 9 a) är tecknad från en position rakt under ormens huvud. Jag hann inte teckna Adam, men min Eva är både rakare och tjockare än Mandelgrens.

Mandelgrens valvkappa ser ut som om den blivit avbildad österifrån, från sidan snarare än rakt underifrån. På grund av detta har teckningen ett entydigt “nedåt”, som delas av Adam, Eva och ormen. Mandelgren har alltså betonat sin orientering i rummet – kyrkorummets nedåt motsvaras av teckningens. Jag har däremot, allt enligt min egen vana, skapat en relativt desorienterad bild. I min vilja att fokusera på motiven har valvbågen (som kan tänkas som en diagonal mellan Evas fötter och trädets rot) böjts åt “fel” håll. Eva står i min teckning på en botten som är vinkelrät mot den mark som ormens träd växer ur. Min tecknings nedåt motsvaras *inte* av kyrkorummet.

Trots att Mandelgrens teckning alltså kan beskrivas som mer orienterad betyder inte detta att den är tecknad ur en enda utgångspunkt. Om han bara hade stått på sidan om målningen hade han inte kunnat se den i sin helhet. Från den vinkeln döljs den nämligen delvis av valvribborna, vilket syns i Otto Rydbeck's fotografi från en liknande vinkel (Rydbeck 1904:69). För att kunna avbilda hela målningen i samma teckning måste Mandelgren alltså ha förflyttat sig under tecknandet. Jag vill beskriva det som att Mandelgren trots dessa förflyttningar har fortsatt vara orienterad i rummet. Istället för att orientera sig efter motiven har han passat in dem i sin tecknade valvform, vilket resulterade i utdragenheten.

7. Sammanfattande diskussion

Jag har nu föreslagit att det är både desorienterande och orienterande att teckna av kalkmålningar. Desorienteringen sker dels i att tecknaren måste översätta en välvd yta till ett platt papper, dels i att hen måste skifta mellan papprets och målningens världar, och det är svårt att vara orienterad i båda samtidigt. Orienteringen sker i att tecknaren bokstavligen drar upp och väljer linjer att följa, vilket gör att en till en början obegriplig bild blir begriplig.

Teckning visade sig i denna undersökning vara särskilt bra för att upptäcka små detaljer. Adams kvinnohår och Guds Glorior berättar om ett visst handlingsutrymme för den eller de som målade målningarna. Det är förstås möjligt att liknande resultat hade kunnat nås

genom intensiv och grundlig observation, men genom att långsamt teckna varje del av en målning fick jag också en garanti på att jag hade sett just de delarna. På samma sätt utgör Mandelgrens teckningar ett bevis på vad han såg i Everlöf.

Mandelgrens teckningar får ibland utstå kritik för att de är felaktiga, eller alltför färgade av sin tids ideal. De utdragna människorna i de teckningar som jag har undersökt kan dock knappast anklagas för att vara idealiserade. Istället menar jag att Mandelgrens teckningar, i alla fall de som ingått i denna undersökning, bör förstås som representerande en strategi för att hantera desorienteringen i att teckna av valvmålningar. Jag vill också understryka att förutom några mycket små detaljer (som att det är två äpplen för många i ormens träd) återger Mandelgrens renritningar från Everlöf målningarna på ett korrekt sätt, utan att utelämna eller lägga till något.

Avslutningsvis vill jag också poängtera att när jag beskriver tecknandet som desorienterande är detta på intet sätt negativt. Trots att det borde vara omöjligt att visa en valvmålning på ett platt papper har både jag och Mandelgren, med våra olika strategier, gjort just detta. Tack vare att vi tecknat har vi nämligen kunnat förflytta oss och på så sätt avbilda målningen från flera håll samtidigt, något som en kamera har desto svårare för.

Som jag visat i analysen motsvarar dessa teckningar också hur vi har hanterat desorienteringen. Jag vill alltså mena att vi i Mandelgrens teckningar kan se ungefär var han har stått i rummet och hur han har förflyttat sig. Detta lägger till en parameter till teckningens eventuella dokumentära värde: den kan användas för att visa hur någon rörde sig i ett historiskt rum.

Denna undersökning har på många sätt varit ett metodologiskt experiment. Som sådant får det betraktas som lyckat. Jag hoppas att de beskrivningar jag gjort här kan leda till att fler forskare får upp ögonen för teckning som metod, och vågar använda Mandelgrens och andra tecknares material utifrån vad det är. Utöver medeltida kalkmålningar finns det mängder av föremål, dräkter och landskap som inte heller är bevarade till oss idag annat än i teckningar. Genom att påpeka teckningens förtjänster hoppas jag att detta material kan återaktualiseras och bli använt där det behövs. Jag hoppas också att jag inspirerat till att använda teckning som insamlade metod.

För den som tycker att mina förhoppningar för framtiden är väl ambitiösa vill jag till sist citera Mandelgrens planer för ritkonstens framtid, sedan den väl blivit allmän kunskap:

Ritkonsten skall då ock visa, att konstnären är den bildande konstens prest; ty han talar genom sina verk till synsinnets ädla känslor, såvida hans egen ande är ädel; han tolkar det gudomligt sköna och ädla och visar det djefvulskt fula och onda såsom straffbart; och derföre kan man säga, att “han bor i Gud, eller Gud bor i honom”. (Mandelgren 1882:49)

8. Referenser

8.1 Otryckta källor

Material insamlat under uppsatsarbetet

Teckningar och fältdagbok av Morgan Kiibus, Linda (uppsatsens författare). 2022-10-19, 2022-10-20, 2022-10-21, 2022-11-13.

Teckningar och fältdagbok av Morgan Kiibus, Julija. 2022-11-13.

Folklivsarkivet

Mandelgrenska samlingen: Serie 1 avd 6. Pl. 351–354. Serie 4 avd 7, Everlov. Serie 5 avd 7, Everlov. Mandelgens Resejournal.

8.2 Tryckta källor

Mandelgren, Nils Månsson (1873). “Huru böra runstenar och andra grafstenar, vägg- och hvalfmålningar m. m. aftecknas”. I: *Svenska fornminnesföreningens tidskrift*, Vol. 2, nr 1, s. 64-68

Mandelgren, Nils Månsson (1882). *Om undervisning i bildande konst: tankar och betraktelser*. Stockholm: Isaac Marcus' boktrycker-aktieblag. Återtryckt i Mandelgrenska samfundets faksimiltryck 1987:5.

Hildebrand, Hans (1872). “Huru bör en runsten afritas?”. I: *Kungl. Vitterhets Historie och Antiquitets Akademiens månadsblad*, Vol 1, s. 139–142

8.3 Litteratur

Adams, Tony E., Holman Jones, Stacy Linn & Ellis, Carolyn (2015). *Autoethnography*. New York: Oxford University Press

Ahmed, Sara (2006). *Queer phenomenology: orientations, objects, others*. Durham, N.C.: Duke University Press

Albertsson, Lars-Olof (2002). Webbsida. *Everlövs kyrka*. Tillgänglig via Internet Archive. <https://web.archive.org/web/20051103040131/http://www.formonline.se/kyrkor/Everlov/>

- Alenäs, Stig (2019). Webbsida. *Kalkmålningar: Everlövs kyrka*.
https://kalkmalningar.blogspot.com/2013/04/everlovs-kyrka_8297.html (Hämtad 2022-01-05)
- Alm, Andreas. (2019) “Nils Månsson Mandelgren och det internationella nätverkets betydelse för utgivningen av *Monuments Scandinaves du Moyen Age*”. I: *Upptecknaren*. Lund: Folklivsarkivet. s. 12–24
- Alm, Andreas. (2020) “Förhoppningar och motgångar – Nils Månsson Mandelgren och Nationalmuseum””. I: *Upptecknaren*. Lund: Folklivsarkivet. s. 5–22
- Almevik, Jonathan & Westin, Gunnar (2017). “A virtual diorama. Mapping archives in situ at places of cultural significance”. I: *Nordisk Museologi*. Nr. 2. s. 22–36. DOI:
<https://doi.org/10.5617/nm.6343>
- Anderson, Gemma (2017). *Drawing as a way of knowing in art and science*. Bristol: Intellect
- Aull Davies, Charlotte (2008). *Reflexive ethnography: a guide to researching selves and others*. London: Routledge
- Banning, Knud (red.) (1976). *A catalogue of wall-paintings in the churches of medieval Denmark 1100-1600: Scania, Halland, Blekinge. Vol. 2 Catalogue A-M*. Köpenhamn: Akademisk forlag.
- Banning, Knud (1985). *Kalkmalerierne i Skånes, Hallands og Blekinges kirker 1100-1600*. Köpenhamn: Gad
- Causey, Andrew (2017). *Drawn to see: drawing as an ethnographic method*. Toronto: University of Toronto press
- Fernlund, Siegrun (1982). *"Ett Herranom värdigt tempel": kyrkorivningar och kyrkobyggen i Skåne 1812-1912* Diss. Lunds Universitet.
- Gustavsson, Karin (2014). *Expeditioner i det förflutna: etnologiska fältarbeten och försvinnande allmogekultur under 1900-talets början*. Diss. Lund: Lunds universitet, 2014
- Hagström, Charlotte & Sjöholm, Carina. *Nya frågor till gamla svar*. I: Jönsson, Lars-Eric & Nilsson, Fredrik (red.). *Kulturhistoria : En etnologisk metodbok*. Lund: Lunds universitet,

institutionen för kulturvetenskaper, etnologi. Tillgänglig på Internet:
http://portal.research.lu.se/ws/files/22627445/Kulturhistoria_webb.pdf

Hedlund, Hans Peter (2007). *Kormålningarna i Södra Råda gamla kyrka*. Stockholm: Riksantikvarieämbetet

Högström, Karin (2017). "Fenomenologi". I: Gunnarsson Payne, Jenny och Öhlander, Magnus (red.). *Tillämpad kulturteori*. Lund: Studentlitteratur.

Jacobsson, Bengt (1983). *Nils Månsson Mandelgren: en resande konstnär i 1800-talets Sverige*. Höganäs: Bra böcker i samarbete med Folklivsarkivet i Lund

Jönsson, Lars-Eric & Nilsson, Fredrik (2017). "Efterord". I: Jönsson, Lars-Eric & Nilsson, Fredrik (red.). *Kulturhistoria : En etnologisk metodbok*. Lund: Lunds universitet, institutionen för kulturvetenskaper, etnologi. Tillgänglig på Internet:
http://portal.research.lu.se/ws/files/22627445/Kulturhistoria_webb.pdf

Karlsson, Lennart (1982). "Nils Månsson Mandelgren och medeltida svenskt järnsmide". I: *Fornvännen*. Nr 77. s. 111–129

Karlsson, Lennart (2003). Webbsida. *Kalkmålning, Skåne, Everlov samt Kalkmålning, Skåne, Fulltofta*. På Medeltidens bildvärld, Historiska Museet/SHM.
<https://medeltidbild.historiska.se/medeltidbild/default.asp> Hämtad 2023-01-06

Kvaerndrup, Sigurd & Olofsson, Tommy (2013). *Medeltiden i ord och bild: Folkligt och groteskt i nordiska kyrkmålningar och ballaader*. Stockholm: Atlantis

Lennartsson, Rebecka (2017). "Mamsell Bohmans biljetter". I: Jönsson, Lars-Eric & Nilsson, Fredrik (red.). *Kulturhistoria : En etnologisk metodbok*. Lund: Lunds universitet, institutionen för kulturvetenskaper, etnologi. Tillgänglig på Internet:
http://portal.research.lu.se/ws/files/22627445/Kulturhistoria_webb.pdf

Liepe, Lena (2003). *Den medeltida kroppen: kroppens och könets ikonografi i nordisk medeltid*. Lund: Nordic Academic Press

Merleau-Ponty (1997 [1945]). *Kroppens fenomenologi*. Göteborg: Daidalos

Myrdal, Janke (2006). *Den predikande räven: arbete, skämt och allvar i en medeltida illuminerad handskrift*. Lund: Signum

Nisbeth, Åke (1986). *Bildernas predikan: medeltida kalkmålningar i Sverige*. Stockholm: Gidlund

Rydbeck, Otto (1904). *Medeltida kalkmålningar i Skånes kyrkor*. Diss. Lund: Lunds universitet..

Svensson, Ingeborg (2017). "Queerteori". I: Gunnarsson Payne, Jenny och Öhlander, Magnus (red.). *Tillämpad kulturteori*. Lund: Studentlitteratur.

Sundnér, Barbro (2015). *Medeltida kyrkor i Skåne: Del A*. Svensk nationell datatjänst. Version 2.0. DOI: <https://doi.org/10.5878/002642>

Tjora, Aksel (2012). *Från nyfikenhet till systematisk kunskap*. Lund: Studentlitteratur.

Åkestam, Mia (2010). *Bebådelsebilder: om bildbruk under medeltiden*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet.