



Fig. 1. Albrecht Dürer, Självporträtt med pälsbrämad rock, 1500. Olja på pannå. 67,1 x 48,9 cm. Alte Pinakothek, München. Foto bpk/Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Self-portrait with fur-trimmed robe, 1500. Oil on limewood. 67.1x48.9 cm.

Målaren som konstnär och allegori

Självbild, dräkt och frusen tid vid 1500-talets början

Pia Bengtsson Melin

Title The Painter as an Artist and Allegory. Portrait, fashion and frozen time in the early 16th century
Abstract Throughout the Middle Ages, self-portraits were created by the artisans who constructed and decorated churches and secular buildings. In the late 15th century, however, severe changes can be noticed in the way they decided to present themselves. The changes indicate the changing role of the artisans as renaissance artists with increasing self confidence in every aspect of life. Garments had an important function in creating this image. These changes can be noticed in a number of self-portraits by northern European painters around 1500. For Albrecht Dürer, for example, clothing played an important role in creating the image of an artist rather than a painter, then simply regarded as artisans. Similar examples can be seen all over northern Europe at this time. One of them depicts Andreas Martini, a Swedish painter working in the 1520s, who portrayed himself in Valö, painting St Luke assisted by his journeyman. The self-portraits shown here are not simply portraits. They have wider significance with aspects of individualism, frozen time and allegory. These aspects are almost imperceptible but stand out in closer readings. The self-portraits discussed here can, in my opinion, be read as allegories of painting and sculpture.

Keywords Allegory, Painter, Artisan, Artist, Albrecht Dürer, Andreas Martinsson/Martini, Valö Church, Knutby Church, Self-Portrait, Renaissance Clothing

Author Ph.D. in Art History, researcher at Upplandsmuseet, Uppsala

Email pia.melin@upplandsmuseet.se

ICONOGRAPHISK POST

NORDISK TIDSKRIFT FÖR BILDTOLKNING • NORDIC REVIEW OF ICONOGRAPHY

NR 3, 2015, PP. 48–68. ISSN 2323-5586

Det medeltida samhället var hierarkiskt uppbyggt och baserades på uppfattningen att var och en hade sin tillmätta plats, bestämd av Gud. Signaturer och självporträtt gjorda av hantverkare som byggde och dekorerade kyrkor och profana byggnader var

vanligt förekommande och troligtvis är bara en bråkdel av alla som en gång funnits bevarade. Självporträtten finns i kyrkor, på och i profana byggnader, på gravstenar och inskriftstavlor. De kan berätta om vad den avbildade har gjort, hade för

yrke eller titel och ibland också ange namnet. De är ofta ganska generaliserande och i många fall snarare att betrakta som ett slags yrkesporträtt än som ett regelrätt föreställande porträtt. Under 1400-talets första hälft börjar hantverkare låta sig avporträtteras på pannå och duk enligt principer som tidigare främst var förbehållna furstar och adelsmän. Framförallt i Flandern blir detta vanligt och exempel på detta är porträtt av t.ex. guldsmeder utförda av målare som Jan van Eyck och Rogier van der Weyden.¹ Vid slutet av 1400-talet och i början av 1500-talet, kan man notera förändringar i presentationssättet. Förändringar som kan sättas i samband med ett delvis förändrat synsätt på hantverkaren och på dennes uppdrag, ett synsätt starkt förknippat med renässansen.

Renässansen betraktas ofta som en epok med starkt individcentrerade ideal, då människan tog steget från medeltidens kollektiva och traditionsbundna tänkande till ökad individualism och framåtsträvande. Grundläggaren till denna uppfattning var framförallt kulturhistorikern Jacob Burckhardt, vars teorier lanserades i boken *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860).² Hans teorier har diskuterats och omprövat av flera efterföljande forskare, framförallt vad gäller åsikten om renässansen som ett typiskt italienskt 1400- och 1500-talsfenomen. De menar istället att det som hände i Italien under 1400- och 1500-talet ägde rum vid olika tidpunkter i historien och på olika platser, något som tydligt kan avläsas både konst- och kulturhistoriskt.³ Den engelske historikern Peter Burke be-

traktar renässansen snarare som ett strukturerande begrepp som kan användas för en rad förändringar som inträffat under en längre tidsperiod.⁴ Ett synsätt som detta är fruktbart för mer övergripande studier där förhållningssätt och attitydförändringar inom vissa grupper och skeenden undersöks, som t.ex. studiet av självporträtt utförda av hantverkare under 1500-talets första fjärdedel. Självporträttet blir under senmedeltiden ett allt vanligare uttryckssätt för hantverkarna att manifesteras både sin självsyn utåt och den egna medvetenheten om yrkesrollen. Detta på ett delvis annorlunda sätt än tidigare. Under senmedeltiden kan man notera märkbara förändringar i representations- och presentationssätt. Från att vara relativt stiliserade och genremässiga avbildningar, märks en förändring mot att alltmer återge realistiska detaljer och naturalistiska egenskaper, och resultatet är ofta ett porträtt av en tydligt igenkännbar samtida person. Yrkesattributen, som i de äldre självporträtten är det absolut mest framträdande, saknas eller har underordnad betydelse.⁵ Rent generellt kan man i porträttkonsten vid denna tid också se en strävan efter en mer holistisk syn i avbildningen. Hela personligheten betonas, snarare än fysiologi och särdrag.⁶

Förändringen i avbildningssättet markerar hantverkarens nya roll och samhällsposition: från att vara medeltida hantverkare till att bli renässanskonstnär.⁷ Detta hänger intimt samman med en förändrad attityd där vissa hantverkare börjar betrakta sig själva som konstnärer och där det estetiska förhållningssättet till de producera-

de verken även kommer att omfatta utövaren själv. Under senmedeltiden och den tidiga renässansen kommer betoningen i många fall att ligga på ett djupare och mer intellektuellt plan, då självporträtten blir mer avskalade, realistiska och verklighetsavbildande, men på samma gång mer krävande av sina betraktare och uttolkare. De är ibland fyllda med dold symbolik och lärda referenser och kan vara svårtolkade om man inte är insatt i det komplexa kulturella kodsystém som användes och som i många fall var tolkningsbart enbart för de insatta eller ingående i gruppen.⁸ De i porträtten avbildade klädesplaggen ingår i detta kodsystém. Klädedräkten är ett område som omfattade komplexa system av skrivna och oskrivna regler och är kanske det viktigaste gränssnittet mellan individen och samhället, då kläderna är det som omformar kroppens natur till kultur och därmed får människan att framstå som kulturvarelse. Varje tid har skapat normsystem för hur plagg skall se ut och bäras vid olika tillfällen, och även för vem som bör bära dem.⁹ Kläderna skapar grundläggande signaler om att individen är en del av samhället och väsentliga principer för dräktens utformning är klass, kön, generation och etnicitet. *Decorum*, det som ansågs passande, dvs. det oskrivna, kulturella regelverket styrde helt enkelt vad som ansågs vara en passande klädsel. Ett typiskt exempel är de långa svarta rockar som bars av medelålders överklassmän i Venedig och som var otänkbara på män av annan ålder eller samhällsklass.¹⁰

En typisk konsekvens av detta är valet

av specifika detaljer i dräkten eller speciella plagg använda i vissa sammanhang och grupper. I skapandet av bilden av renässanskonstnären hade kläderna en mycket viktig funktion. Nedan kommer jag att diskutera hur det kan avläsas i några självporträtt gjorda av nordeuropeiska hantverkare under perioden mellan ca 1500 och 1527. Jag kommer att fokusera på tre gemensamma aspekter: allegori, hierarki och identitetsglidande. En annan viktig gemensam nämnare i dessa porträtt är bildens upphävda tidsaspekt, då den aktivt förmedlar en äldre idé eller ett äldre tankegods till sin samtid, något som kan bidra till en mer mångfasetterad tolkning hos betraktaren, oavsett tid.

Albrecht Dürer: självporträttet som allegori

Albrecht Dürer (född och död i Nürnberg, 1471–1528) är förmodligen den mest kände och omskrivne nordeuropeiske konstnären verksam vid sekelskiftet 1500 (fig. 2). Från barndomen och upp i vuxen ålder avbildar han sig, både i teckningar, målningar och grafiska blad, ofta tillsammans med en kort förklarande textkommentar och/eller signatur. Dürer var den förste konstnär som satte självporträttet i system och fascinationen inför att avbildas sig själv kan ses som ett led i tidens strävan efter att odödliggöra sig själv genom avbildning. Dürer tar själv upp detta i sin lärobok i måleri där han skriver att målningen bevarar människans gestalt efter dennes död. Detta hade tidigare tagits upp av Leon Battista Alberti i hans *De Pictura* från 1435–36.¹¹ Syftet



Fig. 2. Albrecht Dürer som leksak. Foto Pia Bengtsson Melin – Albrecht Dürer as a toy.

med självporträttet som del i en individuell strävan efter att bli ihågkommen av eftervärlden skiljer sig från det tidigare synsättet på porträtten, då det primära syftet var att befästa en hierarkisk position i ett släktled eller visa social status.

I hans självporträtt är det tydligt att kläderna utgör en viktig del i arbetet med att skapa bilden av en konstnär i stället för av en målare och hantverkare. Kläderna han bär speglar både tidens mode och förväntade sociala konventioner. Kläder verkar också ha varit något som intresserade Dürer mycket. Under sina resor till bl.a. Italien och Nederländerna gjorde han skisser och teckningar som ibland framstår som rent etnografiska i sin noggrannhet vad gäller enskilda detaljer. Han har även skildrat de kläder som bars i hemstaden Nürnberg i ett stort antal teckningar. Man vet också att han åtminstone vid ett tillfälle, trol-

igen 1525, gjort en skiss till ett par skor med anvisningar till skomakaren om skärning och dekor.¹² I de brev som han skickar till vänner och familj hemma i Tyskland under sina resor utomlands nämner han flera gånger kläder.¹³

I ett brev skrivet i början av 1500-talet, beklagar sig Dürer för en vän om vilken extremt låg status man har som målare i Tyskland. Det är mycket bättre att vara målare i Italien, eftersom målarna där betraktas med stor respekt av sina landsmän. I Venedig betraktades han som en gentleman, i Tyskland som en parasit.¹⁴ Av detta kan vi dra slutsatsen att han ville få en högre status som yrkesman på hemmaplan än den han redan hade. Vi ska här följa Dürer i två självporträtt (fig. 1 och 3).

Det första porträttet målade Dürer 1498, efter sin första italienska resa (fig. 3).¹⁵ Det är utfört i halvprofil med målaren stående vid en fönsteröppning i en arkad, med en utsikt mot ett bergigt landskap med en sjö. Hans kläder har en dramatisk prägel med en bandkantad livklädnad med svart- och vitrandiga ärmar med betonat armbågsparti och en matchande asymmetriskt skuren luva med fransar. Användningen av randiga kläder har historien igenom ofta signalerat en form av utanförskap, men också en vilja att bryta mot konventioner. De kan därför anses som typiska för personer med bohemisk livsstil, konstnärer eller andra kreativa personer.¹⁶ Skjortan är sydd med smock och kantad med guldband längs den vida halslinningen och den bruna manteln har tvinnade snoddar i svart och vitt och är asymmetriskt arrangerad. De assymme-



Fig. 3. Albrecht Dürer, Självporträtt, 1498. Olja på pannå. 52 x 41 cm. Museo Nacional de Prado, Madrid. Foto CC-PD-Mark. Self-portrait, 1500. Oil on panel. 52 x 41 cm.

triskt skurna och uppslitsade kläderna var typiska för det tyska modet vid tiden och var omtalat över Europa som just tyska.¹⁷ De främsta exponenterna för detta mode var landsknektarna, dvs. legosoldater som stred i flera arméer på flera platser i Europa vid denna tid.¹⁸

I porträttet bär Dürer handskar. De är sydda i tunt skinn och understryker hans ambition att visa upp sig som en ansedd intellektuell konstnär snarare än som en hårt arbetande hantverkare. Han ville vara en humanist och gentleman: en "gentilhuomo".¹⁹ Under medeltiden betraktades handskar

som ett typiskt attribut för arkitekter och detta kritiserades ibland som ett utslag av snobbism och högfärd. I en ofta citerad predikan från 1200-talet kritiserar dominikanen Nicolas de Biard arkitekternas tendenser att frigöra sig från och värja sig mot det mer hantverksmässiga arbetet och deras strävan efter en mer intellektuell status.²⁰ För en målare blir bärandet av handskarna ett sätt att distansera sig från det praktiska och fysiska arbetet, för att istället betona och höja sin status som en mer bildad och lärd individ. Självporträttet visar att Dürer har en tydlig avsikt att presen-

tera sig själv som en person med talang och kreativitet. Det råder ingen tvekan om att han i första hand vill betraktas som en intellektuell och innovativ konstnär, snarare än en arbetande hantverkare. Inte i något av porträtten förekommer hans främsta arbetsredskap penslar och palett. Norbert Wolf har också betonat vikten av att Dürer genom detta porträtt vill markera sitt avancemang in i stadens högre societet. Vid denna tid hade nämligen Dürer valts in i Herrentrinkstube, en umgängeskлубb för män ur de högre samhällsklasserna.²¹ Betoningen på den intellektuella och mer teoretiska sidan av den konstnärliga verksamheten bör därför ha varit av stor vikt för honom. I denna ingick också att klä sig medvetet, för att även visuellt signalera detta till omgivningen.

Självporträttet från 1500 i pälsbräm rock är ännu mer talande än det tidigare, men på ett helt annorlunda sätt (fig. 1, s. xx). Dürer avbildar sig själv frontalt, något som inte är brukligt i porträttkonsten, vare sig vid denna tid eller tidigare. I medeltida konst avbildas Kristus traditionellt *en face*, till exempel i framställningar av svetteduken, smärtomannen, yttersta domen m.fl. För första gången i konsthistorien har en konstnär här avbildat sig själv efter den ikoniska, kristusliknande bildtypen. Förutom den frontala avbildningen har det också påpekats att han avbildat sig själv med mörkare hår än vad han hade i de tidigare självporträtten.²² Hårfärg är dock vanskligt att gå efter vid ikonografiska bedömningar, då den kan variera vid olika åldrar och efter årstid. Dürer ansluter i sitt

självporträtt inte bara till ett vedertaget avbildningsätt av Kristus, utan även till traditionen av "imitatio Christi", en Kristi avbild och efterföljare.²³ Detta kan ses som ett utslag av djup och innerlig tro: Kristus var Guds son och Gud hade i sin tur skapat Dürer. Genom framställningssättet visar också Dürer att konstnärliga färdigheter var en gudagiven talang och att en konstnär är en gudagiven skapare som förmedlar konst och skönhet: ett synsätt typiskt för renässansen. Joseph L. Koerner anser att Dürer genom porträttet medvetet betonat sin egen skaparkraft och därmed också sin egen konstnärliga genius.²⁴ Kyrkohistorikern David Hotchkiss Price har i sin forskning visat att Dürer inte bara var influerad av den samtida humanistiska rörelsen, utan i hög grad var en aktiv medverkare och katalysator i denna rörelse i Nürnberg vid denna tid.²⁵

Det frontala framställningssättet ger inte bara konnotationer till ett vedertaget sätt att avbildas Kristus på, utan ger även ett arkaiserande intryck. De samtida porträtten utfördes i halv- eller kvartsprofil och ofta med en tydligt artikulerad bakgrund. Dürers porträtt avviker helt från detta. Tanken går istället till de antika porträttframställningarna som ofta präglas av frontala avbildningar, vilket ibland ger ett platt och linjärt intryck. Samtidigt som porträttet har det platta, frontala uttrycket, präglas det samtidigt av en mycket stark naturalism. Mycket av porträttets intensitet ligger just i den tillsynes omöjliga föreningen av linje, naturalism och illusion. Både det arkaiserande och det il-

ludoriska ger en hänvisning till den antike, grekiske målaren Apelles (356-308 f.Kr.). Hans verk finns inte bevarade, men de omnämns i flera källor, framförallt av Plinius d.ä.²⁶ Apelles' måleri skall ha varit starkt präglad av realism och naturalism och han lär också ha varit en mycket skicklig porträttmålare.²⁷ Under Dürers levnad var flera anekdoter i omlopp som jämförde honom med den antike målaren.²⁸ Han kom bland annat att kallas för "den andre Apelles", en benämning som emanerade ur Dürers närmaste krets av bekanta och medarbetare. Den förste att använda detta epitet lär ha varit humanisten och poeten Conrad Celtis, som efter att ha sett det aktuella självporträttet författade tre epigram och som även hävdade att porträttet var så realistiskt att målarens hund hade hoppat upp och slickat på det i tron att det var hans husse och inte en målad bild.²⁹ Anekdoten om hunden ansluter till de många anekdoter som florerade kring de antika målarna Apelles och Zeuxis påstådda skicklighet och som återges av Plinius d.ä.³⁰ Även Erasmus av Rotterdam kallade Dürer för en samtida Apelles, just för hans skicklighet med linjeteckningen.³¹

Även inskriften på detta självporträtt har en koppling till antiken då den är skriven på latin. Medeltida inskrifter var också i de allra flesta fall på latin, men på Dürers tidigare självporträtt är de på tyska. Inskriften lyder:

Albertus Durerus Noricus
ipsum me propriis sic effin-
gebam coloribus aetatis
anno XXVIII

(Jag, Albrecht Dürer från Nürnberg målade mig själv med mina egna färger vid en ålder av 28 år.)

Meningen har översatts på olika sätt och har gett upphov till olika tolkningar. Den kan översättas till att han målade med både "varaktiga/oförgängliga" och som "karakteristiska/typiska" färger.³² Hotchkiss Price vill översätta det till "egna" färger.³³ Oavsett hur man väljer att tolka texten så kan översättningarna kopplas till Apelles, som lär ha sagt att han målade för evigheten. Ordet kan dels sättas i förbindelse till det varaktiga, det eviga som kommer att bevaras och fortleva, dels till den mörka tonen i porträttet. Den mörka enfärgade bakgrunden och det bruntonade varma ljuset kan ses som ett uttryck för Apelles teknik och arbetsmetod. Han lät nämligen också uppfinna en speciell, mörk fernissa, som ansågs vara karaktäristisk för hans verk.³⁴

Dürers klädsel är betydelsebärande och bär även den arkaiserande, symboliska inslag. Det är en modern klädsel, men ingen utpräglad modedräkt som i det tidigare nämnda självporträttet. Han är klädd i en enkelt skuren livklädnad där den enda detaljen är den bearbetade ärmen med uppslitsat tyg. Även om plagget är tillsynes enkelt, så är det välskräddat och uppsytt i tyg av hög kvalitet och försett med pälsbräm. Även dräkten signalerar tidlöshet, då snittet är mer enkelt och traditionellt. Hans högerhand, som han håller framför sig, är betonad och något överdriven i storlek. Gesten är introvert och subtil och kan tolkas som ett tecken för konstnärligt skapande.³⁵ Den förste att beröra detta var den

nyss nämnde Conrad Celtis som i ett av sina epigram antyder att handen både kan göra en välsignelsegest och vara ett tecken på skapandekraft.³⁶ Studerar man Dürers hand så ser man också att det är en gest som antyder ett grepp om något. Han har några strån från pälsbrämet mellan fingrarna. Brämet är av fin päls från mård. Mårdpäls användes bara i mycket exklusiva kläder och var periodvis förbehållet kungligheter och överklass. Bruket var vid den här tiden reglerat genom förordningar i flera tyska städer, däribland Nürnberg.³⁷ Mårdhår används ända sedan antiken i penslar av hög kvalitet. Dürers gest liknar ett antytt grepp om en pensel som nyss släppts. Om man studerar målarens fingrar så bär de också ett synligt avtryck: en inbuktning där penseln brukar vila mot fingret.³⁸ Gesten har en tydlig koppling till målarkonsten: den framsträckta handen med det subtila greppet om stråna och märket efter penselns skaft kan därför enligt min mening sägas ersätta penseln som attribut och bilden får härigenom en allegorisk funktion.

I det tidiga 1500-talets Italien var män i Dürers ålder så gott som alltid slätrakade, något som kan ses i en mängd porträtt från tiden. När han avporträtterar sig själv med skägg är det lika mycket en markering från hans sida om att han är tysk som omnämnandet av hans hemstad i signaturen: ett orakat ansikte betraktades som en kulturell markering om att personen kom norrifrån. Detta innebär att Dürer i sitt porträtt genom föreningen av ett arkaiserande och antikinfluerat uttryck, i kombination med skägget, indirekt refererar till sig själv som

en ”germansk Apelles”. På samma sätt som Apelles fått sin talang från de hedniska gudarna, så fick Dürer sin av Gud. I en annan, förfluten tid, men med samma avsikt: att skapa under ett gudomligt inflytande. Till skillnad från övriga självporträtt är han här barhuvad, antagligen som ett uttryck för vördnad gentemot Gud, men kanske också som en referens till antiken. De här angivna aspekterna kan tillsammans utgöra målningens underliggande betydelse. Det är inte enbart ett självporträtt utan även en skildring av konstnärlig inspiration och tekniskt kunnande, förmedlat genom måleriet.³⁹

Adam Krafft – en tysk Daidalos?

Ett liknande exempel, fast i ett annat medium, finns i stadskyrkan St Lorenz i Dürers hemstad Nürnberg. I koret finns det höga sakramentshuset tillverkat av stensemästaren Adam Krafft och fullbordat 1500, där han avbildat sig själv och sina två medarbetare.⁴⁰ I ett självporträtt i nästintill naturlig storlek som visar Adam Krafft bärande sakramentshuset på sina skuldror är han inte iförd den vanliga stoppade huvudbonaden med fällbara öronlappar som var allmänt förekommande inom yrkeskategorin. Istället bär han en turban, arrangerad på ett dekorativt sätt (fig. 4). Han har också samma typ av breda ringning i livplagget som Dürer har i de två ovan behandlade självporträtten. Dessa plagg är opraktiska som arbetskläder och bör istället betraktas som betydelsebärande attribut.

Turbanen var under senmedeltiden en typisk symbol för antiken och användes



Fig. 4. Adam Kraffts självporträtt i St Lorenz i Nürnberg. Foto Pia Bengtsson Melin.

Self-portrait by Adam Krafft, St Lorenz, Nuremberg, Germany.

ofta i bildkonsten som en slags markör när man ville betona förgången tid eller göra en arkaiserande koppling. Flera exempel på detta finns bl.a. i det senmedeltida uppländska muralmaleriet, där de gammaltamentliga profeterna ofta bär turban för att knyta dem till förfluten tid och en annan kulturkrets. Egentligen är turbanen en mer österländsk företeelse, men under medeltiden blandades ofta olika kulturer ihop och romare, skildrade i bildkonsten, försågs med dräkt detaljer som var österländska eller arabiska. Ett flertal exempel på detta kan noteras bland annat i flandriska altarskåp från tidigt 1500-tal, där romerska soldater ofta bär utpräglad österländska klädesplagg. Tack vare den antikerande huvudbonaden kan man göra en liknande koppling mellan Krafft och den mest omtalade mytiske bildhuggaren un-

der antiken, Daidalos, som mellan Dürer och Apelles. Daidalos var hovkonstnär hos kung Minos på Kreta. Han tillverkade en ihålig ko åt drottningen Pasiphae, så att hon skulle kunna låta sig bestigas av den tjur som hon hade förälskat sig i. Tjuren hade sänts som offerdjur till Minos av havsguden Poseidon, men kungen behöll den för egen räkning. Som straff lät Poseidon förhäxa Pasiphae. Resultatet av romanen blev vidundret Minotaurus som levde i den av Daidalos konstruerade labyrinten under palatset och som krävde människoffer för att låta sig blidkas.⁴¹ Daidalos ansågs under medeltiden som den främste av antikens arkitekter och räknades också av många som den förste arkitekten i historien. Isidorus av Sevilla, och flera andra författare, ansåg till exempel att Daidalos fått sin kunskap och inspiration direkt från gu-



Fig. 5. Målarporträtt i Knutby kyrka, Uppland. Foto Pia Bengtsson Melin.

Group portrait of painters in Knutby Church, Uppland, Sweden.

dinnan Minerva.⁴² Liksom de senmedeltida målarna liknades vid Apelles, så kunde även de medeltida stenmästarna och arkitekterna liknas, eller likna sig själva, vid Daidalos. Ett exempel är arkitekten Buscheto vid katedralbygget i Pisa, som sägs ha överträffat Daidalos i sin byggnadskonst – vilket kan läsas i katedralen i en inskrift till hans åminnelse. Talande här är det faktum att det endast är Adam Krafft som bär turban, inte hans medarbetare. Det är han som mästare som för traditionen från Daidalos vidare, något som signaleras till betraktaren genom turbanen.

Huvudbonader är en viktig del av dräkten och är som vi sett ibland starkt betydelsebärande. Baretten slog igenom stort i dräktmodet under 1400-talet och kom,

trots att den brukades som ett modeplagg, att bli ett plagg som i och med den italienska renessansen ofta förknippas med konstnärer. Tidigare hade målarna ofta enklare tyghättor eller knutna klutar på huvudet som skydd mot färgstänk.⁴³ Baretten var ett sätt att markera yrkestillhörighet och blev viktig för att markera konstnärsidentiteten: baretten är ofta det som skiljer en samtida konstnär från andra personer när en större grupp människor avbildas, exempelvis i en fresk. Ett bra exempel är Rafaels självporträtt i "Skolan i Aten" i Stanza della Segnatura i Vatikanen, där hans huvudbonad är det som knyter honom till samtiden, i ett motiv som skildrar en händelse i svunnen tid. Det finns inga kända formella så kallade "målarhöttor" som bevis på erhållen

mästartitel. Man kan dock dra slutsatsen att en målars användning av huvudbonad i många fall var omgiven av ett antal oskrivna regler och koder välkända för andra inom yrket. Förmodligen krävdes det av en målare att nå en särskild nivå av utbildning eller status för att ha rätt att bära den. Det finns flera exempel som antyder detta.

I Knutby kyrka, sydost om Uppsala (Sverige) har målarna avporträtterats på inte mindre än två ställen i kyrkorummet runt sekelskiftet 1500. Det är unikt i det svenska materialet i vilket bevarade självporträtt av målare är ovanliga.⁴⁴ Att det är hantverkare som avbildats här är utom all tvivel.

Den ena målningen är placerad i ett valv i andra travén, runt en målad slutsten, där fyra av de fem avbildade figurerna nästan ser ut att bära upp den med en frodig ros dekorerade valvhjässan på sina huvuden (fig. 5). Den femte personen är avbildad upp och ner, men har försetts med en tunn, målad valvribba på vardera sidan, något som visar att han är tänkt att ingå i kompositionen. Det understryker att målningen inte är utförd enbart av dekorativa skäl, då tillfogandet av den femte figuren snarare bryter det dekorativa mönstret. Varför han är avbildad på detta sätt är svårt att uttala sig om. Kanske har hans medarbetare valt att driva med honom av någon anledning och därför målat honom upp och ned? Kanske har hans ansvar varit mindre eller så har han befunnit sig längre ned i hierarkin. Två av de avbildade bär mössa medan de övriga tre är barhuvade. Målningen har tidigare inte uppmärksammats



Fig. 6. Andra grupporträttet i Knutby kyrka. Foto ATA.

Second group portrait in Knutby Church.

som en porträttbild, utan mer som ett dekorativt inslag i valvhjässan.

Det som är lite egendomligt är att det i Knutby finns ytterligare en gruppbild (fig. 6). Att självporträtt av samma person förekommer flera gånger i samma kyrka är dock inte helt unikt. Ett välkänt exempel är arkitekten och byggmästaren Anton Pilgram som placerade sitt självporträtt på två olika platser i Stefansdomen i Wien 1513 och 1515. Redan Ingeborg Wilcke-Lindqvist framkastade teorin om att denna målning kunde vara självporträtt av verkstaden och ansåg detta vara ett typiskt renessansdrag, samt att en eller flera av målarna varit elev till Albertus Pictor.⁴⁵ Detta är naturligtvis svårt att bevisa, men antagandet är intressant, då ju Albertus Pictor efterlämnat både sitt självporträtt i Lids kyrka och fle-

ra signeringar. Eleverna skall då på ett självklart sätt ha arbetat och ingått i den nya traditionen med en ökad medvetenhet inför både yrkes- och konstnärsrollen. Målningen är placerad på ett valvanfang i kyrkans västparti och visar åtta mansansikten inkomponerade i en fyrkant innehållande en stiliserad blomform med ett runt märke i mitten. Fyra barhuvade personer skildras i blomman, en i vardera kronblad. De övriga fyra är avbildade i hålrummen utanför kronbladen och samtliga bär mössa. En av figurerna med mössa är avbildad i halvfigur och i något större skala än de övriga, som om tanken vore att skildra honom i ett lätt värdeperspektiv; han tittar dessutom snett uppåt på övriga avbildade. Troligtvis tillhör de målare som avbildats med mössor en högre yrkes- eller utbildningsnivå än de andra, och mannen i halvfigur är möjligen ledare för gruppen eller rentav verkstadens mästare.

Även Anna Nilsén tolkar målningen som porträtt av målare, men anser att åtta personer är väl många för att vara ett målarslag. Med hänvisning till Jan Svanberg diskuterar hon huruvida några av dem som avbildas istället skulle kunna vara murare som arbetat med valvslagningen.⁴⁶ Åtta målare kan tyckas mycket, men så är också Knutby kyrka ovanligt stor för att vara en uppländsk sockenkyrka, med två skepp och sammanlagt sex travér. Det är därför högst troligt att de åtta figurerna visar målarslaget, och att det istället är figurerna i valvhjässan som avbildar de murare som arbetade i kyrkan vid valvslagningen under sent 1400-tal. Sättet att avbildas på,

som atlanter som bär upp slutstenen med hjälp av sina huvuden indikerar detta. Ett flertal andra exempel på hur personer involverade i byggprocessen avbildas på detta sätt finns i den medeltida konsten.⁴⁷

En samtida Lukas

I Valö kyrka, några mil från Knutby (Uppland), har medlemmarna i annan målarslag avbildats på 1520-talet och även här tycks huvudbonaderna markera skillnad mellan mästare och gesäll. Henrik Cornell och Sigurd Wallin har daterat målningssviten till 1527 på grundval av förekomsten av ett Vasavapen.⁴⁸ I en valvkappa i den tredje travén finns en målarslag avbildad (fig. 7). Här ser vi hur en målare lägger sista handen vid en bild av evangelisten Lukas, som i sin tur målar ett porträtt av jungfru Maria, placerat på ett bordsstaffli. Över hennes huvud finns ett språkband med texten *Virgo*. Han bär en väl tilltagen baret på huvudet medan den unge assistenten, som är sysselsatt med att riva pigment, är barhuvad. Det svårtolkade språkbandet över den barettförseddes mannens huvud skulle möjligen kunna läsas som: *lucas vaan maalare pliiiketen*.⁴⁹ Betydelsen kan utläsas som att Lukas var den som initierade måleriet och därmed var den första konstnären. Ordet "vaan" har tidigare utlästs som "yrea" och tolkats som namnet på den avbildade målaren.⁵⁰ Det står dock utom tvivel att "vaan" är den korrekta läsningen av ordet, då det mitt i ordet förekommer ett dubbel-a av ett slag som finns i övriga språkband. Den avbildade målaren med baretten är då sannolikt



Fig. 7. Andreas Martinsson målar evangelisten Lukas. Valö kyrka, Uppland. Foto Misa Asp.
Andreas Martinsson depicting St Luke. Valö Church, Uppland, Sweden.

Andries Martini, Andreas Martinsson, vars signatur kan läsas på två olika platser i kyrkan, i korttravén och i tredje travén, samma travé i vilken målarslagstaden avbildas.⁵¹ Signaturen är målad överst i valvkappan i vilken Guds skapelse av Adam framställs, mitt emot valvkappan med målarslagstaden. Placeringen är väl genomtänkt: precis som Gud skapar människan, skapade Lukas målarkonsten. Något som styrker denna tolkning ytterligare är det faktum att Gud finns avbildad sittande i ett moln allra högst upp i valvkappan där målarslagstaden avbildas. Målningen har en större skala, men det är högst troligt att Gud gör en välsignande gest mot de avbildade ned-

anför. Placeringen kan antyda en idé om målarkonsten som en gudagiven förmåga förmedlad av Gud själv, via Lukas, till kyrkans målare Andreas Martinsson.

Språkbandet över den unge mannen har lästs som "Niles Ola Vele" och har tolkats som namnet på gesällen som då skulle heta Ola Veleson och namnet Niles skulle kunna antyda att han haft St Nikolaus, avbildad i närheten, som skyddshelgon.⁵² Att det skulle vara fråga om ett enda namn är inte rimligt, då dubbelnamn var ovanligt på medeltiden. Att koppla namnet Niles till St Nikolaus är dessutom långsökt. Det sista ordet har en svårtolkad bokstav på slutet, följt av ett förkortningstecken



Fig. 8. Detalj med språkband, Valö. Foto ATA.
Detail, Valö Church, Uppland.

och det är osäkert vad det egentligen står (fig. 8).

Troligare är att det är namn på tre olika personer som återges här, nämligen namnen på målarna som arbetade tillsammans med mästaren i hans verkstad. Tretalet överensstämmer också bra med det antal gesäller och medhjälpare som var brukligt i verkstäder under senmedeltiden. Andreas Martinsson har som mästare målat ett eget självporträtt medan hans gesäller får nöja sig med ett grupporträtt. En målad perso-

nifikation av en medhjälpare får här symbolisera gesällen som yrkesman och dennes arbete generellt, medan språkbandet får stå för identifikationen. Andreas själv skildras i en fashionabel dräkt och trots att målningen bitvis är skadad, kan man se att han bär en skjorta med veckade och mycket vida ärmar. Det är en moderiktig klädsel som är opraktisk som arbetsklädsel för en målare. Han bär en tidig variant på pluderhosor med ett par lårlånga, snäva benkläder under och har ett par knållånga hosor med volangkant och nätta oxmuleskor. Dräkten ger intrycket av att försöka imitera en romersk dräkt. Genom att ikläda sig en samtida modedräkt med antika drag förstärks glidningen mellan dåtid och samtid och kopplingen mellan den antika och den medeltide målaren blir mer påtaglig för betraktaren. Detta understryks ytterligare av att Andreas Martinsson har valt att latinisera sitt namn i signeringen.

Andreas tycks här inta samma hållning som Dürer i det att han medvetet väljer dräkt utifrån estetiska och symboliska preferenser, istället för att avbilda sig i en för ändamålet praktisk klädsel. Lukas, målarnas skyddshelgon, är klädd i en mer tidlös, fotsid dräkt som ger ett ålderdomligt och arkaiserande intryck. Även Lukas har en medhjälpare, men han är klädd i en mer profan dräkt med snäva hosor och kort livklädnad enligt det tidiga 1500-talets mode. Lukas och gesällens dräkt är i samma färg och har samma ornamentala dekor: ett bevis på att de hör ihop med varandra.

Berättelsen om hur jungfru Maria lät sig avporträtteras av evangelisten Lukas

har sitt ursprung i en legend från 500-talet, återgiven av Theodorus Lector i hans kyrkohistoria. Bilden ansågs vara den sanna bilden av Maria och ursprunget till de ikoner som skildrar henne. Legendens betydelse under senmedeltiden då Lukas blev skyddspatron för flera målarskrån och gillen.⁵³ Avbildningar av Sankt Lukas som målare madonnan är mycket vanliga inom konsten norr om Alpena, men betydligt mer ovanliga i Italien. Craig Harbison har förklarat detta med att man i norr har ett mer praktiskt orienterat intresse, medan man i Italien istället är mer teoretiskt inriktad. I norr skulle därför själva det praktiska utförandet vara viktigt att återge i narrativ form.⁵⁴ Gillenas stora betydelse i Flandern under sent 1400-tal och tidigt 1500-tal skulle kunna vara en förklaring till motivets popularitet i bl.a. Tyskland, Flandern och Skandinavien. Betoningen på det konkreta praktiska och det faktum att Lukas är målarnas skyddspatron, borgar för ett speciellt sätt att avbilda sig själv som målare i rollen som Lukas. Det materialbaserade kunnandet och den yrkesmässiga kopplingen, tillsammans med gudagiven inspiration, glider ihop och blir till ett. Fenomenet med denna identitetsglidning kan ses bl.a. i Rogier van der Weydens skildring (1435) av hur Lukas målar madonnan och där Lukas ansikte är försett med hans egna anletsdrag.⁵⁵ I Valö kyrka finns målaryrkets vapen avbildat i travé 2, som pendang till riksvapnet med vasen i hjärtskölden (fig. 9).⁵⁶ Utförandet av detta vapen och dess prominenta placering, kan knappast tolkas som något annat än ett stiftar-



Fig. 9. Målarvapen i Valö kyrka. Foto Pia Bengtsson Melin.

Painter's Coat of arms, Valö Church, Uppland, Sweden.

vapen. Kanske har ett målargille bekostat målningssviten i Valö? Detta skulle också förklara varför bilden av Lukas och målarkonstverkstaden fått så stort utrymme och varför Andreas Martinsson har satt sitt namn i valvet inte mindre än två gånger.

Intressant att notera i motiv med Lukas målning madonnan är om han i dem är försedd med gloria eller inte. I flera fall där glorian saknas, är också anletsdragen mer individualiserade, vilket kan antyda att det faktiskt rör sig om självporträtt. Så skulle till exempel kunna vara fallet med den målare som är i färd med att måla madonnan på ena flygeln i altarskåpet i Sala sockenkyrka. Flyglarnas målningar är tro-



Fig. 10. *St Lukas målar madonnan. Altarskåpsflygel, Sala sockenkyrka, Västmanland. Foto Lennart Karlsson, Statens Hist. Museum.*

St Luke painting a portrait of the Virgin Mary. Wing of altarpiece, Sala Parish Church, Västmanland, Sweden.

seln ofta är mer tidlöst arkaiserande med långa eller fotsida klädnader som påminner om dem som bibliska personer brukar bära. Vad vi ser är en slags fusion mellan samtid och svunnen tid: ett upphävande av tidsaspekten där man nästan kan säga att den samtida målaren klär ut sig, eller "lajvar" Lukas i dennes yrkesroll; en slags medeltida variant på kreativ anakronism eller levande rollspel.

I Valö är det istället Andreas Martinsson som målar Lukas som i sin tur målar madonnan. Det hela äger rum i en och samma verkstad, men det finns en tydlig uppdelning i bilden. Den ena sfären tillhör den medeltida mästaren och hans verkstad, medan den andra är förbehållen Lukas verkstad, personifierad av hans medarbetare. De skildras alla tillsammans i en gemensam rumslighet, men de tillhör två olika tidsaspekter vilka konkretiseras genom de avbildade målarnas klädsel. Lukas tillhör en svunnen tid och skildras som biblisk gestalt i en lång, fotsid klädnad. Evangelistens gesäll saknar biblisk koppling och skildras därför i 1500-talsdräkt, dock i ett tyg som matchar mästarens. Att man under medeltiden avbildar heliga personer i fotsid eller arkaiserande dräkt, medan "bifigurer" avbildas i samtida dräkt är ett välkänt faktum.⁵⁹ Andreas Martinsson och hans gesäll hör helt samtiden till både vad

gäller arbete och utseende, och det gemensamma rummet upphäver skillnaden i tid. Det arbete Lukas utförde i svunnen tid är jämförbart med det som Andreas utför i sin samtid. Den upphävda tidsaspekten medverkar till och förstärker självporträttets allegoriska funktion och skapar den äldsta allegoriska framställning av målarkonsten som vi känner till i Sverige. I denna spelar dräkten en betydande och gränsöverskridande roll, både vad gäller tid och rumslig uppfattning.

Avslutning

Självporträtten av Albrecht Dürer i pälsbrämad rock, av Adam Krafft i turban i St Lorenz och av Andreas Martinsson i Valö, kan – förutom att vara regelrätta självporträtt – också ha en vidare betydelse. Samtliga dessa framställningar kan tolkas allegoriskt: som allegorier över målarkonsten respektive skulpturen. En allegorisk bildframställning har olika detaljer som delvis är dolda och typiskt är att dess olika detaljer har olika innebörder. Dessa kan tolkas av betraktaren, förutsatt att denne har de rätta redskapen för tolkningen och är förtrogen med den kulturella kod som är aktuell i den tid och vid den plats där verket tillkommit. Här blir bland annat pälsbrämen, gesten och huvudbonaderna, eller avsaknaden av huvudbonad, nyckeln till en tolkning som även den kan utmytna i en mer allegorisk förklaringsmodell. Ett till synes självklart plagg och en i målningen ganska så obetydlig detalj är i själva verket djupt betydelsebärande och en viktig del i bildens tolkning. I målarporträttet på

valvanfanget i Knutby blir också förekomsten eller avsaknaden av mössa inte bara en hierarkisk markör utan används också som en aktiv del i målningens komposition.

Tillvägagångssättet i utformandet av ovan nämnda självporträtt kan sägas vara ett utslag av det som man under renässansen benämnde *Ad fontes*, tillbaka till källan. Genom att gå tillbaka till de antika personerna, legenderna och skrifterna, i de här nämnda fallen bl.a. Plinius, legendstoff och Bibeln, skapas en historisk autenticitet. Denna är inte bara viktig för den historiska trovärdigheten, utan den belägger även den samtida hantverkarens egen verksamhet och förankrar den historiskt i en tradition som ett ytterligare led i en strävan att bli ihågkommen och aktad i evighet som renässanskonstnär. I denna process ingår kläderna som ett viktigt betydelsebärande och ibland också avgörande element.

Noter

- 1 Här kan nämnas Jan van Eycks porträtt av ålder-
mannen i Brüggens guldsmedsskrå Jan de Leuw,
målat 1436 och nu i Kunsthistorisches museum
i Wien. Se t.ex. Legner 2009, 499.
- 2 Utkom på svenska 1930 med titeln Renässans-
kulturen i Italien.
- 3 Nordström 1929, Panofsky 1960, Le Goff 2010,
Baxandall 1980, Moxey 2013. Här kan den s.k.
Ottoniska renässansen på 900-talet nämnas, lik-
som 1300-talets klassicerande strömningar inom
skulpturen.
- 4 Burke 1987 & 1998.
- 5 Se t.ex. Gerstenberg 1966, Svanberg 1983, 102 ff.
- 6 Strieder 1976, 146.
- 7 Se t.ex. Koerner 1993 samt Legner 2009, 528.
- 8 Panofsky använder begreppet *Disguised symbo-
lism* om denna typ av gömda referenser i tidig-
nederländsk konst. se Panofsky 1934 samt 1953.
- 9 Ribeiro 2003, 12–13.
- 10 Se t.ex. Scott 2007, 181.
- 11 Strieder 1976, 142.
- 12 British Museum, Sloane 5218–200. Det är oklart
om skorna någonsin utfördes.
- 13 Dürer 2009, 12, 15, 24, 27, 28, 28, 31, 32, 34, 35, 38,
40, 41, 44, 48, 50, 51, 53.
- 14 Dürer 2009, 15.
- 15 Porträttet kom redan på 1600-talet till Spanien
och finns numera i Pradomuseet i Madrid. Åter-
ges även på: www.wga.hu
- 16 Mellinkoff 1993, 20–22. Pastoureau 1998, 36.
- 17 Se t.ex. Scott 2007, s. 180 ff.
- 18 Moxey 1989, 71–73, Hale, 1990. Pastoureau 1991,
41. Boucher 1970, 248.
- 19 Panofsky 1945, 42.
- 20 Coldstream 2002, 97. Svanberg 1994, 146–150.
- 21 Wolf 2012, 28.
- 22 Wuttke 1980, 97–100.
- 23 Wolf 2012, 30. Schawe 2014, 130.
- 24 Koerner 1993, 63–138.
- 25 Se Hotchkiss Price 2003. Hotchkiss Price har i
sin forskning studerat de texter som åtföljer fle-
ra av Dürers verk.
- 26 Plinius 2004, 331–334. Strieder 1976, 14–18.
- 27 Plinius 2004, 333. Hotchkiss Price 2003, 92.
- 28 Strieder 1976, 97.
- 29 Hotchkiss Price, 2003, 92.
- 30 Plinius 2004, 330 samt 331–332. Om Zeuxis och
Apelles, se även Legner 2009, 149–150, samt
Gombrich 1976, 3–18.
- 31 Panofsky 1945, 44.
- 32 Panofsky 1945, 14. Strieder 1976, 53. Wuttke
1980, 83–84.
- 33 Hotchkiss Price 2003, 94.
- 34 Plinius 2004, 334.
- 35 Hotchkiss Price 2003, 93. Schawe 2014, 130.
- 36 Hotchkiss Price 2003, 93.
- 37 Zitzlsperger 2008, 26ff.
- 38 Tack till Thomas Lassen för intressant diskus-
sion kring detta.
- 39 Wolf 2012, 30–32. Legner 2009, 519.
- 40 Legner, 2009, 308.
- 41 Grimal 1990, 117–118 samt 331.
- 42 Legner 2009, 144–145.
- 43 Ett exempel på detta kan ses i Albrecht Dürers
porträtt av Michael Wolgemut, målat 1516.
- 44 Det mest kända exemplet är Albertus Pictors
självpporträtt i Lids kyrka i Södermanland från
omkring 1470.
- 45 Wilcke-Lindqvist, 1953, 293.
- 46 Nilsén, 1986, 478 med not 8. I noten hänvisas
till en muntlig uppgift av Jan Svanberg.
- 47 Ett flertal exempel finns angivna i Gerstenberg
1966 och Svanberg 1994.
- 48 Cornell & Wallin 1953, 13.
- 49 Docent Herman Bengtsson tackas för hjälp
med läsning av språkbandet. ”Plikt” = i betyd-
lsen ”sätt”. Söderwall, vol. 2 A. En mer omfattan-
de undersökning krävs dock för att vara säker på
lydelsen.

Litteratur

- Baxandall, Michael. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- Boucher, François. *Klädendrättens historia. Den västerländska dräkten genom 20 000 år*. Malmö: Bernces förlag, 1970.
- Burckhardt, Jacob. *Renässanskulturen i Italien*. Stockholm: Natur och Kultur, 1930.
- Burke, Peter. *Culture and Society in Renaissance Italy, 1420–1540*. Cambridge: Polity, 1987.
- Burke, Peter. *The European Renaissance: Centres and Peripheries*. Oxford: Blackwell 1998.
- Coldstream, Nicola. *Medieval Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Cornell, Henrik & Sigurd Wallin. *Uppsvenska kyrkomålningar på 1500-talet*. Stockholm: Humanistiska sällskapet, 1953.
- Dürer, Albrecht. *Memoirs of Journeys to Venice and the Low Countries*. Translated by Rudolf Tombo. Gloucester: Dodo Press, 2009.
- Gerstenberg, Kurt. *Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1966.
- Gombrich, E. H. *The Heritage of Apelles*. Studies in the Art of the Renaissance. Oxford: Phaidon, 1976.
- Engellau-Gullander, Cecilia. *Jan II van Coninxlo. A Brussels Master of the First Half of the 16th Century*. Stockholm: Stockholms universitet 1992.
- Hale, John. *Artists and Warfare in the Renaissance*, New Haven: Yale University Press, 1990.
- Harbison, Craig. *The Mirror of the Artist. Northern Renaissance Art in its Historical Context*. London: Lawrence King Publishers Ltd, 1995.
- Hotchkiss Price, David. *Albrecht Dürer's Renaissance. Humanism, Reformation and the Art of Faith*. Michigan: University of Michigan Press, 2003.

- Kemperdick, Stephan. *Rogier van der Weyden*. Köln: Köneman, 1999.
- Koerner, Joseph Leo. *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Legner, Anton. *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung*. Köln: Greven Verlag, 2009.
- Le Goff, Jacques. *Un long Moyen Âge*. Paris: Pluriel, 2010.
- Melin, Pia. "Kläder som kommunikationsmedel. Senmedeltida mansdräkt i Albertus Pictors målningar i Täby kyrka", *Kunst og kultur* 2 (2007): 102–111.
- Melinkoff, Ruth. *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the late Middle Ages*. Berkeley: University of California press, 1993.
- Moxey, Keith. *Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation*. Chicago: University of Chicago press, 1989.
- Moxey, Keith. *Visual Time. The Image in History*. London: Duke University Press, 2013.
- Nordström, Johan. *Medeltid och renässans: en utvecklingshistorisk överblick*. Stockholm: Norstedts världshistoria, 1929.
- Nilsén, Anna. *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i malarlandskapen och Finland 1400-1534*. Stockholm: KVHAA, 1986.
- Panofsky, Erwin. "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 64, nr 372 (1934): 117–127.
- Panofsky, Erwin. *Albrecht Dürer*. Vols. I–II. Princeton: Princeton University Press, 1945.
- Panofsky, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1960.
- Pastoureaux, Michel. *Ränder: rändernas och de randiga tygernas historia*. Eslöv: Symposion, 1998.
- Plinius: Pliny the Elder. *Natural History: A Selection*. Translated with an introduction and notes by John F. Healy. London: Penguin Books, 2004.
- Ribeiro, Aileen. *Dress and Morality*. Oxford: Berg, 2003.
- Schawe, Martin. *Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2014.
- Scott, Margaret. *Medieval Dress & Fashion*, London: British Library, 2007.
- Strieder, Peter. *Dürer*. Viken: Förlags AB Wiken, 1976.
- Svanberg, Jan. *Medeltida byggmästare*. Stockholm: Tiden, 1994.
- Söderwall, Knut Fredrik. *Ordbok öfver Svenska medeltidspråket*, vol. 2 A. Lund 1884-1918.
- Tuulse, Armin. *Valö kyrka. Sveriges kyrkor. Uppland. Kyrkor i Frösåkers härad. Norra delen*. Stockholm: Generalstabens Litografiska anstalts förlag, 1955.
- Tångeberg, Peter. *Mittelalterliche Holzsulpturen und Altarschreine in Schweden. Studien zu Form, Material und Technik*. Stockholm: KVHAA, 1986.
- Wilcke-Lindqvist, Ingeborg. *Knutby kyrka. Sveriges kyrkor. Uppland. Kyrkor i Närdinghundra härad. Västra delen*. Stockholm: Generalstabens Litografiska Anstalts Förlag, 1953.
- Wolf, Norbert. *Dürer*. Köln: Taschen, 2012.
- Wuttke, Dieter. "Dürer und Celtis: von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 10 (1980): 73–129.