



VINZENZ BRINKMANN, ULRIKE KOCH-BRINKMANN
& SAM CLEYMANS



DE OUDHEID IN
KLEUR

Hoe antieke standbeelden er echt uitzagen

Lannoo
Campus

INHOUD



7 Inleiding

11 **1.** Waarom denken we dat marmeren beelden in de oudheid wit waren?

- 11 De bewaring van verfstoffen onder en boven de grond
 - 12 De verheerlijking van witmarmeren standbeelden vanaf de renaissance
 - 14 De alomtegenwoordigheid van onbeschilderde antieke standbeelden in de beeldcultuur
-

29 **2.** Veelkleurige beelden in het oude Griekenland: een lange traditie

- 29 Beschilderde marmeren standbeelden in de archaische periode (ca. 700-480 v.Chr.)
 - 32 Veelkleurige bronzen en marmeren standbeelden in de klassieke periode (480-330 v.Chr.)
 - 33 Polychrome sculptuur in de hellenistische periode (330-31 v.Chr.)
-

55 **3.** Kleurgebruik in de Romeinse beeldhouwkunst

- 55 Polychrome standbeelden tijdens de Romeinse Republiek (509-27 v.Chr.)
- 56 Polychromie in de Romeinse keizertijd (31 v.Chr.-284 n.Chr.)
- 58 Het voortbestaan van polychromie tijdens de late oudheid (284-476 n.Chr.) en de middeleeuwen (476-1453 n.Chr.)

75 **4.** Hoe standbeelden in de oudheid
werden gemaakt en beschilderd

75 In de steengroeve

76 In het beeldhouwersatelier

77 In de studio van de schilder

91 **5.** De reconstructie van polychromie
op antieke standbeelden

91 De herontdekking van antieke polychromie

92 Natuurwetenschappelijke analyses

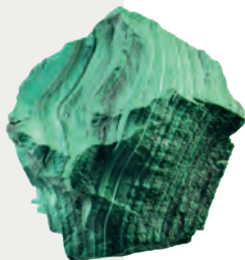
93 Het gebruik van vergelijkingsmateriaal

94 Reconstructietechnieken

113 De auteurs

115 Meer weten?

117 Tekst- en fotoverantwoording





Inleiding

De klassieke oudheid was kleurrijk. Verfstoffen waren kostbaar en een teken van schoonheid. Niet alleen de oude Egyptenaren, Assyriërs en Babyloniërs, maar ook de oude Grieken en Romeinen versierden hun gebouwen, standbeelden en gewaden met veel kleuren en ornamenten.

Als je bijvoorbeeld goed kijkt naar de standbeelden in het Akropolismuseum of in het Nationaal Archeologisch Museum in Athene, kun je met het blote oog nog veel verresten zien. Griekse schrijvers, van wie tal van geschriften zijn bewaard, hebben het dikwijls over de kleuren van marmeren gebouwen en standbeelden. Die geschreven bronnen werden de voorbije jaren uitvoerig bestudeerd door de Duitse classici Oliver Primavesi en Felix Henke. De beroemde Griekse filosoof Plato schrijft bijvoorbeeld over het werk van schilders van standbeelden en verwijst naar het feit dat de ogen van een beeld met natuurgetrouwe kleuren moesten worden weergegeven. Volgens Plato had het namelijk geen zin om de ogen met goud te beschilderen alleen maar om een standbeeld bijzonder waardevol te laten lijken.

De vandaag nog zeer bekende tragediedichter Euripides gebruikte de idee van een beeld zonder kleuren als metafoor voor iets bijzonder lelijks. In een van Euripides' tragedies denkt Helena, de mooiste van alle vrouwen, bij zichzelf:

*“Was ik maar zo lelijk als
een standbeeld dat ontdaan is van
alle kleur, dan had ik mensen dit
leed niet aangedaan.”*

Toen rond 1750 de opgravingen van start gingen in Pompeï en Herculaneum, twee Romeinse steden die bedolven raakten door de uitbarsting van de Vesuvius, kwamen tal van marmeren standbeelden aan de oppervlakte waarvan de beschildering goed was bewaard gebleven. Kunstenaar en archeoloog Camillo Paderni (1715-1768) beschreef die verresten nauwkeurig in zijn opgravingsdagboeken, maar ook de Duitse kunsthistoricus en archeoloog Johann Joachim Winckelmann (1717-1781) heeft ze in 1762 kunnen vaststellen in de koninklijke verzameling van Portici, en maakte daar in zijn publicaties melding van.

Antoine Chrysostôme des Quatremère de Quincy (1755-1849), een Franse politicus, kunsthistoricus en het latere hoofd van de Parijse Academie van Schone Kunsten, publiceerde in 1814 een omvangrijk essay over de kleuren van antieke marmeren en bronzen standbeelden. Daarin gaf hij een overzicht van verwijzingen naar gekleurde marmeren en bronzen standbeelden in teksten uit de klassieke oudheid. Hij introduceerde de term ‘polychromie’, bestaande uit de Griekse woorden ‘poly’ (‘veel’) en ‘chroma’ (‘kleur’). Polychromie heeft niet enkel betrekking op verfresten, maar ook op het gebruik van an-

► De in bonte kleuren versierde broek van het standbeeld van een boogschutter uit het westfronton van de tempel voor Aphaia (Aegina, Griekenland).

dere kleurelementen, zoals gekleurde stenen of metalen als koper, zilver en goud.

In de vroege 19de eeuw ontstonden de eerste archeologische instituten aan universiteiten (veelal in combinatie met klassieke filologie). Ze voerden wetenschappelijk nauwkeurige opgravingen uit in Turkije, Griekenland en Italië. Toen de Europese naties tot stand kwamen in de loop van de 19de eeuw, was archeologisch onderzoek een deel van het nationale prestige geworden en werd het rijkelijk gesubsidieerd. Tijdens die opgravingen stelden archeologen herhaaldelijk de veelkleurigheid van de antieke Griekse en Romeinse beeldhouwkunst en architectuur vast en beschreven ze die op adequate wijze.

In diezelfde periode begonnen Europese architecten zich erg te interesseren in de kleuren en versieringen van marmeren gebouwen en standbeelden uit de klassieke oudheid. Jakob Ignaz Hittorff (1792-1867), afkomstig uit Keulen en als architect actief in Parijs, mag als een pionier van die beweging worden beschouwd. Zo heeft hij in Selinunte, op Sicilië, zelf een kleine tempel met talrijke verfsporen opgegraven. Hittorff illustreerde zijn publicaties met reconstructietekeningen van de gebouwen die hij opgroef. Daarbij reconstrueerde hij niet enkel de architectuur, maar ook de beschildering. Studenten van de kunstacademies in Parijs en Brussel volgden nadien zijn voorbeeld door ook veelkleurige reconstructietekeningen van antieke gebouwen te maken.

Na de Tweede Wereldoorlog verdween het debat over de veelkleurigheid van de antieke

kunst naar de achtergrond. Wel publiceerde de Zweedse archeoloog Patrik Reuterswärd (1922-2000) in 1960 een overzichtswerk van het onderzoek naar polychromie en de rol daarvan.

De Duitse archeoloog Volkmar von Graeve (° 1938) en het team van Vinzenz Brinkmann (° 1958) en Ulrike Koch-Brinkmann (° 1964) brachten het onderzoek weer naar het voorplan. Dankzij hun onderzoek en andere, nieuwe studieprojecten, werden de voorbije dertig jaar tientallen wetenschappelijke reconstructies van polychrome sculptuur gemaakt. Die zijn sinds 2003 wereldwijd te zien in de reizende tentoonstelling 'Gods in Color', recent nog in het Metropolitan Museum of Art in New York. Vandaag vormen de reconstructies het hoogtepunt van de tijdelijke tentoonstelling 'De oudheid in kleur' in het Gallo-Romeins Museum in Tongeren.





1 • Waarom denken we dat marmeren beelden in de oudheid wit waren?

Als we het hebben over Griekse en Romeinse beeldhouwkunst, denken we spontaan aan witte standbeelden in marmer. Toch waren antieke standbeelden meestal volledig beschilderd. Dat de meeste mensen blijven denken dat antieke standbeelden wit waren, heeft grosso modo drie oorzaken. Ten eerste bewaart verf op antieke standbeelden vaak slecht, waardoor ze vandaag onbeschilderd lijken. Ten tweede hebben kunstenaars in de renaissance een ideaalbeeld van witte marmersculptuur gecreëerd. Tot slot schotelen films, videospellen en tv-series over de oudheid ons dagelijks witte, onbeschilderde antieke standbeelden voor.

De bewaring van verfstoffen onder en boven de grond

We gaan er tegenwoordig van uit dat alle Griekse en Romeinse standbeelden in steen en metaal gekleurd waren. Bovendien moeten we beseffen dat heel wat standbeelden in steen ook voorzien waren van gekleurde, vergulde of verzilverde elementen, zoals sieraden en wapens.

Van de vele duizenden kunstwerken in metaal die in de oudheid zijn gemaakt, is slechts een fractie bewaard gebleven. Het overgrote deel werd immers al in de oudheid omgesmolten. In geschriften uit de klassieke

oudheid lezen we dat er duizenden bronzen standbeelden stonden in grote heiligdommen als Olympia en Delphi. Die beeldenpracht is bijna volledig verloren gegaan. Standbeelden in steen hebben daarentegen een veel grotere kans om de tand des tijds te doorstaan. De antieke verfstoffen waren bovendien bijzonder duurzaam. Maar toen de beelden werden verwaarloosd en eeuwenlang bleven buitenstaan, schilferden de verflagen toch af of spoelden ze weg met de regen, waardoor de kleuren alsnog verloren zijn gegaan.

Het hoeft dan ook niet te verbazen dat we vandaag alleen kleur aantreffen op stenen

► Het marmeren gezicht van dit antieke standbeeld van de Griekse godin Athena lijkt vandaag onbeschilderd.

standbeelden die maar korte tijd aan weer en wind zijn blootgesteld en, al kort nadat ze werden gemaakt, bedekt raakten door een beschermende laag aarde. Dat is bijvoorbeeld het geval voor de standbeelden die rond 500 v.Chr. op de Akropolis in Athene stonden. In 480 v.Chr. vernielden de Perzen die beelden, waarna de inwoners van Athene de fragmenten op de Akropolis begroeven.

Maar In heel wat gevallen zijn het de archeologen, restauratoren en kunsthandelaars die de net opgegraven standbeelden hebben gereinigd en op die manier de nog aanwezige verfsporen hebben vernietigd. Altijd stond daarbij de misplaatste wens om het marmeren oppervlak bloot te leggen op de voorgrond.

De verheerlijking van witmarmeren standbeelden vanaf de renaissance

Tijdens de Europese middeleeuwen waren standbeelden gekleurd. Ook in de vroege renaissance hielden kunstenaars in Italië nog vast aan de beschildering van standbeelden. Zo voorzag de bekende Italiaanse beeldhouwer Donatello (1386-1466) niet enkel zijn houten, maar ook zijn marmeren en bronzen standbeelden van kleur. Iets later in de renaissance kozen beeldhouwers ervoor hun sculptuur niet meer van kleur te voorzien. Mogelijk heeft Lorenzo de Medici (1449-1492), een bijzonder ondernemende superbankier, slavenhandelaar en mecenas, een belangrijke rol gespeeld in die nieuwe, monochrome verschijningsvorm van de Europese beeldhouwkunst. Het is trouwens opmerkelijk dat de marmeren en bronzen beelden van Donatello van hun kleur ont-

daan zijn en er vandaag respectievelijk volledig wit of egaal zwart uitzien. Wanneer en door wie die kleuren van zijn beeldhouwwerken zijn verwijderd, is nog niet duidelijk, maar mogelijk gebeurde dat al in de tijd van Leonardo da Vinci (1452-1519) en Michelangelo Buanarroti (1475-1564).

Elders in Europa bleven kunstenaars hun standbeelden langer beschilderen. Dat was bijvoorbeeld het geval bij het vroege werk van de Duitse houtsnijder Tilman Riemenschneider (1460-1531). Later, onder invloed van de Italiaanse renaissance, stopte hij ermee zijn beelden te beschilderen.

Waarom renaissancekunstenaars ervoor kozen om hun marmeren beelden niet te beschilderen, is voer voor discussie. Renaissancekunstenaars grepen terug naar onderwerpen en de beeldtaal uit de klassieke oudheid. De meeste antieke beelden die men op dat moment kende, waren hun kleuren al lang verloren. Veel onderzoekers gaan er dan ook van uit dat de renaissancekunstenaars hun beeldhouwwerken onbeschilderd lieten om de beeldtaal te imiteren waarvan ze dachten dat die eigen was aan de klassieke oudheid. Toch lijkt men zich er in de renaissance bewust van te zijn geweest dat antieke standbeelden beschilderd waren. Interessant in dat verband is het feit dat Niccolò en Giovanni Pisano, twee beroemde beeldhouwers uit de protorenaissance, hun stenen sculpturen in de 13de en vroege 14de eeuw van kleur voorzagen. Aangezien zij zich lieten inspireren door reliëfs op Romeinse sarcofagen, lijkt het erop dat

ze ervan op de hoogte waren dat Romeinse sculptuur was beschilderd. Daardoor, maar ook vanwege de talrijke verwijzingen naar gekleurde standbeelden in de teksten uit de klassieke oudheid die toen bekend waren, moeten Michelangelo en zijn tijdgenoten op de hoogte zijn geweest van het feit dat antieke beeldhouwwerken waren beschilderd. Michelangelo was er bijvoorbeeld zelf bij toen de marmeren beeldengroep ‘Laocoön en zijn zonen’ in 1506 in Rome werd ontdekt. Op dat moment vertoonde de beeldengroep nog duidelijke sporen van kleuren.

Er is waarschijnlijk nog een reden waarom renaissancekunstenaars ervoor kozen om hun beelden niet meer te beschilderen. In de vroege 16de eeuw vernietigde de Spaanse veroveraar Hernán Cortés het rijk van de Maya’s en de Azteken, waarna men in Europa inheemse culturen ook vanwege hun kleurrijke kunst als minderwaardig ging beschouwen. De overtuiging dat alleen kinderen en ‘wilden’ levendige kleuren mooi vonden, kreeg ook navolging bij Johann Wolfgang Goethe (1749-1832): “Het is opmerkenswaardig dat minder beschaafde naties, niet-opgeleide mensen en kinderen een voorliefde hebben voor levendige kleuren, dat dieren niet in toom te houden zijn bij bepaalde kleuren, terwijl opgeleide mensen levendige kleuren in kleding en andere omgevingen vermijden en zich er voortdurend van proberen te distantiëren.”

In de 19de eeuw was het algemeen bekend dat antieke marmeren beelden gekleurd waren. Toch had dat nauwelijks invloed

op het artistieke werk van die tijd. De beroemde Italiaanse beeldhouwer Antonio Canova (1757-1822) wilde zijn marmeren sculptuur kleur geven, maar vond daarmee geen weerklank bij potentiële kopers. Anderzijds kennen we een gekleurd marmeren standbeeld van de Britse kunstenaar John Gibson (1790-1866), de zogenaamde ‘Tinted Venus’. Het beeld, gemaakt tussen 1851 en 1856, vormt een zeldzame uitzondering: de ogen, mond en haren van Venus zijn voorzien van een verflaag terwijl de huid met was werd afgewerkt. Tegen het einde van de 19de eeuw leverde de Russisch-Duitse archeoloog Georg Treu inspanningen om kleur te herintroduceren in de beeldhouwkunst, zij het met beperkt succes. Door zijn initiatief werden er wel gekleurde standbeelden gemaakt, bijvoorbeeld door de Duitse kunstenaar Max Klinger (1857-1920).

Nog in die 19de eeuw werden artikels over archeologie in wetenschappelijke publicaties en in populaire magazines geïllustreerd met gedetailleerde kleurreproducties (chromolithografieën) van polychrome standbeelden. Pas vanaf de jaren 1940 verdween de idee van gekleurde antieke standbeelden weer uit de media en uit gespecialiseerde publicaties.

Gelijktijdig met die ontwikkeling kan er nog een andere trend worden vastgesteld: terwijl in de 19de en het begin van de 20ste eeuw zwart-witfoto’s en -films nog werden ingekleurd, stopte die praktijk omstreeks de Tweede Wereldoorlog ten voordele van een zwart-witethiek.

Het principe om plastische vormen en kleuren als onverenigbaar te beschouwen ontstond in de tijd van Leonardo da Vinci, tijdens de renaissance. De invloedrijke Zwitserse kunsthistoricus Heinrich Wölfflin (1864-1945) bouwde op dat principe voort. Hij bedacht een systeem van formele criteria om kunststromingen met elkaar te vergelijken. Die formele criteria leven ook vandaag nog voort in hoe we kunst beoordelen en wat we ‘goede smaak’ noemen. Volgens Wölfflins theorie gaat het bij de beeldhouwkunst om de zuivere vorm: kleuren zijn enkel bestemd voor schilderkunst op een vlak, tweedimensionaal oppervlak. Hedendaagse kunstenaars die hun driedimensionale werken kleur geven, zoals Roy Lichtenstein, worden ingedeeld bij de popart en dus niet bij academische kunst.

De alomtegenwoordigheid van onbeschilderde antieke standbeelden in de beeldcultuur

Archeologen en kunstwetenschappers zijn al sinds de 18de eeuw op de hoogte van de polychrome beschildering van antieke standbeelden. Toch blijft het waanbeeld van witte Griekse en Romeinse standbeelden in marmer bij het grote publiek voortleven. De slechte bewaring van verfstoffen en de keuze voor onbeschilderde standbeelden in witte marmer in de westerse beeldhouwkunst sinds de renaissance vormen maar een deel van de verklaring. Een andere reden, die vooral meespeelt bij het brede publiek, is dat de visuele cultuur ons voortdurend onbeschilderde standbeelden uit de oudheid voorschotellet.

Films en tv-series waarvan het verhaal zich in de oudheid afspeelt, tonen bijna uitsluitend witte standbeelden in marmer. In kaskrakers als *Ben-Hur* (1959), *Gladiator* (2000) en *Pompeii* (2014) is de sculptuur altijd onbeschilderd. Ook in andere vormen van visuele cultuur, zoals stripverhalen (bv. *Asterix en Obelix* en *Alex*) en videogames (bv. *Age of Empires* en *Rome Total War*) blijven antieke standbeelden in wit, onbeschilderd marmer de norm. Dat de entertainmentindustrie ons onbeschilderde Griekse en Romeinse sculptuur presenteert, is niet meer dan logisch: de producenten willen in de eerste plaats hun publiek aanspreken en streven daarbij naar herkenbaarheid. Daarmee houden ze echter een historisch incorrecte beeldvorming in stand. Schoolboeken en informatieve (jeugd)boeken worden daarentegen wel verondersteld een correcter beeld te geven. Toch vermelden ook uiterst weinig leerboeken geschiedenis dat antieke sculptuur was beschilderd. Meestal benadrukken ze enkel de vormelijke aspecten van de Griekse en Romeinse beeldhouwkunst en illustreren ze hoofdstukken met foto’s van witte standbeelden in marmer.

Doordat we altijd weer met diezelfde beeldvorming worden geconfronteerd en de oorspronkelijke standbeelden nog weinig kleursporen vertonen, is het niet zo vreemd dat de meeste mensen ervan overtuigd zijn dat Griekse en Romeinse standbeelden wit waren. Toch lijkt er geleidelijk verandering in te komen: in enkele tv-series die het laatste decennium zijn verschenen, zoals *Domina* (2021), zijn de standbeelden wel

volledig beschilderd. Ook de populaire videogame *Assassin's Creed Odyssey* (2018) geeft de antieke sculptuur op een correcte manier weer.



► Kunstenaar Emmanuel Fillion aan het werk in zijn atelier.

Maak kennis met de hedendaagse kunstenaar Emmanuel Fillion

Emmanuel Fillion (Soissons, °1966) is een Frans-Amerikaanse kunstenaar. Hij groeide op in Emeville, een dorp nabij het stadje Soissons in het noorden van Frankrijk. In een nabijgelegen kalksteengroeve kwam hij voor het eerst in contact met steenhouwers. De ruwe steen, de werktuigen en de technieken fascineerden hem. Daarom koos hij als tiener voor een praktische opleiding tot beeldhouwer in plaats van de theorie van het kunstonderwijs. Jarenlang werkte hij als beeldhouwer bij grote restauratieprojecten in Frankrijk. Daarvoor moest hij zich toeleveren op verschillende historische stijlen (romaans, gotisch, renaissance enz.) die eigen waren aan de gebouwen die onder handen werden genomen.

In 1994 verhuisde hij naar Californië en kreeg er de kans zich als kunstenaar te ontwikkelen. Dat was niet zo eenvoudig, want na zijn jarenlange werk in de restauratiesector moest hij plots zijn artistieke vrijheid terugvinden. Zelf zegt hij daarover: ‘de kunstgeschiedenis maakte me tot gevangene van mijn eigen vaardigheden als beeldhouwer’.

Uiteindelijk ontwikkelde Fillion een artistieke stijl, gekenmerkt door natuurgetrouwe, expressieve beelden in marmer en in brons. In zijn werk laat hij zich onder meer inspireren door oud-Griekse beeldhouwwerken. Hij heeft een grote bewondering voor kunst uit de oudheid: ‘hedendaagse kunst is alleen anders, maar zeker niet beter dan die van de oude Grieken en Romeinen’.

Emmanuel Fillion werkt vaak met wit marmer. Hij vindt dat een dankbaar materiaal: ‘het is voldoende hard om weerstand te bieden, maar zacht genoeg om te bewerken’. Ook vindt hij dat marmer een ziel heeft, zodat je er als beeldhouwer expressie en emotie in kunt leggen. Uit respect voor het marmer, kiest hij er bewust voor zijn beelden niet te beschilderen. Hij houdt ervan dat het marmer zuiverheid uitstraalt.

WIT



► Het synthetische pigment loodwit.



► Het mineraal calciet.

► Zoals te zien is op deze reconstructie, was het kleding van Artemis in de oudheid wit geschilderd. Dat gebeurde met loodwit.

Witte verfstoffen speelden een belangrijke rol in de polychromie van de Griekse en Romeinse beeldhouwkunst. Als een antieke schilder wit marmer van goede kwaliteit beschilderde, kon hij de verf rechtstreeks op het marmeroppervlak aanbrengen. Bij ruwere steensoorten of niet-witte gesteenten, moest hij eerst een witte grondlaag aanbrengen. Die bestond uit witte pigmenten zoals kaolienklei, calciet en marmerstof (kristallijn calciumcarbonaat), gips (calciumsulfaat) of krijt (calciumcarbonaat van sedimentgesteenten).

Al die witte pigmenten werden voornamelijk gebruikt in mengelingen met andere verfstoffen. Calciet was daarbij het meest gebruikte witte pigment. Het bestond uit vrijwel transparante kristallen, waardoor het de rode en gele kleur van ijzeroxides versterkte als het daarmee werd vermengd. Calciet diende ook als drager voor organische kleurstoffen als meekrap en karmijnzuur om roze of paarse verf te bekomen. Ook werd calciet met andere verfstoffen vermengd om zachtere kleuren te verkrijgen. Zo werd de huidskleur van vrouwen in de Griekse kunst veelal bleek weergegeven. De schilder moest daarvoor een groot aandeel van dat witte pigment toevoegen aan de huidkleurige verf.

Het belangrijkste witte pigment in de antieke Griekse en Romeinse schilderkunst was loodwit. Dat helwitte poeder wordt gevormd op het oppervlak van lood dat in een luchtdichte omgeving aan azijnzuurdampen wordt blootgesteld. Het diende vooral om witte details aan te brengen op al bestaande kleurlagen, bijvoorbeeld om fijne versieringen op gekleurde gewaden weer te geven, al kon loodwit ook met andere pigmenten worden vermengd om zachtere kleuren te bekomen of om licht-donkereffecten te creëren. Met de ontwikkeling van licht- en schaduwtechnieken in de schilderkunst vanaf de 4de eeuw v.Chr. werd loodwit ook gebruikt voor de creatie van glimlicht, zoals voor de glinstering in de ogen.

Om witte kleurvlakken op marmeren standbeelden te creëren, koos men er nooit voor het marmeroppervlak onbeschilderd te laten. Integendeel zelfs: die vlakken, zoals kleding of oogwit, werden stevast wit geschilderd aan de hand van witte pigmenten.



- Dit Romeinse beeld is een marmeren kopie van een Grieks origineel in brons. Dat originele standbeeld werd in de 5de eeuw v.Chr. gemaakt door de beeldhouwer Myron. Het stelde Athena voor, de Griekse godin van de wijsheid en de oorlog. De Romeinse kopie in marmer was beschilderd, maar de meeste kleuren zijn intussen vervaagd of verdwenen. Vandaag lijkt het beeld eerder wit.