



# Farven vender tilbage

## Et “sandere billede” af antik skulptur

### Farven i antik skulptur: “Ved” “vi” det godt?

“Det sande billede” af et værk fra en mere eller mindre fjern fortid får vi aldrig at se. Men er værket vigtigt nok, vil vi blive ved med at forsøge at nærme os det. Disse forsøg er altid metodisk komplekse, lærerige og ofte kontroversielle. Et berømt eksempel fra nyere tid er restaureringen og konserveringen af freskomalerierne i Det Sixtinske Kapel fra 1980 til 1999. Konservatorerne rensede de ærværdigt mørke freskoer for århundreders voks og sod fra kapellets kærter samt olier, lak og lim fra tidligere restaureringer. Det hidtil gældende “sande billede” blev omkalfatret af de klare, stærke farver, der nu kom til syne. En hed debat tog sin begyndelse og er fortsat siden. Kathleen Weil-Garris Brandt samlede i 1987 de metodiske spørgsmål, restaureringen rejste. Hun konkluderede, at polemikken ikke drejede sig om faktuelle forhold, men afspejlede et kulturchok, en rystelse af grundfæstede forestillinger.<sup>1</sup>

Her er noget tilsvarende på spil, med mange ændrede fortegn. Emnet er polykromien i antikkens skulptur. Indledningen kredser om fænomenets status i relevante discipliner, dernæst kommer jeg ind på den æstetiske dimension i en velbevaret før-antik skulptur (Nefertiti). Det fører til afsnit om antik skulpturs polykromi, der i kronologisk rækkefølge åbner aspekter af overordnet betydning for “det sande billede”: Formen og farvens enhed (arkaisk tid); det sanselige og det ideelle (klassisk tid); formater, materialer og dimensioner (hellenistisk tid), og “original” og “kopi” (romersk kejsertid). Et afsluttende afsnit forsøger at slå bro fra antikken til senere europæiske perioder.

<  
[1] Portrætbuste af dronning Nefertiti, ca. 1340. Bemalet kalksten og gips, bjergkrystal, beg. Højde 50 cm. Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, inv. nr. 21300. Foto: bkp, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, SMB, Jürgen Liepe.

Artiklen er, så vidt jeg ved, et første forsøg på – i et kunsthistorisk forum – at indkredse nogle konsekvenser af den viden, vi nu har om farven i antik skulptur. Denne viden er resultatet af en klassisk arkæologisk forskning, der siden 1980'erne har befundet sig i en gennembrudsfase kendetegnet af tværvideenskabelig metodologi og internationalt samarbejde. Kunsthistorien er et af de fagområder, der må inddrages.<sup>2</sup> Projektet “Tracking Colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek” (2009-2013) var affødt af og bidrog til denne forskning; det udgør afsættet for dette bidrag.<sup>3</sup>

Farvens tilbagevenden i vores opfattelse af antikkens skulptur fører den sandhed med sig, at det “hvide” billede, vi hidtil har haft af den, ikke er sandt: Et element af farve var altid til stede. Faglige stemmer vil sige, at det har vi da vidst de sidste hundrede år eller mere. Dette faglige “vi” omfatter ganske afgjort ikke et flertal af de relevante fags udøvere – hvis vi med “at vide” forstår en indsigt, der omsættes i den faglige praksis. Det faglige “vi”, der har denne indsigt, udgør under alle omstændigheder et massivt og altså fortsat overvejende tavst mindretal i forhold til en bredere offentlighed. Denne offentlighed vil kunsthistorie og klassisk arkæologi jo ellers ideelt set gerne betjene. Men dette større “vi” “ved” i det store og hele heller ikke endnu, hvor farverig en klassisk fortid vi har – uanset særudstillinger om emnet.<sup>4</sup>

I de netop nævnte fags praksis synes konsekvensen af denne allerede eksisterende viden om den antikke og senere europæiske skulpturs farverigdom ikke at være blevet draget. For den klassiske arkæologis vedkommende kan det eksempelvis noteres, at emnet først nu indlemmes i det ikoniske opslagsværk *The Oxford Classical Dictionary* og endelig har fået en fremtrædende omtale i fagets førende engelsksprogede håndbøger om græsk kunst og romersk skulptur.<sup>5</sup> Kunsthistorikere in spe benytter fortsat Sir John Wyndham Pope-Hennessys såvel i tekst som i billede og mentalt helt igennem sort-hvide introduktion i tre bind til italiensk skulptur.<sup>6</sup>

At den æstetiske dimension i samspillet mellem form og farve i antik skulptur ikke er bindstærkt behandlet, er til at forstå – vi er forskningslystne fra at være så vidt. Systematiske, tværfaglige og publicerede undersøgelser af de få farverester, vi har, er fortsat meget fåtallige. Forskningen er i sin begyndelse, eller i bedste fald ved afslutningen af en begyndelse. Det er til gengæld ubestrideligt, at man stort set forgæves leder efter en kunsthistorisk udforskning af denne afgørende dimension i den langt bedre bevarede, senere europæiske polykrome skulptur.<sup>7</sup>

Hensigten med dette bidrag er nu ikke at erstatte eksisterende “sande billeder” med nye, sandere billedere, men snarere at tage fat i det “usande”. Måske kan det være en måde at åbne for nye tilgange og dermed veje frem til

sandere billeder af antikken; her følger en række kronologisk ordnede nedslag gennem antikkens skulpturhistorie.

### **Portrættet af Nefertiti: Den æstetiske dimension i polykrom skulptur**

Portrætbusten [1] så dagens lys 6. december 1912 i rum 19 i hus 47 i Tell el-Amarna, nutidens navn for det sted, hvor “kættkongen” Amenophis IV, siden Akhenaton, lod en helt ny by opføre i 1346-1341 f.v.t.<sup>8</sup> Byen blev forladt 19 år senere. Fra 1700-tallet og frem blev den sporadisk undersøgt, og fra 1907 til 1914 fandt systematiske tyske udgravninger sted under ledelse af ægyptologen Ludwig Borchardt (1863-1938). Fundstedet var et rum i et hus ejet af en billedhugger. Et stykke af et elfenbenslåg fundet på husets område bærer indskriften “overbilledhugger Thutmose”, og på det spinkle grundlag er han med alle mulige forbehold gjort til ejer af ejendommen, leder af billedhuggerværkstedet og mester for portrættet af Nefertiti.<sup>9</sup>

I rummet fandt man flere andre portrætter af en art, der gav stedet funktionsbetegnelsen “Modelkammeret”. Busten af Nefertiti opfattes som en vejledende model, ikke et færdigt arbejde. Derfor har kun det ene øje sit indlæg af bjergkrystal og beg; det “tomme” øje viser, hvordan hulrummet skulle udformes,<sup>10</sup> og viser kalkstenens hvide farve, der gennem bjergkrystallen udgør farven i det hvide af øjet. Mesteren har med det tilskårne, færdigslebne øje i hånden kunnet demonstrere hele arbejdsgangen: Sort beg blev lagt i en cirkelrund konkavitet på indlæggets bagside, som det mørke i pupil og iris – og samtidig det klæbemiddel, der holdt indlægget på plads i sin hulning.<sup>11</sup>

Disse tekniske genialiteter spiller ingen rolle i den faglige og populære reception af værket. Det gør derimod den æstetiske dimension: Portrættet af Nefertiti rangerer blandt verdenskunstens absolutte mesterværker – “i vores del af verden” burde man måske tilføje. Den position opnåede skulpturen, så snart offentligheden fik adgang til at opleve den i 1923, på Ägyptisches Museum i Berlin.

Skulpturens nyeste hjem er en hjørnesal i Neues Museum på Museumsinsel i Berlin. I diskret afstand står et portræt af Dr. James Simon, manden, der finansierede udgravningerne i Tell el-Amarna. Stemningen i salen er andægtig, opsynet striks, belysningen dæmpet. Fra dette sted kastes blikket nu tilbage på de vigtigste af de forbløffende få mere indgående betragtninger af portrættet, faglitteraturen har at byde på. De er skrevet af udgraveren, Ludwig Borchardt (1923), og to ægyptologer fra museet i Berlin, Rudolf Anthes (1953) og Dietrich Wildung (2005).<sup>12</sup>

De så for det første naturalismen: “Nakkens og halsens muskler er gengivet så fint, at man synes at se dem spille under den sarte, sundt hudfarvede hud”<sup>13</sup>, “alle enkeltdele går sammen, så man synes at se livet under den fint spændte hud, ikke mindst da højlys endnu kunne ses i øjnenes blik”<sup>14</sup>.

Naturalismen blev også set som forudsætningen for portrætligheden: “(...) en stiliseret, men genkendelig fremstilling af en bestemt person (...), et fysiognomi, der stadig ses blandt ægyptiske kvinder af de bedre klasser”<sup>15</sup>, “(...) en moden kvinde, i hvis træk livet har sat sig sine spor. Hudfolderne under øjnene, de let indfaldne kinder, folder og fordybninger omkring næse og mund forlener ansigtet med en kølig ynde af gribende menneskelighed.”<sup>16</sup>

Skulpturens formale egenskaber har gjort indtryk: den harmoniske, “perfekt afbalancerede linjeføring” og formgivning, de plastiske voluminers indbyrdes forhold og betydning for helheden.<sup>17</sup> Den formanalyse, Rudolf Anthes gennemfører, er et fuldtone eksempel på den søgen efter et *Strukturprinzip*, der fra 1930’erne og frem prægede tysksproget klassisk arkæologisk skulpturforskning, med Guido Katschnitz von Weinberg (1891-1958) som bannerfører.<sup>18</sup>

Portrættets æstetiske gennemslagskraft skyldtes også, at det fra første færd sås som nutidigt: “indbegrebet af kvindelig skønhed, rynkefri, ungdommelig, perfekt sminket, Diva’en, den Guddommelige som antik foregribelse og bekræftelse af et ideal der har været *en vogue* siden det tidlige 20 århundrede.”<sup>19</sup> Der hersker på den baggrund enighed om, at der er tale om et kunstværk i mesterklassen. Det er en skulptur, hvis skønhed transcenderer tid og sted.

Nefertitis polykromi bruger Borchardt mindre end en linje på: “Det bør naturligvis ikke forties at farven har tildækket mange finheder som billedhuggeren har givet stenen”<sup>20</sup>; påstanden eksemplificeres dog ikke, og i sin tekst inddrager han i øvrigt uden videre farven som et integreret, positivt element. De seneste beskrivelser udgivet af museet kommer slet ikke ind på farven.<sup>21</sup> Anthes har de stærkeste meninger, fremført i en næsten underholdende cirkelslutning: Ifølge ham er det, der først bemærkes, også portrættets svageste punkt, nemlig bemalingen.<sup>22</sup> Cirkelslutningen forløber således:

1. Ifølge Anthes fastholder “Kunstnere”, at bemaling af skulptur er rent smøreri (“daubing”), da de finere detaljer allerede findes i modelleringen.
2. Busten var ikke tiltænkt museal status, men beregnet til billedhuggerens atelier, og for ham var farven ganske givet af sekundær betydning, jf. pkt. 1.
3. Derfor gjorde maleren sig ikke særligt umage. Vi får dog ikke at vide, hvori den manglende umage består.

Men, siger Anthes, “vi vil imidlertid ikke lade det ødelægge vores nydelse af portrættet, og når det kommer til stykket, vil vi opdage, at vi ikke engang ville

have været glade for at undvære farverne”, fordi de “fremhæver betydningen af kronen og halssmykket, munden og øjnene”.

Polykromien i portrættet af Nefertiti har altså ikke for alvor sat nogen modhager i den kunsthistoriske vurdering af værket. Og det i et århundrede, der resolut valgte at fortrænge den faglige konsensus om farvens massive tilstedeværelse i antik skulptur. Forklaringen ligger efter min mening lige for: Kunstværket stammer fra en anden kulturkreds, den ægyptiske. Det er ikke identitetsbærende for en vestlig betragter, og dets farver derfor “ufarlige”. Det bliver ikke bortdømt som kulørt, broget eller vulgært, men kan uhildet opleves som en mesterlig enhed af form og farve.

### **Arkaisk græsk skulptur: Formen og farvens enhed**

[Ved bemalingen af skulpturen] blev bestemte farver anbragt på bestemte former og deres overflader, så form og farve virkede sammen. Formerne bærer ganske vist farverne, men farverne fremhæver også formerne, får dem ligesom til at fremstå klart – og i opstillingen på graven var virkningen sikkert forskellig alt efter sollysets indfaldsvinkel og skyggernes former (...) betragteren opfordres til på én gang at gøre sig formens såvel som farvens betydning klar.<sup>23</sup>

Citatet er fra *Die 'Berliner Göttin': Schicksale einer archaischen Frauenstatue in Antike und Neuzeit*, den første monografi om en arkaisk græsk skulptur med bevarede spor af den oprindelige bemaling; den udkom så sent som i 2014. Den første monografi om polykromien i arkaisk skulptur i det hele taget udkom i 2003.<sup>24</sup> Hvilken historik har denne sekvens af “førstegangsudgivelser”?

I takt med modernismens afvisning af antikkens naturalistiske tradition kom arkaisk græsk skulptur fra og med 1880'erne i stigende grad i billedkunstens og kunsthistoriens søgelys.<sup>25</sup> Den positive vurdering af den arkaiske skulpturs ikke-naturalistiske, konstruktive, geometriske egenskaber kulminerede i 1930'erne. Det er blevet udtrykt således: De arkaiske billedhuggere kunne betragtes som antikkens avantgarde.<sup>26</sup> Denne interesse for arkaisk skulptur blev forstærket af 1880'ernes sensationelle fund på Athens Akropolis. Fundene afslørede også de arkaiske skulpturers oprindelige farverigdom; men denne polykromi gjorde ikke indtryk på den tidlige modernismes billedhuggere som Brancusi og Picasso.<sup>27</sup>

Den klassiske arkæologi tog fundene og deres farver til efterretning som endnu et bevis for polykromien i antik skulptur. I en række publikationer blev de bevarede farver indgående beskrevet, men kun i begrænset omfang gengivet i





**[2]** *Phrasikleia*, ca. 550 f.v.t.  
Originalen. Bemalet marmor.  
Højde 179 cm. Athen, Det  
arkæologiske Nationalmuseum,  
inv. nr. 4889 Foto: Städelstiftung.

farver, og det i publikationer med en begrænset læserkreds. Billedhuggeren Anne Marie Carl-Nielsen (1863-1945) havde i særlig grad en hånd med i disse tidlige formidlinger af et sandere billede af arkaisk skulptur end det, der ellers mødte publikum i afstøbningssamlinger og på museerne. Siddende foran originalerne i Athen udførte hun i årene 1903-1905 meget præcise kopier i ler af udvalgte arkaiske værker. Efterfølgende blev kopierne afformet. På gipsafstøbninger taget af disse former gengav hun dernæst de farver, der var at se på originalerne; hun nåede at lave et vist antal eksemplarer, hvoraf ét sæt er bevaret i Danmark – de øvrige blev solgt til afstøbningssamlinger ved europæiske universiteter (bl.a. Berlin og Erlangen).<sup>28</sup> Malerne Niels Skovgaard (1858-1938) og Marie Henriques (1866-1944) lod sig også inspirere af de farverige skulpturer, men med mindre formidlingsmæssig gennemslagskraft end Carl-Nielsen. Fælles for de tre var, at de nød godt af Carl Jacobsens støtte. Siden sit besøg i Athen i 1887 og synet af de netop udgravede skulpturer på Akropolis havde han interesseret sig levende for polykromi.<sup>29</sup>

Receptionen af antik skulpturel polykromi i 1900-tallet frem til tiden efter 2. Verdenskrig er endnu ikke ordentligt udforsket.<sup>30</sup> Blandt de faktorer, hvis samspil må kortlægges, er faglig modvilje og fortrængning, verdenskrigenes nedbrydning af forskningsnetværk og -kontinuitet og fascistiske ideologiers forkærlighed for det hvide marmor.<sup>31</sup> Nok så vigtig var formentlig fotografiets opkomst i den visuelle dokumentation af arkæologisk forskning. Sort-hvid-optagelser afløste med eksplosiv hast tidligere illustrationsformer i årtierne omkring år 1900. Fordele ved det nye billedmedie var mange, men ingen af dem var befordrende for polykromiforskningen. Det første trykte farvefotografi i den arkæologiske litteratur stammer fra 1928 og blev netop benyttet til dokumentation af en arkaisk skulpturs farvesætning.<sup>32</sup>

Der fandtes altså en bevidsthed om farven i arkaisk skulptur, og den blev pligtskyldigt nævnt i de arkæologiske håndbøger, men man er først for alvor begyndt at undersøge den i løbet af de seneste årtier. I midten af 1980'erne blev det (endelig) erkendt, at farven ikke blot var en dekorativ tilføjelse af mere eller mindre tvivlsom æstetisk lødighed,<sup>33</sup> men en fuldkommen integreret, uundværlig del af fremstillingen.<sup>34</sup> Polykromien var afgørende for skulpturens budskab. Kun i kraft af bemalingen kunne det eksempelvis ses, at den såkaldte *Peplos-kore* ikke er iført en peplos, men en langt mere kompliceret dragt – der gør hende til en gudinde.<sup>35</sup> Denne indsigt fik i 1990 også sin fortjente plads i en monografi om arkaisk skulptur.<sup>36</sup> Dens forfatter henviste ikke polykromien til sit kapitel om "teknik", men behandlede den som et element sideordnet med formgivningen. Den første monografi om polykromien i arkaisk skulptur udkom som

nævnt i 2003 – det var samtidig den første omfattende udgivelse af farvefotografier af alle de katalogiserede værker.

Receptionen af og forskningen i den arkaiske skulpturs formale egenskaber har med andre ord siden 1980'erne i stigende grad fået følgeskab af en indsigt i farvesætningens karakter. Dermed er et sandere billede af græsk skulptur i dens formative, arkaiske fase under fremkaldelse. Det er for længst erkendt, at den arkaiske skulpturs stiliserede, ikke-naturalistiske formgivning forudsætter dyb iagttagelse af motivet. Den har ikke med ubehjælpssomhed at gøre. Hvad farvesætningens karakter angår, så ved vi meget mindre om dens subtiliteter, men nok til at identificere en grundlæggende kongruens med formgivningens grad af stilisering. Farverne er stærke, ofte ublandede og pastose, anlagt fra kant til kant som lokalfarver, uden anden visuel nuancering eller schattering end slagskyggernes. Hovedværker som den tidlige *Kalvebærer* (ca. 580/70 f.v.t.) og den sene *Kore Akropolis nr. 682* (ca. 520/10 f.v.t.) havde endog øjne indlagt i andre materialer. Og i frisen på Siphniernes Skatkammer i Delphi (ca. 530/520 f.v.t.) trækker løver med blå og grønne manker Dionysos' vogn.<sup>37</sup>

Formen og farvens stilisering går hånd i hånd på en måde, der kolliderer frontalt med “det sande billede”, mange stadig har af græsk skulptur. Forskningsbaserede, eksperimenterende rekonstruktioner har som en sidegevinst vist sig velegnede til at udløse de stærke reaktioner blandt fagfæller, forandringer af et sandt billede uundgåeligt medfører [2].<sup>38</sup>

I den ovenfor nævnte monografi om *Die Berliner Göttin* ledsages den minutiøse undersøgelse af farverne af en lige så omhyggelig afsøgning af sporene af billedhuggerens arbejde. Det står klart, at den afsluttende behandling af overfladerne skaber et tredimensionalt “lærred” af marmor. Her er fladen forberedt til hår, her til en kappe af uld, her en chiton af hørlinned, her er hudflade. Form og farve går hånd i hånd i græsk skulptur, fra første færd. I arkaisk tid går formen og farven sammen om at fejre visuelle værdier, der er helt ugræske ... Vi oplever en “ugræsk” æstetik forbundet med det vulgære, barbarisk kulørte og brogede. Men det er for sent at ændre på denne smagløshed; det er os, der udfordres.

### Klassisk skulptur i farver: Et sanseligt ideal

Visse klassiske skulpturer befandt sig i en klasse helt for sig. Det var de kolossale chryselefantine kultstatuer, hvis hudflader var udført i elfenbensfinér, mens dragten var belagt med plader af guld. Ingen af de op til godt 13 meter høje værker er bevaret; afdæmpet monokrome, harmoniske og dermed “klassiske” var de imidlertid helt sikkert ikke. Ikke desto mindre hørte de til blandt den antikke verdens mest beundrede skulpturer: En af dem, Phidias' *Zeus Olympios* i Zeus'



[2] *Phrasikleia*, ca. 550 f.v.t.  
En eksperimentel rekonstruktion af kunstmarmor med historiske pigmenter (V. Brinkmann og U. Koch-Brinkmann 2010; Leibniz Pries 2007, O. Primavesi). Foto: Städelstiftung.





**[3]** *Kriger A* fra Riace. Ca. 440 f.v.t. Originalen. Bronze med indlæg af sølv, kobber og sten. Højde 197 cm. Reggio di Calabria, Museo Archeologico Nazionale, inv. nr. 12802. Foto: SNS Photographic Archive, Pisa.

tempel i Olympia, var et af den tids syv vidundere. Erkendelsen af disse antikke hovedværkers fundamentalt “uklassiske” polykrome æstetik dannede udgangspunktet for polykromiforskningens første hovedværk fra 1814.<sup>39</sup> De må nødvendigvis indgå som en del af bagtæppet for et forsøg på at karakterisere polykromien i klassisk græsk skulptur.<sup>40</sup>

Status i polykromiforskningen er paradoksalt, når det gælder den klassiske periode. Den har i århundreder stået i centrum for vores interesse, men det er den, vi ved mindst om. Publicerede, dokumenterede data fra grundige undersøgelser af klassisk skulptur har vi ikke mange af. Vores viden er så sporadisk, at et afgørende forskningsspørgsmål endnu ikke lader sig besvare med sikkerhed, nemlig relationen mellem form og farvesætning. I løbet af årtierne omkring 500 f.v.t. blev den arkaiske skulpturs former radikalt transformeret. Det førte frem til noget så epokegørende anderledes, at der måtte et nyt navn til, nemlig netop “klassisk”. Termen “naturalisme” fulgte med som betegnelse for de klassiske formers grundlæggende karakter. Spørgsmålet er så, på hvilken måde farvesætningen udviklede sig: Blev formens og farvens enhed opretholdt?

Manglen på forskningsdata skyldes i grunden den doktrin, der i midten af 1700-tallet blev formuleret af førende franske æsteter og antik-kendere: “Il faut le retour au grand goût de l’Antiquité.” Billedhuggerkunsten skulle søge tilbage til antikken; modstykket til antikkens gode smag var “le petit goût”, den dårlige smag i form af polykrom skulptur – den kunne man overlade til bønderne i deres landsbykirker. Oplysningstiden havde jo netop klassisk græsk skulptur i fokus, i hvidt marmor. Siden 1400-tallets italienske renæssance havde det hvide marmor været et etableret æstetisk ideal; nu blev etik og ideologi podet på det ædle materiale. Lysten til at undersøge klassisk marmorskulptur for farvespor har følgelig i århundreder været omvendt proportional med iveren efter at gøre dem fint hvide. Og har været det indtil for ganske nylig. Den ideelt hvide europæiske identitet udtrykt i græsk skulptur blev fremført for et globalt publikum ved åbningen af de olympiske lege i Athen i 2004: I den historiske kavalkade var alt farverigt, undtagen de arkaiske og klassiske afsnit – der var alt hvidt.<sup>41</sup>

Den viden, vi trods alt har, gør det klart, at klassisk skulptur (og arkitektur) var polykrom i lige så omfattende grad som den arkaiske, uanset materiale. De nyeste udtømmende undersøgelser af de to bronzestatuer fra Riace daterer dem

med sikkerhed til 400-tallet f.v.t. og påviser en grundlæggende naturalistisk polykromi svarende til den samtidige marmorskulptur. En forskningsbaseret rekonstruktion af krigerne ændrer vores forestillinger om det syn, der mødte én på Akropolis i klassisk tid [3].<sup>42</sup> Spor af farve på Zeus' tempel i Olympia, på Parthenon og på Kong Mausolos' gravmæle i Halikarnassos (Bodrum) viser en smule af, hvad arkitekturens marmorskulpturer havde at byde på. Kun den senklassiske *Alexander-sarkofag* fra ca. 320 f.v.t. gør det imidlertid i detaljer, med nuanceret hudfarve og højlys i øjnene. Vi ser en farvesætning, der støtter og styrker de naturalistiske former.<sup>43</sup>

Den klassiske skulpturs former er stiliserede i samme forstand som de arkaiske, men ud fra andre parametre, set gennem en optik, der stiller skarpt på det naturgivne. Grækerne benyttede ordet *mimesis* om den form for gengivelse. I stedet for "stiliseret" taler vi om en formgivning, der er "idealiseret" i sin gengivelse af det naturlige forbillede. Formernes gyldighed bliver dermed "universel" og, har man resolut hævdet, derfor uforenelig med den prosaiske sanselighed, farven på formen er blevet forbundet med. Det er denne ligning, der siden midten af 1700-tallet har diskvalificeret den polykrome skulptur som kunst. Vi kan imidlertid konstatere, at billedhuggere af Phidias og Praxiteles' kaliber ubesværet forenede det sanselige og det universelt gyldige i deres skulpturer. Det kan vi lære noget af.

### Dimensionerne, materialerne og billedmediernes enhed: Hellenistisk tid

Den klassisk arkæologiske og kunsthistoriske kategorisering og klassificering af antikkens billedmedier er metodisk nødvendig for at skabe orden,<sup>44</sup> men er vildledende, hvis denne funktion glemmes. Forskningen i antikke skulpturers polykromi har bidraget afgørende til at påvise det og har dermed bragt os på sporet af nye indsigter i en fælles fortid. Den hellenistiske periode er et særlig velegnet udgangspunkt for en diskussion af synspunktet, men ikke den eneste mulige.

To aspekter af den akademiske taksonomi er vedkommende her. Man kan for det første rette blikket mod den klassificering, der traditionelt fore-

[3] *Kriger A* fra Riace. Ca. 440 f.v.t. En eksperimentel rekonstruktion af bronze med tilføjelser af kobber, sølv, guld og farvet patineret. Højde med spyd 260 cm. (Liebieghaus Research Team 2015). Foto: Städelstiftung.



tages af skulptur i forskellige formater og i forskellige materialer,<sup>45</sup> dernæst mod den lige så traditionelle skelnen mellem todimensionale og tredimensionale billedmedier.

I afsnittet ovenfor kom jeg kort ind på forholdet mellem materialerne marmor og bronze og nævnte, at der i begge materialer tilstræbes en naturalistisk polykromi. Nu drejer det sig om forholdet mellem materialerne terrakotta og marmor og mellem små og store formater. Den polykromi, forskningen er i færd med at afdække, vidner om kontinuitet, om helheder og sammenhænge, på tværs af materialer og formater.

Særlig stor betydning har påvisningen af ligheder mellem farvesætningen af senklassiske/hellenistiske terrakottastatuetter – de såkaldte Tanagra-figurer – på den ene side og samtidig storskulptur af marmor på den anden.<sup>46</sup> Terrakottastatuetterne er nemlig bevaret i meget stort tal, og i kraft af deres anvendelse som gravgaver er den polykrome bemaling langt bedre bevaret end storskulpturens. Statuetternes indirekte vidnesbyrd er derfor uvurderlig.

Forskningen i terrakottastatuetternes polykromi har ført til en frugtbar diskussion af forholdet mellem format, materiale og kunstnerisk kvalitet. Der har traditionelt været tale om et ligefremt proportionalt forhold mellem format, materialeværdi og æstetisk status; denne vurdering er implicit i termen *Klein-kunst* og afspejles i det hierarki, der findes i lærebøger og museale præsentationer. Det viser sig nu, at terrakottastatuetter af højeste kvalitet er bemalet og forgyldt på et æstetisk sofistikeret og teknisk meget krævende niveau.<sup>47</sup>

To paralleller fra senere europæiske epoker melder sig. Terrakotta var det bærende materiale for en af den italienske renæssances mest forbløffende frembringelser, 1400-tallets florentinske portrætbuster. Deres til tider overdådige *mixed media*-polykromi har kun i et fåtal af tilfælde overlevet en senere tids rabiat monokrome reception af antik skulptur: Uden farverne passede busternerne bedre til forestillingerne om den romerske republikks djærve fysiognomiske idealer. Og så var statuetteformatet mindst lige så populært i det porcelæns glade 1700-tal, som det var i hellenistisk tid, produktionens omfang og kvalitetsspektret lige så stort. De førende hellenistiske fremstillere af terrakottastatuetter kan række hånden ud til værkstederne i Sèvres ved Paris og Meissen nær Dresden. Det kommer ikke altid an på størrelsen, som det hedder.

Den anden akademiske grænsedragning er den mellem todimensionale og tredimensionale billedmedier: Rundskulptur i stort format er kongen af det tredimensionale billedmedie, med relieffet som kronprins; i det todimensionales rige er stormaleriet hersker, med et hav af undersåtter. Siden renæssancens “paragone debat” om de to kunstarters relative betydning har maleri og skulptur



**[4]** Udsnit af den ene langside af *Alexander-sarkofagen* med Alexander i kamp. Eksperimentel rekonstruktion. Originalen er fra ca. 320 f.v.t. Bemalet marmor. Højde 60 cm. Istanbul, Det Arkæologiske Museum, inv. nr. 370. Rekonstruktion "C"; kunstmarmor og historiske pigmenter (V. Brinkmann og U. Koch-Brinkmann 2006-2007). Foto: Städelstiftung.

været konkurrenter. En klar grænse er altså blevet trukket mellem rund- og reliefskulptur på den ene side og flademaleri på den anden. Forskning i skulpturpolykromien har leveret afgørende vidnesbyrd om, at denne adskillelse ikke længere lader sig opretholde; ikke overraskende kommer beviserne fra undersøgelser af reliefskulpturer. Der er en grundlæggende overensstemmelse mellem reliefferne i frisen på Siphniernes Skatkammer i Delphi, fra arkaisk tid, ca. 525 f.v.t., og i den senklassiske frise på *Alexander-sarkofagen*, ca. 320 f.v.t. **[4]**. De udviser begge en fuldstændig kontinuitet ind igennem relieffernes forskellige niveauer, fra de rundskulpturelle gennem høj- og lavreliefniveauer til reliefgrundens flade. Fremtoningen er forskellig, fordi formsproget er forskelligt. Sarkofagens naturalistiske formgivning kræver trompe l'oeil-gengivelse af det, der vises på reliefgrunden. Dette direkte, synlige, fysiske kontinuum mellem dimensionerne kunne muligvis udvides med udgangspunkt i hypotesen om et tilsvarende mere abstrakt fællesskab mellem rundskulptur og flademaleri i mesterklassen. Viser freskomalerierne fra facaden af den senklassiske kammergrav fra Aghios Athanassios os, hvordan Nikias ville have farvesat en skulptur af Praxiteles?<sup>48</sup> Plinius den Ældre fortæller os i sin naturhistorie om deres samarbejde.<sup>49</sup>





**[5]** Forsiden af en bryllups-kiste (cassone) udført til Paola Gonzagas bryllup i 1478. Tilskrevet Andrea Mantegnas værksted. Relieffets motiv er "kejser Trajans retfærdige dom". Poppeltræ; bemalet pastiglia (gips/gesso). 67 x 212 x 13 cm. Klagenfurt, Landesmuseum für Kärnten, inv. nr. K 90 a/b. Foto: Landesmuseum für Kärnten.

En polykromt reliefdekoreret trækiste til klæder (en *cassone*) udført til Paola Gonzagas bryllup i 1478 **[5]** byder på en tankevækkende parallel fra den italienske renaissance. Relieffets motiv er et antikt optog, og kontinuiteten gennem dimensionerne er – vel ubevidst? – gennemført senklassisk græsk. Her oplever man måske tilnærmelsesvis farvesætningen af *Alexander-sarkofagen*. Efterfølgende kan man så fundere videre over kunsthistoriens hvidvaskning af 1400-tallets skulptur: Det er i forbløffende grad lykkedes at fortrænge den omstændighed, at polykrom skulptur århundredet igennem blev skabt i alle afskygninger og af tidens største navne – som del af et kontinuum, der rakte århundreder tilbage og overlevede på trods i de følgende.

### “Original” og “kopi” i romersk regi

Den relative nærhed i tid og produktionens enorme omfang gør, at skulpturer fra romersk tid er i absolut overtal i de fleste samlinger af antik skulptur. Da de er “yngre”, er deres polykromi alt andet lige bedre bevaret end på deres græske forgængere. Hvad “det sande billede” af romersk skulptur angår, har polykromiforskningen medvirket til at ændre vores forestillinger på afgørende vis. Hvor sandt et billede har vi eksempelvis af kejser Caligula, når vi ikke ved, hvilke farver portrætstatuens toga har?<sup>50</sup>

Omdrejningspunktet her er imidlertid ikke polykromiens rolle som farvekode i angivelse af en portrætteret persons sociale status, men udgøres derimod af begrebsparret “original” og “kopi”.

Den romerske elites efterspørgsel efter græsk skulptur fra klassisk tid og af de store mestre førte fra og med det 1. århundrede f.v.t. til en omfattende produk-

tion af kopier i marmor efter klassiske originaler – der overvejende var af bronze. Nyere forsknings påvisning af marmorkopiernes polykromi åbner nye perspektiver i forståelsen af disse romerske værker; undersøgelsen af Glyptotekets *Amazone Sciarra* [jf. forsiden og side 4, red.] fra midten af det 2. århundrede e.v.t. har bidraget væsentligt i den sammenhæng.<sup>51</sup> Det har længe været erkendt, at kopierne i en række henseender afviger fra originalerne på måder, der gør, at termen kopi ikke er dækkende: Oversættelsen til et andet materiale end originalens, forskydninger i formatet samt ændring af fysisk kontekst og af funktion kan nævnes.<sup>52</sup> Til denne lignings faktorer må “kopiens” polykromi nu føjes. Uanset om nu den græske original var af bronze eller marmor, har dens polykromi nemlig næppe været kendt af kopisten. Arkæologiske fund viser, at de romerske billedhuggere arbejdede efter ubemalede gipsafstøbninger, og skulpturmalerens farvesætning udgør derfor en selvstændig, “original”, forandring af det græske forbillede.

Disse forandringer af vores “sande billede” fører nye, frugtbare forsknings-spørgsmål med sig. Inden for rammerne af Ny Carlsberg Glyptoteks polykromiforskning spurgte vi eksempelvis, om romerske marmorkopier af samme græske original mon så fulgte en bestemt “opskrift” i farvesætningen? Glyptotekets amazone og en amazone af samme type fundet i Spanien var forskelligt bemalet; men de var også af forskellig kvalitet og ikke identiske i alle enkeltheder. Hvad så, når op til fire formgivningsmæssigt identiske kopier af samme original blev opstillet i yderst repræsentative interiører – som i de mauretanske kongers palads i Caesarea Mauretaniae og kejser Domitians sommerslot i Castel Gandolfo. Var pointen så, at de også var ens bemalet – eller var den netop forskellen i farvesætningen?<sup>53</sup> “Kopierne” må, konteksten taget i betragtning, vel under alle omstændigheder have været forbundet med noget positivt, eftertragtet.

Der sættes i det hele taget spørgsmålstejn ved forestillingen om, at to ens er en kedsommelighed, og at de kopieringsværdige originale græske mester-værker var unikaer. Hvad det sidstnævnte angår, kan Glyptoteket byde på en god indgang, nemlig hovedet af en romersk kopi af en græsk original forestil-lende Penelope nedsunket i sorgfuld længsel efter Odysseus’ hjemkomst. Andre kopier af samme type fortæller os, at der må have eksisteret en nu tabt berømt græsk original fra klassisk tid.

Meget vel. Men “det sande billede” rystes kraftigt, når vi ser en identisk, original, klassisk marmorstatue fundet i ruinerne af Persepolis, lagt øde af Alexander den Store i 330 f.v.t. Den kan en kopist fra romersk kejsertid ikke have kendt til – der må derfor have eksisteret (mindst) to ens klassiske originaler.<sup>54</sup>



## Senere europæisk polykromi, i skulptur og arkitektur

Forskningen i senere europæisk skulptur og arkitekturs polykromi er præget af samme dynamik som den, der gælder antikken. Fra begge sider er der interesse i at undersøge, hvordan traditioner fra antikken lever videre i tidlig middelalder og byzantinsk tid. En af de broer, der er ved at blive slået, bæres af studiet af bemalede vinduesrammer af sten (*transennae*), fra senantikken til romansk tid. En systematisk tværvideenskabelig undersøgelse af de byzantinske diptycha af elfenben ville være mindst lige så givtig...<sup>55</sup>

Samtidig har en ny kritisk udgave af den såkaldte *Mappae clavicula* påvist, at denne middelalderlige tekst trækker på antikke kilder, der kan spores helt tilbage til hellenistisk græsk tid. Den rummer opskrifter på fremstilling af blandt andet pigmenter.<sup>56</sup>

Farven er under spektakulær genfremkaldelse på monumenter fra det 8. århundrede og frem: Stukreliefferne i det longobardiske kapel i Cividale di Friuli er blevet overbevisende farvesat, og facaderne af den romanske Notre-Dame La Grande i Poitiers og de store gotiske katedraler i Reims og Amiens undslap den bølge af sandblæsende "rengøringer", der hærgede frem til de tidlige 1990'ere. Et italiensk forskerhold er nu i gang med undersøgelser af polykromien i monumentale facader fra romansk tid til renæssancen – med forbløffende, om end endnu upublicerede resultater. De kan opsummeres i en karakteristik af domkirkernes facade: Det drejer sig ikke først og fremmest om et æstetisk, sanseligt fænomen, men om kommunikation – med farven som nødvendig medspiller. Det samme gælder, *mutatis mutandis*, vores hjemlige romanske granitrelieffer.

Det sande billede finder vi ikke, men det lønner sig at søge efter det.

### ABSTRACT

#### **The Re-Emergence of Colour. A "Truer Picture" of the Sculpture of Classical Antiquity**

Though often held to be a well-known fact, the consequences of the re-emergence of polychromy of ancient Greek and Roman sculpture have not yet made themselves noticeably felt in the practice of disciplines most affected, namely classical archaeology and art history. Yet it challenges what we have long held to be "the true picture" of classical sculpture, as well as ideas on the aesthetics of later European sculpture. The absence of studies of the aesthetic dimension of polychrome sculptures of these later periods is remarkable. An outline of views on the aesthetics of the portrait of Nefertiti, a world famous masterpiece of ancient Egyptian polychrome sculpture, is followed by sections dealing in chronological order with some of aspects of how polychromy affects the picture we have of Greek and Roman sculpture. The relatively recent recognition of the unity of form and colour in

Archaic sculpture is discussed on the background of the reception of the period; similarly, the unity of the sensuality of polychromy with ideal forms is the theme of the Classical section. In archaeology and art history, academic taxonomies of sculpture are established on the basis of materials, formats and dimensionalities. The advent of polychromy creates a continuum across these categories, in all periods, but is most clearly to be traced in the Hellenistic. In Roman sculpture, “copies” of Greek originals have for some time been the subject of increasingly varied, positive appreciation. The term “copy” is therefore being replaced by others, reflecting the “originality” of the contribution made by the Roman sculptors. To this can now be added that of the sculpture painter, leading to a whole new set of research questions. Were identical copies similar in their polychromy as well? This touches on the concept of “copy” and “original” in a Greek and Roman context. A final section reflects briefly on how this affects “true pictures” of later European sculpture and architecture.

---

#### NOTER

- 1 Weil-Garris Brandt, 1987, p. 400. Jeg takker Marina Vidas for denne henvisning.
- 2 Østergaard, 2017.
- 3 Jf. Preliminary reports 1-5, 2009-2013, samt anden information om projektet på [www.track-ingcolour.com](http://www.track-ingcolour.com). En afsluttende rapport er under udarbejdelse.
- 4 Bunte Götter: *Die Farbigkeit antiker Skulptur*, Berlin, 2010, Brinkmann og Scholl, 2010 (siden 2003 også vist mange andre steder); *ClassiColor. Farven i antik skulptur*, Ny Carlsberg Glyptotek, 2004, Nielsen og Østergaard, 2004; *Som forvandlet. Antik skulptur i farver*, Ny Carlsberg Glyptotek, 2014, Østergaard og Nielsen, 2014; Østergaard, 2014.
- 5 Østergaard, 2017, under udgivelse; men optaget i *Die Kleine Pauly*, Bd. 10, 2001, pp. 51-52, s.v. “Polychromie. III. Plastik” (Richard Neudecker); Boardman, 2016, pp. 7, 80; Abbe, 2015.
- 6 Fx Pope-Hennessy, 1997 om det polykrome værk *Madonna del Latte*.
- 7 Bray, 2009 og Nash, 2010 er eksempler til efterfølgelse.
- 8 Se fx <http://www.amarnaproject.com/> og Manniche og Hermansen, 2009.
- 9 Borchardt, 1923, p. 31, note 1.
- 10 Wildung, 2005, p. 75.
- 11 Om polykromien og værkets tekniske egenskaber i øvrigt: Borchardt, 1923, p. 32; Anthes, 1973, pp. 6-8; Kraus og Wiedemann, 1997.
- 12 Borchardt, 1923, pp. 33-38; Anthes, 1973, pp. 11-14 (“An essay in contemplation of the Nofretete Head”). Den tyske arkæolog Rudolf Anthes (1896-1985) var tilknyttet Ägyptisches Museum i Berlin i 1930’erne, afskediget 1938. Direktør 1945-50; 1952-1963 professor i ægyptologi ved University of Pennsylvania, Philadelphia; Wildung, 2005 (f. 1941). Seyfried, 2012 (f. 1960) citerer Borchardt, 1923. Oversættelser ved artiklens forfatter.
- 13 Borchardt, 1923, p. 33.
- 14 Borchardt, , 1923, p. 35.
- 15 Borchardt, 1923, p. 33.
- 16 Wildung, 2005, p. 75.
- 17 Wildung, 2005, p. 75.
- 18 Anthes, 1973.
- 19 Wildung, 2005, p. 75.

- 20 Borchardt, 1923, p. 34.
- 21 Wildung, 2005; Seyfried, 2012.
- 22 Anthes, 1973, p. 11, p. 12.
- 23 "Bestimmte Farben wurden dabei bestimmten Formen und deren Oberflächen zugeordnet, Form und Farbe dadurch mit einander zur Wirkung gebracht. Zwar tragen die Formen die Farben, aber die Farben betonen die Formen auch, bringen sie gleichsam zum klingen – und das in der Aufstellung am Grab sicher verschieden je nach Sonneneinfall und Schattenbildung... Der Betrachter des Bildwerks ist aufgefordert, nach der Bedeutung von Form und Farbe zugleich zu fragen." W.-D. Heilmeyer i Massmann og Heilmeyer, 2014, p. 121, om *Die Berliner Göttin*, fra ca. 570 f.v.t.
- 24 Brinkmann, 2003.
- 25 Prettejohn, 2012, pp. 171-181; 194. Vilhelm Hammershøi er bemærkelsesværdigt tidligt ude med sit maleri *Et græsk relief* af et arkaisk relief i Louvre, fra 1891. Ny Carlsberg Glyptotek MIN 3593, Vad, 2003, pp. 120-128, 123 (ill.).
- 26 Prettejohn, 2012, p. 202.
- 27 Synspunktet er ikke ordentligt underbygget; feltet er ikke tilstrækkeligt udforsket.
- 28 Houby-Nielsen, 2000.
- 29 Jette Christiansen, 2000.
- 30 Østergaard, 2010, p. 84; Wünsche, 2011, pp. 235-237; Jockey, 2013, pp. 239-262.
- 31 Jockey, 2013, pp. 248-262.
- 32 Heilmeyer og Massmann, 2014, pp. 45-48. Først i 1973 bliver statuen igen gengivet i farver; den første gennemgribende farvedokumentation blev udgivet i 2003, jf. Brinkmann, 2003, nr. 195.
- 33 Boardman, 1978, pp. 80-81
- 34 Brinkmann, 1987, pp. 42-54.
- 35 *Peplos-koren*: Koch-Brinkmann, Piening og Brinkmann, 2014.
- 36 Martini, 1990, pp. 45-56.
- 37 *Kalvebæreren*: Brinkmann, 2003, kat.nr. 65. *Kore Akr. 682*: Brinkmann, 2003, kat.nr. 103; Schmaltz, 2009. Siphniernes Skatkammer: Brinkmann, 1994, p. 49.
- 38 Heftigheden opleves i mundtlige fora.
- 39 Quatremère de Quincy, 1814.
- 40 På samme måde som de farvede glasperler, der var indfældet i quillocherne under de ioniske kapitæler i Erechtheions nordhal – næsten som halskæder, jf. Vitruvius 4.1.7-8 om den ioniske orden som kvindelig. Se Stern, 1985.
- 41 Se fx <https://www.youtube.com/watch?v=UoJKHmkb0g4>
- 42 Brinkmann, 2015; Brinkmann og Koch-Brinkmann, 2016.
- 43 Brinkmann, 2010, pp. 186-194.
- 44 Termen anvendes her uden fast teoretisk fodfæste; hensigten er at undgå brugen af ordet "kunst", hvis anvendelse i en antik græsk sammenhæng forekommer anakronistisk.
- 45 Brinkmann, 2003, pp. 18-20; Brinkmann et al. i Heilmeyer og Massmann, 2014, p. 109, note 229.
- 46 Blume, 2014. I det græske kerneområde synes terrakotta ikke at være blevet anvendt til skulptur i stort format; fund af gavlskulpturer fra det hellenistiske Etrurien og det senrepublikanske Rom vidner om de højder, der kunne nås, jf. Ferrea, 2002. Om hellenistisk polykromi: Blume, 2014.
- 47 Bourgeois, Jeammet og Pagès-Camagne, 2013; Jeammet, 2014.
- 48 Østergaard, 2010, p. 92, fig. 38, p. 93.
- 49 Plinius d. Ældre, *Naturalis Historia XXXV*, 133.

- 50 <http://www.digitalsculpture.org/caligula/index.html>; Liverani, 2014, pp. 22-26.  
Om polykromien i romersk skulptur, se Østergaard, 2008.
- 51 Østergaard, Sargent og Therkildsen, 2014.
- 52 Junker og Stähli, 2008; Landwehr, 2010; Pfanner, 2015.
- 53 Østergaard, 2015.
- 54 Settis, 2015; Razmjou, 2015. En senere parallel: Miquel Falomir: "Titian's replicas and variants" in *Titian*, National Gallery Company, London, 2003, pp. 60-68. Jeg takker Marina Vidas for denne henvisning.
- 55 Om byzantinsk polykromi: Kiilerich, 2012. Middelalderlig polykromi: Andreuccetti og Cervelli, 2009.
- 56 Baroni, Travaglio og Pizzigoni, 2014.

## LITTERATUR

- Abbe, Mark: "Polychromy" in Friedland, Elise A. og Melanie Grunow Sobocinski, with Elaine K. Gazda (red.): *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, Oxford University Press, New York, 2015, pp. 173-188.
- Andreuccetti, Paola Antonella og Iacopo Lazzareschi Cervelli (red.): *Il Colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica, pietra e colore, Conoscenza, conservazione e restauro della policromia. Atti delle giornate di studi, Lucca, 22-23-24 novembre 2007, Istituto storico lucchese, Opificio delle pietre dure, Istituto storico lucchese, Lucca, 2009.*
- Anthes, Rudolf: *The Head of Queen Nofretete*, Gebr. Mann, Berlin, 1953; revideret udgave og engelsk oversættelse 1973; seneste udgave 1986.
- Baroni, Sandro, Paola Travaglio og Giuseppe Pizzigoni (red.): *Mappae clavicula. Alle origini dell'alchimia in Occidente. Testo, traduzione, note*, Il Prato, Saonara, 2014.
- Blume, Clarissa: "Rosa, blå og andre præferencer" i Østergaard og Nielsen, 2014, pp. 166-189.
- Boardman, John: *Greek Sculpture: The Archaic Period*, Thames & Hudson, London, 1978.
- Boardman, John: *Greek Art*, Thames & Hudson, London, 5. udg., 2016.
- Borchardt, Ludwig: *Porträts der Königin Nofret-Ete aus den Grabungen 1912/13 in Tell El-Amarna*. Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 44, J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig, 1923.
- Bourgeois, Brigitte, Violaine Jeammet og Sandrine Pagès-Camagna: "'Color siderum'. La dorure des figurines en terre cuites grecques aux époques hellénistique et romaine", *Bulletin des Correspondances Hellénistiques*, 136-137, 2012-2013 (2014), pp. 483-510.
- Bray, Xavier (red.): *The Sacred made Real. Spanish painting and sculpture 1600-1700*, The National Gallery, London, 2009.
- Brinkmann, Vinzenz: "La polychromie de la sculpture archaïque en marbre" in Delamare, François, Tony Hackens og Bruno Helly (red.), *Datation-Caractérisation des peintures pariétales et murales*, PACT 17, 1987, pp. 35-70.
- Brinkmann, Vinzenz: *Beobachtungen zum formalen Aufbau und zum Sinngehalt der Friese des Siphnierschtzhauses*. Studien zur Malerei und Farbgebung I, Biering & Brinkmann, München, 1994.
- Brinkmann, Vinzenz: *Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur*. Studien zur Malerei und Farbgebung 5, Biering und Brinkmann, München, 2003.
- Brinkmann, Vinzenz: "Die blauen Augen der Perser. Die farbige Skulptur der Alexanderzeit und des Hellenismus" in Brinkmann og Scholl, 2010, pp. 186-201.
- Brinkmann, Vinzenz: "Art of many colors. Classical statues in their original appearance" in Settis, Anguissola og Gasparotto, 2015, pp. 95-100.

- Brinkmann, Vinzenz og Andreas Scholl (red.): *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. Eine Ausstellung der Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin in Kooperation mit der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main und der Stiftung Archäologie, München im Pergamonmuseum auf der Museumsinsel Berlin. 13.7. – 3.10.2010*, Hirmer Verlag, München, 2010.
- Brinkmann, Vinzenz, Oliver Primavesi og Max Hollein (red.): *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*, Hirmer Verlag, München, 2010.
- Brinkmann, Vinzenz og Ulrike Koch-Brinkmann: “Das Rätsel der Riace-Krieger – Erechtheus und Eumolpos” in Brinkmann, Vinzenz (red.), *Athen. Triumph der Bild*, Imhof, Petersberg, 2016, pp. 114-128.
- Christiansen, Jette: “Carl Jacobsens rejser i Grækenland” in Christiansen og Nielsen, 2000, pp. 193-197.
- Christiansen, Jette og Anne Marie Nielsen (red.): *København – Athen tur/retur. Grækenland og Danmark i 1800-tallet*, Ny Carlsberg Glyptotek, København, 2000.
- Ferrea, Laura: *Gli dei di terracotta. La ricomposizione del frontone da via di San Gregorio*, Electa, Milano, 2002.
- Heilmeyer, Wolf-Dieter og Wolfgang Massmann: *Die ‘Berliner Göttin’. Schicksale einer archaischen Frauenstatue in Antike und Neuzeit*, Kunstverlag Josef Fink, Lindenberg im Allgäu, 2014.
- Houby-Nielsen, Sanne: “Anne Marie Carl Nielsen og det sene 1800-tals farvedebat” in Christiansen og Nielsen, 2000, pp. 149-161.
- Jeammet, Violaine: “Skulptur en miniature. Polykromi på terrakottastatuetter i Louvres samling” in Østergaard og Nielsen, 2014, pp. 208-222.
- Jockey, Philippe: *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d’un rêve occidental*, Belin, Paris, 2013.
- Junker, Klaus og Adrian Stähli (red.): *Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst*, Oxford, Oxbow, 2008.
- Kiilerich, Bente: “Monochromy, Dichromy and Polychromy in Byzantine Art” in Doron Rhodopoikilon, *Studies in Honour of Jan Olof Rosenqvist*, Uppsala Universitet, Uppsala, 2012, pp. 169-186.
- Koch-Brinkmann, Ulrike, Heinrich Piening og Vinzenz Brinkmann: “Piger og gudinder. Om dragten på arkaiske kvindestatuer” in Østergaard og Nielsen, 2014, pp. 126-129, 136-137.
- Krauss, Rolf og Hans-Georg Wiedemann: “Das Schwarze in Nofretetes Auge”, *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz XXXIV*, 1997, pp. 211-223.
- Landwehr, Christa: “The Baiae Casts and the Uniqueness of Roman Copies” in Rune Frederiksen og Eckart Marchand (red.), *Plaster Cast. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, De Gruyter, Berlin, 2010, pp. 35-46.
- Liverani, Paolo: “‘Per una ‘Storia del colore’. La scultura policroma roman, un bilancio e qualche prospettiva” in Liverani og Santamaria, 2014, pp. 9-32.
- Liverani, Paolo og Ulderico Santamaria (red.): *Diversamento bianco. La policromia della scultura romana*, Quasar, Rom, 2014.
- Manniche, Lis og Bo Dahl Hermansen (red.): *Fokus på Amarna – Akhenaton og Nefertitis univers*, Orbis, København, 2009.
- Martini, Wolfram: *Die archaische Plastik der Griechen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1990.
- Nash, Susie: “‘The Lord’s Crucifix of costly workmanship’. Colour, Collaboration and the Making of Meaning on the Well of Moses” in Brinkmann, Primavesi og Hollein, 2010, pp. 356-381.
- Nielsen, Anne Marie og Jan Stubbe Østergaard (red.): *ClassiColor. Farven i antik skulptur*, Ny Carlsberg Glyptotek, København, 2004.

- Pfanner, Michael: "The limits of ingenuity. Ancient copyists at work" in Settis, Anguissola og Gasparotto, 2015, pp. 101-105.
- Pope-Hennessy, John Wyndham: *An Introduction to Italian Sculpture. I. Italian Gothic Sculpture*, Phaidon, London, 4. udg., 1997-2000, p. 194 .
- Prettejohn, Elizabeth: *The modernity of ancient sculpture. Greek sculpture and modern art from Winckelmann to Picasso*, I.B. Tauris, London, 2012.
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostôme: *Le Jupiter Olympien*, Didot, Paris, 1814.
- Razmjou, Shahrokh: "Plundering Macedonians. A shattered Penelope and the sack of Persepolis" in Settis, Anguissola og Gasparotto, 2015, pp. 125-128.
- Schmaltz, Bernhard: "Die Kore Akropolismuseum Inv. 682: Versuch einer Rekonstruktion", *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 124, 2009, pp. 75-133.
- Settis, Salvatore, Anna Anguissola og Davide Gasparotto (red.): *Serial/Portable Classic: The Greek Canon and its Mutations*, Fondazione Prada, Milano, 2015.
- Settis, Salvatore: "Supremely original. Classical art as serial, iterative, portable" in Settis, Anguissola og Gasparotto, 2015, pp. 51-72.
- Seyfried, Friederike (red.): *Im Licht von Amarna. 100 Jahre Fund der Nofretete*, Berlin, 2012, 336 (Kat.-Nr. 122). = e-Museum-tekst [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t2.collection\\_lightbox.\\$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=FilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=Slightbox\\_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=8](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t2.collection_lightbox.$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=FilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=8).
- Stern, E. Marianne: "Die Kapitelle der Nordhalle des Erechtheion", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 100, 1985, pp. 402-426, pls. 91-96.
- Vad, Poul: *Hammershøi. Værk og liv*, Gyldendal, København, 5. udg., 2003.
- Weil-Garris Brandt, Kathleen: "Twenty-five Questions About Michelangelo's Sistine Ceiling", *Apollo* 126, December 1987, pp. 392-400.
- Wildung, Dietrich: *Ägyptisches Museum und Papyrussammlung Berlin*, Prestel, Berlin, 2005, pp. 73-75.
- Wünsche, Raimund: *Kampf um Troja. 200 Jahre Ägineten in München*, Josef Fink, Lindenberg im Allgäu, 2011.
- Østergaard, Jan Stubbe: "Emerging Colors: Roman Sculptural Polychromy Revived" in Roberta Panzanelli (red.), *The Color of Life. Polychromy in Sculpture. From Antiquity to Present*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2008, pp. 40-61.
- Østergaard, Jan Stubbe: "The Polychromy of Antique Sculpture. A Challenge to Western Ideals?" in Brinkmann, Primavesi og Hollein, 2010, pp. 78-105.
- Østergaard, Jan Stubbe: "Som forvandlet. Antik skulptur i farver. En introduktion til udstillingen", in Østergaard og Nielsen, 2014, pp. 12-20.
- Østergaard, Jan Stubbe: "Identical Roman Copies? Diversification through Colour" in Settis, Anguissola og Gasparotto, 2015, pp. 113-117.
- Østergaard, Jan Stubbe: "Colour shifts. On methodologies in research on the polychromy of Greek and Roman sculpture", *Proceedings of the Danish Institute at Athens*, 8, 2017, pp. 139-166.
- Østergaard, Jan Stubbe og Anne Marie Nielsen (red.): *Som forvandlet. Antik skulptur i farver*, Ny Carlsberg Glyptotek, København, 2014.
- Østergaard, Jan Stubbe, Maria Louise Sargent og Rikke H. Therkildsen: "The polychromy of Roman 'ideal' marble sculpture of the 2nd century CE" in Liverani og Santamaria, 2014, pp. 51-69.