



MEANDER

ROK LXXVIII 2023: s. 197–205
ISSN 0025-6285
DOI: 10.24425/meander.2023.147945

HANNA GOŁĄB
ORCID: 0000-0002-4400-0198
e-mail: hg2607@columbia.edu
Department of Classics, Columbia University

KOLOROWY ANTYK I WOJNY KULTUROWE. WYSTAWA *CHROMA* W METROPOLITAN MUSEUM W NOWYM JORKU I JEJ WSPÓŁCZESNY KONTEKST AMERYKAŃSKI

ANTIQUITY IN COLOUR AND CULTURE WARS: THE *CHROMA* EXHIBITION AT THE METROPOLITAN MUSEUM IN NEW YORK IN THE CURRENT AMERICAN CONTEXT

Streszczenie: Esej omawia wystawę *Chroma* w Metropolitan Museum w Nowym Jorku (od 5 czerwca 2022 do 26 marca 2023 r.), poświęconą polichromii w greckim rzeźbiarstwie. Autorka przedstawia pokrótce historię badań nad malowaniem rzeźb przez Greków oraz polityczny kontekst tego zagadnienia, w którym biel marmuru przenika się z wyobrażeniem o białej cywilizacji zachodnioeuropejskiej. Dodatkowo istotny amerykański kontekst wystawy tworzą rasistowskie ruchy skrajnej prawicy, które często odwołują się do stworzonej przez siebie wizji „białej” cywilizacji Grecji starożytnej.

Słowa kluczowe: rzeźbiarstwo greckie; polichromia; Metropolitan Museum; recepcja antyku w USA

Summary: The essay describes the exhibition *Chroma* held at the Metropolitan Museum in New York (5th June 2022 – 26th March 2023) on the subject of polychromy in Ancient Greek sculpture. The author presents a short description of the history of research into the Greeks painting their sculptures as well as of the political context of this issue, in which the whiteness of the marble statues is intertwined with the idea of a white Western European civilization. Another important context is that of the American political landscape, in particular far-right, racist movements, which often appropriate symbols connected with what they see as “white” Greek civilization.

Keywords: Greek sculpture; polychromy; Metropolitan Museum; classical reception in America



Ten utwór jest dostępny na warunkach licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 Międzynarodowe (CC BY 4.0), która umożliwia nieograniczone korzystanie, rozpowszechnianie i kopiowanie utworu pod warunkiem odpowiedniego oznaczenia autora i źródła. Zob. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pl>

Marii Gołąb

Grecki antyk przedstawiany jest przeważnie jako dwukolorowy: czarne na czerwonym, czerwone na czarnym, czarno-białe posągi i ruiny. Ta estetyka, w pewnym stopniu nieprawdziwa i powstała raczej w toku recepcji starożytności i w związku ze stanem zachowania jej artefaktów niż wynikająca z pierwotnych realiów historycznych, rządzi postrzeganiem antyku przez przygodnych odbiorców kultury Grecji i Rzymu. W perspektywie historycznej na recepcję sztuki starożytnej jako dwukolorowej wpłynęło może – i wyostrzyło takie spojrzenie – jej postrzeganie przez filtr mediów z dawnych czasów, takich jak na przykład czarno-białe fotografie lub nieme filmy. XIX-wieczne dagerotypy w odcieniach sepii mogły bowiem sprzyjać wytworzeniu przekonania, że starożytne posągi miały wyłącznie naturalne kolory marmuru. To pozbawione refleksji historycznej podejście okazało się oczywiście zwodnicze – w rzeczywistości sztuka starożytna była pełna mocnych, czasem szokujących barw. Co więcej, jak zobaczymy, nie bez związku z jej recepcją jako sztuki zasadzającej się na dwukolorowej estetyce były ujawniające się w dawnych badaniach przekonania, które można nazwać protorasistowskimi. Niniejszy esej pokrótce przybliży historię recepcji starożytnej estetyki po to, by umożliwić spojrzenie na zorganizowaną przez Metropolitan Museum w Nowym Jorku (między 5 czerwca 2022 a 26 marca 2023 r.) wystawę *Chroma* w pełnym kontekście społecznego wydzźwięku, jaki budzi w obecnym klimacie Stanów Zjednoczonych.

W XVIII wieku sztuka klasycystyczna rozpropagowała wizję antyku jako rządów białych kolumn i rzeźb wprawdzie realistycznie wyobrażających proporcje ciała, ale zupełnie białych. Siłę napędową tej wizji dał w znacznej mierze Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), który w 1764 r. opublikował swoją najważniejszą pracę, zatytułowaną *Geschichte der Kunst des Alterthums*, czyli *Dzieje sztuki starożytnej*¹. Winckelmann był zainteresowany najdawniejszymi początkami sztuk wszelakich – w swojej książce opisuje kulturę egipską, perską, fenicką i etruską. Ale to kultura grecka jest tą, którą wywyższa nad wszystkie pozostałe. Wynika to już z samego spisu treści, w którym znajdujemy kategoryczne sformułowanie: „O powodach i przyczynach rozkwitu sztuki greckiej oraz jej wyższości nad sztuką innych ludów” (część I, rozdział 4, ustęp pierwszy). Ta teza powtarza się wiele razy, by nie było najmniejszych wątpliwości, że nagie, atletyczne, przedstawiające głównie sylwetki męskie posągi greckie są wyrazem najwyższego piękna.

¹ Cytaty podaję za niedawnym polskim wydaniem: J. J. Winckelmann, *Dzieje sztuki starożytnej*, oprac. W. Bafus, przeł. T. Zatorski, Universitas, Kraków 2012.

Jaki jest zatem powód greckiej wyższości nad innymi ludami? O owej przewadze sztuki greckiej miały zdecydować wedle Winckelmanna wolność i szacunek do artystów, ale do żadnej z tych kategorii nie przywiązuje on tak wielkiej wagi jak do fizycznego piękna. Tutaj Winckelmann wkroczył na wyjątkowo wątpliwą z dzisiejszego punktu widzenia, pseudonaukową ścieżkę determinizmu klimatycznego (ang. *environmental determinism*), która została zaczerpnięta prosto z... myśli greckiego antyku. Bystry czytelnik zauważyłby tu od razu logiczną pułapkę – grecka sztuka jest najlepsza, ponieważ starożytni Grecy żyją (jak sami twierdzili) w najlepszym klimacie, który kształtuje najlepszych ludzi, toteż tworzą oni najlepszą sztukę. W XVIII wieku to „zdroworozsądkowe” podejście było powszechne. Na przykład Karol Linneusz, autor *Systema naturae* (1735–1770), uważał, że o wykształceniu ras ludzkich i ich psychologicznych cech zdecydował właśnie klimat. Winckelmann zgadzał się z tą tezą do tego stopnia, że w jego opinii nawet języki były kształtowane przez położenie geograficzne. Píše na przykład, że „wszystkie języki północne mają więcej słów jednosylabowych i pełne są spółgłosek”².

Wedle Winckelmanna najładniejsi i najlepsi byli Grecy z wybrzeża jońskiego, bo mieli najjaśniejszą cerę:

najpiękniejszą rasą Greków wszakże, zwłaszcza pod względem karnacji, była zapewne ta żyjąca pod niebem jońskim w Azji Mniejszej, pod niebem, które zrodziło i uskrzydliło Homera. [...] Uważny XVI-wieczny podróżnik nie może się nachwalić urody tamtejszych niewiast, ich delikatnej, mlecznobiałej skóry i ich świeżego, zdrowego rumieńca³.

Już w tym ustępie widać, że rzekomo najwyższa jakość sztuki ucieleśniona w Homerze związana jest nierozzerwalnie z wyglądem fizycznym ludzi z domniemanego regionu jego pochodzenia. W tym właśnie duchu *kalokagathii* Winckelmann konsekwentnie budował swój wywód.

To, co może wydawać się wyłącznie naiwną tezą, miało też swoją drugą, złowieszczą stronę. Skoro ktoś był najpiękniejszy, ktoś musiał być też najbrzydszy. W obsadzeniu w tej roli ludzi żydowskiego pochodzenia⁴ dał o sobie znać antysemityzm Winckelmanna. Brzydkie i nieforemne wedle niego są również oczy i nosy Azjatów, usta ludów afrykańskich oraz małe oczy ludów z Europy północnowschodniej⁵.

Po Winckelmannie zamiłowanie do starożytnego piękna greckiego doprowadziło do tego, że w pseudonaukowej, rasistowskiej publikacji z XIX wieku domniamaną rasę białą mógł symbolicznie wyobrazić profil Apolla Belwederskiego, a ludy afrykańskie przedstawiono jako bliższe szympansom niż temu bogu⁶. Kolor skóry, tak jak biały kolor marmuru, pozostawał jednym z głównych wyznaczników przynależności rasowej i identyfikacji korzeni kulturowych.

Co ciekawe, nawet Winckelmann wiedział, i zawarł tę informację w swoim dziele⁷, że posągi greckie były malowane; już w 1760 r. wykopano w Pompejach posąg Artemidy,

² Ibid., s. 37.

³ Ibid., s. 40.

⁴ Ibid., s. 40–41.

⁵ Ibid., s. 142.

⁶ Zob. J. C. Nott, G. R. Gliddon, *Types of Mankind*, Philadelphia 1854, s. 458.

⁷ Winckelmann, op. cit., s. 33–34.

który nosił ślady polichromii. Ale fakt, że skóra wszystkich posągów starożytnych włączając w to pompejańską Artemidę była pomalowana (w przypadku tej bogini był to prawdopodobnie kolor jasnobrazowy), Winckelmann pomija milczeniem. Także inne wykopaliska już w tamtym czasie potwierdzały tezę o mnogości kolorów rzeźby greckiej. Ograniczenia technologiczne sprawiały jednak, że po odkopaniu zabytku oryginalnych polichromii nie dało się utrzymać. Kolor bardzo szybko blaknął w zetknięciu z powietrzem i słońcem, całkowicie w ten sposób ginąc jeszcze przed transportem do muzeów. Dlatego też szeroka publiczność nie miała okazji zetknąć się ani z prawdziwymi, ani ze zrekonstruowanymi antycznymi polichromiami.

Dopiero początek wieku XIX przyniósł prawdziwy przełom w badaniach nad antyczną polichromią, zwłaszcza w pracach francuskojęzycznych. W 1815 r. Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy opublikował dzieło pod tytułem *Jowisz Olimpijski, czyli sztuka antyku rozważona z nowego punktu widzenia*⁸. W tej pracy Quatremère de Quincy zaprezentował parę kolorowych litografii z rekonstrukcją polichromii, których kolory były elegancko stonowane. Była to wizja antyku oparta raczej na starożytnych opisach posągów, zwłaszcza Pauzanasza, niż na aktualnych wykopaliskach archeologicznych, niemniej była bliższa rzeczywistości niż teoria Winckelmanna.

Co ciekawe, Quatremère de Quincy nie tylko wyciągnął poprawne wnioski z uważnej lektury tekstów starożytnych, ale również miał wyjątkowe jak na tamte czasy poglądy na przenoszenie dzieł greckich do europejskich muzeów – uważał mianowicie, że powinny one pozostawać w kraju ich pochodzenia. Ta dyskusja trwa do dzisiaj w przypadku marmurów zabranych z ateńskiego Akropolu przez hrabiego Elgina, które, notabene, same były przedmiotem zainteresowania właśnie ze względu na polichromię. W opisie wykopalisk na Akropolu, podczas których znaleziono dół wypełniony marmurowymi odpadkami, czytamy:

Here were found many pieces of marble, and among these fragments, parts of triglyphs, of fluted columns, and of statues, particularly a female head (the hair in nearly the costume of the present day). These three last mentioned fragments were painted with the brightest red, blue, and yellow, or rather vermilion, ultramarine, and straw color, which last may have faded in the earth⁹.

Kolejną XIX-wieczną pracą wartą tu naszej uwagi jest dzieło napisane przez Jacques'a-Ignace'a Hittorffa¹⁰, który jako praktykujący architekt klasycysta uczynił kolor częścią swojego programu, oraz *Der Stil* Gottfrieda Sempera¹¹, który zajmował się między innymi polichromią w starożytnej architekturze i był zdania, że Grecy malowali wszystkie elementy architektoniczne swych świątyń. Z punktu widzenia malarstwa zainspirowanego

⁸ A. Ch. Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien, ou L'Art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*, Paris 1815.

⁹ W. R. Hamilton, *Report of the Committee Appointed to Examine the Elgin Marbles*, [w:] *Transactions of the Royal Institute of British Architects of London*, t. I, cz. 3, London 1842, s. 105.

¹⁰ J. -I. Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou L'Architecture polychrome chez les Grecs*, Paris 1851.

¹¹ G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Frankfurt a. M. 1860.

sztuką antyku prawdopodobnie najważniejszą postacią jest Émile Gilliéron (1850–1924). Malował akwarele obiektów wykopanych na Akropolu, jeszcze zanim straciły one resztki swych polichromii. Jest on godny przypomnienia, ponieważ jego rekonstrukcje minojskich fresków widnieją do dzisiaj w muzeach i albumach sztuki pięknej jako prace o charakterze bardziej naukowym niż artystycznym.

W XIX wieku zatem nie było tajemnicą, że starożytna sztuka pokryta była bogatą polichromią. Być może na zaakceptowanie tego stanu rzeczy miał wpływ fakt, że do 1829 r. Grecja była częścią imperium osmańskiego, które, postrzegane przez pryzmat orientalizmu, jawiło się jako pełne wschodniego przepychu i kolorów. Czy właśnie tę estetykę miał na myśli Donald Trump, gdy 18 grudnia 2020 r. jako prezydent Stanów Zjednoczonych wydał polecenie, by wszystkie nowo projektowane budynki federalne w USA trzymały się zasad piękna wypracowanych w starożytnej Grecji i Rzymie? Dzięki definicjom sprecyzowanym w dekreście prezydenckim nr 13 967 wiemy, że raczej nie: jego głównym zamysłem było kontynuowanie amerykańskich tradycji klasycyzujących, stawiających na piedestale biel (choć rezydencja Trumpa w Nowym Jorku jest całkowicie pokryta kolorem złotym, to rzeczywiście liczne są wątki antyczne: są tam kolumny korynckie, posąg Erosa i Psyche, obraz pokazujący Apolla i Aurorę oraz wazy greckie, których autentyczność może być jednak podana w wątpliwość).

Dzięki temu samemu dekreto wiemy również, jakie wartości zostały przypisane klasycyzującej architekturze:

Applicable Federal public buildings should uplift and beautify public spaces, inspire the human spirit, ennoble the United States, and command respect from the general public. They should also be visually identifiable as civic buildings and, as appropriate, respect regional architectural heritage.

Choć za tym pozornie niewinnym dekretem miały stać wartości takie jak piękno, szlachetność oraz poważanie dla tradycji, został on szybko odwołany, gdy tylko do władzy doszła nowa administracja Joego Bidena. Dlaczego ten dokument był kontrowersyjny w oczach demokratów? Odpowiedź kryje się w amerykańskiej wojnie kulturowej, w której cywilizacja starożytna, a w szczególności polichromie, odgrywa znaczącą rolę.

W sierpniu 2017 r. podczas zlotu amerykańskiej skrajnej prawicy w mieście Charlottesville w stanie Wirginia, z silną reprezentacją rasistowską – w tym neofaszystów, neonazistów oraz członków Ku Klux Klanu, który w Stanach Zjednoczonych jest nadal legalną organizacją – doszło do zamieszek. Kilkadziesiąt osób zostało rannych, była jedna ofiara śmiertelna. Głośniejszym echem odbiły się wydarzenia stycznia 2021 r., gdy tłum Amerykanów o podobnym profilu politycznym zaatakował waszyngtoński Kapitol. Pięć osób zginęło, cztery popełniły samobójstwo krótko po tym wydarzeniu, a ponad 140 zostało rannych. Wśród symboli, które można było zobaczyć podczas tych zamieszek oraz które pojawiały się na platformach internetowych biorących w nich udział organizacji, znalazło się spartańskie hasło $\mu\omicron\lambda\omicron\nu\ \lambda\alpha\beta\epsilon$ ¹², czasem tłumaczone na angielski jako *come and take it* (hasło to ma długą historię w USA począwszy od 1778 r. i walki o niepodległość

¹² Zob. Plut. *Apophth. Lac. Leonid.* 11 (*Mor.* 225 d).

oraz rewolucji teksańskiej z lat 1835–1836). Pojawiły się również greckie hełmy hoplitów, rzymskie *fasces* oraz orły legionów rzymskich. W Charlottesville jednym z przemawiających był działacz Partii Republikańskiej o imieniu Augustus Sol Invictus (dawniej Austin Gillespie, zmienił imię i nazwisko w 2006 r.). Po niedanym zamachu stanu z 6 stycznia 2021 r. niektórzy jego uczestnicy pocieszali się czytaniem *Eneidy* Wergiliusza¹³. Nie powinniśmy zatem być zaskoczeni, że jedna z amerykańskich grup nacjonalistycznych reklamowała się używając fotografii starożytnych rzeźb, oczywiście w ich białej wersji (organizacja Identity Evropa [sic], niedawno rozwiązana). Starożytność, zarówno grecka, jak i rzymska, do teraz, a może zwłaszcza teraz, stanowi w Stanach Zjednoczonych podstawę tożsamości tak zwanych białych suprematystów.

Wielu amerykańskich badaczy starożytności przeciwstawia się takiemu jej wykorzystaniu – wystarczy wspomnieć czasopismo elektroniczne „Eidolon”, które przestało publikować artykuły w 2020 r., oraz szeroko komentowany artykuł w „New York Timesie” o profesorze Uniwersytetu w Princeton, Dan-elu Padilli Peralcie¹⁴. Peralta podkreśla, że w Stanach Zjednoczonych studia nad starożytnością były i do pewnego stopnia nadal są nierozzerwalnie związane z rasizmem i wykluczeniem grup mniejszościowych. W wymiarze symbolicznym zatem dla jednej strony ważna jest białość marmuru, który współgra z jej postrzeganą tożsamością, a dla drugiej strony do rangi symbolu urastają polichromie, które nie tylko prawdziwiej oddają starożytną rzeczywistość, ale też rekonstruowanie tej prawdy zyskuje sens polityczny jako wyraz sprzeciwu wobec zawłaszczania antyku przez prawicowych radykałów.

W takim kontekście należy myśleć o niedawnej wystawie w Metropolitan Museum w Nowym Jorku, w ramach której zaprezentowano szereg polichromii antycznych, zrekonstruowanych w większości na rzeźbach i reliefach, pod zbiorowym tytułem *Chroma*. Biorąc pod uwagę długą już tradycję badań nad polichromią, która była pokrótce omówiona na początku tego eseju, trudno tę wystawę nazwać „przełomową” („groundbreaking”), jak ją anonsował komunikat prasowy muzeum. To sformułowanie staje się wyjątkowo nietrafne, gdy nadmienić, że wspomniany wyżej Émile Gilliéron miał swoją własną wystawę w Metropolitan zaledwie dwa lata przed *Chromą* (*Watercolors of the Acropolis: Émile Gilliéron in Athens*, 13 maja 2019 – 20 stycznia 2020). Wspomnieć należy również wystawę *Gods in Color: Polychromy in the Ancient World*, która została zorganizowana przez Legion of Honor Museum w San Francisco, znaną też pod niemieckim tytułem *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur* (pokazana między innymi w monachijskiej Gliptotece w 2003 r. oraz w muzeum rzeźby Liebieghaus we Frankfurcie nad Menem w r. 2008 oraz na przełomie lat 2020/2021). Biorąc pod uwagę fakt, że za tymi wystawami stoi ta sama dwójka badaczy: Vinzenz Brinkmann oraz Ulrike Koch-Brinkmann, trudno jest się zgodzić ze zdaniem, że jest to wystawa o znaczeniu historycznym. Niemniej trzeba przyznać, że ma ważną wymowę ze względu na specyficzną amerykańską sytuację polityczną.

¹³ Posługiwanie się symboliką nawiązującą do antyku jest dokumentowane przez projekt Pharos, <https://pharos.vassarspaces.net/> (dostęp 7 listopada 2023).

¹⁴ R. Poser, *He Wants to Save Classics From Whiteness. Can the Field Survive?*, New York Times, 2 lutego 2021, <https://www.nytimes.com/2021/02/02/magazine/classics-greece-rome-whiteness.html> (dostęp 7 listopada 2023).

Szczęśliwie znawcy tematu znajdą na wystawie również nowy dodatek do rzeźb pokazywanych wcześniej, a mianowicie rekonstrukcję archaicznego sfinksa, datowanego na około 530 r. p.n.e., który wieńczył wysoki pomnik nagrobny (numer inw. w Metropolitan 11.185d, x; il. 1). Polichromie na owym sfinksie zostały przeanalizowane i opublikowane przynajmniej częściowo w 1944 r. (il. 2). Już wówczas można było podziwiać niebiesko-czerwone skrzydła z wyraźnie obrysowanymi piórami oraz niebiesko-czerwone piórka ułożone na kształt łusek na piersiach sfinksa. Ciemnobrązowe, kręcone włosy, duże, brązowe oczy oraz czarne brwi i ciemnoczerwone usta dodawały wyrazu kobiecej twarzy. Lwie ciało sfinksa pomalowane było na ciemnożółty kolor, a kita ogona była w kolorze ciemnoniebieskim. Najnowsza rekonstrukcja¹⁵ dodała pozłacane pióra pośrodku skrzydła (choć dość zaskakująco tylko z jednej strony, ta sama część drugiego skrzydła pozostała biała) oraz pozłacane detale biżuterii. Pazury pozostawione zostały bez polichromii, prawdopodobnie dlatego, że Brinkmannowie założyli, iż był tam barwnik lub pozłocenie, które



1. Marmurowy sfinks, ok. 530 p.n.e.

Źródło: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248501> (dostęp 7 listopada 2023)



2. Rekonstrukcja polichromii,
autor: Lindsley F. Hall.

Źródło: G. M. A. Richter, *Polychromy in Greek Sculpture*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin 2, 1944, nr 8, il. 1

¹⁵ Można ją obejrzeć na stronie Metropolitan Museum: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/853972?&exhibitionId=0&oid=853972&pkgids=773> (dostęp 7 listopada 2023).

nie zostawiło żadnego śladu. W takim wypadku pozostawienie białych obszarów z założenia jest dobrym pomysłem, ale ta praktyka powinna być wyraźnie wytłumaczona w opisach rekonstruowanych obiektów, czego zabrakło.

Poza wspomnianymi brakami w opisach wystawa pozostawia nieco do życzenia, choć moje zastrzeżenia dotyczą raczej metody rekonstrukcji polichromii przez Brinkmannów niż aranżacji obiektów. Przede wszystkim rekonstruowane obiekty nie zostały wykonane z marmuru. Niektóre wykonane są całkowicie z gipsu, a inne zostały pokryte marmurowym stiukiem. Te materiały absorbują pigment inaczej niż marmur i w rezultacie efekt może być odległy od osiąganego w starożytności, a wręcz zbliża się w wystawionych rekonstrukcjach do kiczu.

Ponadto pigment nałożony został na rzeźby równą warstwą, niemalże bez żadnych walorowych niuansów (jeden z wyjątków stanowią rumieńce dodane na twarzach kobiecych i sporadyczne cieniowanie włosów). A przecież wiadomym jest, że na przykład malarstwo ścienne i freski starożytne starały się uzyskać jak najbardziej naturalistyczny efekt, a realizm był wysoce ceniony przez starożytnych. Oczywiście możemy przypuszczać, że rzeźba nie potrzebuje aż tak subtelnego cieniowania jak malarstwo, skoro jest ona przedstawieniem trój-, a nie dwuwymiarowym – naturalne oświetlenie zrobiłoby swoje (choć nie oświetlenie muzealne, które – niestety – dało efekt tandetnej kolorowanki). Nawet opis muzeum Metropolitan poświęcony rekonstrukcji tak zwanej głowy Treua (oryginał w British Museum, numer inw. 1884,0617.1) sugeruje jednak, że przynajmniej w tym przypadku nakładanie polichromii odbywało się techniką podobną do malarstwa. Również tak zwany sarkofag Aleksandra nosi wedle opisu Metropolitan ślady techniki malarskiej zwanej *chiaroscuro* – światłocieniem. Pozostaje się jedynie zastanawiać, czy była to oznaka postępu technicznego w polichromii w porównaniu do artefaktów archaicznych (sarkofag datowany jest na około 320 r. p.n.e., a głowa Treua na 140–150 r. n.e.), czy może obecna technologia nie pozwala na dokładniejszą analizę koloru. Być może katalog, którego publikację Metropolitan Museum planuje, wyjaśni te wątpliwości – bez niego wystawa sprawia wrażenie niemalże ahistorycznej. Z ogólnych opisów dowiadujemy się, że okres hellenistyczny dodał do palety kolorów odcienie pastelowe, a w okresie rzymskim kopie posągów greckich były malowane na różne sposoby, więc wiernie odwzorowano formę rzeźby, ale nie jej polichromię. Wyjąwszy te wzmianki, można by wręcz uznać, że przez osiem wieków trwania antyku nie nastąpił żaden postęp w produkcji pigmentów lub praktyce malarskiej (co jest oczywiście nieprawdą, jak można się dowiedzieć choćby z katalogu wzmiankowanej wyżej poprzedniej wystawy Brinkmannów – *The Gods in Color*).

Czy rzeczywiście starożytność miała tak kiczowate barwy? Nie chcę tutaj podawać w wątpliwość metody rekonstrukcji samych pigmentów, ponieważ wykracza to poza moje kompetencje. Trzeba jednak zauważyć, że w ostrym słońcu greckim nawet żywe kolory szybko by wyblakły, zbliżając się do ich przybladych odpowiedników w dzisiejszej sztuce plenerowej. Natomiast w przypadku rzeźb i reliefów wewnątrz budynków ostre kolory oryginalnych pigmentów mogły wyglądać na bardziej stonowane w świetle lamp oliwnych niż dziś w ostrym oświetleniu elektrycznym. Wydaje się zatem bardzo prawdopodobne, że starożytni malarze przystosowywali pigmenty do znanych sobie realiów, które niewiele miały wspólnego ze sztucznym środowiskiem nowoczesnych muzeów.

Zdecydowanie najciekawszymi obiektami *Chromy* są rekonstrukcje posągów z brązu, które, jak się okazuje, również noszą ślady manipulacji wielobarwnością, choć tym razem nie metodą malowania, lecz w wyniku łączenia różnych stopów metali. Na przykład sławny brązowy posąg boksera z Kwirynału ma nie tylko usta i sutki zaznaczone innego rodzaju stopem niż reszta ciała, ale nawet można dojrzeć siniec pod prawym okiem. W tym małym detalu dało się wykryć wysoki skład ołowiu: Brinkmannowie w opisie obiektu sugerują, że proces patynowania nadałby napuchniętemu sińcowi realistyczny kolor fioletowy.

Podsumowując, wystawa *Chroma* nie jest być może aż tak przełomowym wydarzeniem, jak przekonuje nas muzeum Metropolitan. Pozostawia ona również pewien niedosyt, jeśli chodzi o opis ekspozycji, nasuwając wątpliwości co do ahistorycznej praktyki Brinkmannów. Zyskuje jednak ważny wymiar w kontekście amerykańskim ze względu na zagrabianie antyku przez tamtejsze ruchy skrajnej prawicy i ich skłonność do wykorzystywania pseudostarożytnej symboliki, w której razi historycznym fałszem biel zarówno niebarwionego marmuru, jak i koloru skóry starożytnych. Pod względem merytorycznym badania nad polichromią wciąż się rozwijają i możemy oczekiwać, że w niedalekiej przyszłości będziemy spoglądać na dzisiejsze próby odtworzenia estetyki starożytnej z szacunkiem, na który zasługują Brinkmannowie jako pionierzy, ale też ze świadomością, że wiele nam jeszcze pozostało do zbadania.

Argumentum

Describitur exhibitio coloratorum exemplarium statuarum antiquarum, nuper in Museo Artium Metropolitano Novi Eboraci monstrata. Quaeritur, quid sibi velint statuae antiquae denuo hoc tempore varie pictae, cum marmora alba antiquis usitata perperam putant valdeque probant ii Americanorum, quibus odio sunt omnes, qui cutem albam non habeant.

Bibliografia

- Hamilton, W. R., *Report of the Committee Appointed to Examine the Elgin Marbles*, [w:] *Transactions of the Royal Institute of British Architects of London*, t. I, cz. 3, London 1842, s. 102–108
- Hittorff, J.-I., *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou L'Architecture polychrome chez les Grecs*, Paris 1851
- Nott, J. C., G. R. Gliddon, *Types of Mankind*, Philadelphia 1854
- Poser, R., *He Wants to Save Classics From Whiteness. Can the Field Survive?*, New York Times, 2 lutego 2021, <https://www.nytimes.com/2021/02/02/magazine/classics-greece-rome-whiteness.html> (dostęp 7 listopada 2023)
- Quatremère de Quincy, A. Ch., *Le Jupiter olympien, ou L'Art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*, Paris 1815
- Richter, G. M. A., *Polychromy in Greek Sculpture*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin 2, 1944, s. 233–240
- Semper, G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Frankfurt a. M. 1860
- Winckelmann, J. J., *Dzieje sztuki starożytnej*, oprac. W. Bałus, przeł. T. Zatorski, Universitas, Kraków 2012