

Ramy i „ich” obrazy. Rola ram i obramień w dawnym malarstwie – zarys problematyki

Jeszcze do niedawna ramy do obrazów znajdowały się poza kręgiem zainteresowania historyków sztuki. W związku z przemianami w teorii i praktyce malarstwa i wystawiennictwa w XX wieku, organiczny związek ramy i obrazu zanegowano do tego stopnia, że przez pewien czas uważano za właściwe eksponowanie bez ram nawet dzieł sztuki dawnej¹. Pokazywanie nieoprawionych obrazów, szczególnie tych współczesnych, bywa uzasadnione, jednak pomysł ten jest spadkiem po ideach, które dziś uznane zostały za nietrafione. Nieoprawiony obraz miał bardziej oddziaływać na widza rzekomą „czystością” malarstwa i kompozycji, bez „odwracającego uwagę” ornamentu. Powszechny wciąż zwyczaj publikowania reprodukcji obrazów bez ram, bezskutecznie krytykowany w literaturze fachowej, wywodzi się z praktykowanej od niemal stu lat metody interpretacji malarstwa, w której pobrzmiewają jeszcze echa modernistycznej walki z dekoracją ornamentalną.

Coraz częściej jednak ramy traktowane są jako pełnoprawne i wartościowe zabytki. Obecnie dostrzega się ich znaczenie, zaś w praktyce muzealnej wręcz je eksponuje. Ramy historyczne stają się przedmiotem badań i katalogowania. Za przykład posłużyć mogą działania podjęte w Muzeum Narodowym w Warszawie, w którym w latach 2008–2009 przeprowadzono ich inwentaryzację i dokumentację². Przed otwarciem nowej Galerii Sztuki Dawnej wiele z nich poddano konserwacji, po czym stały się – na równi z obrazami – obiektami budującymi narrację. Ramy pozwalają pełniej zrozumieć nie tylko konkretny obraz, ale przede wszystkim dzieje i istotę obrazu w ogóle. Nowa koncepcja galerii stanowi dobry punkt wyjścia do zaktualizowania dotychczasowej interpretacji znaczenia ram i przywrócenia należnej im rangi. Podważona tam utarta opozycja rzemiosła artystycznego i sztuki wysokiej na nowo eksponuje przedmioty tej pozornie gorszej, mniej ważnej, bo (jak się uważa) pozbawionej iskry „geniuszu”, części ludzkiej twórczości. Koncepcja ta wpisuje się w obecny od wielu lat w historii sztuki nurt metodologiczny „powrotu do rzeczy” i „sprawczości rzeczy” (*agency of things*). Spojrzenie na materialną i technologiczną stronę dzieła sztuki jako „przedmiotu”, który oddziałuje na człowieka i jego otoczenie stało się inspiracją dla nowego podejścia do ekspozycji muzealnych³. Jako przykład posłużyć może wyeksponowanie w galerii tryptyku *Ecce Homo* Maartena van Heemskercka z jego oryginalną ramą architektoniczną (il. 1). *Portret młodego mężczyzny na*

¹ Cesare Brandi, *Usuwanie lub zachowanie ram jako zagadnienie restauracji* [w:] idem, *Teoria restauracji*, Warszawa 2006, s. 99–103.

² Dokumentacja zebrana i opracowana pod kierunkiem Tamary Richter i Krystyny Znojewskiej-Prokop ze Zbiorów Sztuki Polskiej do 1914 r. Muzeum Narodowego w Warszawie.

³ Czego znakomitymi przykładami są otwarte po gruntownych rearanżacjach Rijksmuseum w Amsterdamie (2013) czy Galeria Sztuki Średniowiecznej MNW (2014).

tle pejzażu Pietera Nasona doczekał się z kolei rekonstrukcji oryginalnej, znanej z fotografii archiwalnych i opisów historycznych, ramy z domalowanymi iluzjonistycznie koniuszkami palców portretowanego (il. 2). W publikacjach Muzeum obrazy z zasady reprodukuje się w oryginalnych lub historycznych ramach. Podobne praktyki obowiązują zresztą w innych polskich muzeach. W kontekście tego ożywienia szczególnie ważne wydaje się opracowanie teoretyczne dotyczące ram do obrazów. W polskiej literaturze brakuje tego typu publikacji.

Dziś posiadamy już szeroką wiedzę na temat ram. Do dyspozycji mamy publikacje prezentujące ich historię od starożytności po współczesność, katalogi poświęconych im wystaw, opracowania specjalistyczne określonych zespołów ram (np. medycejskich, renesansowych w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, kolekcji ram w Gemäldegalerie w Berlinie itp.). Niektóre muzea i galerie oferują ich katalogi, słusznie chwając się najcenniejszymi obiektami. Zabytkowe ramy można kupować na profilowanych aukcjach największych domów aukcyjnych. Wiedza o technikach wykonywania i rozwoju form ram pomaga w datowaniu i interpretacji samych obrazów.

Poznanie i zrozumienie więzi łączącej obrazy z ich „granicami” pozwala w pełni świadomie spojrzeć na te zabytki. Ze względu na wieloznaczności oraz terminologiczną i pojęciową płynność ramy do obrazów to zagadnienie trudne z punktu widzenia metodologii. Złożoność ta wynika z przemieszania trzech funkcji ram: czysto technicznej, tj. konstrukcyjno-ochronnej, dekoracyjno-estetycznej oraz ideowej. Rama umiejscawia obraz nie tylko estetycznie, w przestrzeni rzeczywistej, ale także w przestrzeni znaczeniowej. Zagadnienie to pozostaje nadal aktualne. Celem niniejszego artykułu jest syntetyczne przedstawienie genezy ram nowożytnych (kluczowej dla ich interpretacji i zrozumienia pełnionych przez nie funkcji), próba wyjaśnienia wielości znaczeń przypisywanych obramieniom, a przez to – przywrócenia ramom dawnych obrazów ich pierwotnej rangi.

Stan badań

Warto raz jeszcze podkreślić, że interesująca nas tematyka pozostawała raczej na marginesie badań historii sztuki. Wzmianki o ramach znajdujemy w publikacjach na temat meblarstwa. W kontekście historii rzemiosła artystycznego temat nie doczekał się gruntownego opracowania, zapewne jako przynależny sztuce wysokiej. Nieco ponad sto pozycji, wydanych od lat osiemdziesiątych XIX wieku do 2015 roku, można jednak uznać za solidny fundament do podjęcia szerszej refleksji.

Najstarsze prace powstały w następstwie przededefiniowania historii i sztuki, jakie dokonało się w XIX wieku. Poczynając od oświecenia, romantyzmu i historyzmu sztuka średniowieczna i wczesnonowożytna znalazły się w orbicie zainteresowania kolekcjonerów. Wówczas to rozcinano polptyki, by handlować pojedynczymi kwaterami i rzeźbami; pozyskiwano zabytki innymi, równie nieetycznymi sposobami. Obrazy w przeszłości wielokrotnie rozramiane, znów zmieniały bądź na zawsze traciły swoje ramy. Proces destrukcji wiązał się z sekularyzacją instytucji kościelnych – dawnych zleceniodawców tych dzieł. Jednocześnie mamy wówczas do czynienia z powstaniem i rozwojem najważniejszych muzeów europejskich, a także kształtowaniem się pierwszych wyspecjalizowanych kolekcji, których posiadacze doceniali wartość ram. Pierwszą taką, klasyczną już dziś, kolekcją jest udostępniony w Museo Bardini we Florencji zespół stworzony przez Stefano Bardiniego (1836–1922) (il. 3)⁴. Choć dzięki niemu i jemu

⁴ Alison Clarke, *Stefano Bardini: Dealer, restorer and collector of frames* [online], The Frame Blog [dostęp: 23 maja 2018], dostępny w Internecie: <<https://theframeblog.wordpress.com/2018/03/05/>>



podobnym udało się uratować wiele cennych ram, to ocena XIX-wiecznego kolekcjonerstwa pozostaje dwuznaczna.

Powolny proces docenienia ram, choćby jako przykładów rękodziela o nierzadko wysokich walorach estetycznych, nie byłby możliwy, gdyby nie pojedyncze, prekursorskie opracowania powstające od końca XIX wieku. Jednym z pierwszych było *Le cornici italiane dalla meta del secolo XV allo scorcio del XVI* Michelangelo Guggenheima z 1897 roku o włoskich ramach renesansowych⁵. Mimo istnienia wcześniejszych prac⁶, to właśnie Guggenheim, również swoją działalnością ebenistyczną, spopularyzował ramy. Podniesienie ich do rangi „atrakcyjnego za-

il. 1 | fig. 1

Maarten van Heemskerck, *Tryptyk Ecce Homo* (1544) w Galerii Sztuki Dawnej MNW | *Ecce Homo Triptych* (1544) in the Gallery of European Old Masters, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo Bartosz Bajerski

stefano-bardini-dealer-restorer-and-collector-of-frames/>.

⁵ Michelangelo Guggenheim, *Le cornici italiane dalla meta del secolo XV allo scorcio del XVI*, Milano 1987.

⁶ Na przykład Jakob von Falke, *Rahmen*, Wien 1882.



il. 2 | fig. 2

Pieter Nason, *Portret mężczyzny* (fragment z ramą) | *Portrait of a Man* (detail with the frame), 1648, Muzeum Narodowe w Warszawie
| The National Museum in Warsaw

fot. | photo Piotr Borusowski

bytku” dało podstawę do dalszych wnikliwych badań⁷. Wymienić należy także nieco późniejsze opracowania Wilhelma von Bode⁸, będącego zresztą klientem Bardiniego⁹. Około połowy XX wieku kolejna fala zainteresowania ramami przyniosła szereg nowych publikacji, m.in. Giuseppe Morazzoniego o ramach weneckich (1944) i bolońskich (1953)¹⁰. Można je uznać za jeden z ostatnich przejawów romantycznego, kolekcjonerskiego podejścia do zabytków, choć zawierają one dużo więcej informacji historycznych. Opracowanie Clausa Grimma (1978) systematyzujące dotychczasową wiedzę i wielokrotnie cytowane w późniejszej literaturze,

⁷ Hans Bösch, *Bilder- und Spiegelrahmen von A. Dürer bis zum Rokoko*, Leipzig 1897; H. Marshall, *Zur Aesthetik und Geschichte des Rahmens*, „Reclams Universum” 1898, H. 16, passim; Elfried Bock, *Florentinische und venezianische Bilderrahmen*, München 1902; Erich Everth, *Der Bilderrahmen als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen*, Halle a.d. Saale 1909.

⁸ Autor w swoich publikacjach wielokrotnie podejmował temat ram – zob. Wilhelm von Bode, *Rahmen und Sockel in Italien zur Zeit der Renaissance* [online], „Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe” 1919, H. 9, s. 357–391, [dostęp 23 maja 2018], dostępny w Internecie: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1919/0373/image>>.

⁹ Alison Clarke, op. cit.

¹⁰ Giuseppe Morazzoni, *Le cornici veneziane*, Milan 1944; idem, *Le cornici bolognesi*, Milan 1953.



stanowiło ważny krok w badaniach dawnych ram¹¹. Autor zaprezentował tam obszerny kontekst historyczny, a wartościowe ilustracje uzupełnił szczegółową bibliografią. Warto tu też wymienić pracę Wernera Ehlich'a o ramach w starożytności (1979)¹².

W latach osiemdziesiątych XX wieku nowe pokolenie badaczy uznało ramy za obiekty, którym historia sztuki powinna przyjrzeć się bliżej. Od tego czasu powstały publikacje naukowe i popularnonaukowe, a także komentarze do katalogów zbiorów publicznych i prywatnych, szczególnie dotyczące ram włoskich, uznanych za kluczowe dla formuły nowożytnej ramy

il. 3 | fig. 3

Kolekcja ram Stefano Bardini, ok. 1900

| Stefano Bardini's collection of frames, c. 1900, fot. wg | fig. in Alison Clarke, *Stefano Bardini...*, op. cit.

¹¹ Claus Grimm, *Alte Bilderrahmen. Epochen - Typen - Material*, München 1978 (wyd. ang. *The Book of Picture Frames*, New York 1981).

¹² Werner Ehlich, *Bilderrahmen von der Antike bis zur Romantik*, Dresden 1979; idem, *Bild und Rahmen im Altertum. Die Geschichte des Bildesrahmens*, Leipzig [s.a.].

do obrazu. Do najważniejszych należy zaliczyć *La cornice italiana* Franco Sabatellego oraz dzieło zbiorowe *La cornice fiorentina e senese* (obydwie z 1992)¹³, dalej – wydany przez włoskiego kolekcjonera Roberto Lodiego – album *Repertorio della cornice europea* (2003)¹⁴ oraz prace Paula Mitchella i Lynn Roberts (1996) *A History of European Picture Frames*¹⁵ i *Frameworks – Form, Function & Ornament in European Portrait Frames*¹⁶. Wartościowe źródło stanowi aktualizowany na bieżąco, internetowy zbiór artykułów *The Frame Blog*¹⁷. Warto również przywołać katalogi nielicznych, lecz ważnych wystaw¹⁸. Najszerzy oddźwięk wywołała ekspozycja *Italian Renaissance Frames* w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku z 1990 roku¹⁹. Prezentowała ona kolekcję włoskich ram renesansowych, wciąż uchodzących za najcenniejsze i najciekawsze. Tam również znajdziemy obszerną bibliografię.

Jeżeli chodzi o polskojęzyczną literaturę przedmiotu prekursorski charakter miał tekst Bohdana Marconiego dotyczący estetycznych aspektów obramiania obrazu²⁰, zawierający jednak szereg nieścisłości, zwłaszcza w subiektywnie arbitralnych rozważaniach o rodzajach opraw. Również popularnonaukowa książka Teresy Mielniczuk i Bohdana Grzegorzewskiego (1977) zawiera wiele generalizacji²¹, należy jednak zauważyć, że autorzy opublikowali kilka cennych przykładów z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie²². Kwestię relacji między

¹³ Franco Sabatelli, *La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico*, Milano 1992; Renato Baldi et al., *La cornice fiorentina e senese. Storia e tecniche di restauro*, Firenze 1992.

¹⁴ Roberto Lodi, Amadeo Montanari, *Repertorio della cornice europea: Italia, Francia, Spagna, Paesi Bassi* ([s.l.], 2003). Po 30 latach prowadzenia działalności Roberto Lodi w 2016 rozpoczął wyprzedaż swojej kolekcji.

¹⁵ Paul Mitchell, Lynn Roberts, *A History of European Picture Frames*, London 1996 (wcześniej jako *Frame* [w:] *The Dictionary of Art*, ed. Jane Turner, [s.l.] 1996, vol. 11, s. 372–496).

¹⁶ Paul Mitchell, Lynn Roberts, *Frameworks – Form, Function & Ornament in European Portrait Frames*, London 1996.

¹⁷ Blog <www.theframeblog.com> prowadzi Lynn Roberts, przez wiele lat związana z National Portrait Gallery i National Gallery w Londynie. Aktualizowaną bibliografię nowej (po 1995) literatury na temat ram prowadzi i udostępnia na swojej stronie National Portrait Gallery: <<https://www.npg.org.uk/research/programmes/the-art-of-the-picture-frame/research-bibliography.php>>.

¹⁸ *Italienische Bilderrahmen des 14.–18. Jahrhunderts*, Hrsg. Leo Cremer, Pieter Eikemeier, kat. wyst., Alte Pinakothek, Monachium, 1976, München 1976; *The Art of the Picture Frame: Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, ed. Jacob Simon, kat. wyst., National Portrait Gallery, Londyn, 1996–1997, London, 1996; *The Art of the Edge: European Frames 1300–1900*, ed. Richard Bertell, Steven Starling, kat. wyst., The Art Institute, Chicago, 1986, Chicago 1986; *Cadres des peintres*, réd. Isabelle Cahn, kat. wyst., Musée d'Orsay, Paryż, 1989, Paris 1989; *In Perfect Harmony Picture + Frame 1850–1920*, ed. Eva Mendegen, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam, 1995, Amsterdam 1995; *Framing in the Golden Age. Picture and Frame in 17th-Century Holland*, ed. Pieter J.J. van Thiel, C.J. de Bruyn Kops, Rijksmuseum, Amsterdam, 1984, Zwolle 1995; *Cornici barocche e stampe restaurate dai depositi di palazzo Pitti*, a cura di Marilena Mosco, kat. wyst., Palazzo Pitti, Florencja, 1998, Firenze 1998; *Schöne Rahmen aus den Beständen der Berliner Gemäldegalerie*, Hrsg. Hannelore Nutzmann, kat. wyst., Staatliche Museen zu Berlin, 2002–2003, Berlin 2002; *Rahmenkunst. Auf Spurensuche in der Alten Pinakothek*, Hrsg. Helge Siefert, Friedrich Veran, kat. wyst., Alte Pinakothek, Monachium, 2010, München 2010; *Frames in Focus. Sansovino Frames*, ed. Nicholas Penny, Peter Schade, Harriet O'Neill, kat. wyst., National Gallery, Londyn, 2015, London 2015.

¹⁹ *Italian Renaissance Frames*, ed. Timothy Newbery, George Bisacca, Laurence Kanter, kat. wyst., Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, 1990, New York 1990.

²⁰ Bohdan Marconi, *O ramach*, „Arkady” 1937, nr 1 (przedruk w: idem, *O sztuce konserwacji*, oprac. Juliusz Bursze, Warszawa 1982, s. 59–66).

²¹ Teresa Mielniczuk, Bohdan Grzegorzewski, *Historia ramy do obrazu*, Warszawa 1998 (wyd. 2.).

²² Zawite losy ram do obrazów z kolekcji MNW wymagają szerszego opracowania. W czasie wojny i powojennej rewindykacji obrazy programowo rozramiano, często też wracały do muzeum bez ram i były oprawiane na nowo. Czasem i dziś udaje się połączyć rozdzielone kiedyś zabytki. Zbiór pustych ram, przede wszystkim XVIII

ramami a obrazami podejmowano w dawnym piśmiennictwie teoretyczno-artystycznym. Jan Białostocki w klasycznym już wyborze tekstów źródłowych²³ zamieścił spisany przez Giulia Manciniego, a adresowany do kolekcjonerów, zbiór reguł oprawy obrazów. Jedną z nielicznych publikacji naukowych pozostaje artykuł Andrzeja Rottermunda, którego głównym tematem są jednak nie tyle ramy, ile pomieszczenia, w których prezentowano obrazy²⁴. Całościowe podejście interpretacyjne do zespołu obraz-rama, prezentuje natomiast opublikowany niedawno artykuł Janusza Nowińskiego²⁵.

Publikacje o ramach mają zwykle strukturę albumu dokumentacyjnego, gdzie opisy są krótkie i często powtarzają te same, podstawowe i nie zawsze zweryfikowane informacje. Szczegółowe zdjęcia dają wgląd w stan zachowania (pozwalają ćwiczyć oko w ocenie faktury starego drewna, ubytków, przetarć polichromii czy pozłoty) oraz w konstrukcję i technikę (stolarskie sposoby łączenia listew, różne w zależności od czasu i miejsca powstania lub znajomość technik pozłotniczych²⁶ pomagają w datowaniu czy określaniu proveniencji). Standardowo też reprodukuje się profile ram, często w skali 1 : 1. Problem związku obrazu z jego ramą podejmowany jest jednak rzadko²⁷. To niejednokrotnie bardzo ściśle zespolenie odczuwamy przede wszystkim na poziomie czysto wizualnym – dopasowania formy i koloru ramy do obrazu. W przeszłości miało ono jednak bardziej złożony charakter. Wątek ten wciąż wymaga badań i popularyzacji.

O więzach łączących ramę i obraz pisali nieliczni filozofowie i teoretycy na marginesie swoich wywodów (np. teksty José Ortegi y Gasset²⁸ czy Hansa-Georga Gadamera²⁹). Kilka zdań poświęcił im Meyer Schapiro w eseju z 1969 roku³⁰. Również teoria przestrzeni sakralnej Mircei Eliadego, choć sprzed ponad pół wieku, nadal przekonująco objaśnia podstawowe mechanizmy towarzyszące aktowi obramiania³¹. Na rozwinięcie czeka temat połączenia historii ram do obrazów z psychologicznym aspektem ornamentu i dekoracji, opisywanym przez Ernsta

i XIX-wiecznych, wielokrotnie zmieniał miejsce magazynowania, by w końcu trafić do Otwocka. Te najcenniejsze stanowią obecnie oprawę obrazów w galeriach stałych oraz tych przechowywanych w Magazynie Malarstwa.

²³ Zob. Jan Białostocki, *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce, 1600–1700*, red. Maria Poprzeczka, Antoni Ziemia, Warszawa 1994, s. 39–40.

²⁴ Andrzej Rottermund, *Obraz i rama we wnętrzach paradnych europejskich rezydencji nowożytnych*, „Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie” 1990, R. 6, s. 12–42.

²⁵ Janusz Nowiński, *Portret opata-mecenasu Mikołaja Antoniego Łukomskiego, pędzla Józefa Rajeckiego i rama jemu dedykowana* [w:] *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. Anna Sylwia Czyż, Janusz Nowiński, Marta Wiraszka, Warszawa 2011, s. 318–337.

²⁶ Tomasz Sadziak, *Klejowe i olejne prace pozłotnicze*, Warszawa 1981. Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków. Seria B, t. 69; Zdzisław Engelman, *Pozłotnictwo*, Zielona Góra 2005; Arleta Tylewicz, *Sztuka pozłotnictwa i inne techniki zdobienia*, Poznań 2007.

²⁷ O tym, że rola ramy obrazu przebija się do szerszej świadomości społecznej świadczą pojawiające się sporadycznie artykuły w prasie, począwszy od kolorowych magazynów wnętrzarskich po czasopisma specjalistyczne – zob. Maria Thullie, *O ramach utraconych i zachowanych*, „Cenne Bezcenne Utracone” 2012, nr 1/70, s. 26–29.

²⁸ José Ortega y Gasset, *Medacion del Marco* [w:] idem, *Obras de José Ortega y Gasset*, Madrid 1943, vol. 1, s. 369–375. Tekst pochodzi z 1921; wersja ang.: *Thoughts on art and philosophy* [online], The Frame Blog [dostęp: 23 maja 2018], dostępny w Internecie: <<https://theframeblog.com/2014/07/23/frames-state-of-the-art-part-1-jose-ortega-y-gasset/>>.

²⁹ Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa 2007, s. 199–233.

³⁰ Meyer Schapiro, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image Signs* [w:] idem, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, New York 1994, s. 1–32.

³¹ Mircea Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa 2008.

H. Gombricha³². Jedyna publikacja traktująca ściśle o treściach ideowych ram, nie tylko tych przeznaczonych do obrazów, to *The Rhetoric of the Frame* (1996) pod redakcją Paula Duro, która porusza zagadnienia wizualnych ram płci, pamięci, fantazji, świata ukazywanego na starych mapach³³. W dziedzinie teorii obrazu, a więc i jego granicy, którą jest rama, punkty odniesienia stanowią filozoficzna koncepcja „granicy estetycznej” Ernsta Michalskiego³⁴, antropologiczne podejście do obrazu Hansa Beltinga³⁵ lub – dużo bardziej precyzyjne i dotyczące bezpośrednio ram – rozważania o marginesach w książce Victora I. Stoichity³⁶.

W wyniku zatarcia integralnego niegdyś związku między obrazem a ramą, naszą uwagę przyciąga dziś co najwyżej estetyka ramy, uroda jej dekoracji oraz manualny kunszt jej wykonawców – rzeźbiarza i pozłotnika. Czasem dostrzega się dostosowanie form i kolorów do obrazu, przy czym rzadko zdajemy sobie sprawę z tego, że zniszczenia, na pozór cieszące oko „szlachetną patyną,” zniekształcają, a wręcz zafałszowują pojęcie o pierwotnym wyglądzie ramy. Tak jak ewoluowało podejście do obrazu jako dzieła sztuki, tak zmieniał się sposób postrzegania ramy. Każda rama ma – choć w różnym stopniu – funkcję użytkową, dekoracyjną i symboliczną³⁷. Przenikają się one w różnych proporcjach, w zależności od epoki historycznej.

Punktem wyjścia do dalszych rozważań jest analiza formalna. Z przemian całościowej formy ramy lub samego ornamentu można budować wartościowe dla datowania i atrybucji ciągi historyczne o ustalonej periodyzacji (jak np. w przypadku ram akantowych). Porządkuje się je najczęściej według kryterium geograficznego (ramy włoskie, niderlandzkie, hiszpańskie, francuskie czy niemieckie)³⁸, ale trzeba pamiętać o silnym z reguły międzyregionalnym przenikaniu się wzorów. Jako przykład wskazać można niesłabnącą popularność ram włoskich we Francji, Niemczech czy Niderlandach, a północnych – w Italii. Wygląd ram wiązał się z przemianami w wystroju wnętrz, dekoracji architektonicznej, w stolarce czy w meblarstwie. Typy pomieszczeń lub, mówiąc bardziej ogólnie, typy przestrzeni wpływały na rozwiązanie oprawy – różnej dla polptyku w kościele, tryptyku w niewielkiej kaplicy, obrazu do prywatnej dewocji czy sceny rodzajowej w pomieszczeniu domowym. Do zrozumienia formy ramy potrzebujemy zatem wielu informacji dotyczących oprawianego dzieła, jego tematu, funkcji, kontekstu czasu i miejsca, autora i fundatora. Nośnikiem wielu z nich może być sama rama. Kluczowe znaczenie mają również zagadnienia technologiczne – od sposobu funkcjonowania warsztatów snycerskich po kwestie stolarskie, warunkujące powiązaną z funkcją formę ramy, a także sam proces składania zamówienia.

Analiza formalna bądź stylistyczna nie wystarczy jednak do odczytania historycznego znaczenia zespołu „rama + obraz”. Potrzeba tu podejścia antropologicznego i antropologiczno-historycznego. Oprawianie obrazu to akt porządkowania przestrzeni, w wyniku którego

³² Ernst H. Gombrich, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, przeł. Dorota Folga-Januszewska, Kraków 2009.

³³ *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*, ed. by Paul Duro, Cambridge 1996.

³⁴ Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 1931 (2. wyd. Berlin 1996).

³⁵ Hans Belting, *Antropologia obrazu*, przeł. Mariusz Bryl, Kraków 2007; idem, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. Tadeusz Zatorski, Gdańsk 2010.

³⁶ Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Gdańsk 1999, s. 46–88.

³⁷ P. Mitchell, L. Roberts, *A History of European...*, op. cit., s. 8.

³⁸ Paul Mitchell i Lynn Roberts podzielili ramy na włoskie, francuskie, brytyjskie, niderlandzkie i belgijskie, niemieckie i środkowoeuropejskie, skandynawskie, hiszpańskie – zob. ibidem, s. 8.

powstają relacje: przestrzeń zewnętrzna – rama – jej wnętrze, obraz–tło i obraz–przestrzeń³⁹. Dopiero świadomość tych relacji umożliwia rozpoznanie roli ramy w różnych kontekstach: w kolekcji obrazów konkretnego właściciela⁴⁰, w obramieniach portretów, wizerunków reprezentacji prestiżu społecznego (wizerunków władzy), obrazów komemoratywnych, dzieł pełniących funkcję epitafiów, retabulów, przedstawień sacrum (jak „święte obrazy” i ikony⁴¹), a także wielkoformatowych rycin i map⁴².

Najbardziej prymarnym aspektem symbolicznym ramy, a właściwie samego aktu obramiania, była potrzeba wyznaczenia granicy pomiędzy obrazem a otoczeniem, czyli porządkowania lub hierarchizacji przestrzeni⁴³. Konieczność tej hierarchizacji należy do najbardziej pierwotnych potrzeb człowieka i społeczności tworzących kulturę⁴⁴. Posługując się terminologią teologiczną zaadaptowaną przez Mirceę Eliadego i rozwijając jego myśl, rzecz można, że rama bądź obramienie niosło komunikat o hierofanii⁴⁵. Rama pełniła rolę granicy „świętego świata”, pierwotnie jako obramienie drzwi, próg domu, wyznaczona granica miejsc kultu, czy wreszcie jako uporządkowana architektura sakralna⁴⁶. Granica ta wydzielala pola szczególnego rodzaju – pola obrazu, w szerokim antropologicznym rozumieniu tego słowa. Podążając za Hansem Beltingiem, który pisał, że „miejscem obrazu” jest sam człowiek⁴⁷, można powiedzieć, że obraz powstaje w świadomości człowieka dzięki wydzieleniu go ze świata przez ramę⁴⁸. Tak dzieje się w przypadku wszelkich *eikones*: bizantyńskiej ikony z VI wieku, tablicowego wizerunku świętego z XV wieku, malowidła w barokowej nastawie ołtarzowej, XIX-wiecznego oleodruku dewocyjnego, a dziś także przekazów obrazowych w telewizji i Internecie. Nie dziwi więc rozpowszechniająca się od kilkunastu lat moda na oprawianie w ramy (często właśnie złote) telewizorów.

Podstawowym pytaniem o rolę i znaczenie ram obrazów religijnych bądź wizerunków sakralizowanej władzy pozostaje zatem pytanie o relację przestrzenną pomiędzy najszerzej rozumianym sacrum a profanum⁴⁹. Spojrzenie na ramę, obramienie, oprawę jako „granicę” aktu religijnego otwiera cały wachlarz możliwych spekulacji teologicznych, filozoficznych, antropologicznych, z których wynikać mogły rozwiązania artystyczne. Jest to pytanie o to, w jakim stopniu dana rama miała być granicą uobecniania świętego, w jakim stopniu była

³⁹ *The Rhetoric...*, op. cit., s. 6–8.

⁴⁰ Najbardziej znanym polskim przykładem są ramy wykonywane dla króla Stanisława Augusta.

⁴¹ Kwestię obramień przedstawień sakralnych omówiłem szczegółowo w swojej pracy magisterskiej *Ramy do ikon w Rzeczypospolitej w XVII wieku na tle historii ramy do obrazu*, przygotowanej pod opieką ks. prof. Michała Janochy i obronionej w 2009 na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

⁴² John Gillies, *Posted Spaces: Framing in the Age of the World Picture* [w:] *The Rhetoric...*, op. cit., s. 24–43.

⁴³ M. Schapiro, *On some problems...*, op. cit., s. 8–12 i passim; Wolfgang Kemp, *The Narrativity of the Frame*, [w:] *The Rhetoric...*, op. cit., s. 11–23.

⁴⁴ M. Eliade, op. cit., s. 5–13.

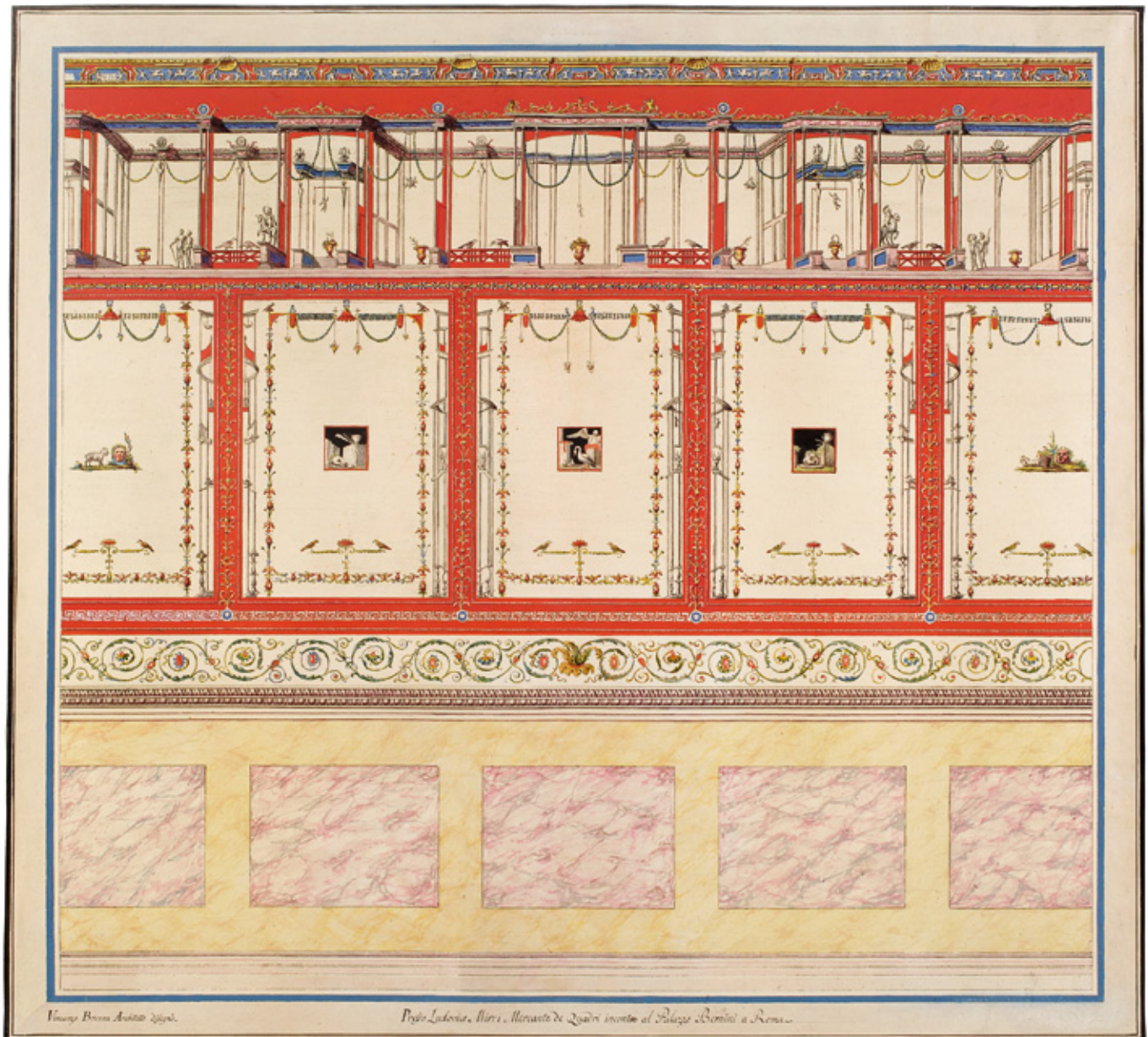
⁴⁵ Ibidem, s. 7.

⁴⁶ Ibidem, s. 60: „[...] Architektura sakralna zatem podjęła tylko i rozwinęła kosmologiczną symbolikę obecną już w strukturze pierwotnych siedzib mieszkalnych [...]”. Taką interpretację podtrzymują najbardziej rzetelne publikacje na temat ram – zob. C. Grimm, *The Book...*, op. cit., s. 24–25; P. Mitchell, L. Roberts, *A History of European...*, op. cit., s. 10–12.

⁴⁷ H. Belting, *Antropologia...*, op. cit., s. 11–18.

⁴⁸ Ibidem, s. 14.

⁴⁹ M. Eliade, op. cit., s. 17–20; zob. też H.-G. Gadamer, op. cit., s. 220–221.



erudycyjnym, treściowym dopełnieniem centralnego tematu sakralnego, a w jakim czysto estetycznym albo artystycznym dlań kadrem; a także – na ile miała pozostawać w formalno-stylistycznym związku z wnętrzem – miejscem uprawiania kultu i pobożności – jego rangą i funkcją, jego wyposażeniem liturgicznym bądź okołoliturgicznym, jego użytkowymi meblami i sprzętami, itd.

Geneza i ewolucja nowożytnej ramy do obrazu

José Ortega y Gasset w rozważaniach o ramach, choć skupia się głównie na ich złotym wykończeniu, zastanawia się też nad okolicznościami ich pojawienia się⁵⁰. Zadaje pytanie, czy rama jest dla obrazu tym, czym ubranie dla ciała – porównanie na pierwszy rzut oka logiczne. Wydaje się, że rama, tak jak ubiór, ma za zadanie dekorować. Ubiór jednak dekoruje, zasłaniając ciało, natomiast rama obrazu nie przesłania. Jeśli obraz jest dobrze oprawiony, nie zwracamy uwagi na ramę, która ma za zadanie podkreślić jego walory estetyczne. Według Ortegi, rama byłaby dla obrazu raczej tym, czym tatuaże dla ciała, szczególnie w kulturach pierwotnych. Ozdoby z trofeów myśliwskich, ale przede wszystkim tatuaże i znaki inicjacji, stanowiące jedność z ciałem, miały wskazywać na tego, kto był nimi przystrojony. Tak opisać można mechanizm działania ramy: optycznie, ale i symbolicznie skupia ona uwagę na oprawianym przedmiocie. W przypadku malarstwa – rama oddziela świat przedstawiony od rzeczywistego oraz poszczególne sceny od siebie,⁵¹ przyjmując formę prostego obramienia lub ornamentu – geometrycznego, roślinnego, architektonicznego.

Dekoracje ornamentalne pojawiły się już w czasach prehistorycznych, kiedy to różnymi wzorami ozdabiano przedmioty magiczne i kultowe. Interesująca wydaje się, zwłaszcza w zestawieniu z teorią hierofanii Eliadego – praktyka ozdabiania kwiatami zwłok czy miejsc pochówków⁵². Po pierwsze, można z nich wywodzić genezę dekoracji o motywach roślinnych – to właśnie one staną się później, obok elementów architektury, głównym motywem ornamentu ram. Po drugie, kształtowanie się ornamentyki obramień miało od samego początku ścisły związek z kultem zmarłych; wzory czerpano ze zdobień płyt nagrobnych, sarkofagów, a później np. relikwiarzy. Wizerunek ludzkiej postaci (także Boga-Człowieka), niemal wyłączny temat sztuki średniowiecznej⁵³ również prowadzi widza ku rzeczywistości pozaziemskiej – bytowania Boga i świętych w niebie. Dopiero później pojawili się na obrazach fundatorzy, a następnie rozwinął się niezależny portret i inne tematy.

Malowane pasy wydzielają egipskie malowidła z płaszczyzny ściany, oddzielają od siebie pojedyncze sceny, ujmują dekoracje na greckich naczyniach, porządkują przedstawienia malowideł pompejańskich, niczym ramki XX-wiecznych komiksów (il. 4). Reliefowo dekorowane obramienia okalają fajumskie portrety zmarłych. Ikony bizantyńskie, obramienia średniowiecznych fresków lub mozaik, miniatur, dekoracja rzeźby monumentalnej, ale też

⁵⁰ Zob. przyp. 29.

⁵¹ V.I. Stoichita, op. cit., s. 46: „Rama oddziela wyobrażenie od tego, co nim nie jest. Określa to, co się znajduje w jej obrębie jako świat znaczący w stosunku do świata poza ramą, będącego po prostu światem przeżywanym”.

⁵² Piotr Kaczanowski, Janusz Krzysztof Kozłowski, *Wielka historia Polski*, t. 1, Warszawa 2003, s. 66: „[...] Najbardziej jednak zbliżają neandertalczyka do człowieka współczesnego pojawiające się po raz pierwszy elementy kultury duchowej. Są to zarówno przedmioty i rytzy o charakterze symbolicznym [...] jak również dowody pewnych praktyk rytualnych i pogrzebowych. Z neandertalczykiem związane są pierwsze intencjonalne pochówki znane zarówno z Europy jak i zachodniej Azji. [...] Choć składanie darów grobowych nie zostało bezspornie potwierdzone, neandertalczyk mógł wyrażać swój stosunek do zmarłych w sposób jeszcze bardziej subtelny, składając na grobach kwiaty (pochówek z grotu Shanidar w północnym Iraku)”.

⁵³ O opisie dziejów *imago* w okresie przejścia od starożytności do średniowiecza zob. Kurt Bauch, *Beiträge zur Philosophie und Wissenschaft*, księga pamiątkowa w siedemdziesiąt rocznicę urodzin W. Szilasiego, München 1960 – cyt. za: H.-G. Gadamer, op. cit., s. 204, 206. („W każdym razie chodzi tu zawsze o obraz w ludzkiej postaci. Jest to jedyny temat sztuki średniowiecznej”).

il. 4 | fig. 4

Vincenzo Brenna, Franciszek Smuglewicz, *Dekoracja ściany w sali 23 Złotego Domu Nerona | Wall decoration in room 23 of the Golden House of Nero*, 1776, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

foto: | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 5 | fig. 5

Madonna della
Clemenza, VI–VII w.
6th–7th c., Santa Maria
in Trastevere, Rzym
Rome

fot. I photo Maciej
Kaźmierczak

il. 6 | fig. 6

Ikona chramowa:
Święta Paraskiewa
Tyrnowska | Shrine
icon: Saint Parascheva
of the Balkans,
XV w. | 15th c.,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. I photo © Krzysztof
Wilczyński / Muzeum
Narodowe w Warszawie.

tej drobnej, z kości słoniowej, złotnicze okładki ksiąg, sceny na przedmiotach i naczyniach liturgicznych – niemal każdy wizerunek znany z I tysiąclecia ujmie obramienie⁵⁴ (il. 5).

Upraszczając, można powiedzieć, że ornamentykę zachodnioeuropejską późnego antyku i wczesnego średniowiecza kształtowały, poprzez kontakt z antyczną architekturą i plastyką, wzory greckie i rzymskie, ale też orientalne i lokalne („barbarzyńskie” – te z obszarów Barbaricum)⁵⁵. Postępujący w I tysiącleciu podział Europy na Wschodnią („grecką”) i Zachodnią („łacińską”) miał konsekwencje dla odmiennej ewolucji obramień obrazów w tych obszarach kulturowych. Idea obramienia – ramy – oprawy była początkowo w obu kręgach identyczna.

⁵⁴ Zob. T. Mielniczuk, B. Grzegorzewski, op. cit., s. 5–10; C. Grimm, *The Book...*, s. 25; P. Mitchell, L. Roberts, *A History of European...*, op. cit., s. 10.

⁵⁵ Piotr Skubiszewski, *Sztuka Europy łacińskiej od VI do IX wieku*, Lublin 2015, passim.



il. 7 | fig. 7

Vera Icon, ok. c. 1400,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The National
Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum
Narodowe w Warszawie

Na Wschodzie, praktykującym malarstwo na szeroką skalę, funkcję wypukłej ramy pełniło „pole ikony” wokół kowczegu, oddzielone odeń łuzgą (cienką fasetową ramką) i wypełnione klejmami – przedstawieniami figur świętych lub scen z ich życia, często odwołujących się do relikwii, pochówków i „wiecznego” trwania kultu jako kultu zmarłych⁵⁶ (il. 6). „Pole” było swego rodzaju ramą w czystej postaci, stanowiąc namacalny uskok rozdzielający dwa światy: „tu i teraz” od „tam i zawsze (wiecznie)”, co wynikało ze ściśle duchowego charakteru ikony.

⁵⁶ Zob. Aleksandra Sulikowska, *Ciała, groby i ikony. Kult świętych w ruskiej tradycji literackiej i ikonograficznej*, Warszawa 2013.



il. 8 | fig. 8

Mistrz Dyptyku
Poldi-Pezzoli, *Dyptyk
relikwiarzowy* | Master
of the Poldi-Pezzoli
Diptych, *Reliquary
Diptych*, Staatliche
Museen zu Berlin,
Gemäldegalerie

fot. | photo © Staatliche
Museen zu Berlin,
Gemäldegalerie / Jörg P.
Ander

Tak ukształtowana rama nie wymagała dekoracji, dodatkowego ozdobienia ornamentem (zgodnie z kategoriami ozdobnego piękna – *decor* i *ornatus* – występującymi w zachodniej, łacińskiej teologii piękna i obrazowania, począwszy od Izydora z Sewilli, VI/VII w.)⁵⁷.

Początkowo tak samo wyglądały obramienia dzieł malarstwa na Zachodzie (il. 7) aż do późnego średniowiecza, epoki zastąpienia „wizerunku kultowego” „obrazem artystycznym” – malowidłem (*Kultbild* versus *Kunstbild* i *Bild* versus *Gemälde* w koncepcji Beltinga) czyli epoki „ustanowienia obrazu [iluzyjnego]” (Stoichita), kiedy to malowane tablice i retabula zyskały odrębne, dekoracyjne ramy i obramienia. Wcześniejsza teologiczna symbolika ramy w jej relacji do obrazu obudowywała się w Europie Łacińskiej nowymi znaczeniami. Powierzono jej funkcję dopełnienia kultowego przedmiotu – tablicy uobecniającej treść sakralną, unaoczniającej

⁵⁷ Zmiana tej reguły nastąpiła dopiero później, w XVII w. na wschodnich ziemiach Rzeczypospolitej, kiedy to pod wpływem dekoracji zachodniej, czerpanej z rycin i innych druków, ikony zaczęto oprawiać w ramy inspirowane zachodnią ornamentyką. Wiąże się to z szeroko dyskutowanym w literaturze „kryzysem ikony” i rzekomą utratą jej integralnej świętości, o czym pisałem w swojej pracy magisterskiej (zob. przyp. 41).

temat pobożnej medytacji lub dającej religijne pouczenie – zewnętrznymi, dodatkowymi „didaskaliami”, takimi jak wyobrażenia proroków bądź sceny z Pisma Świętego czy żywotów świętych, prezentowane w wyodrębnionych kwaterach lub medalionach (nie mających już ściśle sakralnego ani dewocyjnego charakteru, jak te w „polach ikon”). Owe komentujące i uzupełniające dodatki przekształciły stopniowo obramienia w „marginalia” (w rozumieniu Michaela Camille’a)⁵⁸ – w obszary poboczne, acz ważne i znaczące, w *parerga* (z antycznej teorii sztuki), w przestrzeń pozasakralną, dającą później także pole do świeckiej fantazji i zgoła ziemskiego imaginarium, tak jak to było w bordiurach i *bas-de-pages* iluminacji książkowych. To przede wszystkim ramy stały się polem do realizowania „zmysłu ornamentalizacji” (w rozumieniu Ernsta H. Gombricha). Ten zaś rozwinął się od ram inkrustowanych drogimi kamieniami lub ich imitacjami, niosącymi wciąż sakralną symbolikę blasku Bożego (*splendor Dei, lumen i lux Dei*) oraz pokrewnych im ram relikwiarzowych, ze świętymi partykułami wmontowanymi w kapsuły na ich listwach (il. 8), po złożone, snycerskie ramy reliefowe, zdobione ornamentalnie i figuralnie, stosowane do najcenniejszych obrazów nowożytnych we Włoszech, Flandrii i Hiszpanii. Rama późnośredniowieczna i nowożytna spełniała swoje zadanie nie tylko jako fizyczna granica wizerunku, przez samą swoją obecność, ale także dzięki znaczeniu, które jej przypisywano. Zyskała przedmiotową autonomię, choć nadal w ścisłym powiązaniu z treścią i formą obrazu. Miała własną formę, wykończenie i symbolikę zastosowanej dekoracji⁵⁹.

W Europie zachodniej obrazy (*eikones, imagines*) początkowo włączano w architekturę, jako freski i mozaiki. Dopiero później stały się one odrębnymi tablicami malarskimi. Wypierając po części rzeźbę i „zastępując” relikwie w nastawach ołtarzy, „wkroczyły” w kadr obramienia o formach architektonicznych. Pozostawały wszakże w sferze sacrum lub obszarze nabożnej modlitwy wyznaczanej samą formułą retabulum ołtarzowego. Najważniejszym impulsem dla powstania niezależnej ramy nowożytnej był rozwój pobożności prywatnej, indywidualnej, medytacyjno-modlitewnej, uprawianej w domach i kaplicach. Ewolucja typów ram i obramień zależała od skali obrazu. Formy dostosowane estetycznie i technologicznie do rozmiarów wielkich nastaw ołtarzowych musiały różnić się od ram prywatnych obrazów, które przechowywano w domach, i z którymi podróżowano. Dekorowane malarsko ołtarzyki podróżne lub relikwiarze to wynik wyzwania się obrazu religijnego z kontekstu przestrzeni wnętrza kościelnego (il. 9).

Warte odnotowania wydaje się spostrzeżenie Clausa Grimma o możliwym wpływie wcześniejszej filozofii piękna oraz estetyki św. Tomasza z Akwinu na późnośredniowieczne ramy obrazów⁶⁰. Według Akwinaty obraz nie jest dosłowną reprezentacją (*re-praesentatio*, tj. uobecnieniem, wcieleniem, objawieniem) świętości, a ma jedynie zbliżyć wiernego do ideału formy (Boskiego piękna, które przez formę nadaje rzeczom byt). Według Tomasza dokonuje się to za sprawą doskonałości technicznej artysty (*téchne*), pozwalającej obrazowi pośredniczyć między odbiorcą szukającym przyjemności estetycznej a Boskim pięknem, przejawiającym się w perfekcji dzieła (*integritas* formy), jego proporcjonalności, miarowości (*consonantia*) i czystości uformowania (*claritas*)⁶¹. Skoro zatem piękno (dawny *decor*) ma być „integralne”,

⁵⁸ Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, London 1992.

⁵⁹ P. Mitchell, L. Roberts, *A History of European...*, op. cit., s. 10.

⁶⁰ C. Grimm, *The Book...*, op. cit., s. 27.

⁶¹ Sumaryczne przedstawienie estetyki i filozofii piękna Tomasza z Akwinu – zob. Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, s. 175–190.



il. 9 | fig. 9

Kwadryptyk ze scenami z życia Jezusa i Marii (awers i rewers) | Quadriptych with scenes from the life of Jesus and Mary (obverse and reverse), ok. | c. 1360, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie



perfekcyjne i całościowe, to musi – o czym Tomasz już nie pisze wprost – obejmować także obramienie, sferę „pobocznej” dekoracji. Tomaszowa definicja „pięknej rzeczy” jako tej, która „daje przyjemność patrzącemu”, powinna dotyczyć także ram – pięknych ram. Może być to odpowiedź na pytanie, skąd wzięła się rosnąca troska o urodę ornamentu, która znalazła swój wyraz w rozwijającej się dekoracji obramień późnego średniowiecza i wczesnej nowożytności.

Symboliczne znaczenie sakralne przetrwało w złotym wykończeniu ram. Stanowi ono „przedłużenie”, rozszerzenie złocen z teł ikon i średniowiecznych obrazów tablicowych, a także złocen w rzeźbach figuralnych. Złote ramy listwowe obrazów późnośredniowiecznych i nowożytnych wywieść można ze złożonych obramień architektonicznych, ujmujących konstrukcję XIV–XVI-wiecznych nastaw ołtarzowych. Złoto, jako materiał najmniej „rzeczywisty”, a jednocześnie przykuwający uwagę, najlepiej wyodrębnia z płaszczyzny ściany „okno” obrazu (zgodne z definicją obrazu jako okna u Leona Battisty Albertiego). „Nierealne”, „odcinające” się od otoczenia, sprawia, że oko widza skupia się na kadrze ramy, po czym przesłizguje się do wnętrza obrazu, który automatycznie rozpoznajemy jako inną rzeczywistość⁶². Dodajmy, że stosowanie złotych ram było również zabiegiem czysto praktycznym. W ciemnych wnętrzach oświetlanych drżącym światłem świec, to właśnie złoto najskuteczniej przyciągało uwagę patrzącego, a swoim refleksem doświetlało obraz. W kościołach Włoch czy Hiszpanii musiało być go więcej, na północy, we wnętrzach o wielkich oknach, wystarczała cienka złota rama wokół malowanych kwater retabulów czy skupienie pozłoty (złocen) w ażurowych maswerkach szafy i zwieńczenia. W realistycznym malarstwie nowożytnym rama zachowała złote wykończenie, szczególnie wokół obrazów o tematach wysokich – historii religijnych, mitologicznych, antycznych, a także we wzniosłych alegoriach i portretach władców, co stanowiło echo jej dawnego, sakralizującego znaczenia.

W XIV i XV wieku powstała rama ornamentalna. Motywy zdobnicze czerpano z iluminacji książkowych (bordiur o motywach roślinnych i geometrycznych), dekoracji wyrobów metalowych (w tym małych ołtarzy i relikwiarzy skrzynkowych) oraz z rzeźbiarskich przedmiotów z kości; dodać tu trzeba jeszcze zdobienia krawędzi antependiów, malowanych na deskach bądź płótnach, odlewanych w brązie lub złotniczych.

Kolejnym typem późnośredniowiecznego i nowożytnego obramienia obrazu były ramy architektoniczne. Szczególnie chętnie stosowano je do zdobienia retabulów, które w XV wieku przyjęły powszechnie formę wielkich szafowych nastaw ołtarzowych. Snycerskie formy architektoniczne, rozumiane jako wyobrażenie Świątyni Salomonowej i jako „świątynia w świątyni”, zaadaptowane zostały do oprawiania tablic malarskich, z zachowaniem wywodzącej się z antyku, a przejętej przez chrześcijaństwo symboliki arkady i niszy bądź klasycznej *aediculi*. We wczesnym malarstwie włoskim przyjęły się dwa typy retabulów. Wielkoformatowe tablice, ujęte solidną szeroką ramą, którą, by nie przytłaczała obrazu, optycznie „rozbijano”, dekorując drobniejszymi elementami, np. medalionami z wizerunkami świętych (il. 10) i późniejsze, kilkuprzęsłowe, wielopolowe struktury, z wyższym segmentem środkowym – kształtem naśladujące przekrój naw bazyliki. Tablice boczne ujmują tam najczęściej małe arkady na półkolumnach, całość zaś zamyka zwieńczenie architektoniczne. W 1423 roku we Florencji Gentile da Fabriano rezygnuje z kolumn dzielących płaszczyznę obrazu ołtarzowego, pozostawiwszy ją nadal pod zwieńczeniem gotyckim (il. 11). Tam też, we Florencji, obraz przyjmuje formę jednej sceny, wpisanej w pole kwadratu (od teraz po włosku obraz to po prostu *quadro*), obramowanej zwieńczeniem naśladującym starożytne rzymskie formy *aediculi*, portyku, frontonu,

⁶² P. Mitchell, L. Roberts, *Frameworks...*, op. cit.

inspirowane renesansową postawą rekonstruowania antyku (il. 12). Starsze wielopolowe obrazy często ujednolicanie do jednej tafli przedstawienia, przyciętej do formatu kwadratu czy prostokąta, wstawionego w „nowoczesne” architektoniczne ramy z pilastrami i belkowaniem (ołtarze *all’antica*)⁶³.

Dla rozwoju ram istotne znaczenie miała wielkość obrazów. Dzieła przeznaczone do prywatnej dewocji bądź dekoracji prywatnych wnętrz otrzymywały oczywiście obramienia mniejsze i z zasady łatwe do zdemontowania. Za pierwsze samodzielne ramy tego typu uważa się profilowane włoskie *cassetta* – proste ciemne listwy z dekoracją sgrafittową w narożnikach i partiach środkowych (il. 13), przejęte z form dekoracji obramień drzwi, okien i kwater z freskami, a także dekoracji skrzyń weselnych, *cassoni*. Technologicznie wywodzą się z wypukłych, „fasetowych” marginesów pola malarskiego we wczesnych obrazach zintegrowanych z ramą listwową, obecnych zresztą również w malarstwie północnym, np. w portretach Jana van Eycka⁶⁴ (il. 14).

Kontakty Południa z Północą odegrały kluczową rolę w rozwoju i upowszechnianiu się samodzielnych ram. W Italii posiadanie obrazu powstałego po drugiej stronie Alp, zwłaszcza dzieła uznanego malarza, jak Jan van Eyck, Rogier van der Weyden czy Hans Memling, uznawano za modną odmianę wobec dzieł dostępnych na miejscu. Ceniono ich iluzyjny realizm i siłę dewocyjno-modlitewnego przekazu. Pomijając ideowe uzasadnienia, popularność dzieł artystów z Północy da się wyjaśnić względami praktycznymi – obrazy coraz łatwiej było transportować. Wielka produkcja XV-wiecznych obrazów niderlandzkich na płótnie (dziś już zachowanych w nielicznych egzemplarzach), związana z wielkim na nie popytem, zaowocowała napływem licznych dzieł na Półwysep Apeniński⁶⁵. A że płynęły one szerokim strumieniem, wymusiły na artystach włoskich adaptację technik „bardziej



il. 10 | fig. 10

Duccio di Buoninsegna,
Madonna Rucellai,
ok. c. 1285, Galleria degli
Uffizi, Florencja | Florence

fot. | photo Wikipedia Commons

⁶³ George Bisacca, *The Rise of the all’antica Altarpiece Frame* [online], wykład w cyklu „Frame Study Day”, National Gallery, Londyn, 15 maja 2015, za: The Frame Blog [dostęp: 23 maja 2018], dostępny w Internecie: <theframeblog.com/2015/06/18/the-rise-of-the-allantica-altarpiece-frame/>.

⁶⁴ Hélène Verougstraete, Roger Van Schoutte, *Frames and Supports of Some Eyckian Paintings* [w:] *Investigating Van Eyck*, ed. Delphine Cool, Sue Jones, Susan Foister, [s.l.] 2000, s. 107–117.

⁶⁵ Antoni Ziemba, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 2, *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011, s. 424–434 (rozdział *Płótno jako podobrazie malarskie*).



olejnych”⁶⁶. W tym czasie rama oddzieliła się od obrazu, który w przypadku malowideł na płótnie można było zwinąć (często podróżowały one zrolowane w belach materiałów), a po

⁶⁶ Caroline Villers, *Paintings on Canvas in Fourteenth Century Italy*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1995, Bd. 58, H. 3, s. 338–358.



il. 11 | fig. 11

Gentile da Fabriano,
Pokłon Trzech Króli
| *Adoration of the*
Magi, 1423, Galleria
degli Uffizi, Florencja
| Florence

fot. | photo Wikipedia
Commons

przywiezieniu na miejsce naciągnąć na krosna i dopiero wówczas oprawić. Obrazy, teraz popularniejsze, tańsze, szybsze w produkcji i łatwe do przetransportowania, zapełniły wnętrza prywatne, a ich nowa tematyka wymagała „stosownej” oprawy, zgodnie z przypomnianą światu artystów i kolekcjonerów Arystotelejsko-Witruwiańską zasadą *decorum*. W wypracowaniu nowych wzorów ram pomagała na nowo odkrywana ornamentyka klasyczna, wzory lokalne, i orientalne (arabeska, maureska, Dürerowski *Knotenornament*). Forma ram zależała od tematu, formatu, miejsca umieszczenia dzieła oraz życzenia nabywcy czy fundatora. Przełom XV i XVI wieku to też czas powiększania się grupy zamożnych świeckich właścicieli obrazów.

il. 12 | fig. 12

Sandro Botticelli,
Zwiastowanie
z *Cestello* | *The*
Cestello Annunciation,
ok. | c. 1480, Galleria
degli Uffizi, Florencja
| Florence

fot. | photo Wikipedia
Commons



il. 13 | fig. 13

Rama typu *cassetta*,
poł. XVI w. | *Cassetta* frame,
mid-16th c., Metropolitan
Museum of Art, Nowy Jork
| New York

foto. | photo © Robert Lehman
Collection, 1975

Tak więc z jednej strony rozwijał się rynek sztuki, do ikonografii włączano nowe tematy, odpowiadające potrzebom erudycyjnej humanistycznej elity zleceńodawców i klientów, z drugiej eksperymentowano z „nowymi” technikami malarskimi.

Wraz z popularyzacją malarstwa sztalugowego, a w szczególności malarstwa na płótnie, coraz szerzej zastępujących dominujące dawniej techniki, rama z konieczności stała się osobną częścią obrazu, łatwą do wymiany. Początkowo zintegrowaną i gruntowaną z podobrazem ramę malarz kupował razem z deską bądź była mu ona dostarczana przez fundatora⁶⁷. Działo się tak zarówno na północy, jak i na południu Europy, gdzie ramy takie, np. we włoskich retabulach, na samym końcu pokrywano warstwą malarską. Rzeźbiarza (snycerza), malarza i pozłotnika traktowano równorzędnie, jako wykonawców zamawianego obrazu. Znajduje to odzwierciedlenie w przydzielanych im zapłatach. Łatwo dziś wyciągnąć z tego pochopny wniosek, że snycerzy – wykonawców ram, otrzymujących zapłaty równe malarzom, ceniono nadspodziewanie wysoko. W rzeczywistości było inaczej, to ówczesni malarze nie posiadali (jeszcze) uprzywilejowanej pozycji. Co więcej, często – jeśli wykonanie ramy i obrazu zlecano dwóm odrębnym warsztatom – ramę zamawiano jako pierwszą i czasem kosztowała ona tyle samo co namalowanie obrazu. Malarz dostawał zatem relatywnie mniej pieniędzy⁶⁸. By przyspieszyć produkcję, proces wykonawstwa uległ ostatecznie rozbiciu: snycerz rzeźbił ramę, malarz malował obraz. Z czasem nastąpiła kolejna zmiana – to malarz, jako „artysta” (*artifex*, *artista*, a nie *opifex*, *faber*, *artigiano*),

⁶⁷ Jørgen Wadum, *Historical Overview of Panel Making Techniques in the Northern Countries* [w:] *The Structural Conservation of Panel Paintings, Proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 24–28 April 1995*, ed. Kathleen Dardes and Andrea Rothe, Los Angeles 1998, s. 149–177.

⁶⁸ Zagadnienia te dogłębnie opisane są w klasycznym artykule Gilberta Creightona, *Peintres et menuisiers au début de la Renaissance in Italie*, „Revue de l’Art” 1977, no. 37, s. 9–28 (wersja ang.: *Painters & Woodcarvers in Early Renaissance Italy* [online] [dostęp: 7 marca 2018], dostępny w Internecie: <theframeblog.com/2015/11/13/painters-woodcarvers-in-early-renaissance-italy/>. Z nowszych opracowań problemu – zob. Michelle O’Malley, *The Business of Art: Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven–London 2005.



il. 14 | fig. 14

Jan van Eyck, *Portret mężczyzny* (autoportret?)
Portrait of a Man (self-portrait?), 1433, National Gallery, Londyn | London

fot. | photo The National Gallery, London

zaczął decydować o wyglądzie całości dzieła, a więc i o projekcie ramy. To również on, a nie jak wcześniej fundator dzieła dokonywał zamówienia. W późniejszych wiekach wytworzyły się wręcz typy ram biorące swoje nazwy od nazwisk malarzy. Oprawianie obrazów w określony typ ramy budowało wizerunek i markę artysty (ramy w typie „Sansovino” lub „Salvator Rosa”). Wytwarzaniem ram mogli zająć się wszyscy, którzy potrafili rzeźbić, a nie tylko wielkie warsztaty architektoniczno-rzeźbiarsko-malarskie lub wyspecjalizowani stolarze, którzy produkowali podobrazia. Z chwilą gdy rama, podobrazie, a często i gotowy obraz nie wychodziły,

jak wcześniej, z tego samego warsztatu jako jeden przedmiot, ramy znalazły się poza nadzorem reguł cechowych, skrupulatnie kontrolujących jakość drewna czy gruntów. Ponieważ forma obramienia musiała dopasować się na przykład do mebli czy wykończenia wnętrza, wytwarzaniem ich, siłą rzeczy, zajęli się dekoratorzy i ebeniści.

Trudno dziś orzec, na ile opisane tu procesy można określać jako „sekularyzację” ramy. Choć głębokie przemiany dokonały się na płaszczyźnie ideowej (nie bez znaczenia musiała być na przykład dyskusja podejmująca kwestię *paragone* – współzawodnictwa sztuk, w wyniku której malarstwo uzyskało rosnącą przez następne wieki przewagę nad rzeźbą i snycerstwem), to widzimy, że równoległy wpływ na ostateczny wygląd ujętego obramieniem obrazu miały zagadnienia technologiczne. Dopiero od niedawna rozpoznaje się arsenał tradycji warsztatowych, technik i możliwości, którymi dysponował rzemieślnik stojący przed zadaniem powierzonym mu przez klienta.

Warto rozważyć także genezę dekoracji ramy. Ramy architektoniczne stanowiły nawiązanie do Świątyni Jerozolimskiej i do samej budowli kościoła. Leon Battista Alberti w *De re aedificatoria* zalecał przyszłym budowniczym wykonywanie projektów drewnianych ram, jako swego rodzaju praktycznego ćwiczenia, co wprost oznacza, że jedna osoba, w tym przypadku budowniczego, zajmowała się początkowo obiema dziedzinami. Inne bogate źródło motywów dekoracyjnych stanowiła przyroda. Symbolika roślin opisana w literaturze średniowiecznej pozwalała za pomocą ornamentu przekazywać różnorodne treści związane ze sferą ludzkiej egzystencji (odradzanie się, wieczność, nieśmiertelność) czy duchowości religijnej (rośliny związane z przymiotami Marii czy z Męką Chrystusa). U progu nowożytności, w nowej formie odrodziło się również klasyczne Witruwiańskie rozumienie akantu związanego z obrządkiem pogrzebowym i zaświatami, a szerzej – ze sferą nieba. Powstające nowe typy obrazów, wraz z nowymi wnętrzami, w których je eksponowano, wymusiły gwałtowne powiększenie arsenału ornamentów. Warto wspomnieć na przykład o charakterystycznych dla tego okresu tondach z dekoracją złożoną z plastycznie wymodelowanych kwiatów i owoców. Ich formę i symbolikę wywodzi się ze zwyczaju przynoszenia matce nowo narodzonego dziecka talerza z podarkami (*desco da parto*). Na talerzu tym znajdowały się kwiaty i owoce, i to one właśnie zdobią szerokie ramy wizerunków Marii z Dzieciątkiem oraz Świętej Rodziny (il. 15).

Wzrost liczby zamówień na obrazy przeznaczone do prywatnych wnętrz, w tym na portrety, przyniósł nowy interesujący kontekst rozwoju form obramień, które choć służyć miały malarstwu świeckiemu, czerpały z tradycji nastaw ołtarzowych. Poprzez zastosowanie motywów architektonicznych wywodzących się z tradycji retabulów lub szczególnie okazałej bogatej dekoracji ornamentalnej, ramom portretów nadawano charakter sakralizujący (sakra władzy) lub nobilitujący (portret jako legitymizacja pozycji społecznej) (il. 16). Jednakże z czasem sakralno-transcendentną wymowę obrazu zdominowała wymowa kompozycji, doskonałości proporcji, harmonii, koloru itd. Beltingowski *Kultbild* przeistaczał się w *Kunstbild*⁶⁹ i przez sam fakt wyjścia spod ręki artysty zyskiwał wysoką rangę pośród przedmiotów i domagał się odpowiedniej oprawy.

Na przełomie XV i XVI wieku zaistniała więc sieć zjawisk umożliwiających powstawanie ram do obrazów w ich nowożytnym kształcie i różnorodności. Można podzielić je na dwa główne typy. Pierwszy to ramy czysto użytkowe, początkowo zintegrowane z podobrazem, najczęściej mające prostą formę wypukłego profilu „okna” bądź „uskoku” zamykającego przedstawioną rzeczywistość. Z czasem oddzieliły się one od obrazu i stały się nakładanymi nań

⁶⁹ H. Belting, *Obraz i kult...*, s. 523–524.

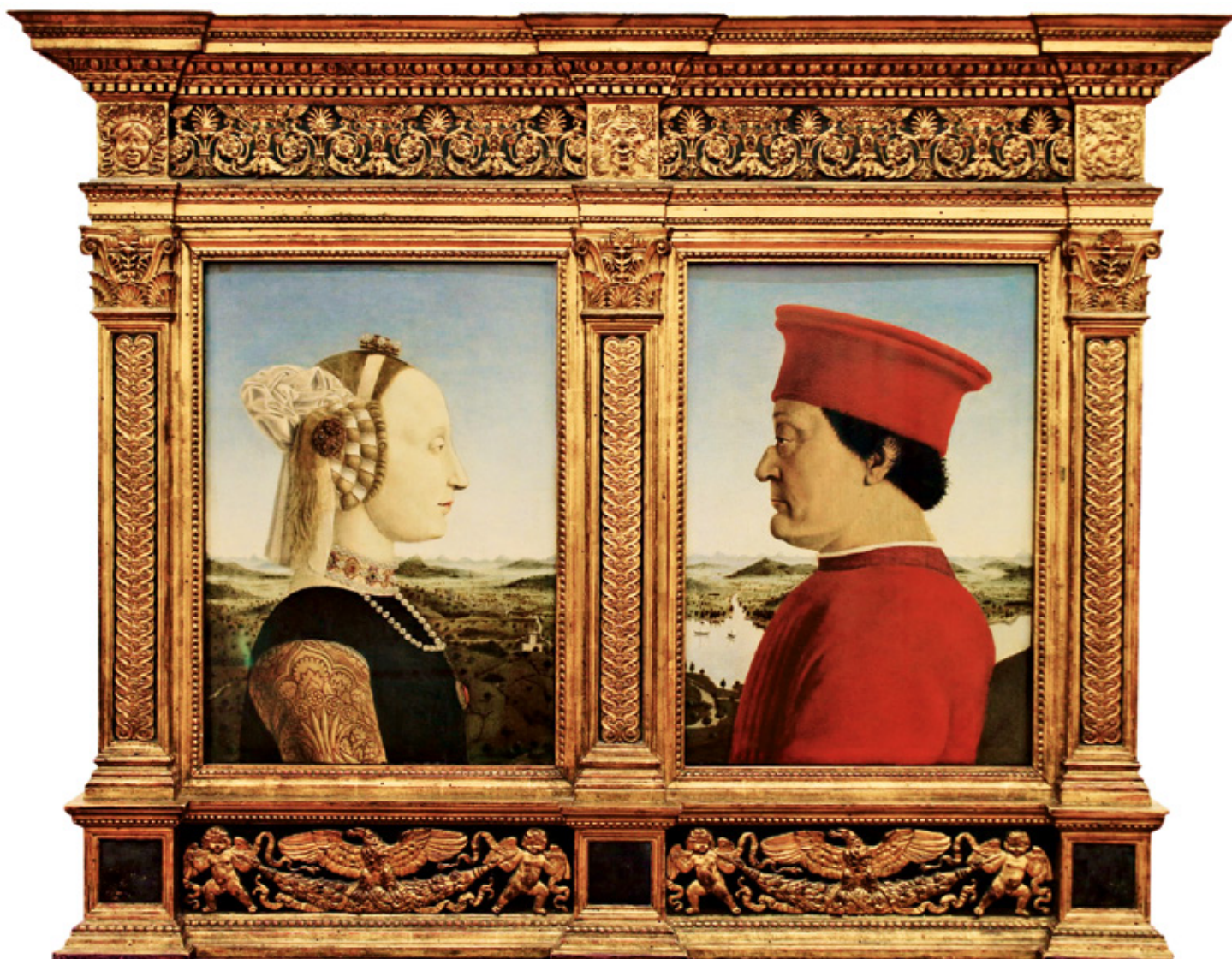


il. 15 | fig. 15

Artysta włoski, *Madonna z Dzieciątkiem, św. Janem i aniołem*
 | Italian artist, *The Virgin and Child with Saint John and an Angel*,
 1500–1525, Muzeum Narodowe w Warszawie
 | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

konstrukcjami. Drugi typ to, w dużym uproszczeniu, odziedziczone po średniowiecznych nastawach ołtarzowych ramy nobilitujące, dekoracyjne, często architektoniczne i o symbolicznej wymowie, stosowane zarówno we wnętrzach kościelnych, jak i w prywatnych. Od XVI wieku symbolika takich ram ulegała stopniowemu spłyceciu. W sztuce katolickiego baroku głęboko rzeźbione i złożone ramy swoim przepychem dopełniały jedynie siłę kompozycji czy zestawień kolorystycznych obrazu. Złoty kolor przywołał na myśl raczej triumf ziemskiego Kościoła niż rzeczywistość sfery niebiańskiej.



il. 16 | fig. 16

Piero della Francesca,
*Podwójny portret
Federica da Montefeltro
i Battisty Sforza* | *Double
Portrait of Federica da
Montefeltro and Battista
Sforza*, ok. | c. 1465,
Galleria degli Uffizi,
Florencja

fot. archiwum autora | photo
from the author's archive

il. 17 | fig. 17

Natale Schiavoni,
Kleopatra | *Cleopatra*,
ok. | c. 1830, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum in
Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum
Narodowe w Warszawie

Symbolika ramy wynikała teraz nie tyle z koncepcji granicy między światem a jego „odtworzeniem” lub też z naśladowania wzniosłej architektury (owej niebiańskiej Jeruzalem). Zawierała się w odpowiednio dobranych rzeźbionych znakach i figurach alegorycznych, personifikacjach z atrybutami otaczających portrety, panopliach towarzyszących scenom batalistycznym, dystynkcjach, herbach, *ad litteram* przekazujących zamierzone przez autora czy fundatora treści (il. 17). Obrazy niewymagające takiej dekoracji oprawiano prościej, kierując się cały czas instynktownie rozumianą odpowiednością (*decorum*) ramy wobec obrazu.

Inny podział funkcjonujący w literaturze przedmiotu wiąże się ze statusem odbiorcy i miejscem eksponowania





il. 18 | fig. 18

Andrea del Sarto
(kopia warsztatowa?)
| (workshop copy?),
*Madonna z Dzieciątkiem
i św. Janem* | *The Virgin
and Child with Saint
John*, Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

dzieła sztuki: ramy przeznaczone do wnętrz sakralnych (do obrazów służących zarówno dewocji publicznej, jak i prywatnej), ramy dworskie (związane z władzą i bogactwem) i popularne (przeznaczone dla szerokich warstw społecznych stanu trzeciego, a nawet, z rzadką, dla rzemieślników i plebsu, jak w XVII-wiecznej Holandii). Nie uwzględnia on jednak kluczowej kategorii nowożytnych odbiorców – kolekcjonerów koneserów. W tym przypadku rozwój form ram wiązał się ściśle z ich osobistymi wymaganiami, z tendencjami w dekoracji wnętrz

oraz modą; można tu przywołać przykład ram w kolekcjach medycejskich⁷⁰ (il. 18). Obrazy mniej znamienitych właścicieli otrzymywały ramy proste i subtelniej wykończone, pasujące na przykład do mieszczańskiego wnętrza. Wzory przenikały się bez względu na granice polityczne czy geograficzne. Zmiana właściciela lub miejsca eksponowania obrazu często pociągała za sobą wymianę ram. Stawała się ona koniecznością, gdy z jakichś powodów zmianie ulegał format dzieła. Prywatne zbiory zaczęto oprawiać w identyczne ramy, często z monogramem lub herbem kolekcjonera. Właściwie każdy z przypadków to osobna historia związku pojedynczego obrazu i jego kolejnych ram.

Wiek XIX przyniósł nowy stosunek do historii, redefinicję pojęcia dzieła sztuki, jak i nowe pojęcie zabytku. Wraz z upowszechnieniem i niemal egalitaryzacją kolekcjonerstwa, rozwojem wystawiennictwa publicznego, pojawieniem się naukowego i krytycznego podejścia do konserwatorstwa, wreszcie – rosnącą popularnością malarstwa jako głównego środka wyrazu artystycznego, zmieniła się funkcja ramy. Pojawiła się praktyka oprawiania obrazów w ramy historyczne, szeroko dostępne w antykwariatach, stąd na przykład obrazy impresjonistów często oglądamy w ramach XVII- i XVIII-wiecznych. Środowiska nowych elit paryskich końca XIX wieku chętnie odwoływały się do tradycji dworu francuskiego, a także do kultury epoki rokoka. Złote ramy obrazów impresjonistów nadawały im charakter „neorokokowych”, osadzając je w tradycji. Oprawianie obrazów w oryginalne ramy historyczne dotyczy też awangard XX wieku (il. 19). W ten sposób artyści podkreślali związki najnowszej sztuki z malarstwem dawnych mistrzów (polegające czy to na opozycji, czy transpozycji lub też kontynuacji), wyrażali również sprzeciw wobec procedury masowego wytwarzania, już nie rzeźbionych, a odciskanych z masy, historyzujących ram francuskich, w jakie oprawiano niemal wszystkie obrazy, łącznie z tymi najdawniejszymi⁷¹. Równoległe z wykorzystywaniem historycznych ram „z recyklingu”, malarze wciąż projektowali własne (il. 20), szukając nowych ornamentów i rozwiązań plastycznych⁷².



il. 19 | fig. 19

Giorgio de Chirico,
Autoportret | *Self-Portrait*,
1912-1913, The Metropolitan
Museum of Art, Nowy Jork
| New York

fot. wg I fig. in Paul Mitchell,
Lynn Roberts, *Frameworks...*,
op. cit., s. 44, il. 16 | p. 44, fig. 16

⁷⁰ Marilena Mosco, *Cornici dei Medici. La fantasia barocca al servizio del potere / Medici Frames. Baroque Caprice for the Medici Prince*, [s.l.] 2007.

⁷¹ *How artists have used the frame in the past & how they can use it now* [online], The Frame Blog [dostęp: 7 marca 2018], dostępny w Internecie: <theframeblog.com/2016/06/09/how-artists-have-used-the-frame-in-the-past-how-they-can-use-it-now>.

⁷² Na przykład dobrze opracowane ramy Edgara Degasa – zob. *How Pre-Raphaelite Frames Influenced Degas and the Impressionists*



il. 20 | fig. 20

Stanisław Wyspiański,
Autoportret | *Self-Portrait*, 1902, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe
w Warszawie

Dzieje obramiania wiązały się ściśle z dziejami ornamentu, rozumianego jako celowa dekoracja mająca podkreślić ważność bądź świętość danego przedmiotu. W XX wieku ornament został jednak zdegradowany, odrzucony jako „zbrodnia”⁷³. Już zresztą w drugiej połowie XIX i początkach XX wieku, w erze masowej mechanicznej reprodukcyjności sztuki, w opisaney przez Waltera Benjamina „dobie reprodukcji technicznej”⁷⁴, artystyczna i symboliczna rama

[online], The Frame Blog [dostęp: 7 marca 2018], dostępny w Internecie: <theframeblog.com/2017/07/25/how-pre-raphaelite-frames-influenced-degas-and-the-impressionists/>.

⁷³ E.H. Gombrich, op. cit., s. 61.

⁷⁴ Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [w:] idem, *Anioł historii. Eseje szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 201–239 (1. wyd. niem. 1935, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*).

przestała być potrzebna. Pojedyncze oryginalne obrazy, posiadające przecież swoją fakturę oraz noszące ślady historii, w wyobraźni współczesnego odbiorcy masowego funkcjonują jako płaskie wyretuszowane ilustracje bez ram.

Deklarowana przez „postępowych” malarzy XX wieku rezygnacja z ramy wynikać miała z postulatu symbolicznego włączenia dzieła sztuki w bieżącą rzeczywistość. W powszechnej świadomości zakorzeniła się opinia, że malarstwo nowoczesne i współczesne nie wymaga ramy. Wydawać by się mogło, że tak nowatorski malarz jak Kazimierz Malewicz wystawiał swoje obrazy pozbawione obramienia. A nie jest to prawdą (il. 21). Jego dzieła o tematyce figuralnej posiadają wręcz „staromodne” ramki z dekoracyjnymi narożnikami. Kolejny artysta, którego można by podejrzewać o rezygnację z ram, czyli Pablo Picasso, celowo oprawiał swoje prace w oryginalne hiszpańskie ramy z XVI–XVII wieku i dziś nikomu nie przychodzi do głowy, by je zmieniać. Mimo to w galeriach i muzeach sztuki nowoczesnej pokazuje się często nieoprawione obrazy, co jakoby odpowiada estetyce modernizmu. Z kolei obrazy *street-art-u* powstające na ścianach i murach, tworzone są w ostentacyjnej opozycji do urynkowanej „sztuki galeryjnej”. Malarstwo w przestrzeni miejskiej, publicznej, odbywa się przeważnie bez żadnych ram (ani plastycznych, ani ram w postaci ścian muzeum czy galerii), co tym bardziej wiąże je z codziennością „tu i teraz”, tak jak chcieli ojcowie założyciele nowych nurtów sztuki w początkach XX wieku. Nie zawsze jednak tak jest – obramieniem dla murali i graffiti stają się krawędzie ściany, pas muru, to, co fizycznie otacza namalowany obraz. Głośne w ostatnich latach protesty czołowych twórców murali przeciwko odkuwaniu ich prac i przenoszeniu z przestrzeni publicznej do galerii (lub wręcz bezprawnej sprzedaży na aukcjach) możemy zatem uznać za kolejny etap dziejów relacji obrazu z jego ramą.

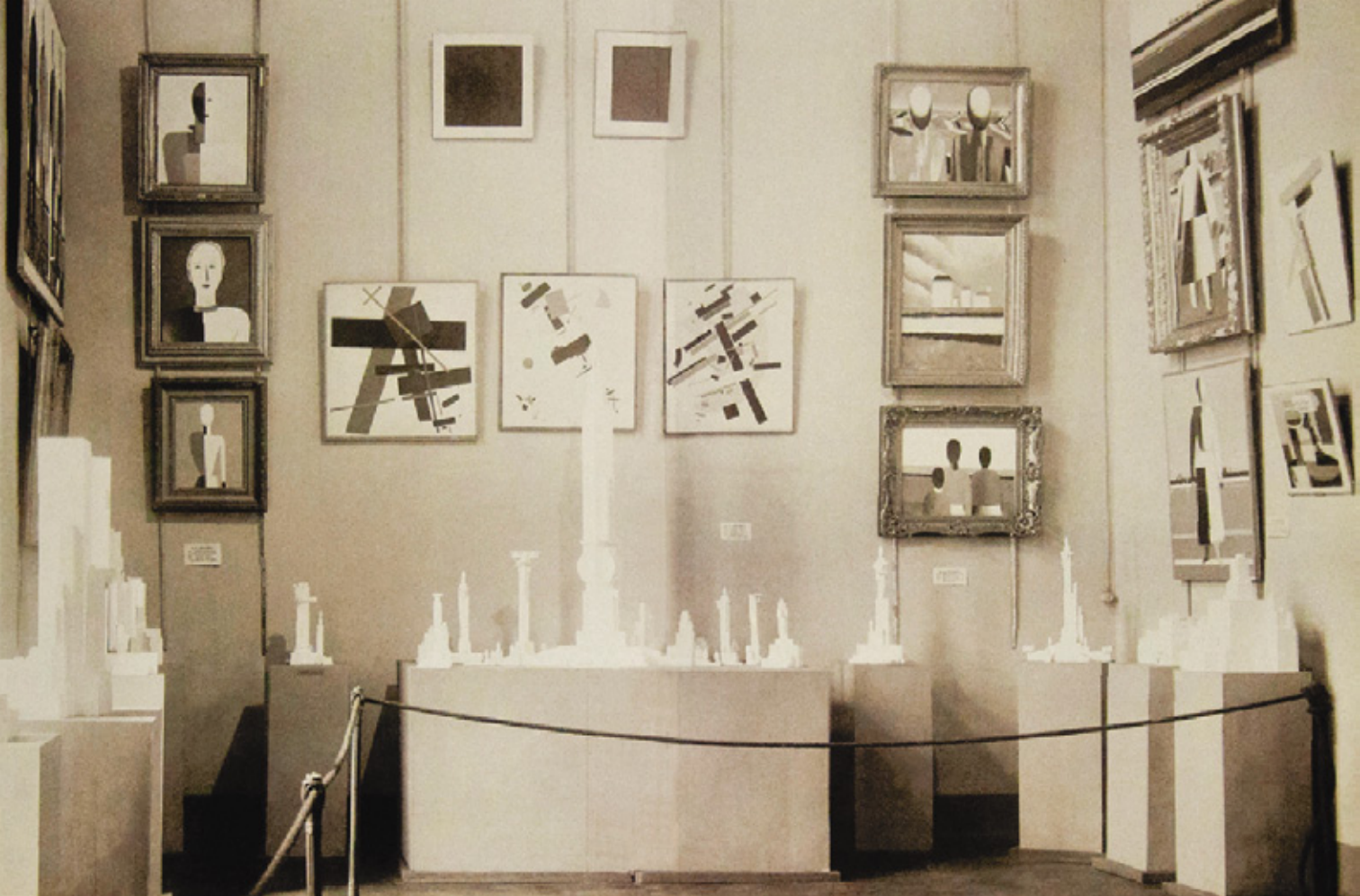
O współczesnym powiązaniu sztuki ze sferą sacrum pisał w swoim ostatnim eseju Jan Białostocki. Choć te dwie dziedziny życia wydają się być, według autora, ostatecznie rozdzielone, to współistniały i dopełniały się kiedyś w jednym dziele⁷⁵. Obraz organicznie potrzebował ramy, która komunikowałaby jego przynależność do „innego świata”. Aż do XVIII wieku w obrazie nie rozdzielano rygorystycznie tego, co artystyczne, ideowe, koncepcyjne, od tego, co rzemieślnicze, wykonawcze, techniczne⁷⁶. Początkowo wystarczała mu jedynie profilowana listwa, uskok kowczegu, by zawrzeć świętość w samym wizerunku. U progu nowożytności obrazy, wchodząc stopniowo w sferę świeckiej rzeczywistości, a realnie w prywatne pomieszczenia, potrzebowały ram jako nowo rozumiane dzieła – wytwory kunsztu i sztuki. Rama zaczęła otaczać rzeczywistość natury i historii, obserwowaną przez okno, którym stał się obraz w definicji Albertiego (*De pictura*, 1435; wł. *Della pittura*, 1436). Wyznaczała kadr widzenia i kreacji artystycznej. Jednak przez cały ten czas, aż do początków XX wieku, obraz i rama tworzyły jedność. Obrazy stawały się ukończoną całością dopiero po ich oprawieniu.

Jak pisał Gadamer: „Trzeba sobie tylko uświadomić, że coś zdobiącego, coś dekoracyjnego, zgodnie ze swym pierwotnym sensem jest rzeczą piękną jako taką. Trzeba przywołać tę dawną wiedzę. Wszystko, co jest ozdobą i co zdoła, jest określone przez odniesienie do tego, czego jest ozdobą, do tego, na czym się znajduje, do swego nośnika”⁷⁷. Wraz z nowoczesnymi ocenami estetycznymi (przez nowoczesne rozumieć te wywodzące się jeszcze z oświeceniowego i po-

⁷⁵ Jan Białostocki, *Pokora i zuchwałość sztuki wobec sacrum*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw, New Series” 2013, 2(38), s. 159–169.

⁷⁶ Antoni Ziemia, „Rękodzielność” w teorii sztuki epoki nowożytnej. Szkic [w:] *Wśród ludzi, rzeczy i znaków. Krzysztofowi Pomianowi na darze*, red. Andrzej Kołakowski et al., Warszawa 2016, s. 501–520.

⁷⁷ H.-G. Gadamer, op. cit., s. 232.



il. 21 | fig. 21

Sala Malewicz
na wystawie
„Artyści Związku
Socjalistycznych
Republik Radzieckich
na przestrzeni ostatnich
15 lat”, Leningrad
(obecnie Petersburg),
1932 | Hall of Malevich
at the exhibition *The
Artists of the RSFSR
over Fifteen Years*,
Leningrad (today's Saint
Petersburg), 1932

fot. wg I fig. in Oksana
Lysenko, „Precious Framing,
The painting and its frame:
Dialogues - an exhibition
at the State Tretyakov
Gallery,” Moscow, *The Frame*
Blog, op. cit.

rewolucyjnego modernizmu XVIII i XIX w.) pojawił się rozdzźwięk między tym co artystyczne (w zastępstwie świętego) a tym, co rzemieślnicze, pozbawione transcendencji Boga, geniuszu Artysty czy ubóstwionej Sztuki⁷⁸. Łatwo do tej drugiej, „gorszej” kategorii wrzucać rami, jeśli uważa się je za odrębne przedmioty. Pozbawione obrazu, same niewiele potrafią przekazać, są nieme, tak jak okaleczone są obrazy pozbawione ram. Jedynie nasze uważne spojrzenie na ramę i obraz jako całość może przynieść pełne zrozumienie ich historii.

⁷⁸ Ibidem: „Pojęcie dekoracyjności ujmuje się tu oczywiście z perspektywy opozycji do »właściwego dzieła sztuki« i z perspektywy źródła w genialnym natchnieniu. Argumentuje się mniej więcej tak: coś dekoratywnego nie jest sztuką geniuszu, lecz rzemiosłem artystycznym”.