

---

## WSTĘP

---

Odczytuje sztukę najlepiej ten, który najwięcej o niej wie, który zna najwięcej znaków. Ale nie wyłącznie. Czasem świadomość artysty lub podświadomość widza trafia na nowe znaczenie. Stąd wzrost znaczenia podświadomości w tworzeniu artystycznym, w odczytywaniu dzieła sztuki, w badaniach nad sztuką. W tych ostatnich należy jednak ziarno oddzielić od licznych plew, po prostu od blagi. Dzieje estetyki, tak jak odczytuje je historyk sztuki (porównując twierdzenia estetyczne z dziełami sztuki, odpowiadającymi im w czasie), to często dzieje pomyłek. Widać, że sztuka kroczy własnymi drogami, a sąd estetyczny lub historyczny swoimi. I nie to jest zasmucające. Rozczarowanie spotyka nas z chwilą, gdy spostrzeżemy, że mylne twierdzenia filozofów wygłaszane były z dogmatyczną pewnością wystąpienia.

Niemiecki uczyony, Erwin Panofsky (zm. 1968), rozwinął w Stanach Zjednoczonych szeroką działalność, tworząc całą szkołę opartą na tzw. metodzie **ikonologicznej**, tj. na wiązaniu dzieła sztuki z myślą filozoficzną i naukową swego czasu.

W mojej pracy posłużę się tą metodą, jak również podejmę *trop* Strzygowskiego, aby dotrzeć do źródeł naszej wspólnej kultury europejskiej, z której wyrosła i dojrzała cywilizacja Starego Kontynentu. Do europejskiej historii sztuki wiele niepokoju, a nawet sensacji, wniósł z początkiem XX w. Józef Strzygowski (uczony wiedeński, pochodzący z Bielska i mówiący nieco po polsku), który wystąpił z tezą, że sztuka antyczna, w szczególności starochrześcijańska, genezą swoją tkwi w sztuce Bliskiego Wschodu.

W dziele *Orient oder Rom?* (Wschód czy Rzym?) Strzygowski odsądził Rzym starożytny i jego spadkobierców chrześcijańskich od pierwszeństwa i zasług na polu sztuki. Dzieło to, jak wszystko, co Strzygowski pisał, pełne było interesujących, ale nieugruntowanych hipotez. Wywołało dyskusje, ale nie wytrzymało próby czasu. Sam Strzygowski pod koniec życia poddał się trującym oparom niemieckiego nacjonalizmu. Obecny kryzys pojęć estetycznych, przede wszystkim samej definicji sztuki, kryzys pojęć moralnych i społecznych związanych z tą dziedziną, spowodowany jest, między innymi, irracjonalizmem, szerzonym od pokoleń przez niemieckich historyków sztuki<sup>1</sup>. Dzieła sztuki zawsze stanowią część struktury kulturowej, wyrażając jej wierzenia religijne, kodeksy moralne, upodobania estetyczne. Kiedy nie są wyraźnie dydaktyczne, kiedy nie wyjaśniają i nie ilustrują politycznych i religijnych przesłań, mogą być jeszcze bardziej zdradliwe. Trwała obecność w sztuce europejskiej starożytnego greckiego ideału fizycznej doskonałości sprzyja powstawaniu przesądów rasowych. Te i inne przesłanki zdominowanego przez mężczyzn społeczeństwa do dziś mają wpływ na tematykę rodzajową w sztuce Zachodu. Niektórzy artyści odegrali znaczącą i pozytywną rolę w przekształcaniu kultury przez pogłębianie lub podkopywanie panujących idei. W każdej ludzkiej społeczności sztuka stanowi część złożonej struktury wierzeń i obrzędów, kodeksów moralnych i społecznych, magii lub nauki, mitu lub historii. Stoi pomiędzy wiedzą naukową a myśleniem magicznym lub mitologicznym, między postrzeganiem a wiarą, a także między ludzkimi możliwościami a aspiracjami. Jako środek komunikowania podobna jest do języka, a jej dążeniem jest wyrażenie twierdzeń o charakterze dydaktycznym lub moralnie pouczającym. W obrębie grupy społecznej, czy jest to niewielka wioska, czy też rozległe imperium, motywy, tematy i przedmioty zaczerpnięte są ze wspólnego źródła. Sztuka nieustannie odradza się, tak jak żywe organizmy struktur społecznych i kulturowych ulegają nieustannie przekształceniom. Techniki malarskie, rzeźbiarskie, umiejętności potrzebne, by coś przedstawić, stosowano rzadko tylko po to, by popisać się własną

---

<sup>1</sup>Estreicher K., *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa 1986, s. 31–32.

zręcznością. Większość dzieł stworzono w jakimś celu, czy to religijnym, społecznym, politycznym czy też, wyjątkowo, w celu wyrażenia wewnętrznej wizji artysty. Niewiele przedmiotów wykonał człowiek bez zwracania uwagi na cechy, które przemawiają zarówno do umysłu, jak i zmysłów<sup>2</sup>.

Dzieła architektury należą do trwałych świadectw historii. Po upływie setek czy tysięcy lat dostarczają wiarygodnej informacji na temat sił twórczych, które je ukształtowały. Dziełami tymi zajmują się badania historyczne. Na dużą skalę zaczęły się one w XIX w., wraz z pierwszymi wielkimi pracami w obiektach historycznych, nasilaniem się nacjonalizmu i – paradoksalnie – powstawaniem nowych technik budowlanych, których wytwory przyoblekano najczęściej w historyzujący kostium.

Architektura jest czystą sztuką inwencji, jej formy bowiem nie mają żadnych gotowych prototypów w przyrodzie – są swobodnymi wytworami ludzkiej fantazji i rozsądku. Pierwotna funkcja architektury ma charakter prawie biologiczny: ochrony przed warunkami atmosferycznymi i innymi siłami przyrody, środka, którym dysponuje człowiek w walce o przetrwanie. Wraz z pojawieniem się w społecznościach ludzkich podziału pracy, budowlom – zachowującym funkcję pierwotną – przypadają coraz liczniejsze funkcje wtórne. Różnicujące się społeczeństwo stawia architekturze wielorakie zadania, wykraczające poza ochronę przed uciążliwościami związanymi z klimatem – poczynając od potrzeb prywatnych i publicznych społeczeństwa, po jego reprezentację i symbol. W programie budowlanym definiuje się cel i zakres zadania, o ile nie są one ustalone przez zwyczaje i doświadczenie<sup>3</sup>.

Kształt projektu jest wypadkową dwóch równoległych procesów – wyobrażenia i konstrukcji. Wyobrażenie pozwala przemienić program w zmysłowo postrzegalne kształty. Ich duchowa antycypacja jest związana z konstrukcją – doborem sposobu budowania do określonego celu [...]. Wzajemne przenikanie wytworów wyobraźni oraz zasad konstrukcji w projektowaniu to właściwy proces twór-

---

<sup>2</sup>Honour H., Fleming J., *Historia sztuki świata*, Warszawa 2002, s. 12–27.

<sup>3</sup>Muller W., Vogel G., *Atlas Architektury*, t. I, Warszawa 2003, s. 11.

czy architektury. Z niego bierze początek dzieło architektoniczne jako organizm.

Ostatnią fazą procesu jest budowanie – realizacja projektu. Wymaga ona pogodzenia wielu specjalistycznych prac w ich rozmaitych fazach, dostosowania ich nawzajem do siebie i połączenia w spójną całość. [...] W wielu epokach architektura wspomagała również rozwój innych dziedzin, takich jak np. sztuki plastyczne. Wielkie dzieła architektury łączą dokonania techniczne i artystyczne<sup>4</sup>. Planowanie i budowa to fazy procesu wiodącego do powstania dzieła architektury. Planowanie poprzedza budowę i jest trzonem projektu porządku, w którym:

- wymogi programu budowlanego zostają połączone we wspólny kontekst organizacyjny i przestrzenny,
- związek przestrzenny utrwalony dzięki konstrukcji odpowiedniej do celu,
- obiekt architektoniczny jako rezultat programu budowlanego i wybranej konstrukcji zostaje umieszczony w kontekście innych porządków, systemów rządzących społecznością ludzką i jej otoczeniem.

Podstawą wykonania projektu są rysunki w odpowiedniej skali, z najważniejszym – rzutem, który w sposób filozoficzny Otto Ernst Schweizer w 1935 r. określił tak:

*Idea architektoniczna utrwała się w rzucie, któremu należy przypisać szczególne znaczenie. Z rzutu rozwija się przestrzeń kształtowana według jakościowych, a więc nie maksymalnych miar. Miary te nie są niezależne: są rezultatem rozmaitych badań tego, co istnieje, zweryfikowanym i odniesionym do możliwości postrzegania przestrzeni przez człowieka*<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup>Ibidem, s. 15.

<sup>5</sup>Ibidem, s. 17.

# ROZDZIAŁ 1

---

## Rama czy obramienie?

---

### 1.1 Pojęcie – rama

**Rama 1.** – prostokątne, owalne lub okrągłe o b r a m o w a n i e z listew, prętów itp., służące jako oprawa, umocowanie czegoś.

Drewniana, metalowa rama. Rama z drewna, metalu. Połączeniowa, srebrna, rzeźbiona rama. Rama obrazu, do obrazu. Oprawiać obraz, lustro w ramy.

*budownictwo* – rama okienna – szkielet konstrukcyjny okna, w który wprawione są szyby.

*przenośnia* – pola ujęte w ramy lasu.

2. – przyrząd z listew, prętów połączonych ze sobą, najczęściej w kształcie prostokąta, używany do napinania, przymocowywania czegoś; także część urządzenia mechanicznego o podobnym kształcie i zastosowaniu.

Ramy warsztatu tkackiego. Rozpiąć firanki na ramie.

3. tylko w liczbie mnogiej – ograniczony zakres, zasięg czegoś ustalonego, przyjętego; granice.

Ciasne ramy konwenansu. Zagadnienie przerasta, przekracza ramy artykułu. Trzyaktową sztukę wtłoczono w ramy jednoaktów-

ki. Sztuki grane w ramach festiwalu. Program przerobiono w ramach godzin lekcyjnych.

4. *technika* – główna część podwozia w postaci mocnej, lekkiej konstrukcji z rur metalowych, prętów itp., na której opierają się poszczególne części pojazdu mechanicznego.

Rama motocyklowa, roweru, rama samochodu, siewnika. Wieźć kogoś na ramie roweru<sup>6</sup>.

**Obramienie** – dekoracyjne ujęcie otworu (zwłaszcza okiennego), wnęki, płyciny, panneau, tablicy, epitafium, nagrobka itp. Obramienie może być wykonane w tym samym materiale co element dekorowany, lub odmiennym, składa się zazwyczaj z gładkiej lub profilowanej listwy, czasem z uszakami akcentującymi zwykle górne naroża, z pilastrów, kolumnienek lub herm podtrzymujących zwieńczenie w postaci gzymsu, frontoników itp.; charakterystyczne dla architektury nowożytnej. Ozdobne obramienie otworu drzwiowego nazywa się → portalem, obramienie tkanin, iluminacji, reliefów, rycin → bordiurą.

**Panneau** 1. – element architektonicznego rozczłonkowania i ozdoba ściany albo boazerii, w drewnianym, stiukowym, rzadziej kamiennym obramieniu, w postaci kwadratowej lub prostokątnej płyciny wypełnionej malowidłem lub reliefem.

2. – sam relief lub malowidło (często wykonane na płótnie albo drewnie) ujęte w takie obramienie.

Charakterystyczny element dekoracji wnętrz w okresie baroku i rokoka. Panneau naddrzwiowe nosi nazwę → supraporty.

(franc., od łac. *pannus* – płachta).

**Bordiura** 1. – ozdobny pas o b r a m i a j ą c y tkaninę, stanowiącą zamkniętą całość dekoracyjną (arrasy, gobeliny, kołdry, kilimy, makaty).

2. – niekiedy obrzeżenie stosowane w podobnie rozwiązanych

---

<sup>6</sup>[w:] *Słownik języka polskiego*, t. III, red. Szymczak M., Warszawa 1981, s. 17.

kompozycjach malarskich (np. iluminacjach), rzeźbiarskich i graficznych.

3. – w ogrodach wzorzyste obramienie w formie wąskiego pasma kwiatowego, stosowane jako obrzeżenie kwater, gazonów, kobierców kwiatowych lub klombów.

(franc. *bordure*)<sup>7</sup>.

## 1.2 Historia obramienia

Ramom do obrazów w historii sztuki poświęcono dotąd niezwykle mało miejsca. Dzieła specjalistyczne z dziedziny sztuki zdobniczej wspominają o ramach tylko na marginesie meblarstwa, zaś monografiści malarstwa temat ten zazwyczaj pomijają w ogóle, nawet do ilustracji swych prac używając reprodukcji obrazów bez oprawy<sup>8</sup>. Rama, od momentu kiedy człowiek wyprowadził się z jaskini, nierozzerwalnie związana będzie z jego działalnością artystyczną przy zobrazowaniu – bądź to w formie malarskiej, bądź w formie płaskorzeźby, tkaniny, mozaiki, witraża czy wyrobów jubilerskich – ważnych tematów leżących u podstaw jego egzystencji.

Malarstwo jest dziedziną sztuki niemal tak dawną jak sama ludzkość, problem więc historycznych początków oprawy obrazu należy odnieść do czasów najdawniejszych. Na podstawie zachowanych zabytków, monumentalnych malowideł naskalnych, rytów w kamieniu, rogu lub kości przypuścić można, że pierwotny artysta nie odczuwał potrzeby ujmowania tworzonych przez siebie obrazów w jakiegokolwiek obmyślane ramy. Ograniczenie powstałej kompozycji stanowił co najwyżej naturalny zarys zdobionego przedmiotu, rysa pęknięcia lub pręga odmiennej barwy skały na ścianie w jaskini<sup>9</sup>. Autorzy *Historii ramy do obrazu* posłużyli się badaniami współcześnie żyjących kultur prymitywnych, aby przez analogię do czasów prehistorycznych odtworzyć przenoszenie się war-

---

<sup>7</sup>[w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Kubalska-Sulkiewicz K., Warszawa 2004, s. 49, 281.

<sup>8</sup>Mielniczuk T., Grzegorzewski B., *Historia ramy do obrazu*, Warszawa 1998, s. 5.

<sup>9</sup>Ibidem, s. 7.

stwy kulturowej na wyroby rzemiosła artystycznego. Jak wykazały ich badania, malarsko zakomponowane obramienia obrazów tarcz rytualno-bojowych archaicznych wojowników są świadectwem zaistnienia pierwszych ram.

Różnorodne rzeźbienia, malowidła i kompozycje tworzone z rozmaitych materiałów, które dotyczą określenia *prymitywny*, niewiele mają wspólnego z potocznym rozumieniem *prymitywny* i różnią się zasadniczo od koncepcji zachodnich, szczególnie od naturalizmu. Rozwinęły się – podobnie jak prawie wszystkie ważniejsze formy artystyczne wszystkich epok i miejsc – w ścisłym związku z miejscowymi wierzeniami i magią. Są wyrazem wspólnych, niekończących się ludzkich usiłowań ułożenia w harmonii z siłami natury i zjawiskami nadprzyrodzonymi oraz próbą ich kontrolowania. Bardzo rzadko były tylko elementami dekoracyjnymi. Były jednak wytworami niezwykle odmiennych grup społecznych, łączących sztukę ze złożonym systemem prawa, obyczajów, zasad moralnych, wiedzy i wierzeń. I w przeciwieństwie do sztuki, mającej na celu obrazowanie wielkich religii światowych, dążących do nawracania ludzi, *sztuka prymitywna* skłania się do przemyślanego ukrywania tajemnic. Dokładne znaczenie obiektów kultu, masek rytualnych, rzeźbień na podporach domostw lub malowideł na tarczach, było ograniczone do pierwocin kultury danej wspólnoty, czasami zaledwie do kultury jej podgrupy<sup>10</sup>. Zdobienia na ciele żywego człowieka są blisko związane z dekoracjami na tarczach stanowiących jego osłonę. Są być może najbardziej wyrazistym przykładem nadawania poprzez sztukę dodatkowego znaczenia lub obdarzania siłą magiczną przedmiotów użytkowych.

Teresa Mielniczuk i Bohdan Grzegorzewski w swojej pracy *Historia ramy do obrazu* przedstawiają obramienie wizerunku demona z kręgu kultury Papua, będącą w zbiorach Museum of Primitive Art w New York na potwierdzenie przypuszczenia, iż *dekoracyjne obramienie w formie geometrycznie ornamentowanego pasma* podkreśla jedynie kształt tarczy. Czy ornament zawsze pełni rolę czysto dekoracyjną? Bywają ornamenty w większym stopniu s y m -

---

<sup>10</sup>Honour H., Fleming J., op. cit., s. 741.

b o l i c z n e, z n a c z ą c e niż przeznaczone do z d o b i e n i a, do upiększania przedmiotów nimi pokrytych. Znaki umowne, symbole, zjawiają się tu często w postaci najmniej oczekiwanej: oto na przykład u pewnych ludów pasterskich, oddających boską cześć Słońcu, wszelkie formy koliste w ozdobach stanowiły aluzję do bóstwa. A cóż powiedzieć o geometrycznych, rytmicznie powtarzających się znakach, które znaleźć można na broni, na tarczach wojowników, w tatuażu? Jakże niewiele chodziło tu pierwotnie o piękny, przynoszący radości estetyczne wzór, jak bardzo natomiast o to, by przy pomocy magicznych znaków zapewnić sobie pomoc bogów, by wreszcie – pełną grozy dekoracją tarczy – przerazić przeciwnika. Oczywiście – w tym ostatnim przypadku musiał już wejść w grę kolor, działanie ornamentu linearnego byłoby bowiem zbyt subtelne, delikatne<sup>11</sup>.

Wynioskować można z powyższego, że pod pojęciem ramy powinniśmy postrzegać szersze rozumienie tego słowa, a nie li tylko *dokładnie spawanych ze sobą narożnikowo listew drewnianych*. Uwidacznia się w tym miejscu istotne spostrzeżenie, a mianowicie, gdy zobrazowanie przedstawiać będzie postaci obdarzone mocami nadprzyrodzonymi, pochodzącymi nie z tego świata, żeby pozostały w miejscu, gdzie zostały przedstawione, koniecznie musi być obwiedzione obramieniem o skutecznym działaniu. Plecionka – wydaje się takim skutecznym zabezpieczeniem – oznacza *życie*, czasem *walkę*. Również dekoracje roślinne w obramieniach średnio-wiecznych romańskich i gotyckich ołtarzy były niekiedy symbolem *życia* lub *natury*. Zresztą – bardzo często ornament i motywy wyraźnie już przedstawiające przenikają się nawzajem: wśród linearnych, węzowych splotów pojawiają się ptaki, zwierzęta fantastyczne, groteskowe postacie. Trudno postawić granicę między funkcją dekoracyjną ornamentu a jego funkcją symboliczną czy też ekspresyjną, trudno wyznaczyć moment, w którym wzór linearny, kreska, przestaje tylko *zdobić*, a zaczyna coś *znaczyć*, coś *przekazywać*<sup>12</sup>. I tu nasuwa się następna refleksja – zobrazowania niezwiązane z sa-

---

<sup>11</sup>Oseka A., *Spojrzenie na sztukę*, Warszawa 1988, s. 46.

<sup>12</sup>Ibidem, s. 48.

*crum* tracą logiczną spójność z obramieniem i zostają zepchnięte na margines. Rama obrazu, chociaż w praktyce pozbawiona możliwości samodzielnego oddziaływania na widza, bywa wytworem artystycznym wysokiej nieraz miary. Stopień zależności pomiędzy obrazem a jego oprawą w różnych epokach kształtował się rozmaicie. Przeważnie jednak oba te elementy nawzajem się uzupełniały. Forma plastyczna oprawy dopełnia i podsumowuje niejako cechy stylowe obrazu, jego koloryt i nastrój, a niejednokrotnie wzbogaca również treść dzieła. Rama stanowi element plastycznego zamknięcia malarskiej kompozycji.

Nie potrafimy niestety uchwycić historycznego momentu pojawienia się ramy w takiej formie, jak to rozumiemy współcześnie. Najstarsze, wyodrębnione z malowidła plastyczne obramowanie stanowiły najpewniej połączone ze sobą końcami połówki patyków. Ten typ prostej ramy spotykamy do dziś, tyle że jest ona wykonana z półokrągło obrobionych listew. Współśrodkowe zwielokrotnienie tego układu pozwoliło na skonstruowanie ramy o wyraźnie zaznaczonym, rozwiniętym profilu<sup>13</sup>.

Ta hipoteza o konstrukcji pierwotnej ramy nie przemawia do mnie. Co miałyby być zobrazowane na tym przedstawieniu, by zasłużyć sobie na tak marną oprawę i czy cały wysiłek wart byłby takiego przedsięwzięcia? Może to wyobrażenie wynika ze stereotypowego pojęcia *prymitywny = elementarny*.

Termin *sztuka prymitywna* został wymyślony na początku XX w. w celu określenia obiektów nie uważanych dawniej w krajach Zachodu za *dzieła sztuki*, pochodzących z obszarów spoza kręgu kultury europejskiej, to znaczy z Bliskiego Wschodu, Indii, Chin i Japonii. W pionierskiej pracy zatytułowanej *Primitive Culture* (1871) Edward Taylor, pierwszy profesor antropologii w Oksfordzie, wspominał o nich tylko wówczas, gdy służyły wyjaśnieniu problemu *określenia relacji umysłowych pomiędzy dzikimi a cywilizowanymi ludźmi*. Muzea etnograficzne zorganizowane w XIX w. – w Kopenhadze (1841), Berlinie (1856), Lejdzie (1864), Cambridge (1866), Dreźnie (1875), Paryżu (1878) – wszystkie przyjęły te same

---

<sup>13</sup>Mielniczuk T., Grzegorzewski B., op. cit., s. 8.