

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

Obrazové rámy ve sbírce Arcibiskupského zámku v Kroměříži

bakalářská diplomová práce

Mgr. MARKÉTA NEVLÍDOVÁ

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci zpracovala samostatně a uvedla v ní všechnu literaturu a ostatní zdroje, s nimiž jsem pracovala. Práci tvoří asi 64 356 znaků, s poznámkovým aparátem 72 879 znaků.

V Olomouci dne 28. 6. 2018

.....
Mgr. Markéta Nevlídová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. PhDr. Ladislavu Danielovi, Ph.D. za cenné podněty a za vstřícnost s níž se ujal vedení bakalářské práce. Dále bych chtěla poděkovat pracovníkům Arcibiskupského muzea v Kroměříži, MgA. Jiřímu Miláčkovi a Mgr. Janě Macháčkové, za trpělivé procházky obrazárnou a pomoc s hledáním zmínek o obrazových rámech v historii zámecké galerie. Za velmi cennou konzultaci z restaurátorského a konzervátorského pohledu děkuji Mgr.art. Elišce Sklenářové a Bc. Ondřeji Žákovi. V neposlední řadě děkuji Mgr. Miroslavu Kindlovi za vhled do světa kurátora sbírek a jeho názor na význam obrazového rámu.

Velké díky za podporu během celého studia v Olomouci patří také mé rodině.

Obsah

1. Úvod.....	5
2. Význam obrazového rámu.....	7
2. 1. Funkce rámu a jeho charakteristika	7
2. 2. Umělec – rámař a obrazový rám.....	9
2. 3. Rámy ve výstavnictví	11
3. Pohled na vývoj obrazových ráků	13
3. 1. Historie bádání.....	13
3. 2. Stylový vývoj ráků	17
4. Obrazové rámy kroměřížské obrazárny	21
4. 1. Otázka původnosti ráků kroměřížského zámku.....	23
4. 2. Restaurátorské zásahy a přerámování obrazů.....	25
4. 3. Opuštěné rámy	30
5. Závěr.....	35
6. Summary	37
7. Seznam použitých zdrojů	38
8. Textová příloha	40
9. Seznam použitých zkratek.....	44
10. Seznam obrazové přílohy	45
11. Obrazová příloha	47
12. Anotace.....	64

1. Úvod

Hlavním podnětem pro volbu tématu obrazových ráků byla má návštěva holandské galerie Mauritshuis v Haagu, kde jsem začala porovnávat jednotlivé ráky obrazů a zabývat se otázkou jejich vlivu na konkrétní dílo. Zajímalo mě, jak se jednotlivé ráky liší z hlediska provenience, zda je v České republice rozšířený výzkum na problematiku rákování a jaký je kontext ráků v českých sbírkách ve vztahu k evropské tvorbě. Inspirativní byla pro mě také esej Briana O'Dohertyho s názvem *Poznámky ke galerijnímu prostoru*, která vyšla v rámci knihy *Uvnitř bílé krychle*, kde autor uvádí svůj pohled na vystavování obrazů a hodnotí vliv ráku na percepci díla. Domnívám se, že vztah mezi rákem a obrazem je dialogického charakteru, protože oba dohromady tvoří jeden výsledný celek.

Obrazový rák vnímám jako jediný objekt výtvarného umění, který je vždy na očích, a přesto je neviditelný. Přitom podtrhuje celkový dojem z obrazu. Málakterá historická malba si v průběhu doby zachová původní rák a často dojde i k několikanásobnému přerákování. Podoba ráku se odvíjí např. od vkusu majitelů, stylu interiéru, módních trendů. Rák a obraz mohou být také v estetickém nesouladu. Navíc rák nepasuje jen k obrazu, ale také k okolí.

Ve své práci se zaměřuji na ozdobné ráky nesoucí malířská díla. Výzkum obrazových ráků trpí nedostatkem pramenů a celkový nárůst badatelského zájmu o tuto problematiku můžeme hledat převážně až od 80. let minulého století. Jedním z mnoha důvodů může být také problematičnost ukotvení pozice ráků, protože se nachází na pomezí mezi výtvarným a užitým uměním. Zájem také přitahují hlavně zajímavé a specifické kusy, takže znalost běžnějších ráků je stále nízká. Výzkum obrazových ráků je rozšířen zvláště díky německy a anglicky píšícím autorům.

Prvotním záměrem bylo věnovat se původním barokním rákům, které spolu s rozvojem řezbářství výrazně podnítily rozvoj ráků a jejich stylových forem. Vzhledem ke hledání původních ráků se zdálo vhodné obrátit se na zámeckou sbírku a po dohodě s prof. Ladislavem Danielem jsem vybrala sbírku kroměřížského zámku. Očekávala jsem, že zámecká sbírka bude stabilnější s méně změnami v průběhu historie. Mezi mé hlavní výzkumné otázky patřilo kromě hledání významu ráku, to, zda jsou v kroměřížské obrazárně původní ráky a jak je s nimi zacházeno, o jaké ráky jde v rámci celoevropského kontextu a dále mě zajímalo jakým způsobem galerie ráky vybírá. Velkým přínosem pro zodpovězení těchto otázek pro mě byl rozhovor s Miroslavem Kindlem a dále konzultace s restaurátorkou Eliškou Sklenářovou.

Původních ráků se v obrazárně příliš mnoho nedochovalo, upustila jsem tedy od své představy, že se budu věnovat stylovému rozboru všech ráků a přesunula svou pozornost na otázku muzejní praxe a to, jak je s ráky na zámku v Kroměříži pracováno.

Vzhledem k tomu, že v českém bádání není problematika obrazových ráků příliš zastoupena, pojala jsem bakalářskou práci také jako potřebný teoretický úvod. Zároveň jde o velice komplexní téma, které v sobě zahrnuje také znalosti rámařských technik, postupů zlacení a restaurátorských přístupů.

V první části práce se věnuji hledání významu rámu, jeho funkcím a dále pak rákům ve vztahu k výstavnictví. Krátce je věnována pozornost také vztahu umělce a rámu. Jedna kapitola je zaměřena na výběrové nastínění historie bádání o rámech. Dále se věnuji popisu stylového vývoje ráků od počátku deskových obrazů až do 20. století, kdy dochází k odmítání rámu jako takového. V další části práce se již dostávám ke konkrétním příkladům z kroměřížské obrazárny. Svůj výzkum jsem odvíjela od arcibiskupa Theodora Kohna (1893–1904) a snažila se sledovat změny a přerámování obrazů v průběhu 20. století. Zmiňuji také některé příklady z posledních let. Zajímaly mě změny v koncepci a stylové trendy rámování. Zabývala jsem se také ráky, které je možné hodnotit jako původní, tedy z doby vzniku malby. Poslední kapitola je potom věnována „opuštěným“ rákům, které se dnes nacházejí bez obrazu v depozitáři a které je možné ještě pomyslně propojit s jejich obrazy v obrazárně.

2. Význam obrazového rámu

Obrazový rám po mnoho let nerozlučně provázel malířská díla.¹ V mnoha případech není vnímán jako součást obrazu, takže nikdy nepoutal pozornost kunsthistoriků tak jako obrazy samotné. Badatelsky se rám nachází na pomezí mezi výtvarným a užitým uměním a je možné se na něj dívat skrze umělecký styl či provenienci. Ve valné většině umělekohistorických publikací rám není ani součástí obrazových příloh. Význam rámu byl podceňován a často byly rámy od původních obrazů odděleny. Polona Vidmar zmiňuje, že rámy byly v minulosti hodnoceny hlavně optikou užitého umění a spadaly převážně do oblasti zájmu obchodníků s uměním a sběratelů.² Jaký je vlastně význam obrazového rámu a proč má smysl se mu věnovat?

2. 1. Funkce rámu a jeho charakteristika

Divák zřídka při pohledu na obraz uvažuje také o jeho rámu, přesto má rám nevyhnutelně významný estetický vliv na percepci díla. Jako rám je hodnocen materiál, který odděluje obraz od okolního prostoru. Rám není jen nosič obrazu, který ho chrání před poškozením, ale odděluje realitu od malby a pomáhá zakotvit obraz v prostoru. Mezi hlavní funkce tedy můžeme zařadit kromě estetické také stabilizační a ochrannou. Napomáhá také zvyšovat barevné nebo světelné vyznění obrazu.

U raných nástěnných maleb a mozaik ještě nebylo možné odlišovat hranici mezi obrazem a okolním prostředím. Teprve se samostatnými díly je umocňována role rámu jako dělicího charakteru s isolačním účelem. Na rozdíl od novověkých obrazů jsou středověké rámy nedělitelnou součástí díla.³ Např. u obrazů Mistra Theodorika můžeme také sledovat, jak malba i s pastigliemi přechází do samotného rámu. Rám v církevním prostoru také umožňuje plnit úlohu relikviáře. Rám tedy může být také rozšířením významu a smyslu obrazu.

V gotické tvorbě nalezneme hned několik účelů rámu u rozsáhlým oltářních děl. S rámy v oltářové tvorbě přichází také symbolický rozměr. Velikou roli hrálo zlacení, které přinášelo malbě světlo ve ztemnělých chrámových interiérech. Paul Mitchell a Lynn Roberts vyzdvihují

¹ Jeho počátky můžeme spojovat s příchodem deskového obrazu.

² Polona Vidmar, *Obrazy a rámy: dřevořezby Jana Brokofa pro knížata Gundakara a Ferdinanda Josefa z Dietrichštejna na zámku v Libochovicích*, in: Martin Mádl (ed.), *Tencalla I*, Praha 2012, s. 360.

³ Adam Pokorný, *Rámování obrazů*, in: Dagmar Jelínková (ed.) *Jak zarámovat obraz?*, Praha 2017, s. 14.

zlacení hlavně u španělských a italských kostelů. Dobře osvětlené kostely severní Evropy nevyžadovaly tolik zlacení na oltářích a ačkoli tvarované okraje a pozadí obrazů byly často zlacené, tak plocha rámu bývala malovaná, mramorovaná, vzorovaná a často doplněná ještě atributy donátorů či vykládána složitou mozaikou.⁴

Další funkci můžeme nalézt u trofejních rámu, které uvozují a odhalují námět obrazu. U portrétu může tento typ rámu poukazovat na status a zájmy zobrazeného. Lovecké a válečné scény mohou být doplněny vhodnými motivy na rámu, stejně tak může být podpořena náboženská tematika. Obrazový rám může také odrážet vlastnictví např. užitím heraldických odkazů. Téma trofejního rámu nás odkazuje také směrem ke galerijnímu prostředí, kde může tzv. galerijní rám (*gallery* nebo *livery frame*)⁵ odkazovat na náležitost k určité sbírce, či odkazovat opět k vlastníkovi sbírky nebo být sjednocujícím prvkem určitých námětů.

Rám a jeho funkce můžeme hodnotit na základě tří vzájemně se ovlivňujících faktorů: celkový tvar, zdobení a finální úprava. Samotný průřez rámu může být plochý, ale skutečnou hloubku a dojem perspektivy obrazu potom zvyšují dekorativní lišty nebo tvarování. Obrys rámu je často přerušován výraznějším zdobením v rozích či ve středech lišt, tak aby zvolené prvky vytvořily hru s úhlopříčnými a horizontálními osami v celé kompozici obrazu. Tento záměr se nejčastěji objevuje u portrétních rámu, kde takto zvolené umístění působí jako prostorové souřadnice. Zvýrazněná axiální geometrie potom posiluje obrazovou kompozici a více směřuje pozornost diváka na portrétovaného v obraze. Současně tento vnější obrys představuje výrazný vzor na stěně. Prakticky všechny rámy sdílejí velice podobnou základní podobu. Rám je často tvořen úzkou zdobenou lištou přiléhající k hranici obrazu, poté následuje širší oddělovací prostor, který bývá zakončen dekorativnější lištou na okraji rámu.

Podle obecné charakteristiky zdobení je možné říci, že nejnvtitnější lišta, je-li zdobena, je doplněna sousedním hladkým vlysem nebo výdutí. Další viditelné zdobení je dále od obrazu výraznější. Obvykle je velikost měřítka kompozice a detail malby úměrný ornamentu na rámu. Příkladem jsou miniaturizované techniky holandských děl s jemnými zvlněnými výlisky, nebo širší listy a architektonické motivy obklopující výraznou draperii a prostředí barokních postav. Silným okrasným motivem poutajícím pozornost je použití rytmické řady skloněných lalůček⁶. Běžně se tento motiv objevuje na manýristických a barokních rámech.

⁴ Paul Mitchell – Lynn Roberts, *A History of European Picture Frames*, London 1996, s. 12.

⁵ Ibidem, s. 12.

⁶ Obvykle známé jako gadrooning – dekorativní motiv složený z konvexních křivek v sérii, který umocňuje dojem pohybu.

Třetí důležitou charakteristikou rámu je, v celkovém dekorativním ohledu, barva a textura finální úpravy. Převážná většina ráků byla zlacená nebo částečně pozlacená. Další mají polychromované či lakované dřevo. Již v minulosti bylo zlato vnímáno jako jeden ze způsobů, jak zlepšit rám a také jeho obsah. Zářící a reflexivní vlastnosti zlata umožnily zvýraznění obrazu a také případnou harmonizaci s okolním nábytkem. Více než tvar, izolovala umělecké dílo tedy závěrečná zlacená povrchová úprava.⁷ Zlacený rám také může mít za cíl posílit exaltovanost interiéru kostelů či zvýšit kredit majitele.

Z pohledu užitého umění jsou rámy vedeny jako doplňkový nábytek. Označují: „*takové kusy zařízení, které plnily a dodnes plní různé doplňkové, často vedlejší a zbytné a jen dekorativní funkce*“.⁸ Rámy obrazů jsou jako doplňkový nábytek samostatnou skupinou nábytkových typů, které mají být tvarově a dekorem odvozené od nábytku základního. Existují ale také originální autorské rámy, které si tvoří umělec podle sebe. Na ně se nyní podíváme v další kapitole.

2. 2. Umělec – rámař a obrazový rám

Historie ráků je také pevně spjata s umělci a jejich mecenáši. Neméně důležitý je potom vztah rámaře, umělce, architekta a objednavatele, který dotváří celkový kontext vzniku a výběru ráku. V tomto případě hovoříme o případech, kdy je k dispozici dostatek pramenů a je možné potřebné informace dohledat. Pro tuto kapitolu je zajímavý také přerod statusu umělce a řezbáře, kdy v době baroka nabývá řezbářství na významu.⁹

Středověké oltáře byly vytvářeny skupinou řezbářů, zlatníků a malířů, kde právě řezbář měl často výsadní pozici. Malíř neměl téměř žádné rozhodující slovo o výsledném zpracování, protože často pracoval s již vytvořeným, zlaceným panelem. Existují ale dochované důkazy o tom, že umělci rozvíjeli své vzory a přemýšleli nad estetickým propojením díla a ráku. Nicméně Mitchell a Roberts se shodují, že ačkoli mohl mít nejhlavnější slovo v zakázce malíř, tak vzory a design ráku stejně zůstávaly v rukách řezbáře.¹⁰

⁷ Paul Mitchell – Lynn Roberts (viz pozn. č. 4), s. 9.

⁸ Ludvík Losos, *Historický nábytek: konstrukce, údržba, restaurování*, Praha 2013, s. 128.

⁹ Příkladem nárůstu významu řezbářství v českém prostředí byl rok 1661, kdy pražští sochaři vystoupili ze společného cechu s malíři a založili si vlastní bratrstvo. (Libuše Urešová, *Obrazový rám českého baroka* (nepublikovaný strojopis, přístupný v Národní knihovně v Praze), Praha 1962, s. 27).

¹⁰ Paul Mitchell – Lynn Roberts (viz pozn. č. 4), s. 13.

Stejně jako se role umělce začala v průběhu dějin měnit, tak také umění vytváření ráků. Během italské renesance můžeme sledovat nástup bohaté vrstvy mecenášů, která si objednávala alegorické, votivní a portrétní malby. Rám přestal být součástí obrazu. Nebylo výjimkou, že umělci, kteří byli znalí řady uměleckých disciplín jako zlacení, sochařství a architektury, si vytvářeli ráky sami. Z prací tohoto období máme dochované ráky vytvořené umělci jako např. Albrecht Dürer či Fillipo Lippi.¹¹

V období baroka objednavatelé často kladli důraz na komplexnost výzdoby, tedy i na zhotovení obrazu spolu s rákem. Jak již bylo zmíněno výše, úskalím výzkumu obrazových ráků je nedostatek pramenů. Příkladem dochování pramenů k zakázce a původních ráků v českém prostředí jsou ráky od sochaře Jana Brokofa, které se nacházejí na zámku v Libochovicích. Dochovalo se jich celkem 39.¹²

Jacob Simon popisuje dobovou praxi britských portrétních malířů na konci 18. století. Řada tehdy významných malířů byla nespokojena s tím, jak byla rákována a prezentována jejich díla. Navíc objednavatel často očekával, že odejde s kompletním dílem, tedy s již zarákováním obrazem se zlaceným rákem.

V dnešní době je těžké s jistotou říci, do jaké míry byli umělci zahrnuti do procesu rozhodování. Valná většina zakázek byla dohodnuta ústně, tudíž bez dokumentace. U některých objednávek se však zachovaly smlouvy a dopisy, kde autoři hovoří o svých vlastních autorských rámech. Řada typů ráků se brzy stala i známými, nesla také přímo jména autorů a na nějakou dobu se stala módními.¹³ Právě v momentu, kdy se nám dochovaly ráky, které nesou přímo malířovo jméno jako např. Whistlerův rám, Lawrencův rám, můžeme předpokládat, že malíř začal mít výraznější vliv na uvedení typu ráku. Divák je pak schopen rozlišovat, který rám byl vybrán přímo autorem, který objednavatelem či odlišit pozdější přerákování.¹⁴

¹¹ Může se jednat o velice ojedinělé případy.

¹² Polona Vidmar (viz pozn. č. 2), s. 363.

¹³ Jacob Simon, *The Art of the Picture Frame: Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, London 1996, s. 83.

¹⁴ *Ibidem*, s. 84.

2. 3. Rámy ve výstavnictví

Málokterá historická malba si v průběhu doby zachová původní rám a často u ní dochází i k několikanásobnému přerámování. Důvodem změny rámu může být proměna dobového vkusu, nový vlastník, intence kurátora, zborcení rámu aj. Rozvoj velkých dekorativních ráků souvisí podle Lososa s počátky sběratelství a potřebou na řádnou prezentaci získaných věcí.¹⁵

Matthew O'Reilly vnímá v některých ohledech obrazové rámy jako typický znak muzeí, protože nevyhnutelně rámují jednotlivá díla a zároveň je často nemožné se na ně dívat odděleně. Jako nejvíce typické galerijní rámování shledává adjustaci děl na papíře, u nichž je tradice prezentování již dlouho ustálená a standardizovaná. U maleb je situace komplikovanější, protože vyžadují individuálnější přístup. V případě, že je sbírka prezentována v uniformně zarámovaných obrazech, které jsou přitom z různých období, tak potom rozptýlení a disjunkce způsobené rámy mohou negativně ovlivnit divákův zážitek.¹⁶

Brian O'Doherty poznamenává, že každý obraz byl při vystavení vnímán díky rámu jako samostatná entita. Obraz je jako přenosné okno, které přináší pohled na jinou realitu na zdi. Vazba obrazu a rámu byla až do 19. století neporušitelná. Klasická práce s perspektivou a masivní rámy umožňovaly zavěšovat obrazy na stěnu těsně vedle sebe, aniž by byly jednotlivé obrazy vzájemně narušovány.¹⁷ Ukázkou vystavování obrazů tímto způsobem přináší např. Galerie prince Williama V. v holandském Haagu, kde nalezneme obrazy zavěšené těsně vedle sebe bez ohledu na zobrazované souvislosti mezi jednotlivými díly.¹⁸

Velikou změnu ve způsobu vystavování a zavěšování obrazů přinesl podle O'Dohertyho nástup krajinomalby a změna formální kompozice. Krajina s táhlým horizontem překračovala limity rámu. Obrazy se začaly věšet mnohem dále od sebe, tak aby každý obraz promlouval jasně sám za sebe.¹⁹

Rámování starších děl s sebou nese řadu úskalí, kdy se kurátoři a sběratelé musí rozhodnout, zda přijmout rám, ve kterém dílo získali nebo vybrat jiný více lichotivý rám. V tomto případě jde vždy o subjektivní rozhodnutí. Další možností je hledat rám, který bude

¹⁵ Ludvík Losos (viz pozn. 8), s. 128.

¹⁶ Matthew O'Reilly, Museums, Frames and Context: Thinking through the picture frame, *Te Ara – Journal of Museums Aotearoa*, 32, December 2007, 1 & 2, s. 17–22.

¹⁷ Brian O'Doherty, *Uvnitř bílé krychle*, Praha 2014, s. 18.

¹⁸ Moderní rekonstrukce z roku 2010, zde ukazuje obrazy zavěšené tak, jako v roce 1774.

¹⁹ Brian O'Doherty, (viz pozn. 17), s. 19.

časově odpovídat době vzniku malby.²⁰ Některé galerie volí přístup uniformních ráků, Simon ale upřednostňuje méně dogmatický přístup, který vidí jako přijatelnější, zvláště pokud je založen na výzkumu a zkušenosti. Základem rákování by mělo být pochopení sbírky. V případě, že došlo k dostatečnému prozkoumání sbírky a pochopení současného ráku díla s ohledem na celkový kontext, je možné uvažovat o přerákování či zachování stávající situace.²¹

Tracy Gill hodnotí poslední desetiletí minulého století ve výstavnictví a sleduje, že došlo k postupnému zhodnocení obrazových ráků muzei a galeriemi. Galerie se snaží spojovat ráky a obrazy stejného období a aktivně tyto shody hledat.²²

Jako současný trend v rákování uvádí metodický manuál Národní galerie v Praze klimatické ráky (klimaráky), které byly uplatněny v posledních letech také u řady případů v kroměřížské obrazárně. Již od konce 19. století můžeme najít případy použití klimatických vitrín, přičemž první případ pochází z roku 1892 z Victoria & Albert muzea v Londýně. Další experimenty zaměřené na snahu stabilizovat okolní klima obrazu probíhaly ve 30. letech minulého století. Od 90. let se tento způsob rákování začíná stávat běžným a předchozí vitríny tak začínají být nahrazovány i s ozdobným rákem klimatickými ráky.²³ V Kroměříži nalezneme obrazy rákované tak, že ozdobný rám je na zadní straně opatřen neprodyšnou vrstvou a tvoří nosnou konstrukci klimatického ráku. Adam Pokorný upozorňuje na to, že tento způsob rákování není možné uplatnit u původních gotických ráků a u obrazů, kde je třeba „*respektovat původní subtilní rám*“.²⁴

²⁰ V těchto souvislostech odkazují na rozhovor s kurátorem kroměřížské sbírky AMK Miroslavem Kindlem, které je zahrnut v textové příloze této práce.

²¹ Jacob Simon (viz pozn. č. 13), s. 29.

²² Tracy Gill, Frames of Reference, *Picture Framing Magazine*, May 2000, s. 88.

²³ Adam Pokorný (viz pozn. č. 3), s. 31.

²⁴ *Ibidem*, s. 31.

3. Pohled na vývoj obrazových rámu

Tato kapitola se věnuje nastínění historie bádání o obrazových rámech s přihlédnutím k nepříliš početným českým příspěvkům. Další kapitola je potom zaměřena na stručné zhodnocení vývoje rámu od jejich počátků do současnosti.

3. 1. Historie bádání

Badatelský zájem o obrazový rám můžeme sledovat v odborné literatuře od konce 19. století. Výrazněji se však projevuje až v posledních třech desetiletích minulého století. Norbert Michels poukazuje na to, že v bádání a výstavnictví je kladen důraz převážně na prestižní okázalé a zdobené kusy. Znalost běžnějších decentních tvarů rámu, které nekonkurují ambicióznějším dílům, potom zůstává stále poměrně nízká.²⁵ Nad tímto aspektem se zamýšlí Barbara E Savedoff, když říká, že význam rámu nespočívá jen v tom, že byl vybrán nebo speciálně navržen umělcem, či že má významné spojení s konkrétní malbou. Také běžným rámuům přisuzuje stejný význam a důležitost.²⁶ Ze současné literatury a výstavních katalogů o obrazových rámech vyplývá, že se jedná o útržkovitý materiál, který trpí nedostatkem pramenů. V následující části uvádím výběrově významné publikace zabývající se problematikou obrazových rámu a oblasti, které mají vliv na vývoj bádání.

Na konci 19. století byla publikována studie Bodeho (1898–9) s názvem *Bilderrahmen in alter und neuer Zeit*.²⁷ Dále bych zmínila studii Sergeho Roche (1931).²⁸ Historii obrazových rámu se později věnoval Henry Heydenryk, zakladatel rámařské společnosti *The House of Heydenryk*, který publikoval v roce 1963 knihu *The Art and History of Frames*.²⁹ Dodnes uznávanou prací je také průzkum Clause Grimma z roku 1978 s názvem *Alte Bilderrahmen*, který doplňuje poznatky o typologii rámu a jejich vývoji také bohatým obrazovým doprovodem.³⁰ Kniha byla o tři roky později přeložena do angličtiny s doplňující kapitolou zaměřenou na americké rámy.

²⁵ Angelika Brunke, *Historische Bilderrahmen: Sammlung F. G. Conzen*, Dessau 1996, s. 6.

²⁶ Barbara E. Savedoff, More od Frames, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59, č. 3, Summer 2001, s. 324–325.

²⁷ Wilhelm von Bode, *Bilderrahmen in alter und neuer Zeit*, *Pan*, č. 4 (1898–9), s. 243–56.

²⁸ Serge Roche, *Cadres français et étrangers du XVe siècle au XVIIIe Siècle*, Paříž 1931.

²⁹ Henry Heydenryk, *The Art and History of Frames*, New York 1963.

³⁰ Claus Grimm: *Alte Bilderrahmen: Epochen–Typen–Material*, Munich 1978.

Na italské rámy se zaměřují dvě opět dobře ilustrované publikace, které vyšly shodně v roce 1992. Jedna nese název *La cornice italiana, Dal Rinascimento al Neoclassico*³¹. Kniha vyšla v dalším vydání v roce 2009. Druhá publikace zaměřená na italskou tvorbu nese název *La cornice fiorentina e senese storia e tecniche di restauro*.³²

Významnou publikací pro rozvoj bádání v anglickém kontextu je kniha Jacoba Simona *The Art of the Picture Frame: Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, která vyšla v Londýně v roce 1996 a zaměřuje se na portrétní rámy. Jde o katalog, který vzešel z výstavy *The Art of the Picture Frame* uspořádané téhož roku v Londýně. Autor se mimo jiné věnoval rámařským technikám a praxi, vývoji ráků v britském prostředí či vztahu rámaře, umělce a patrona. Kniha je pak zakončena propracovaným katalogem obrazových ráků, které se nacházejí v Národní portrétní galerii v Londýně. Téhož roku vychází kniha *A History of European Picture Frames*³³ od Paula Mitchella a Lynn Roberts, kde se autoři věnují jednotlivým oblastem tvorby ráků a sledují vývoj v geograficky odlišných místech. Autoři se neomezují jen na evropskou produkci, ale zahrnují také americký kontext.

V českém prostředí se vývojem barokních ráků zabývala Libuše Urešová. V roce 1962 sepsala nepublikovaný rukopis s názvem *Obrazový rám českého baroka*. Text zaměřený na muzejní sbírky Uměleckoprůmyslového muzea v Praze se původně měl věnovat velice širokému průzkumu a katalogizaci ráků od doby gotické až po současnost.³⁴ Téma, které mělo být zároveň disertační prací Urešové, bylo tehdy v české odborné literatuře naprosto ojedinělé. Z původního záměru vytvořit katalog muzejní sbírky ráků nakonec sešlo, ale Libuše Urešová u tématu zůstala a omezila ho jen na barokní období. Již v roce 1962 se domnívala, že je v českém prostředí dostatek informací pro provedení průzkumu známého materiálu, posouzení výtvarné formy i vývojové hodnoty obrazových ráků.³⁵

Na rámy v českém kontextu se zaměřila také badatelka Polona Vidmar, která cílila na problematiku propojení umělce – sochaře a jím stvořeného rámu. Věnovala se původním barokním rákům na zámku v Libochovicích se zaměřením na dřevorezby Jana Brokofa

³¹ Enrico Colle – Patrizia Zambrano – Franco Sabatelli, *La cornice italiana. Dal Rinascimento al Neoclassico*, Milano 1992.

³² Renato Baldi et al., *La cornice fiorentina e senese storia e tecniche di restauro*, Firenze 1992.

³³ Paul Mitchell – Lynn Roberts (viz pozn. č. 4).

³⁴ V roce 1957 byla Libuše Urešová pověřena vypracováním speciálního odborného katalogu pro Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Spolu s přeložením Urešové na jinou pracovní pozici do Národní galerie bylo od záměru upuštěno.

³⁵ Libuše Urešová, *Obrazový rám českého baroka* (nepublikovaný strojopis, přístupný v Národní knihovně v Praze), Praha 1962, s. 2–3.

pro knížata Gundakara a Ferdinanda Josefa z Dietrichštejna.³⁶ Vidmar říká, že výzkum v habsburských zemích není příliš pokročilý. Nastoluje také otázku, do jaké míry bylo rámařství na našem území nezávislým řemeslem.

V roce 2017 vydala Národní galerie v Praze (NG) první publikaci z řady metodických manuálů, kterou připravilo Metodické centrum pro muzea výtvarného umění. Jako první téma byla zvolena problematika obrazových ráků, vhodná adjustace obrazů a nastínění aktuálních trendů v rámování.³⁷ Do tohoto manuálu sepsali dvě kapitoly restaurátoři Národní galerie. Adam Pokorný se zaměřil na rámování obrazů, kde popisuje upevňování obrazů do různých typů ráků. Jarmila Franková věnovala kapitolu adjustaci děl na papíře.

Důležitým příspěvkem pro studium ráků jsou také výstavy a jejich katalogy. Příkladem kvalitně zpracované prezentace muzejní sbírky ráků byla výstava v Alte Pinakothek v Mnichově roku 1976. Katalog této výstavy kladl důraz na detailní stylistickou a regionální analýzu italských ráků.³⁸ V Rijksmuseum proběhla v roce 1984 výstava zaměřená na holandské ráky 17. století a jejich původní obrazy. Výstava *The Art of the Edge* v roce 1986 se zaměřila na roli a vývoj ráků v kontextu sbírky Uměleckého institutu v Chicagu. V souvislosti s touto výstavou vyšel první esej od José Ortegy y Gasset, který se zaměřoval na konceptuální otázky ráků.

Na ráky, které vytvářeli přímo samotní umělci se zaměřila výstava *Cadres de peintres* v Paříži v Muzeu d'Orsay v roce 1989. Toto téma potom rozvinulo také Van Goghovo muzeum v Amsterdamu v roce 1995 v podobě katalogu s názvem *In Perfect Harmony*. Velké oblibě se těšily italské ráky, pro které byl připraven rozsáhlý katalog o rámech a rámařích pro renesanční malby v Lehmanově sbírce Metropolitního muzea umění v New Yorku. V souvislosti s výše zmíněnou výstavou *The Art of the Picture Frames* můžeme zmínit ještě výstavu *Frameworks* uspořádanou ve stejném roce v Londýně, která vznikla ve spolupráci s Národní portrétní galerií a hodnotila ráky v širokém kontextu.³⁹ Britská národní galerie má zpracovaný poměrně rozsáhlý výzkum obrazových ráků, který je spravovaným samostatným oddělením s vlastní metodologií. Oddělení v čele s Peterem Schade se věnuje výzkumu ráků a

³⁶ Polona Vidmar, *Obrazy a ráky: dřevorezby Jana Brokofa pro knížata Gundakara a Ferdinanda Josefa z Dietrichštejna na zámku v Libochovicích*, in: Martin Mádl (ed.), *Tencalla I*, Praha 2012. s. 359–269.

³⁷ Dagmar Jelínková (ed.) *Jak zarámovat obraz?*, Praha 2017.

³⁸ *Italienisch Bilderrahmen des 14.–18. Jahrhunderts* (1976).

³⁹ Ze současnějších výstav (z doby vzniku bakalářské práce) můžeme zmínit expozici v Louvru probíhající od června do listopadu roku 2018. Louvre, který má ve své sbírce kolem 9000 ráků se zaměřil na obrazové ráky vybrané umělci, sběrateli či kurátory. Výstava cílí na rozvinutí širšího kontextu kolem ráků a zaměřuje se také na kurátorské přístupy k rámování a jejich změny od založení Louvru v roce 1793 do současnosti.

také hledání původních ráků či ráků odpovídajících době vzniku malby. V roce 2015 zde proběhla první z řady výstav *Frames in Focus* se zaměřením na architekta a sochaře Jacopa Sansovina a jeho obrazové rámy. Šlo o první výstavu této instituce ze série, která se začala hlouběji zabývat specifickými rámy.

Stálé výstavy obrazových ráků jsou ojedinělé. Paul Mitchell a Lynn Roberts zmiňují pouze dvě instituce. Tedy jediné muzeum, které vystavuje prázdné rámy bez obrazu jako umělecká díla je Musée des Arts Décoratifs v Paříži a Muzeum umění v Dallasu. Obě instituce se zaměřují na francouzské rámy 17. a 18. století. Prvními příklady textů zaměřených na deskripci ráků s uměleckohistorickým kontextem byl obrazový průvodce sbírky Thyssen–Bornemisza z roku 1989 a esej o obrazových rámech, jež byl součástí katalogu k výstavě Wright of Derby v londýnském Tate roku 1990.⁴⁰

Existuje také řada internetových portálů, které se věnují obrazovým rákům. Příkladem par excellence je platforma *Frame blog*, která funguje od roku 2012 a sdružuje texty specialistů.⁴¹ Zakladateli jsou Lynn Roberts a Paul Mitchell a zpřístupňují on-line řadu článků sepsaných odborníky. Jednotlivé texty jsou rozdělené podle období a provenience ráků.

Lynn Roberts ke studiu obrazových ráků zmiňuje také několik důležitých otázek, na které je dobré si zodpovědět při studiu ráků, protože mohou být nápomocné pro vytvoření celkového kontextu (viz textová příloha č. 1).

⁴⁰ Paul Mitchell – Lynn Roberts (viz pozn. č. 4), s. 14.

⁴¹ Lynn Roberts, *O blogu*, <https://theframeblog.com/about/>, vyhledáno 15. 4. 2018.

3. 2. Stylový vývoj ráků

Styly ráků můžeme rozdělit do třech skupin podle účelu obrazu, umístění a podle vlastníka. Církevní ráky často odrážejí architektonický styl umístění, upevňování sil katolicismu či reagují naopak na protestantskou střídmost. Světské ráky mohou manifestovat luxus nebo odkazovat na rodový majetek pomocí erbu. Rám může být značen také osobním znakem majitele.

Jako příklad z kroměřížské arcibiskupské rezidence, kde nalezneme osobní znak majitele, můžeme uvést obrazy, které si nechal arcibiskup Theodor Kohn zarámovat do zlacených ráků s vyřezávanou plachetnicí. V Arcibiskupském paláci v Olomouci je rovněž možné nalézt jeho loďku s hvězdou. Označoval si tak své nové akvizice. Motiv loďky se objevoval na zadní straně vypálený do rámu nebo se nachází přímo na desce. Takto značených obrazů a ráků se dochovalo celkem sedm.⁴²

Zároveň mimo tyto hlavní oblasti stylu mohou ráky také odrážet námět obrazu: náboženský, mytologický, historický, portrét, žánrovou malbu, krajinu, zátiší či abstrakci. Dalším faktorem může být to, zda dekorativní element rámu má být sladěn s dobovým nábytkem nebo je čistě projevem umělce s cílem esteticky propojit rám a obraz.⁴³

Počátky obrazového rámu

Rámování obrazu a hledání jeho hranic má velice dlouhou historii. Badatelé zasazují počátky ráků již do starověku. Dekorativní okraje můžeme nalézt ve starověkém Egyptě a Řecku např. na keramice či na nástěnných malbách. Historie rámu jako takového se odvíjí od doby, kdy vzniká přenosný deskový obraz. Rozvoj ráků je silně spjat také s rozvojem architektury. Nejstarší gotické deskové obrazy byly rámovány plochou lištou zdobenou výžlabkem na vnitřním obvodu a vyvýšenou oblinou na vnějším. Lišta byla zlacená či natřená barvou. Na rámech se objevovaly také dekorativní malované motivy a tento trend můžeme sledovat v záalpské oblasti do 15. století.⁴⁴

⁴² Milan Tognér – Jana Zapletalová, Restaurování obrazové sbírky a nové akvizice, in: Martina Miláčková (ed.), *Arcibiskup Theodor Kohn (1893–1904): neklidný osud talentovaného muže*, Olomouc 2012, s. 66.

⁴³ Paul Mitchell – Lynn Roberts (viz pozn. 4), s. 8.

⁴⁴ Libuše Urešová (viz pozn. č. 35), s. 4.

Přenosné rámy se začaly objevovat ve 13. století, ale teprve italská renesance 14. a 15. století začala design rámu oddělovat a rozvíjet jako samostatnou entitu, ačkoli zůstávala naplno součástí obrazu. Rámy církevních obrazů byly součástí oltářů nebo se jednalo o ornamentálně zdobené architektonické prvky obklopující malbu, které měly napodobovat interiéry katedrál.⁴⁵

Italská tvorba upřednostňovala u gotických deskových obrazů jiné pojetí. Rám se stal vyřezávaným architektonickým motivem, který poměrně přesně napodoboval kamenné detaily gotické architektury (panel, portál, průčelí stavby se štítem a další). Příkladem takového importu architektonického rámu do českého prostředí je diptych Tomáše z Modeny, který se nachází na Karlštejně. Po polovině 15. století přichází vertikální kompozice, která upřednostňuje přímočaré linie a pracuje s antickým tvaroslovím. Stále se však uplatňuje architektonická podoba rámu, kde je možné rozlišovat jednotlivé části jako sokl, sloupy či pilíře.⁴⁶

Mezi lety 1510–1525 dochází k průnikům vlivu italské renesance do střední Evropy, kde ještě doznívá gotický typ profilovaných lištových rámu. Vedle zlacených rámu, jde o rámy s černě natřeným širokým středem, přičemž vnitřní lišta může být lehce členěna a zlacena.⁴⁷

Od poloviny 16. století se u rámu začínají objevovat barokní znaky, což se projevu např. v odstupňování rohů, akcentování vrcholu rámu či zatočeným ornamentem. V pozdní renesanci a začátku baroka bylo velice oblíbené kromě zlacení použití přírodního dřeva, někdy mořeného. Až do konce 16. století byl ve velké oblibě tzv. Sansovinův rám, který měl dekor vyřezávaný po celé šíři rámu. S příchodem baroka a rozšiřováním královských a šlechtických dvorů se po církvi hlavními objednateli stala šlechta, která měla potřebu náležitě prezentovat své bohatství a moc. V této době se také hlavní centrum uměleckého vlivu přesouvá z Itálie do Francie. Žádné období nevěnovalo tvorbě rámu takové úsilí jako baroko.⁴⁸ Angličtí a němečtí řezbáři vytvářeli své vlastní barokní a rokokové rámy. Libuše Urešová také zmiňuje ve svém rukopisu prvního známého původce rámu na našem území. Šlo o epitaf Floriána Gryspeka v děkanském kostele v Kralovicích u Plzně, autor se jmenoval Krystof Hartwig z Wernigerodu. Vyřezal rámy pro malíře Hanse Bullea v letech 1592 a 1593.

⁴⁵ Tracy Gill (viz pozn. 22), s. 85.

⁴⁶ Urešová (viz pozn. č. 35), s. 4.

⁴⁷ Ibidem, s. 7.

⁴⁸ Paul Mitchell – Lynn Roberts (viz pozn. č. 4) s. 11.

19. století a vliv průmyslové revoluce

Jako další vlnu klasického designu v Anglii a Francii vidí Paul Mitchell a Lynn Roberts více uniformní produkci a tím pádem také více mezinárodní rozšíření jednotlivých vzorů. S počátkem 19. století pak dochází ke stírání národních stylů a spolu s nástupem průmyslové revoluce dochází k homogenizaci a standardizaci obrazových rámců, na což umělci reagují ojedinele snahou o navržení vlastních typů rámců. Polovinu 19. století můžeme spojit s prerafaelity a jejich snahou o znovuoživení starých technik a ornamentů. Tento vliv je typický hlavně pro evropskou tvorbu.

Evropské umění 19. století přináší experimentování s podobou rámců. Příkladem mohou být francouzští umělci jako Edgar Degas a Georges Seurat, kteří své rámy malovali či tečkovali s cílem esteticky sladit malbu i rám.

Představa rámu jako okna do jiného světa je na ústupu ve chvíli, kdy začíná převažovat abstraktní a dekorativní účel obrazu nad reprezentačním. Na změnu pohledu reaguje také obrazový rám. Díla např. Danta Gabriela Rossetiho, Jamese McNeilla Whistlera či Alberta Josepha Moora jsou tvořena liniemi a harmoniemi barev, které jsou doprovázeny geometrickými, vyřezávanými a malovanými rámy. Již zde není potřeba vyvolávat dojem hloubky či prostorových vztahů. Výběr dekoru a barev je tak podřízen snaze pozdvihnout obraz a zvýšit jeho dekorativní kvality. Symbolismus a secese následuje tento směr, který je ještě umocňován plakátovou tvorbou rámovanou v jednoduchých plochých lineárně dekorovaných lištách. Spolu se ztrátou důrazu na perspektivu v obraze se vytrácí i potřeba rámu.⁴⁹

Ztráta rámu ve 20. století

V minulém století se vztah rámu a obrazu rozvinul ještě dál. Kubisté jako Pablo Picasso a Georges Braque využívali prázdné rámy jako inspiraci a někdy pro napodobení jejich patiny či zapracování jejich tvarů do výsledného díla. Zároveň však došlo ke zřeknutí se rámu, kdy se umělcům zdálo tradiční zdobení rámců příliš omezující. Pro umělce jako Kazimir Malevič či Piet Mondrian bylo opuštění obrazového rámu v podstatě součástí jejich koncepce tvorby.⁵⁰

Ač se v Americe hojně rozvíjela produkce manufakturně vytvářených rámců, přesto zde na počátku minulého století nalezneme krátký obrat ke tradičnímu řemeslu rámařství. V první čtvrtině 20. století vnímali někteří umělci rámy jako umělecká díla a řada z nich si nechávala rámy vyrobit na zakázku, nebo je vyřezávala a zlatila. Přičemž rám obrazů byl často ovlivněn

⁴⁹ Paul Mitchell – Lynn Roberts (viz pozn. 4), s. 12.

⁵⁰ Angelika Brunke (viz pozn. č. 25), s. 6.

ranými španělskými, italskými nebo holandskými rámy. Se zrodem modernismu ale skutečně potřeba rámu mizí a ztrácí na významu. Gertruda Steinová napsala v roce 1906: „...*rámování života, potřeba toho, že obraz existuje v rámu a zůstává v rámu končí. Obraz zůstávající ve svém rámu byl vždy jistotou a nyní se chtějí obrazy ze svých rámu vymanit....*“⁵¹

Ve 30. letech minulého století jak v Evropě, tak v USA začínají tradiční rámy mizet. Jako první přišlo odmítání zlacených a malovaných rámu. Jedním z důvodů bylo to, že zlatá barva již nebyla vnímána jako neutrální, ale jako reprezentant kontroly umělecké akademie a stylu malby, který moderní umělci bytostně odmítali. V 60. letech potom význam rámu zcela upadá.

Konceptuální umění, které bylo na vzestupu v 60.–70. letech minulého století, vidí význam díla ukotvený ne v autonomním objektu ale v celkovém kontextuálním rámu. Tedy důraz na fyzický, institucionální, sociální kontext se stal hlavním rámcem díla. Tento přístup ale ostře kontrastuje s tradičním využíváním obrazového rámu jako funkčního objektu, který hlavně slouží jako dekorativní ochrana díla a primárně jako nástroj, který symbolicky odděluje umělecké dílo a jeho kontext od reálného světa. Postmoderní umělecká tvorba pracuje s rámem odlišně. Samotný rám bez obrazu se může stát objektem konceptuálního umění a sloužit jako metafora. Příkladem, kdy mohou být rámy uplatněny také jako socha je dílo od Hanse Haackeho s názvem *Nothing to declare* (1992). Skládá se ze zavěšených prázdných rámu.

⁵¹ Volně přeloženo autorkou. Původní znění: *...the framing of life, the need that a picture exists in its frame, remain in its frame was over. A picture remaining in its frame was a thing that had always existed and now pictures commenced to want to leave their frames...*“ (Tracy Gill (viz pozn. č. 22), s. 86).

4. Obrazové rámy kroměřížské obrazárny

S kroměřížským zámekem je neodmyslitelně spjat olomoucký biskup a sběratel umění Karel z Lichtensteinu-Castelkorno (1664–1695), který nechal zámek výrazně přestavět a historie biskupských obrazáren začíná právě s ním. Za jeho působení byla obrazová sbírka rozšířena o nejkvalitnější díla. V současnosti sbírka obsahuje 580 obrazů.

Při zkoumání kroměřížské obrazárny je třeba brát v potaz, že sbírka tvoří jeden celek spolu s díly uloženými v arcibiskupské rezidenci v Olomouci a že mezi těmito objekty často docházelo k přesunům děl. Obrazová sbírka v Kroměříži je v současné době rozdělena do dvou skupin. Nejcenější obrazy jsou k vidění v zámecké obrazárně a další jsou potom umístěny v původní historické prezentaci v rámci tzv. panelové galerie. Přičemž docházelo a stále dochází ke změnám a přesunům také v rámci paneláže a obrazárny. Takovým příkladem z posledních let může být obraz *David rozjímající nad hlavou Goliášovou* přiřčený Artemisii Gentileschi. Zřejmě se nacházel až do 18. století v Olomouci, protože není možné ho dohledat pomocí inventárního čísla sbírky z roku 1776. V Kroměříži se až do roku 2011 nacházel v paneláži v Trůnním sále, takže nepotřeboval mít rám.⁵² Po novém určení atribuce byl obraz vyjmut z paneláže, opatřen novým rámem a nyní visí v obrazárně.

Nejen za arcibiskupa Kohna byla projevena iniciativa vytvořit soupis všech děl a nalezneme i starší. V roce 1898 dal arcibiskup Kohn rozkaz, aby byly vytvořeny soupisy kroměřížského i olomouckého malířského umění. Prací byl nakonec pověřen Karel Lorenz, společně s ním ještě knihovník František Hrbáček a archivář František Snopek. Hlavní díl práce potom ležel na Hrbáčkově. Vytvořil německý katalog, kde jsou informace o umístění obrazu, číslo obrazu, rok akvizice, popis obsahu, technika a původnost, rozměry, signatura a snažil se také o určení školy, mistra a na závěr také podat informaci o tom, kdy byl obraz restaurován a kdy reprodukován. Celkem tak vytvořil katalog o 448 dílech, který však není kompletní. Breitenbacher výsledný Hrbáčkův katalog hodnotí spíše jako soupis inventáře než odborný text.⁵³ Sám Breitenbacher byl pověřen vytvořením souborného katalogu ve spolupráci s Eugenem Dostálem s podporou arcibiskupa Leopolda Prečana.

⁵² Miroslav Kindl – Jana Zapletalová (edd.), *Artemisia Gentileschi, David rozjímající s hlavou Goliáše: Restaurování 2011–2012*, Olomouc 2013, s. 58.

⁵³ Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži: archivní studie, I.-II.*, Kroměříž 1925, s. 136. Breitenbacher Hrbáčkův katalog přeložil a ve zkrácené verzi otiskl. Sám upozorňuje, že všechny nepotřebné informace o dílech vynechal, včetně rozměrů obrazů.

Z hlediska obrazových ráků je zajímavé, že Breitenbacher v roce 1925 otiskl také německé popisy obrazů z inventáře arciknížete Leopolda Viléma z roku 1659⁵⁴, kde nalezneme i zmínky o obrazových rámech. U jednotlivých děl jsou často zanechány strohé poznámky o barvě rámu a zda byl celý zlacený či měl jen zlacenou vnitřní lištu.

Po zhodnocení typů ráků v obrazárně a vzhledem k množství stylově jednotných ráků v depozitáři je možné na kroměřížském zámku uvažovat o záměrném použití galerijního typu ráku, který mohl mít za cíl sjednotit prezentaci sbírek a zároveň si díla takto označit.

Jde o zlacený rák, jehož vnitřní lišta je zdobena motivem akantu a vnější vejcovcem. V 90. letech došlo k hromadnějšímu přerámování v obrazárně, takže tento typ ráků zůstal dnes jen u některých maleb a zbylou část tohoto ráku potom nalézáme v depozitáři již bez obrazů. Shodný výzdobný motiv je ale u všech stejný. Podle stylu je možné uvažovat o motivu z rakouského *biedermeieru*, který byl využíván přibližně v období 1800 až 1848. V německé terminologii tento typ ráku nalezneme označovaný jako *Ochsenaugenrahm* [2]. Ráky tohoto typu mají shodně vnější lištu zdobenou vejcovcem, vnitřní lišta potom nemusí mít nutně akantový dekor a může mít složitější profilaci. Tento styl zdobení jsem porovnávala také s publikací zaměřenou na historii a vývoj evropských ráků od Paula Mitchella a Lynn Roberts. Tento motiv v rámci Německa a centrální Evropy skutečně zmiňují a dokládají obrazovou ilustrací [1].⁵⁵ Odpovídá tedy stylu *biedermeieru*. Tito autoři styl prezentují na příkladu z Drážďan z roku 1816.⁵⁶ V anglické terminologii potom rák nese název *deep scotia frame with egg-and-dart and rais-de-coeur*.

Spolu s tímto rákem můžeme uvažovat o vlivu Vídně. Bohužel nelze s jistotou říci, kdo byl iniciátorem volby těchto ráků a zda se jednalo o hromadnější zakázku, anebo byl vybrán tento typ ráku a později napodobován.

V obrazárně nalezneme také řadu novodobých kopií ráků, které následují období vzniku malby. Příkladem je novodobá kopie ráku inspirovaná holandskou tvorbou, kterou vytvořil restaurátor Radomír Surma. Ten je také autorem nového ráku k obrazu *Kristus na hoře Olivetské*.

⁵⁴ Dle Bergera.

⁵⁵ Paul Mitchell – Lynn Roberts (viz pozn. č. 4), s. 96.

⁵⁶ Konzultovala jsem toto zařazení ještě spolu s paní restaurátorkou Sklenářovou, která analogii nevyloučila a potvrdila shodu dekoru.

4. 1. Otázka původnosti ráků kroměřížského zámku

Vzhledem k tomu, že u velké řady obrazů došlo v obrazárně několikrát k přerámování není možné s jistotou určit, které jsou původní. Zároveň se jedná o běžné rámy, které nijak nevyčnívají svou podobou a pocházejí nejčastěji z 19. století.⁵⁷

Mimo obrazárnu, v přijímacích a soukromých pokojích zámku, můžeme v Kroměříži u několika případů uvažovat o původních rámech. Příkladem původního zpracování rámu je triptych se *Snímáním z kříže* (inv. č. KE 2110, O 256), který je rámován do černých profilovaných lišt s řezbovanými vnitřními zlacenými ořízkami. Střední pohledová část je potom zdobena profilovanými lištami s řezbami akantů a zlatým slunce. Jde o kopii zřejmě z 19. století a podle Breitenbachera šlo o akvizici kardinála Bedřicha Fürstenberga (1853–1892).⁵⁸ Nyní se triptych nachází v pracovně Letního bytu a má stejné umístění jako v roce 1930.⁵⁹

Na zámku se v současné době v depozitáři nachází také dva dřevěné oválné rámy, které je možné přiřadit k obrazům sv. Jana Nepomuckého a Máří Magdalény. Podle restaurátorky Sklenářové jde o původní rámy. Stylově starší rám, který můžeme určit jako pozdně barokní, je ještě nezrestaurovaný [19]. Svými rozměry odpovídá oválnému obrazu sv. Máří Magdalény, který je nyní zavěšen bez rámu v místnosti zázemí pracovníků muzea. Druhý již zrestaurovaný rám je podle výrazných zvolených ornamentů rokokový a v restaurátorské zprávě je určen do období 2. pol. 18. století.⁶⁰ Rám byl silně poškozen a některé části chybějící řezby byly opětovně dotvořeny [20]. Je přisuzován oválnému obrazu sv. Jana Nepomuckého. Zdoben je paprscitými řezbami a motivy květů. Nyní je umístěn v AMK, ale původ rámu a obrazu není zcela jistý. Pravděpodobně pocházejí z kostela Věch svatých v Hradisku u Kroměříže.

Jeden původní rám tvořený jednoduchou lištou se zachoval také u lunetového souboru Meganckových krajin, které jsou součástí sbírky od 70. – 80. let 17. století. Dnes je rám zrestaurován a pozlacen.

⁵⁷ Toto obecné zhodnocení mi potvrdila jak paní restaurátorka Eliška Sklenářová, tak Marie Dočekalová.

⁵⁸ Romana Balcarová, Restaurátorská zpráva: Triptych se Snímáním z kříže inv. č. KE 2110, O 259, 2016.

⁵⁹ Starší provenience není známá, ale v letech 1885 a 1904 byl umístěn v arcibiskupově ložnici.

⁶⁰ Restaurování rámu bylo dokončeno v roce 2016 studenty VOŠ restaurátorské v Brně pod vedením ak. mal. Jana Knorra, Dokumentaci provedla Lucia Belková.

Restaurátorská zpráva se zmiňuje o tom, že ozdobné rámy u zbylých lunet nebyly původní a byly tvořeny jen hrubě opracovanými latěmi s vnitřní na poliment zlacenou lištou. Obrazy byly k ozdobným ráům přibité pomocí hřebů z čelní strany. V některých případech rám chyběl. Cyklus 16 lunet byl předtím uložen v depozitáři a po restaurování byl umístěn do oblouků v chodbě obrazárny.

4. 2. Restaurátorské zásahy a přerámování obrazů

V této části práce se zaměřuji na proměny a restaurátorské zásahy, kterými prošla obrazová sbírka zámku v Kroměříži ve 20. století. Zmiňuji také současnější zásahy a změny. Zmínky o obrazových rámech nalezneme bohužel jen sporadicky. Jako úvod k tomuto období jsem zvolila jedenáctiletý episkopát arcibiskupa Theodora Kohna (1893–1904), který svým působením významně ovlivnil současnou podobu kroměřížských sbírek a jeho zásahy můžeme vnímat jako základní kámen pro sledování změn.

Působení arcibiskupa Theodora Kohna

S příchodem arcibiskupa Theodora Kohna se obrazová sbírka dostala do osvětlených rukou. Kohn sbírku našel ve velice špatném stavu a rozhodl se začít s opravami a restaurátorskými zásahy. Již během druhého roku svého působení začal s opravou zámecké obrazárny a z jeho rozhodnutí bylo v průběhu deseti let zrestaurováno na 300 obrazů. Zámek čekaly také rozsáhlé úpravy, pro které vybral arcibiskup architekta Rudolfa Krieghammera (1860–1939). Pro restaurování takového množství obrazů byl pádný důvod, protože ve druhém patře severovýchodního křídla došlo v roce 1899 k upravení tří místností na obrazovou galerii.⁶¹ K úpravám došlo také v 1. patře jihovýchodního křídla, kde byly zbudovány soukromé pokoje arcibiskupa. Šlo o zimní byt s ložnicí, pracovnou a kaplí.

Pro restaurování obrazů byl vybrán vídeňský restaurátor Viktor Jasper (1848–1921), který na nabídku přistoupil a v roce 1895 dostal zakázku. Architekt Krieghammer později vybral také kustoda císařských sbírek Eduarda Gerische (1853–1915).⁶² Krieghammer také dostal úkol opatřit rámy na obrazy, které měly být zavěšeny v salonu kroměřížského zámku.⁶³ Podle Milana Tognera a Jany Zapletalové věnoval Kohn svou pozornost také ráům a během svého působení jich nechal velkou řadu zhotovit. V současnosti bohužel není možné s přesností určit, zda nechal Kohn vyhotovit rámy jen pro obrazy, které byly bez rámu či měly poškozený rám, anebo se rozhodl pro přerámování některých děl se záměrem unifikovat prezentování malířských děl. Pokud k přerámování do nových ráků za Kohna došlo, tak to znamená, že byly zřejmě ztraceny i původní značky a informace o předchozí provenienci obrazů.⁶⁴

⁶¹ Ondřej Jakubec – Marek Perůtka – Jan Štětina – Milan Togner, *Dějiny arcibiskupského zámku v Kroměříži*, in: Marek Perůtka (ed.), *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži, průvodce*, Kroměříž 2011, s. 36.

⁶² Milan Togner, *Biskupské a arcibiskupské sídlo*, in: Ladislav Daniel (ed.), *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži*, Kroměříž 2009, s. 69.

⁶³ Breitenbacher (viz pozn. 53), s. 114.

⁶⁴ Milan Togner – Jana Zapletalová (viz pozn. č. 42), s. 68.

Podle Breitenbacherova shrnutí bylo celkem opraveno v Kroměříži 287 obrazů. Se zaměřením zvláště na díla v Trúnním sále, Malé jídelně, depozitáři a dále v místnostech dva a tři a místnosti č. 2 ve druhém patře a starého bytu a letního bytu. Ze 65 obrazů v depozitáři bylo upraveno 45 obrazů a některá díla doplnila obrazovou paneláž, což znamená, že o rám buď přišla, nebo nebylo třeba vyhotovovat pro ně rám nový.

Došlo také k rekonstrukci Sněmovního sálu v roce 1900. Velkým zásahem byl přesun podobizny biskupa Hamiltona na jinou stěnu sálu, tak aby významnější místo bylo uděleno Kohnovi. Na místo původního obrazu byl vsazen portrét Kohna od Fülöpa Lászlóa (1869–1939). Obraz byl také doplněn rozměrným rámem, který následuje dekor Hamiltonova portrétu tak, že téměř nelze rozeznat nepůvodnost záměru.⁶⁵

Leopold Prečan a jeho knihovník Breitenbacher

Dalším významným podporovatelem zámecké sbírky byl arcibiskup Leopold Prečan (1923–1947). Ten jí vtiskl konečnou podobu složení zakoupením řady dalších děl od domácích i zahraničních autorů. Jak bylo zmíněno výše, důležitá byla i jeho podpora katalogizace sbírek. Z jeho popudu tak vznikl nejprve soupis dějin arcibiskupské obrazárny kroměřížského zámku společně s připojeným nepříliš podrobným soupisem děl, který sepsal knihovník Antonín Breitenbacher v roce 1925.⁶⁶ Spolu s Eugenem Dostálem potom vytvořili katalog všech děl na zámku v roce 1930.⁶⁷

Od roku 1939 do roku 1942 došlo k restaurování řady děl akad. malířem Františkem Petrem (1884–1964). Bohužel se k tomuto zásahu nedochovaly žádné bližší informace a jediné co víme je, že cena za obraz činila 300 korun.

Období po 2. světové válce

K téměř úplnému zastavení jakýchkoli aktivit na zámku došlo v období protektorátu. Během 2. světové války byl zámek poškozen a bylo nutno jej zrekonstruovat v letech 1947–1948. Šlo však hlavně o úpravy exteriéru.

⁶⁵ Jitka Jonová, *Restaurátoři ve službách olomouckého arcibiskupa Theodora Kohna (1892-1904)* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UPOL, Olomouc 2013, s. 17.

⁶⁶ Antonín, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži: archivní studie, I.-II., Kroměříž 1925.*

⁶⁷ Antonín Breitenbacher – Eugen Dostál, *Katalog arcibiskupské obrazárny v Kroměříži, Kroměříž 1930.*

V roce 1948 se konala na zámku velká výstava „100 let českého národního života“. O rok později spolu se změnou režimu byl zámek převeden do národní správy s působením Místního národního výboru v Kroměříži (1949–1950). V roce 1959 přešla expozice pod vedení Okresního, později Uměleckohistorického muzea v Kroměříži. V této době byla expozice rozšířena na devět sálů. V roce 1963 byla nově otevřena obrazová galerie se 150 obrazy. Šlo o devět sálů druhého patra na severovýchodě a šest sálů severozápadního křídla. Součástí této výstavy byl nejen původní zámecký fond, ale také díla dovezená z jiných zámeckých objektů a moravských církevních sbírek.⁶⁸

Do období 50. – 70. let spadají rozsáhlé restaurátorské zásahy. Teprve od 50. let můžeme hovořit o odborných restaurátorských zásazích s modernější technologií. Šedesátá léta spojujeme hlavně s osobou restaurátora Františka Sysla.⁶⁹ Jeho rukou došlo také k významnému restaurování obrazu *Apollo a Marsyas* od Tiziana v letech 1962–1968. Během těchto let se zdržoval Sysel v Kroměříži a pracoval na restaurování celkem 13 obrazů. Zakázku na restaurování obrazu *Apollo a Marsyas* získal v roce 1962. U některých obrazů se v restaurátorské zprávě z tohoto období objevila také zmínka o rámech.⁷⁰

Příkladem je obraz *Podobizna mladé ženy* od Matthäuse Gundelacha, který Sysel restauroval v roce 1964. Obraz byl přerámován do nepůvodního rámu, který ale nezajišťoval stabilitu desky. Byl proto zhotoven po doporučení Sysla rám nový, který měl zajistit řádnou ochranu obrazu a zamezit borcení dřevěné podložky. Stejný problém se stabilitou měl také obraz *Společnost při hudbě a tanci* od Christoha Joacobsze van der Lamena. I v tomto případě nepůvodní rám již nezajišťoval stabilitu dřevěné desky obrazu, a tak byl nahrazen novým. Obraz *Diana a Kalisto* od Franse Wouterse dostal opět nový rám na způsob gotických tabulových obrazů s vodíci lištami, tak aby byl obraz dostatečně zajištěn. Obraz je dnes již uložen v klimarámu.

Nejsložitější historie se však váže k rámu pro obraz *Apollo a Marsyas* od Tiziana.⁷¹ K přerámování obrazu došlo v 90. letech.⁷² Tomáš Kravčík, který věnoval osobnosti Františka

⁶⁸ V depozitáři se tak např. nachází rám, který původně nesl obraz z jiného objektu a byl vytvořen pro účely výstavy na kroměřížském zámku. Obraz se poté vrátil na původní místo a prázdný rám na zámku zůstal.

⁶⁹ Řada děl byla potom svěřena k restaurování také NG (Věra Frömllová, Mojmir Hamsík) a také ateliéru Krajského střediska památkové péče a ochrany přírody v Brně.

⁷⁰ Všechny 13 obrazů je zahrnuto v jedné restaurátorské zprávě. František Sysel, Restaurátorská zpráva ze dne 17. 4. 1966, inv. č. R33/1, NPÚ ÚOP Kroměříž.

⁷¹ Tomáš Kravčík, *Ak. mal. František Sysel (1927–2013), Restaurátor* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UPOL, Olomouc 2014, s. 44.

⁷² V 90. letech také můžeme sledovat změny v přístupu k ráům, kdy vznikají repliky podle vkusu kurátorů.

Sysla svou diplomovou práci, upozorňuje, že restaurátorská zpráva o opravách obrazu Tiziana není k dispozici v archivech a nepodařilo se mu ji získat ani od restaurátora samotného.⁷³

Během druhé světové války v roce 1944 byl v obrazárně řešen problém bezpečnosti obrazů, protože hrozilo nebezpečí požáru či vpádu vojsk. Z tohoto důvodu byly obrazy zbaveny svých ráků. Dle zprávy Karla Kühna⁷⁴ byl Apollo a Marsyas také bez ráku. Ten však měl být umístěn v blízkosti obrazu. Z dnešního pohledu není možné určit, zda se jednalo o původní rák. Současnou podobu ráku vytvořil František Sysel se svým synem Tomášem. K výběru ráku se váže zajímavý příběh. Obraz od Tiziana byl na výstavě v Louvre. Sysel se zde setkal s Michele Laclottem a zmínil se mu, že tehdejší rák nepovažuje za dostatečně reprezentativní rák pro Tiziana. Na to Laclotte zareagoval tak, že umožnil Syslovi udělat si odlitek jednoho z Rubensových ráků.⁷⁵ Pomocí silikonového materiálu lukopren byl vytvořen v Kroměříži odlitek a vznikl tak nový reprezentativnější rák, který nese obraz od Tiziana i dnes. V souvislosti s tímto rákem jsem se zeptala dnešního kurátora AMK Kindla na jeho názor na současnou podobu ráku (viz textová příloha č. 2).

V roce 1970 došlo ke zrušení Uměleckohistorického muzea a celý sbírkový fond přešel do majetku organizace „Státní zámek a zahrada“. Na tuto organizaci ještě dohlížel Státní ústav památkové péče a ochrany přírody v Praze. V té době došlo k dalším instalačním změnám.⁷⁶

Po revoluci byly veškeré sbírky navraceny Arcibiskupství olomouckému. V roce 1999 došlo ke čtvrté reinstalaci zámecké obrazárny, která je složená již převážně z fondu kroměřížského zámku. Současná podobá galerie pochází z invence Milana Tognera roku 1998.

Jako jeden z příkladů nového zarámování bych zmínila rák, pro již výše zmíněný obraz od Artemisie Gentileschi. Vzhledem k tomu, že byl obraz zrestaurován a vyjmut z paneláže, vyvstala také otázka, jaký rák by byl pro něj vhodný. Ač obraz pochází ze 17. století byl k němu vybrán rák z 19. století přímo z depozitáře kroměřížského zámku [4]. Detail ráku naleznete v obrazové příloze [5]. V obrazárně je obraz vystaven od roku 2013. Miroslav Kindl toto zarámování považuje za velmi zdařilé (viz textová příloha č. 2).

⁷³ Tomáš Kravčík (viz pozn. 71), s. 40–41.

⁷⁴ Dopis Památkového úřadu v Brně adresovaný Nucené správě arcibiskupských statků v Kroměříži, v Brně 11. července 1944, Arcidiecézní muzeum Kroměříž, fond Zámecká obrazárna Kroměříž.

⁷⁵ Podle kterého ráku byl odlitek vytvořen dnes není známo. Bylo by zajímavé pokusit se vzor dohledat.

⁷⁶ Ivo Krsek – Antonín Jirka – Lubomír Slaviček, *Státní zámek Kroměříž: Katalog*, Brno 1978, nestránkováno.

Významným zásahem do rámování obrazů byl také projekt s finanční podporou Fondu EHP, v jehož rámci bylo zrestaurováno 53 obrazů a řada dalších sbírkových předmětů. Projekt byl realizován v letech 2015–2017. Byl také zaměřen na vytvoření vhodných a bezpečných podmínek pro uchovávání děl. Celkem 15 vzácných obrazů malovaných na dřevě bylo zarámováno do klimatizovaných rámu. Při aplikování klima rámu je třeba důsledného měření. Obrazy na dřevěné desce mají často řadu nerovností, bývají deformované či mají upravované okraje. Kromě obrazu se zaměřuje také obrazový rám a to, jak jeho rozměr, tak profilace. Jak bylo zmíněno výše, pokud je rám příliš úzký není možné osazení klimarámu použít. Takovým příkladem se stal obraz Jana van Scorela *Podobizna poutníka do Svaté země*. V případě tohoto rámu šlo ale o novodobou repliku, takže bylo možné vytvořit zcela nový rám, který by již odpovídal požadovaným rozměrům. Radomír Surma shrnuje: „Obecně platí, že čím širší profil obrazového rámu, tím snadnější vizuální překrytí a eliminace viditelnosti bočních pohledů“.⁷⁷ Zároveň musí být klimarám rozměřen tak, aby na sebe co nejméně poutal pozornost a neničil pohled na obraz. Klimarámy dokonce u některých obrazů umožňují dnes divákovi vidět i detaily namalované na samém okraji desky, což předchozí ozdobný rám neumožňoval, protože část obrazu kvůli uchycení musel překrýt.

V současné době se nachází v klimarámu tato díla: *Svatá Anna Samatřetí* (inv. č. KE 3182, O 263); *Nesení kříže* (inv. č. KE 3185, O 266); *Sv. Kateřina a Sv. Barbora* (inv. č. KE 3232, O 260); *Podobizna mladého muže* (inv. č. KE 3180, O 338); *Portrét dánského krále Christiana II.* (inv. č. KE 3165, O 91); *Podobizna poutníka do Svaté země* (inv. č. KE 3164, O 88); *Autoportrét – dvě smějící se hoši* (inv. č. KE 3177, O 288); *Krajina s odpočinkem do Egypta* (inv. č. KE 3214, O 351); *Svatá rodina* (inv. č. KE 3230, O 309); *Selská rvačka* (inv. č. KE 3226, O 94); *Triumf Amfitrité a Poseidona* (inv. č. KE 3201, O 31); *Diana a Kallistó* (inv. č. KE 2797, O 186); *Tři Marie u Kristova hrobu* (inv. č. KE 3166, O 262).

⁷⁷ Radomír Surma, Klimarámy pro ochranu obrazových děl, in: Miroslav Kindl – Štěpán Sittek (eds.), *Restaurování vybraných obrazů a nábytku Arcibiskupského zámku v Kroměříži*, Olomouc 2017, s. 55–65.

V roce 2018 došlo k rozhodnutí osadit novým rámem také portrétní obraz Anthonise van Dycka *Anglický král Karel I. a jeho manželka Henrietta Marie* (inv. č. KE 2372, O 406).⁷⁸ Podle kurátora Kindla stávající rám není dostatečně reprezentativní a vzhledem k tomu, že obraz má být vystaven i v zahraničí, je třeba dát mu důstojnější podobu. Pro změnu byl zvolen výraznější rám se širší lištou z 19. století, který byl opět vybrán z depozitáře kroměřížského zámku.⁷⁹ Současnou podoba obrazu s rámem naleznete v příloze [6].

4. 3. Opuštěné rámy

Řádu rámu čeká po „splnění své služby“ osamělý život v depozitáři. Rámy nemají své vlastní inventární číslo a často jsou na zadní straně označeny číslem obrazu. Vzhledem k tomu, že nejsou rámy vedeny jako sbírkové předměty, nenalezneme k nim ani dostatečnou dokumentaci. Na druhou stranu to, že nemají inventární číslo, umožňuje v galerijní praxi snadnější manipulaci a případné znovuvyužití rámu pro nový obraz. V depozitáři kroměřížského zámku jsou rámy označeny vlastní pracovní číselnou řadou.

V rámci obrazových rámu uložených v depozitáři kroměřížského zámku je možné uvažovat o propojení bývalých rámu s obrazy, které jsou v současné době v obrazárně. K vyhledávání shodných rámu došlo porovnáváním rozměrů rámu a obrazu a hledáním podobností tvarových a stylových. K přerámování v minulosti došlo z řady důvodů, jedním z nich byl např. přesun obrazu do klimatického rámu. Uvažovalo se o možném spojení rámu z depozitáře s jimi odpovídajícími obrazy, ale od záměru bylo nakonec upuštěno.

Na základě tvarové a rozměrové vhodnosti je možné v současné době pomyslně propojit s bývalými rámy celkem 21 obrazů.⁸⁰ Jde o obrazy:

1) Anthonis van Dyck, *Portrét muže s rukavicemi*, inv. č. O 325, KE 3215

V současné době je obraz zarámován do tmavohnědého rámu se zlacenou jemně odstupňovanou vnitřní lištou. V depozitáři obrazu rozměrově odpovídá rám R 19. Jde o černý rám taktéž se zlacenou vnitřní lištou, která odpovídá holandskému stylu rámování [7].

⁷⁸ V době vzniku bakalářské práce je nový rám připravován.

⁷⁹ Zvolený rám je jiných rozměrů než obraz, takže podle konzervátora MUO Ondřeje Žáka bude muset být přeřezán a dodatečně upraven.

⁸⁰ Toto spojení ale nemůžeme brát jako výhradně určující a jediné správné.

2) Willem I. van Herp, *Veselá společnost*, inv. č. O 344, KE 3200

K tomuto obrazu je možné považovat za velikostně vhodný zlacený rám R 46, který má zdobenou pouze vnitřní lištu akantem [8]. Tento rám byl zřejmě zaměněn za rovněž opakující se rám v obrazárně se zlacenou oválnou vnitřní i vnější lištou. Ač na rámu přímo nalezneme nápis *Veselá společnost*, tak určení rozporuje umístění závěsného oka, které je do rámu vloženo na výšku, ale obraz je zavěšován podélně. Rám je již na zadní straně lehce poškozen a uchycení mohlo být i v jiných místech.

3) Matthaus Gundelach, *Mladá dívka*, inv. č. O 318, KE 3207

Dnes obraz visí v podobně nevýrazném rámu jako *Veselá společnost*. V depozitáři by mohl Gundelachově dílu odpovídat rám R 48, opět černý s vnitřní zlacenou lištou [9].

4) David Vinckboons, *Kermes sv. Jiří*, inv. č. O 365, KE 3197

Obraz je dnes zavěšen v podobně profilovaném rámu jako *Portrét muže s rukavicemi*. Opět je jeho vnitřní zlacená lišta jemně odstupňována [10]. Rám, který obrazu velikostně odpovídá v depozitáři je označen pracovním číslem R 49 a rovněž je černý se zlacenou vnitřní lištou.

5) Joachim Patenier, *Krajina s odpočinkem na útěku do Egypta*, inv. č. O 351, KE 3214

Patinierovu obrazu rozměrově odpovídá v depozitáři rám R 53, který je dnes znehodnocen častými nátěry. Jde o složitěji profilovaný rám s úzkou vnitřní lištou [11]. V obrazárně dnes nese obraz rám již zmiňovaného stylu, opět s oblou zlacenou vnitřní a vnější výraznější lištou.

6) Johann de Pay, *Portrét Michaela Spenglera*, inv. č. O 353, KE 3216

Portrét Michaela Spenglera má v současné době opět již zmiňovaný typ rámu se zlacenou vnitřní a vnější lištou s tmavohnědou středovou částí [12]. Obraz je možné v depozitáři spojit s rámem R 59, který je zlacený a zdobený vejcovcem a akantovou vnitřní lištou.

7) Simon de Vos, *Podobizna mladého muže*, inv. č. O 342, KE 3192

Tento obraz má zvolený shodný rám jako výše zmíněné dílo Johanna de Paye [13]. Velikostně mu odpovídá dnes prázdný rám R 60, který je černě natřený se zlacenou vnitřní lištou.

8) Hans von Aachen, *Dva smějící se hoši*, inv. č. O 288, KE 3177

Dnes je obraz uložen v klimarámu [14] a byl pro něj vybrán jednoduchý ozdobný rám, který má zlacenou oblou vnitřní a vnější lištu. V depozitáři je možné obraz spojit s rámem R 75, který opět odpovídá holandskému typu a je černý se zlacenou vnitřní lištou.

9) Filippo Abbiati, *Filozof I.*, inv. č. O 284, KE 2153

Filozof I. [15] je dnes chráněn již zmiňovaným podobným rámem se zlacenou vnitřní a vnější lištou. Velikostně odpovídající rám R 116 pochází z řady zmiňovaných zlacených rámu s vejcovcem a vnitřní akantovou lištou.

10) Filippo Abbiati, *Filozof II.*, inv. č. O 285, KE 2154

Rám obrazu je řešen shodně jako u *Filozofa I.*, oba obrazy tak visí v obrazárně vedle sebe v harmonii [16]. Stejně tak odpovídá styl rámu R 120 a opět jde o zlacený rám s vejcovcem a lištou zdobenou akantem.

11) Johann H. Schönfeld, *Portrét vojáka*, inv. č. O 369, KE 3184

Všechna díla Johanna H. Schönfelda visí v jedné místnosti obrazárny a mají v současné době vybraný stejný rám, který můžeme vidět i u jiných děl [17]. Je to rám R 116 se zlacenou oblou vnější a vnitřní lištou. Můžeme uvažovat o tom, že i předtím byla jeho díla rámována shodně, protože jim rozměrově odpovídají opět zlacené rámy s vejcovcem a akantovou lištou.

12) Heinrich F. Füger, *Pieta*, inv. č. O 419, KE 2977

V depozitáři obrazu odpovídá velikostně rám R 121, který má shodný zmiňovaný dekor s vejcovcem a akantem. Dnes je obraz zarámován do stejného rámu jako díla Schönfelda. Také visí ve stejné místnosti obrazárny, kde jsou tedy až na výjimku všechny obrazy zarámovány tímto způsobem.

13) Peter Boel, *Zátiší s kočkou, mrtvými ptáky a zeleninou*, inv. č. O 339, KE 3183

Toto zátiší má dnes vybrán stejný rám jako *Portrét muže s rukavicemi*. V depozitáři mu odpovídá zlacený rám s vejcovcem a akantovou lištou R 123.

14) Johann H. Schönfeld, *Venuše v dílně Vulkánově*, inv. č. O 393, KE 3234

Rám, který tomuto obrazu odpovídá v depozitáři má číslo R 140. Dnes má obraz již zmiňovanou podobu jako ostatní díla od tohoto autora.

15) Giovanni B. Carlone, *Sebevražda Themistoklova*, inv. č. O 405, KE 3235

Rám R 141 uložený v depozitáři a rozměrově odpovídající je opět zlacený s vejcovcem a akantovou lištou.

16) Johann H. Schönhofeld, *Nereidy nesou mrtvolu Leandrovu*, inv. č. O 444, KE 3237

V depozitáři odpovídá obrazu rám R 145.

17) Johann H. Schönhofeld, *Oběť bohyni Dianě*, inv. č. O 330, KE 3238

Rám R 151 má shodnou velikost pasující k tomuto obrazu. Opět je zdoben zlaceným dekorem s vejcovcem a akantem.

18) Johann H. Schönhofeld, *Camilius vydává falerským hochům nevěrného učitele*, inv. č. O 362, KE 3236

Vhodný rám v depozitáři má číslo R 152 a opět ho můžeme zařadit do zmiňované skupiny rámu s vejcovcem a akantovou lištou.

19) Johann H. Schönhofeld, *Sebevražda Catonova*, inv. č. O 347, KE 3233

Tento obraz není výjimkou a je možné ho spojit se zlaceným rámem s vejcovcem a akantem R153.

20) Frans Floris, *Svatá rodina*, inv. č. O 309, KE 3230

Tento obraz je v současné době uložen v klimarámu. V depozitáři by mu mohl odpovídat zdobenější rám R 154, který je dekorován jemnými florálními motivy [18]. Jinak je rám dnes chráněn rámem se zlacenou vnitřní a vnější lištou a se světlehnědým středem mezi lištami.

21) Theodor van Loon, *Cornelia, matka Gracchů*, inv. č. O 314, KE 3228

Poslední obraz této skupiny je možné znovu spojit se zlaceným rámem s vejcovcem a akantem R 158. Dnes m obraz rám s oblou zlacenou vnitřní a vnější lištou a světlehnědým středem mezi lištami.

Můžeme vidět, že stejně jako předtím jsou i dnes obrazy zarámovány do shodných skupin. Dříve byly zřejmě uplatněny u těchto obrazů dva typy rámu – holandský typ černého rámu se zlacenou vnitřní lištou a potom zlacený rám s vejcovcem a akantovou lištou, který bychom podle výše uvedeného zařazení mohli určit jako rám odpovídající časově 1. pol. 19. století.

V současné podobě obrazárny nalezneme u popisovaných obrazů opakující se dva typy rámu – černý rám s vnitřní postupně odstupňovanou zlacenou lištou a dále velmi častý rám se zlacenou vnitřní a vnější lištou, u kterého se často liší jen hnědý odstín středu mezi lištami.

Rámování můžeme nalézt také u panelových galerií, které byly zbudovány v Malé jídelně a Trůnním sále. Tato podoba souvisí s úpravami někdy před rokem 1793 za působení olomouckého arcibiskupa Antonína Theodora Colloredo-Waldsee (1777–1811). Není známo, kdo přesně byl autorem koncepce a umístění obrazů do rozvržené kompozice ráků. U mnohých děl došlo kvůli zasazení do paneláží k úpravám rozměrů. Byly zmenšovány a často také zvětšovány rentoaláží. Použití paneláže bývá kritizováno, protože připomíná spíše tapetu. Nicméně tento způsob prezentace se nijak neodlišuje od dobové prezentace umění 18. století.⁸¹ V Malé jídelně je místo v rámech pro 111 obrazů. Kvalitativně lepší obrazy se potom nacházejí v Trůnním sále, kde může být umístěno celkem 99 obrazů. Ráky paneláže v tomto sále jsou vzhledem k funkci místnosti zdobnější. Je zde silnější zlatená vnitřní lišta a střed je zdoben florálními motivy a rolverkem [21].

V depozitáři nalezneme také šest ráků, které pracují s totožným dekorem, jaký je uplatněn na paneláží v Malé jídelně [22]. Nejsou bohužel dochovány žádné prameny, které by osvětlovaly důvod vzniku těchto ráků a zároveň rozměrově neodpovídají ani velikosti jednotlivých ráků v paneláží, takže není možné uvažovat o vzniku těchto ráků, jako případné náhrady částí panelové galerie. První domněnkou byla varianta sekundárního použití „panelážních“ ráků k vystavení obrazů. Eliška Sklenářová tuto variantu vylučuje a částí určuje jako výseče z panelové galerie, kdy mohlo jít o pouhý segment. Rám je tvořen lištami, které nemají opracované okraje a také nedisponují dobře zpracovanými spoji.

⁸¹ Antonín Jirka, *Obrazové sbírky kroměřížského zámku*, in: Milan Togner et al., *Kroměřížská obrazárna: katalog sbírky obrazů Arcibiskupského zámku v Kroměříži*, Kroměříž 1998, s. 21.

5. Závěr

Ve své bakalářské diplomové práci jsem se věnovala ozdobným obrazovým ráům v kroměřížské obrazárně a zmínila i další rámy, které jsou součástí zámecké sbírky. Zabývala jsem se muzejní praxí a tím, jak se s rámy na zámku v Kroměříži pracuje. Práce mi umožnila rozšířit si obzory o rozmanité problematice obrazových ráů a v neposlední řadě pohlédnout na obrazový rám nejen očima diváka v galerii, ale i kurátora, restaurátora a vlastníka.

Vzhledem k tomu, že obrazové rámy jsou spíše na okraji badatelského zájmu, věnovala jsem první část práce nejprve teoretickému úvodu do této problematiky. Obrazové rámy také nejsou téměř nikdy součástí galerijních katalogů. Zamýšlela jsem se nad významem rámu a jeho funkcí. Obrazový rám v sobě spojuje funkci ochrannou a stabilizační, dále estetickou a funguje také jako dělicí prvek, který odděluje obsah obrazu od okolního prostoru. Dále jsem se věnovala nastínění vztahu umělce, rámaře a objednavatele a také pohledu na obrazové rámy ve výstavnictví, kde jsem se snažila zaměřit na poslední trendy práce s rámy.

Jednu kapitolu jsem věnovala historii bádání o obrazových rámech. Zájem o rámy sahá až do 19. století, ale větší nárůst pozorujeme až v posledních třech desetiletích. Povědomí o rámech rozšiřují také ojedinělé samostatné výstavy. Počátky obrazových ráů můžeme hledat již ve starověku. S příchodem deskových obrazů je role rámu poté po století stabilní a je neoddělitelnou součástí prezentace malířských děl. Až 20. století přichází se změnou a potřeba rámu spolu s nástupem moderního umění pomalu utichá.

Další část práce byla věnována již obrazovým ráům kroměřížské obrazárny. Zaměřila jsem se na sledování změn v koncepci galerie v průběhu 20. století a zmiňuji také několik současnějších příkladů, např. rámování obrazu od Gentisleschi či využití klimarámů. Můžeme předpokládat, že každá nová akvizice byla rámována a stejně tak díla, která byla v minulosti vyjmuta z paneláže bylo potřeba opatřit rámem. Také úpravy expozice a restaurování děl provázely změny v rámování.

Na počátku práce jsem předpokládala, že sbírka kroměřížského zámku bude obsahovat původní rámy. V dnešní galerii však nalezneme nejčastěji rámy z 19. století a poté novodobější kopie. Situace a okolnosti přerámování, vzniku a zániku ráů je v Kroměříži mnohem komplikovanější. V minulosti docházelo, a ještě stále dochází k přesunům mezi obrazárnou a panelovou galerií a také mezi kroměřížským zámkem a arcibiskupskou rezidencí v Olomouci.

V současnosti nalezneme v obrazárně několik typů ráků, které se opakují. V minulosti byly ráky zřejmě více prezentovány uniformně, na což nás odkazuje často se opakující typ zlaceného ráku zdobeného vejcovcem a akantovou vnitřní lištou. V 90. letech došlo k výraznějšímu přerákování děl a od využití zmiňovaného zlaceného ráku bylo z velké části upuštěno. Ten se tak ocitá v depozitáři spolu s dalšími. V současné době je možné některé takto opuštěné ráky ještě propojit s obrazy visícími v obrazárně na základě srovnání rozměrů a stylové provenience.

Úskalím bakalářské práce byl nedostatek pramenů a informací o změnách a důvodech přerákování děl v obrazárně. Obrazové ráky navíc nejsou vedeny jako sbírkové předměty a nemají své vlastní inventární číslo. Je tedy složitější najít je zachycené v dokumentaci. Často je rák propojen jen s obrazem a jeho samostatná existence už je méně významná. Přesto jsou o rámech ojedinělé zmínky v rámci restaurátorských zpráv a od 90. let minulého století se mění přístup kurátorů, takže zájem o ráky a o to, aby díla byla důstojně prezentována v kvalitních rámech stoupá. U stylového hodnocení ráků bych ráda zdůraznila, že se jedná o možné interpretace a stylové zhodnocení s přihlédnutím ke konzultaci s paní restaurátorkou Eliškou Sklenářovou.

Téma práce by jistě bylo zajímavým podkladem pro magisterskou práci. Na tuto práci je možné dále navázat a věnovat se hlubšímu rozboru jednotlivých stylů ráků, vytvořit celý katalog či se zaměřit na stav jiné sbírky.

6. Summary

The bachelor thesis deals with the picture frames in the Collection of Archbishopric Chateau in Kroměříž and the main emphasis is on the picture gallery. The first part of the thesis focuses on the introduction to the picture frame problematics. One chapter is answering the question of the functions and meanings of the frame and what is the role of the frame in the presentation of a picture. Other one tries to answer the position of the frames in the gallery praxis and modern trends of framing. As a part of the introduction, I also mention the development of a picture frame style from the beginnings of the architectural frames to the 20th century when the importance of the frame disappears.

The second part of the thesis is focused on the history of Kroměříž's picture gallery, its changes and approaches to the picture framing from the 20th century till today. Focus is on restorers and changes of the presentation. Last chapter is answering the question what happens to the frame when it has no painting. These frames are in the depository nowadays. I also mention the possibility of connecting the previous frame to the paintings in the picture gallery, based on the comparison of the frame style and the proportions of the frame and painting.

7. Seznam použitých zdrojů

Literatura:

- Adam Pokorný, Rámování obrazů, in: Dagmar Jelínková (ed.) *Jak zarámovat obraz?*, Praha 2017.
- Angelika Brunke, *Historische Bilderrahmen: Sammlung F. G. Conzen*, Dessau 1996.
- Antonín Breitenbacher – Eugen Dostál, *Katalog arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, 1930.
- Antonín Breitenbacher, *Muzeum v arcibiskupském zámku v Kroměříži*. Zvláštní otisk z Časopisu Vlasteneckého spolku musejního v Olomouci, roč. 38, 1927.
- Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži: archivní studie*, I.-II., Kroměříž 1925.
- Barbara E. Savedoff, More od Frames, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59, č. 3, Summer 2001, s. 324–325.
- Brian O'Doherty, *Uvnitř bílé krychle*, Praha 2014.
- Claus Grimm, *Alte Bilderrahmen: Epochen, Typen, Material*, München 1978.
- Ivo Krsek – Antonín Jirka – Lubomír Slavíček, *Státní zámek Kroměříž: Katalog*, Brno 1978, nestránkováno.
- Jacob Simon, *The Art of the Picture Frame: Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, London 1996.
- Jitka Jonová, *Restaurátoři ve službách olomouckého arcibiskupa Theodora Kohna (1892-1904)* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UPOL, Olomouc 2013.
- Kroměříž 1930.
- Libuše Urešová, *Obrazový rám českého baroka* (nepublikovaný strojopis, přístupný v Národní knihovně v Praze), Praha 1962.
- Ludvík Losos, *Historický nábytek: konstrukce, údržba, restaurování*, Praha 2013.
- Lynn Roberts, Style Snapshot, *Picture Framing Magazine*, March 2016, s. 53–54.
- Marek Perůtka (ed.), *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži, průvodce*, Kroměříž 2011.
- Martina Miláčková (ed.), *Arcibiskup Theodor Kohn (1893–1904): neklidný osud talentovaného muže*, Olomouc 2012.
- Mattew O'Reilly, Museums, Frames and Context: Thinking through the picture frame, *Te Ara – Journal of Museums Aotearoa*, č. 32, December 2007, 1 & 2, s. 17–22.

- Milan Togner, Biskupské a arcibiskupské sídlo, in: Ladislav Daniel (ed.), *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži*, Kroměříž 2009, s. 53–74.
- Milan Togner et al., *Kroměřížská obrazárna: katalog sbírky obrazů Arcibiskupského zámku v Kroměříži*, Kroměříž 1998.
- Miroslav Kindl – Jana Zapletalová (edd.), *Artemisia Gentileschi, David rozjímající s hlavou Goliáše: Restaurování 2011–2012*, Olomouc 2013.
- Miroslav Kindl – Štěpán Sittek (eds.), *Restaurování vybraných obrazů a nábytku Arcibiskupského zámku v Kroměříži*, Olomouc 2017.
- Paul Mitchell – Lynn Roberts, *A History of European Picture Frames*, London 1996.
- Tomáš Kravčík, *Ak. mal. František Sysel (1927–2013), Restaurátor* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UPOL, Olomouc 2014.
- Tracy Gill, Frames of Reference, *Picture Framing Magazine*, May 2000.

Internetové zdroje:

- Lynn Roberts, O blogu, <https://theframeblog.com/about/>, vyhledáno 15. 4. 2018.
- Dominik Matus, *Restaurování rokokového rámu z Kroměříže*, <http://www.dominikmatus.cz/cs/2014/03/05/restaurovani-rokokovy-ram/>, vyhledáno 26. 6. 2018.

Restaurátorské zprávy:

- Romana Balcarová, *Restaurátorská zpráva: Triptych se Snímáním z kříže inv. č. KE 2110, O 259*, 2016.
- František Sysel, *Restaurátorská zpráva ze dne 17. 4. 1966, inv. č. R33/1, NPÚ ÚOP Kroměříž*.

Prameny:

- Dopis Památkového úřadu v Brně adresovaný Nucené správě arcibiskupských statků v Kroměříži, v Brně 11. července 1944, Arcidiecézní muzeum Kroměříž, fond Zámecká obrazárna Kroměříž.

8. Textová příloha

Příloha 1

Nápomocné otázky pro vytvoření celkové představy o kontextu rámu.

Zdroj: Lynn Roberts, Style Snapshot, *Picture Framing Magazine*, March 2016, s. 53–54.

- Jaký je styl rámu?
- Odkud pochází?
- Z jakého je období?
- Od koho je možné odvozovat stylový vývoj tohoto rámu?
- Jaké jsou shodné znaky tohoto stylu?
- Jaký design by mohl být spojován s tímto stylem rámu?
- Jaký typ obrazu by mohl tento rám nést?
- V jakém stylu interiéru se mohl rám v minulosti nacházet?

Příloha 2

Rozhovor s Mgr. Miroslavem Kindlem vedený 19. 6. 2018 v Arcidiecézním muzeu v Olomouci. Miroslav Kindl je vedoucí oddělení Arcidiecézního muzea Olomouc, kurátor sbírky nizozemského malířství 16. až 18. století MUO, AMK a kurátor expozice Zámecké obrazárny AMK.

uveřejněno se svolením Mgr. Kindla

Jak vnímáte význam rámu ve vztahu k obrazu? Co je podle vás nejdůležitější funkcí rámu?

Rám vytváří jakýsi druhý život obrazu. To zní nadneseně, ale obraz bez obrazového rámu je jen jedna část, a tak to bylo vnímáno vždycky. Už obrazy, které byly ve středověku umístěny na oltářích, tak měly zdobený rám. Samozřejmě od renesance, od 15. – 16. století se velice intenzivně problematika obrazových rámu vyvíjela, a stejně tak jako se vyvíjelo malířství, tak i řezbářství obrazových rámu. Samozřejmě renesance využívala v řezbě jiné principy než potom baroko nebo 19. a později 20. století. Určitě obrazový rám dotváří celek obrazu a je možné a několikrát jsem se s tím setkal, že obrazový rám výrazně kazil estetický účinek díla, takže vždy je potřeba vybírat velice pozorně a pečlivě, do kterého rámu se obraz umístí.

Vzpomenete si na konkrétní příklad, kdy jste vybírali rám k obrazu a řešili, zda se stylově hodí či odpovídá svým vznikem období vytvoření obrazu?

Vždycky je to složité, protože obraz může být z 1. poloviny 17. století, ale sehnat rám z 1. poloviny 17. století, odpovídající velikosti nemusí být jednoduché. Stejně tak, jako existuje trh s obrazy, tak samozřejmě existuje i trh s obrazovými rámy. Zde je však problém v tom, že aby ten rám mohl být použit, tak často musí být přerézán, což je zároveň neskutečným poškozením samotného dobového rámu. Spíše se využívají mladší rámy, protože podobně jako malířství napodobovalo v určitých etapách starší období a samozřejmě i architektura, tak podobně to dělalo i řezbářství rámu. Takže obraz ze 17. století velice často dobře vyzní v obrazovém rámu klidně z 18. století nebo i z 19. století. Jednak se to v minulosti dělalo a obrazové rámy se opravdu málokdy opravovaly. To už skutečně musel být starý obrazový rám a ten majitel musel mít k tomu obrazovému rámu nějaký vztah, protože obrazy se většinou rovnou přerámovaly. Minimum obrazů se nám dochovalo v originálních rámech. To ale úplně

nevadí. Když majitel vybral kvalitní pěkný rám pro obraz, tak nevadilo, že rám je třeba o 200 let mladší.

Člověk musí hledět na to, jak obraz vyzní a musí také hledět na to, co je na obraze zobrazeno. Pokud jde o portrét, tak do jaké míry je to reprezentativní portrét nebo na druhou stranu, do jaké míry jde o intimní portrét. Tedy vnímat samotné vyznění obrazu a to, jak na kurátora obraz působí a dle toho potom vybrat rám.

Jak hodnotíte současný rám, který nese obraz Apollón a Marsyas od Tiziana?

V tomto případě odpovídám sám za sebe. U tohoto Tizianova obrazu bych si představil jiný rám a byl bych spokojenější. Rám má pěkný příběh, který jde až do Louvru s panem restaurátorem Syslem. Myslím, že v té době, kdy obraz byl restaurován, bylo potřeba vytvořit adekvátní rám, protože obraz byl vyjmut z paneláže, takže záhy bylo nutností opatřit obraz reprezentativním rámem. Vzhledem k okolnostem v té době šel pan restaurátor Sysel možná tou nejlepší cestou. Ale v dnešní době ještě, když víme, že je to jeden z nejcennějších obrazů a tím nemyslím jen finanční cenu, ve střední Evropě vůbec. Myslím, že bychom skutečně měli jít cestou zakoupení starého historického rámu, který by se upravil. Tento obraz má takovou uměleckou hodnotu, že bych se toho nebál.

Je pro vás v obrazárně v Kroměříži obraz, který je zarámován perfektně?

Když jsem nastupoval do kroměřížské obrazárny, tak to byl vlastně jeden z mých prvních úkolů. Šlo o mou první výstavu v Kroměříži. S Janou Zapletalovou jsme řešili obraz Artemisia Gentileschi z roku 1691 z inventáře ze sbírky Karla Lichtensteina-Castelcornu, kde je uvedeno, že ve sbírkách je obraz David s hlavou Goliáše od Artemisie. Obraz byl potom dlouhou dobu umístěn v paneláži na zámku, byl zašlý a nebyl restaurován po dlouhá desetiletí, laky byly zašlé a nepředstavoval tak pro historika umění takový požitok, jaký by měl. Jana Zapletalová docílila toho, že ten obraz byl restaurován a najednou se z něj stal nádherný, krásný obraz.

Janě Zapletalové společně s paní restaurátorkou Marií Dočekalovou, což je dcera pana Sysla, se podařilo připravit rozbor, jak po technické stránce, tak teoretické stránce, a připsat obraz Artemisii Gentileschi. My teď čekáme na mezinárodní posouzení, ale jsme přesvědčeni o správném určení autorství. Právě v tomto případě jsme tedy byli před otázkou, jaký zvolit rám. Obraz byl vyjmut z paneláže a chtěli jsme jej vystavit v odpovídajícím rámu. Hledali jsme ve sbírkách, opět v depozitáři rámu v Kroměříži a našli jsme rám, který se hodil. Jde o rám

z 19. století a není z počátku 17. století jako obraz, ale domnívám se, že k tomu obrazu ladí a dílo samotné podtrhuje.

Jaký máte názor na sjednocování rámu, když chce mít instituce rámy vystavené v určitém stylu. Je tento přístup podle vás na škodu či jde o určující charakter?

Záleží vždy na tom, co vystavujete za sbírku. Když budete mít moderní umění, tak myslím, že to dokáže sbírce prospět. Modernímu umění by zdobné rámy dokázaly velice uškodit. Vyjádření je více citové, expresivní a rámy to pak podtrhují. U starého umění si to představit nedovedu. Každý obraz má jiný jazyk a každý malíř pracoval jinak, s intimitou, s reprezentativností obrazu a zdobné rámy se k tomu hodí. Takže volit jednotné rámy u starého umění není vhodný postup.

9. Seznam použitých zkratk

AMK – Arcibiskupské muzeum v Kroměříži

MUO – Muzeum umění v Olomouci

NG – Národní galerie v Praze

10. Seznam obrazové přílohy

1. Podoba dekoru na kroměřížských rámech (Foto: Jiří Miláček)
2. Rám označovaný jako *Ochsenaugenrahm*, časově zařazen do doby okolo roku 1830.
(Zdroj: <https://www.dorotheum.com/en/auctions/current-auctions/kataloge/list-lots-detail/auktion/9746-christmas-auction-furniture-carpets-paintings/lotID/726/lot/1400932-biedermeier-ochsenaugenrahmen-um-1830.html>, vyhledáno 24. 6. 2018.)
3. Ukázka typu dekoru. Typ d) odpovídá dekorem kroměřížským zlaceným ráům s vejcovcem, který lze oblastně zasadit do zemí Německa a střední Evropy.
(Zdroj: Paul Mitchell – Lynn Roberts, *A History of european Picture Frames*, London 1996, s. 96.)
4. Artemisie Gentileschi, *David rozjímající nad Goliášovou hlavou*, po 1610, olej, plátno, AMK, inv. č. KE 1029, O 93. (Foto: Markéta Nevlíková)
5. Výřez, detail rámu Gentileschi (Foto: Markéta Nevlíková)
6. Anthonis van Dyck, *Anglický král Karel I. a jeho manželka Henrietta Marie*, AMK, inv. č. KE 2372, O 406. (Foto: Markéta Nevlíková)
7. Anthonis van Dyck, *Portrét muže s rukavicemi*, AMK, inv. č. KE 3215, O 325.
(Foto: Markéta Nevlíková)
8. Willem I. van Herp, *Veselá společnost*, AMK, inv. č. KE 3200, O 344.
(Foto: Markéta Nevlíková)
9. Matthaus Gundelach, *Mladá dívka*, AMK, KE 3207, O 318. (Foto: Markéta Nevlíková)
10. David Vinckboons, *Kermes sv. Jiří*, AMK, KE 3197, O 365. (Foto: Markéta Nevlíková)
11. Joachim Patenier, *Krajina s odpočinkem na útěku do Egypta*, AMK, KE 3214, O 351.
(Foto: Markéta Nevlíková)
12. Johann de Pay, *Portrét Michaela Spenglera*, AMK, inv. č. KE 3216, O 353.
(Foto: Markéta Nevlíková)
13. Simon de Vos, *Podobizna mladého muže*, AMK, inv. č. KE 3192, O 342.
(Foto: Markéta Nevlíková)
14. Hans von Aachen, *Dva smějící se hoši*, AMK, inv. č. KE 3177, O 288.
(Foto: Markéta Nevlíková)
15. Fillipo Abbiati, *Filozof I.*, AMK, inv. č. KE 2153, O 284. (Foto: Markéta Nevlíková)
16. Fillipo Abbiati, *Filozof II.* AMK, inv. č. KE 2154, O 285. (Foto: Markéta Nevlíková)
17. Johann H. Schönfeld, *Portrét vojáka*, AMK, inv. č. KE 3184, O 369.
(Foto: Markéta Nevlíková)

18. Ukázka rámu k obrazu: Frans Floris, *Svatá rodina*, AMK, KE 3230, O 309. V depozitáři nalezena shoda s tímto rámem. (Foto: Jiří Miláček)
19. Nezrestaurovaný pozdně barokní rám, uložený v depozitáři AMK.
(Foto: Markéta Nevlíková)
20. Zrestaurovaný rokokový rám uložený v depozitáři AMK před finální zlacenou povrchovou úpravou. (Zdroj: <http://www.dominikmatus.cz/cs/2014/03/05/restaurovani-rokokovy-ram/>, vyhledáno 26. 6. 2018).
21. Ukázka paneláže v Trůnním sále (Foto: Markéta Nevlíková)
22. Ukázka dekoru lišty v paneláži Malé jídelny (Foto: Markéta Nevlíková)

11. Obrazová příloha

Obrázek č. 1

Podoba dekoru na kroměřížských rámech (Foto: Jiří Miláček)

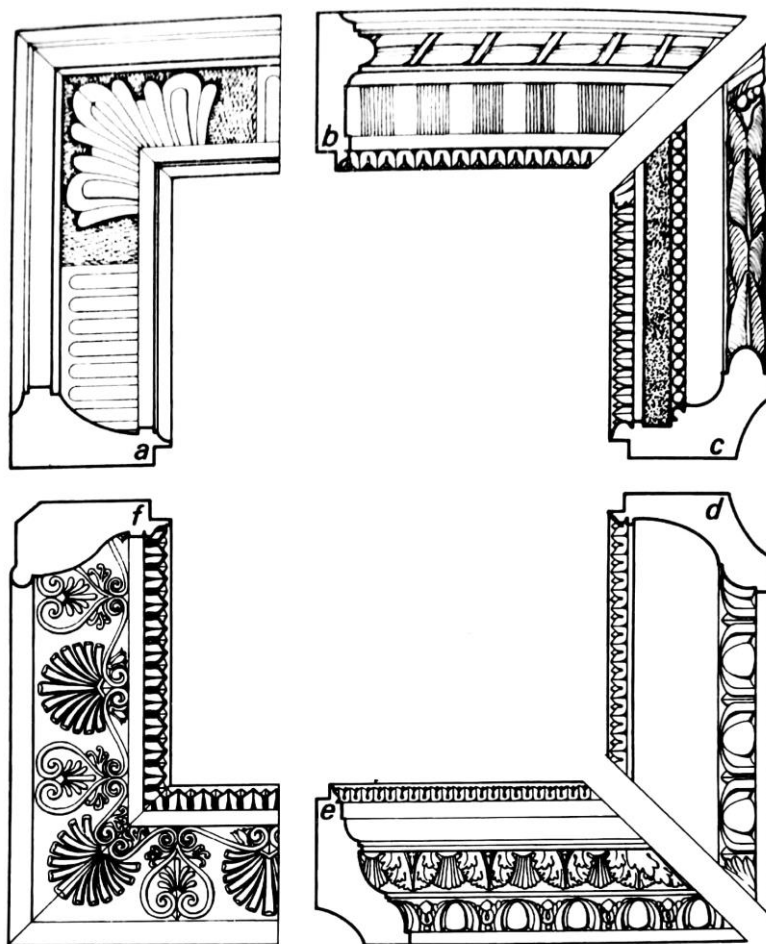


Obrázek č. 2



Rám označovaný jako *Ochsenaugenrahm*, časově zařazen do doby okolo roku 1830.
(Zdroj: <https://www.dorotheum.com/en/auctions/current-auctions/kataloge/list-lots-detail/auktion/9746-christmas-auction-furniture-carpets-paintings/lotID/726/lot/1400932-biedermeier-ochsenaugenrahmen-um-1830.html>, vyhledáno 24. 6. 2018.)

Obrázek č. 3



Typ d) odpovídá dekorem kroměřížským zlaceným ráámům s vejcovcem, který lze oblastně zasadit do Německa a střední Evropy.

(Zdroj: Paul Mitchell – Lynn Roberts, A History of european Picture Frames, London 1996, s. 96.)

Obrázek č. 4

Artemisie Gentileschi, *David rozjímající nad Goliášovou hlavou*, po 1610, olej, plátno, AMK, inv. č. KE 1029, O 93. (Foto: Markéta Nevlídová)



Obrázek č. 5

Výřez, detail rámu Gentileschi

(Foto: Markéta Nevlídová)

Obrázek č. 6



Dnešní podoba obrazu se současným rámem.

Anthony van Dyck, *Anglický král Karel I. a jeho manželka Henrietta Marie*, AMK, inv. č. KE 2372, O 406.

(Foto: Markéta Nevlíková)

Obrázek č. 7

Anthonis van Dyck, *Portrét muže s rukavicemi*, AMK, inv. č. KE 3215, O 325.

(Foto: Markéta Nevlíková)



Vlevo – současná podoba obrazu, vpravo – rám z deponitáře.

Obrázek č. 8

Willem I. van Herp, *Veselá společnost*, AMK, inv. č. KE 3200, O 344.

(Foto: Markéta Nevlíďová)



Obrázek č. 9

Matthaus Gundelach, *Mladá dívka*, AMK, KE 3207, 0 318.

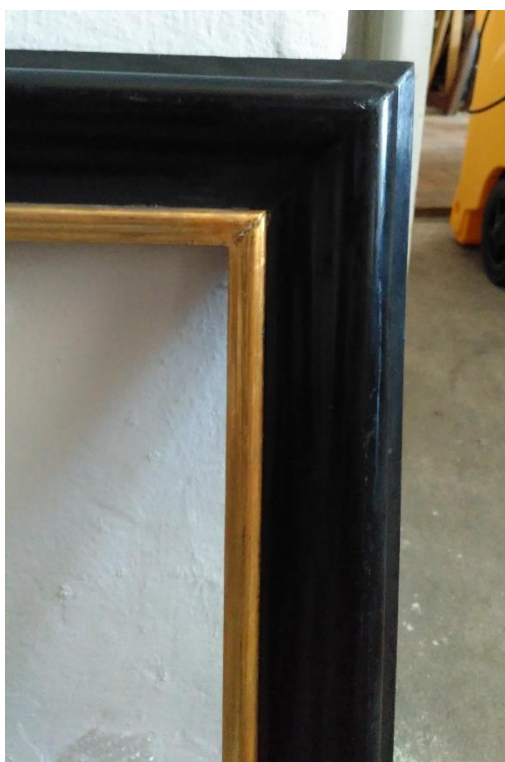
(Foto: Markéta Nevlíková)



Obrázek č. 10

David Vinckboons, *Kermes sv. Jiří*, AMK, KE 3197, O 365.

(Foto: Markéta Nevlíková)



Obrázek č. 11

Joachim Patenier, *Krajina s odpočinkem na útěku do Egypta*, AMK, KE 3214, O 351.

(Foto: Markéta Nevlíková)



Obrázek č. 12. a 13.

Stejný způsob dnešního zarámování obrazů:

Vlevo: Johann de Pay, *Portrét Michaela Spenglera*, AMK, inv. č. KE 3216, O 353.

Vpravo: Simon de Vos, *Podobizna mladého muže*, AMK, inv. č. KE 3192, O 342.

(Foto: Markéta Nevlíková)



Obrázek č. 14

Hans von Aachen, *Dva smějící se hoši*, AMK, inv. č. KE 3177, O 288.

(Foto: Markéta Nevlíková)



Obrázek č. 15 a 16

Vlevo: Fillipo Abbiati, *Filozof I.*, AMK, inv. č. KE 2153, O 284.

Vpravo: Fillipo Abbiati, *Filozof II.* AMK, inv. č. KE 2154, O 285.

(Foto: Markéta Nevlíková)



Obrázek č. 17

Johann H. Schönfeld, *Portrét vojáka*, AMK, inv. č. KE 3184, O 369.

(Foto: Markéta Nevlíková)



Obrázek č. 18

Frans Floris, *Svatá rodina*, AMK, KE 3230, O 309.

V depozitáři nalezena shoda s tímto rámem.

(Foto: Jiří Miláček)



Obrázek č. 19



Obecné určení – nezrestaurovaný pozdně barokní rám, uložený v depozitáři AMK.

(Foto: Markéta Nevlíďová)

Obrázek č. 20

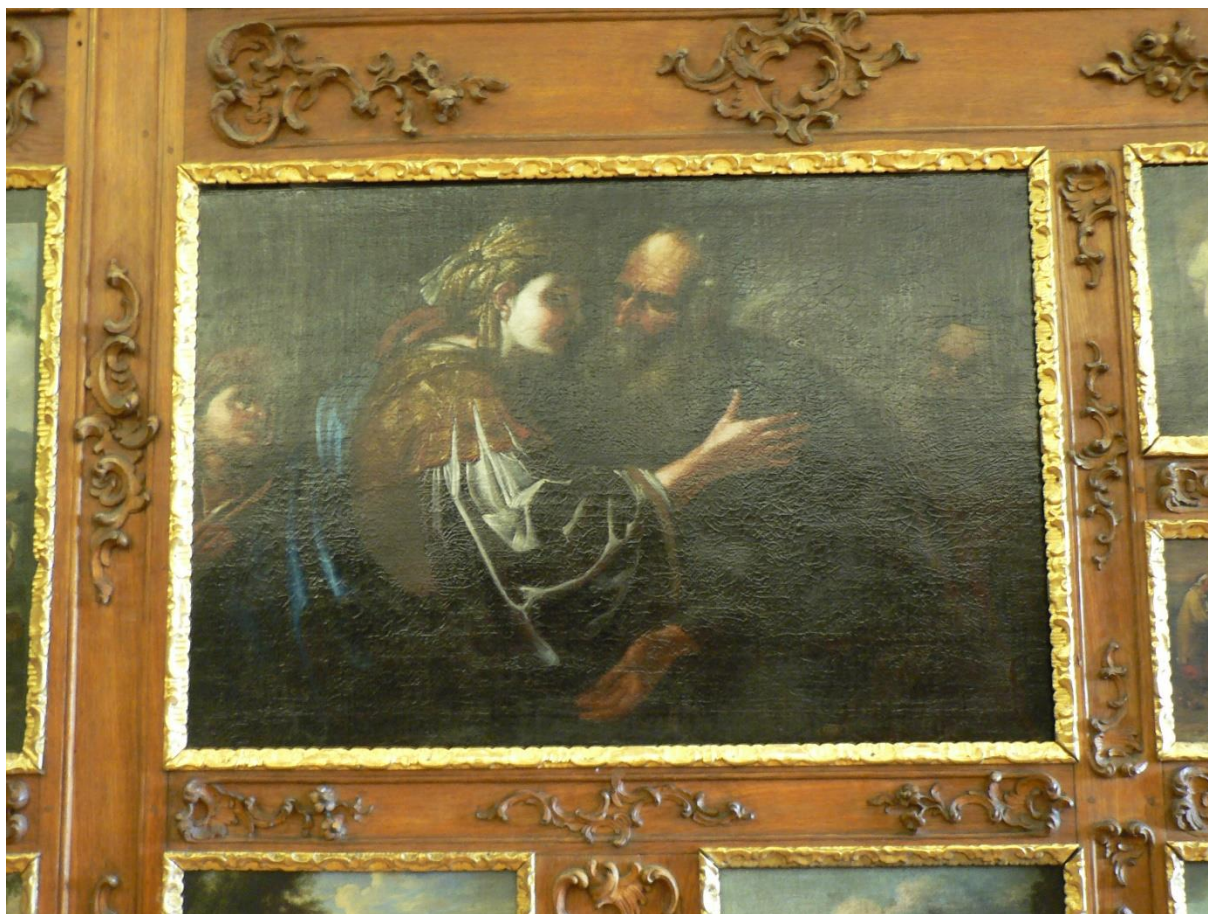


Finální stav opravy konstrukce rokokového rámu před finální zlacenou povrchovou úpravou.

(Zdroj:

<http://www.dominikmatus.cz/cs/2014/03/05/restaurovani-rokokovy-ram/>, vyhledáno 26. 6. 2018).

Obrázek č. 21



Ukázka paneláže v Trůnním sále (Foto: Markéta Nevlídová)

Obrázek č. 17



Vpravo ukázka dekoru lišty použité v paneláži Malé jídelny, vlevo rám tvořený lištami v depozitáři, které následují stejný dekor. (Foto: Markéta Nevlídová)

12. Anotace

Jméno a příjmení:	Markéta Nevlířová
Katedra:	Katedra dějin umění UPOL
Vedoucí práce:	Prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.
Rok obhajoby:	2018

Název práce:	Obrazové rámy ve sbírce Arcibiskupského zámku v Kroměříži
Název práce v angličtině:	Picture Frames in the Collection of Archbishopric Chateau in Kroměříž
Anotace práce:	Bakalářská práce pojednává o obrazových rámech Arcibiskupského zámku v Kroměříži. Hlavní důraz je kladen na obrazárnu zámku. První část práce je zaměřena na úvod do problematiky obrazových rámu. Druhá část práce se věnuje historii kroměřížské obrazárny se zaměřením na změny obrazových rámu, restaurování a způsoby rámování od počátku 20. století do současnosti.
Klíčová slova:	Kroměříž, obrazárna, rám, muzejní praxe, přerámování
Anotace práce v angličtině:	The Bachelor thesis deals with the picture frames in the Collection of Archbishopric Chateau in Kroměříž. The main emphasis is on the picture gallery. The first part of the thesis focuses on the introduction to the picture frame problematics. The second part is focused on the history of Kroměříž's picture gallery, its changes, renovations, and approaches to the picture framing from the 20 th century till today.
Klíčová slova v angličtině	Kroměříž, picture gallery, picture frame, gallery praxis, reframing
Rozsah práce:	64 stran, 64 356 znaků, 22 příloh
Přílohy vázané v práci:	1 CD ROM s textem práce a obrazovou přílohou
Jazyk práce:	Čeština