

---

## Znak prestiżu. Rozważania o oprawach rysunku na marginesie wystawy „Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter” w Zamku Królewskim w Warszawie, 2022

DOI: 10.36155/NK.25.00006

Katarzyna Garczewska-Semka

kgarczewska@zamek-krolewski.pl

ORCID: 0000-0003-2948-2587

notes 25\_2023  
konserwatorski

**Summary:** Katarzyna Garczewska-Semka, *A sign of prestige. Reflections on the framing of a drawing on the sidelines of the exhibition “Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter” at the Royal Castle in Warsaw, 2022*

The article provides an overview of techniques for framing drawings, including form, mounting and ornamentation techniques. Within this context, the framing of drawings by Jan Piotr Norblin from the Royal Castle in Warsaw collection is described.

A frame is defined here as an assembly of mounts or *passe-partouts*, prepared for storage or presentation in a frame, their characteristics are discussed not only in terms of decoration, but in terms of manufacturing techniques, mounting methods and other features. Technology of production and composition of materials makes it possible to approximate the time of creation of the frame, but the information gained from knowledge of the historical development of the drawing frame is also important. All these factors make it possible to determine the historical value of particular types of frames. Framing materials and storage methods often significantly affect the state of preservation of the drawings, thus creating a problem in securing them. The article cites several examples of the destructive effect of frames on drawings and a short discussion of conservation works or solutions applied.

— Asumptem do napisania niniejszego artykułu była odbywająca się w dniach 9 września – 11 grudnia 2022 roku w Zamku Królewskim w Warszawie wystawa „Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter”, prezentująca prace Norblina ze zbiorów własnych Zamku. Kolekcja rysunków Jana Piotra Norblina znajdująca się w zbiorach Zamku Królewskiego była pozyskiwana po II wojnie światowej drogą zakupów na rynkach antykwarycznych, głównie Europy Zachodniej, przede wszystkim przez Fundację im. Ciechanowieckich. Rysunki te były przechowywane w Zamku Królewskim jako depozyty, a niedawno zostały подарowane Zamkowi na własność. Sposób pozyskania determinuje w pewnym stopniu formę przechowywania i prezentacji zbioru. Większość rysunków przechowywana jest w ramach pod szkłem, gdzie zastosowano różne rodzaje oprawy papierowej – rysunki zostały przed umieszczeniem w ramach naklejone na plansze lub oprawione w *passe-partout*. Większość tych opraw jest w jakimś stopniu zdobiona. Podczas przygotowania obiektów rysunkowych do wystawy, kilka z nich poddano pracom konserwatorskim, wykonano szereg badań dotyczących technik wykonania rysunków<sup>1</sup>, ale czynnością najbardziej czasochłonną i wymagającą dokonania wielu, często drobnych, lecz istotnych rozstrzygnięć było przygotowanie obiektów do ekspozycji – czyli umieszczenie w ramy z zachowaniem, modyfikacją lub wyeliminowaniem zastanych opraw.

Obecnie najczęstszą formą prezentacji rysunku i grafiki jest oprawa w konserwatorskie *passe-partout*. Wymaganej jakości kartony, spełniające normy ISO do przechowywania cennych obiektów papierowych, występują najczęściej w różnych odcieniach koloru kremowego. Taki sposób prezentacji, chociaż wydaje się oczywisty, wykształcił się jednak stosunkowo niedawno w pracowniach muzealnych i oprócz wymogów technicznych ma na celu zwiększenie koncentracji na obiekcie, bez rozpraszania uwagi dodatkowymi

---

<sup>1</sup> Badania te zostały omówione w artykule: R. Dmowska, K. Garczewska-Semka, M. Zdańkowska, *Pióro i pędzel. Kulisy warsztatu Jana Piotra Norblina*, w: *Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter. Malarstwo i grafika*. Warszawa 2022.

detalami oprawy. Jednak przez wieki rysunkowi stwarzano bardzo ozdobne bezpośrednie otoczenie, w postaci planszy lub dekoracyjnego *passe-partout*. Taka forma prezentacji miała właśnie zwiększyć jego atrakcyjność, dodać elegancji, w końcu – przez kombinacje koncentrycznych linii i ramek – pomóc skupić na nim uwagę podczas spotkań koneserów. Obecnie dawna oprawa, prócz walorów dekoracyjnych, ma także wartości historyczne. Najłatwiejszy do rozpoznania jest rodzaj dekoracji planszy wokół rysunku, charakterystyczny dla danego kolekcjonera lub ośrodka, i temu zagadnieniu poświęcono najwięcej uwagi, opisując historię oprawy rysunku. Bardzo ważnym aspektem historii oprawy są zmieniające się rozwiązania techniczne – trudniejsze do zaobserwowania, a często kluczowe dla przetrwania tego delikatnego obiektu sztuki. W dalszej części artykułu postaram się zarysować historię oprawy obiektów rysunkowych i na tym tle miejsce bogato reprezentujące różne typy oprawy kolekcji zamkowych norblinianów.

### **Znaczenie i funkcja oprawy**

Zadbanie o odpowiednią prezentację rysunku wynikało naturalnie ze wzrostu jego znaczenia jako obiektu zainteresowania koneserów i kolekcjonerów. Dopóki rysunek pełnił funkcję dydaktyczną lub był obiektem kopiowania – wzornikiem, jego przechowywanie miało tylko aspekt praktyczny – ochrony przed zniszczeniem. Dlatego rysunki montowano w formy książkowe albo przechowywano luźne między niezadrukowanymi kartami gotowych kodeksów. Kiedy rysunek zaczął być doceniany jako najczystszy przejaw geniuszu artysty, zyskał na znaczeniu sposób jego prezentacji. Przyklejenie do sztywnej karty i opatrzenie ornamentálną ramką sprawiało wrażenie oprawionego obrazu, a koncentryczne linie otaczające rysunek pomagały skupić na nim wzrok.

Sposoby zdobienia kart z rysunkami były często charakterystyczne dla poszczególnych kolekcjonerów i stanowią dzisiaj jeden ze znaków proveniencyjnych. Największym kompendium wzorów opraw kolekcjonerskich (nazywanych również montażami kolekcjonerskimi) jest opracowanie Carla Jamesa,

obejmujące jednak głównie kraje Europy Zachodniej: Włochy, Francję, Anglię, Holandię, Niemcy, Austrię i Szwecję<sup>2</sup>. Świetnym i wciąż aktualizowanym narzędziem jest strona internetowa Fundacji Custodia w Paryżu<sup>3</sup>, kontynuującej dzieło swojego założyciela Fritsa Lugta z 1921 roku<sup>4</sup>. Przeporządkowanie montażu konkretnym kolekcjonerom jest wciąż tematem dyskutowanym, o czym świadczy wystawa w Muzeum Luwru w 2022 roku<sup>5</sup>, gdzie zrewidowano atrybucję bardzo bogato zdobionego typu montażu legendarnej kolekcji *Libro de' disegni* Giorgia Vasarięgo (1511–1574)<sup>6</sup>. Kolekcję Vasarięgo uważa się za rozpoczynającą epokę dekoracyjnej prezentacji rysunku, a konkretny typ montażu przypisał jej w roku 1730 inny legendarny koneser i kolekcjoner rysunków Pierre-Jean Mariette (1694–1774).

Postacie obu wspomnianych kolekcjonerów na długo zresztą zdominowały postrzeganie montażu rysunku. Giorgio Vasari – był malarzem, architektem, ale przede wszystkim autorem pierwszego opracowania z dziedziny historii sztuki, tomu biografii artystów: *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (*Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*), wydane po raz pierwszy w 1550 roku. Vasari był też jednym z pierwszych, a na pewno najbardziej znanym z pierwszych, kolekcjonerów rysunku. Mityczny zbiór *Libro de' disegni*, zawierający kolekcję Vasarięgo, został krótko po jego śmierci rozproszony. Przez lata uważano, że istniało kilka tomów księgi, część miała zostać zakupiona przez innego włoskiego kolekcjonera Niccola Gaddiego (1537–1591) i z kolei po jego śmierci również

---

2 C. James, C. Corrigan, M. Ch. Enshaian, M. R. Greca, *Old Master Prints and Drawings, a Guide to Preservation and Conservation*, tłum. M. B. Cohn, Amsterdam 1997, rozdział *Collectors and Mountings* [oprac. Carlo James], s. 2–35.

3 <http://www.marquesdecollections.fr> [dostęp: 05.12.2023].

4 F. Lugt, *Les Marques de collections de dessin et d'estampes*, Paris 1921.

5 *Giorgio Vasari. Le Livre des dessins. Destinées d'une collection mythique*, wystawa w Muzeum Luwru, 31 marca – 18 lipca 2022.

6 L. Frank, C. Fryklund, *Giorgio Vasari, le Livre des dessins. Destinées d'une collection mythique*, Paris 2022.

rozproszona<sup>7</sup>. Poszukiwania kart mitycznej księgi wzbudzały dużo emocji. Obecnie potwierdzoną proveniencję ma tylko około 30 kart, z których większość utraciła swój oryginalny, dekoracyjny montaż. Oprawę wielu rysunków, uprzednio uważaną za charakterystyczną dla zbioru Vasarięgo, przypisuje się zaś właśnie wspomnianemu Gaddiemu, który porządek swojej kolekcji oparł na dziele Vasarięgo.

Z kolei postać Pierre-Jeana Mariette'a jest najlepiej rozpoznawalna wśród kolekcjonerów rysunku. Pierre-Jean był czwartym z kolei z rodziny wydawców, rytowników i sprzedawców grafik – i zdecydowanie najwybitniejszym – co pozwoliło mu w późniejszych latach sprzedać rodzinny interes i całkowicie poświęcić się własnym pasjom. Był postacią kluczową w rozwoju koneserstwa rysunku w osiemnastowiecznym Paryżu, a za nim w całej Europie. Ceniono jego wiedzę, ale także sposób w jaki prezentował swoją kolekcję. Rysunki naklejał na osobne plansze z niebieskim tłem i niezwykle wyrafinowaną kombinacją pasków szarego, kremowego papieru, tuszowych linii i lekko spatinowanego złota, otaczając rysunek. Taki typ planszy inspirował kolejnych kolekcjonerów przez lata i do dziś uważany jest za najbardziej klasyczny sposób prezentacji rysunku.

### Przechowywanie rysunków

Dla przetrwania rysunku oczywiście bardziej istotna od dekoracji jest forma fizycznej prezentacji i rozwiązania techniczne. Pierwsze rysunki były przyklejane do kart albumów – jako przykład służy tutaj wspomniany już album *Libro de' disegni* Vasarięgo. Niemal od początków kolekcjonowania rysunków funkcjonował drugi sposób ich prezentacji – na luźnych planszach przechowywanych w tekach. Tak właśnie były najprawdopodobniej przechowywane rysunki z kolekcji Gaddiego, ten sposób spopularyzował później Pierre-Jean Mariette. Luźne

---

<sup>7</sup> C. James, C. Corrigan, M. Ch. Enshaian, M. R. Greca, *Old Master Prints and Drawings...*, wyd. cyt., s. 3.

plansze miały też aspekt praktyczny – umożliwiały swobodniejsze porównywanie i zestawianie rysunków ze sobą podczas spotkań konserwatorów.

Potrzeba ochrony delikatnej powierzchni rysunku prowadziła do opracowywania coraz skuteczniejszych rozwiązań technicznych konstrukcji oprawy. W albumach stosowano karty grubego papieru i do nich przyklejano rysunki całą powierzchnią lub miejscowo – najczęściej narożnikami. W efekcie takich działań wystąpił jednak problem tzw. narastania bloku książki w środkowej części (był on grubszy o grubość wszystkich przyklejonych rysunków). Powodowało to wyginanie się okładek książki, czasem aż uniemożliwiające jej otwarcie. Stąd pomysł na montowanie rysunków w wyciętym otworze – nieco mniejszym od formatu rysunku. Rysunek przyklejano krawędziami do krawędzi wyciętego otworu, a papier w miejscu łączenia często ścieniano lub bardzo mocno polerowano, aby zniwelować jego zgrubienie. Taki typ montażu znany jest na przykład ze zgromadzonej w XVII wieku kolekcji Cassiana dal Pozzo<sup>8</sup>. Dla ochrony powierzchni rysunku, między karty albumowe wkładano lub montowano na stałe przekładki z gładkiego, cienkiego papieru.

Do wykonywania luźnych plansz można było użyć sztywniejszego podłoża, które lepiej chroniło papier rysunku przed wyginaniem. Uzyskiwano je, sklejając ze sobą kilka warstw arkuszy papieru. Z początków XIX wieku pochodzi opis wykonania takiej kilkuwarstwowej planszy<sup>9</sup>, chociaż sposób ten był na pewno praktykowany wcześniej. Oczywiście wraz z postępem w produkcji papierniczej zaczęto stosować tektury produkowane fabrycznie, ale równolegle ciągle jeszcze funkcjonowały ręcznie wykonywane plansze, świadczące niewątpliwie o trosce, jaką poświęcano cennym rysunkom. Aby ochronić powierzchnię rysunku przed

---

<sup>8</sup> J. M. Kosek, *Conservation mounting for prints and Drawings*, London 2009, s. 5.

<sup>9</sup> F. Nicholson, *The Practice of Drawing and Painting Landscape from Nature in Water Colours exemplified in a Series of Instructions calculated to facilitate the Progress of the Learner, including the Elements of Perspective, their Application in Sketching from Nature, and the Explanation of various Processes of Colouring, for producing from the Outline a Finished Picture; with Observations on the Study of Nature, and various other Matters relative to the Arts*, London 1820, s. 73–75.

ocieraniem poprzedzającą kartą, odwrocia plansz mocno polerowano lub przyklejano do nich karty miękkiego gładkiego papieru. Nie rozwiązywało to jednak ciągle problemu ochrony lica zgromadzonych w stosie rysunków, dopóki nie wynaleziono *passe-partout* z wyciętym okienkiem. Oprawa składa się z dwóch arkuszy – podkładu i arkusza wierzchniego, gdzie warstwa tektury wokół okienka jest wyższa od powierzchni rysunku. Przyjmuje się, że do przechowywania taki typ *passe-partout* został zastosowany po raz pierwszy w British Museum około połowy XIX wieku. Za jego twórcę uważa się, zatrudnionego w British Museum od roku 1845, Williama May Scotta. Zastosowane przez niego oprawy składały się z dwóch części – podkładki i sklejonej z nią całą powierzchnią nakładki z wyciętym okienkiem. Tworzyło to rodzaj płaskiej „tacy”, w której powierzchnia obiektu była chroniona przed ścieraniem. Oprawione obiekty przechowywane były w pudłach typu Solander w kilku znormalizowanych formatach<sup>10</sup>.

Ze źródeł pośrednich – jak anonse reklamowe introligatorów – można wnioskować, że zastosowanie *passe-partout* przy oprawie rysunków w ramy i pod szkło musiało być praktykowane już wcześniej<sup>11</sup>. Na początku w celu odsunięcia powierzchni rysunku od szyby stosowano drewniane listewki w roli tzw. dystansu, następnie szersze płaszczyzny drewna często dekorowanego lub złożonego. W spektakularny przykład takiej oprawy został zaopatrzony rysunek Wincentego Kasprzyckiego *Widok wnętrza salonu* z 1839 roku, przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie<sup>12</sup>. Z kolei przykładem *passe-partout* wykonanego z tektury, a powstałego tuż przed połową XIX wieku, może być przechowywany w Bibliotece Narodowej gwasz Teofila Kwiatkowskiego *Syreny* (sygnowany i datowany na 1841 rok), oprawiony najprawdopodobniej we Francji. Na marginesach tektury, na którą naklejono gwasz, zachowały się liczne próbki

---

<sup>10</sup> J. M. Kosek, *Conservation mounting...*, wyd. cyt., s. 3.

<sup>11</sup> A. Donnithorne, *Mounting*, hasło w: *The Dictionary of Art*, vol. 22, New York 1996, s. 232–239.

<sup>12</sup> Rysunek był prezentowany w 2017 roku na wystawie w MNW Biedermeier: *Biedermeier*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, red. A. Kozak, A. Rosales-Rodriges, Warszawa 2017, s. 126.

farby, co świadczy o autorskim charakterze tego montażu. Jednocześnie autor musiał zakładać jakiś rodzaj oprawy, która docelowo miała zasłonić te wprawki przy prezentacji. Funkcję tę pełni gruba tektura z wyciętym owalnym okienkiem, oklejona papierem, ze złożonym paskiem papieru wokół otworu<sup>13</sup>.

Krawędzie wyciętego okienka były najczęściej cięte skośnie, a ich powierzchnię polerowano lub złożono. Najbardziej chyba wyrafinowaną formą bardzo głębokiego *passe-partout* jest tzw. *passe-partout* wiedeńskie, składające się z dwóch lub więcej warstw tektury, gdzie zarówno spód, jak i lico są oklejane papierem, a pochyłą krawędź okienka uzyskuje się przez wyklejenie dodatkowymi paskami papieru, często kontrastującego z papierem lica *passe-partout*. Taki typ oprawy zastosowano po raz pierwszy w wiedeńskiej Albertinie z okazji Wystawy Światowej w 1873 roku<sup>14</sup>.

### Prezentacja w ramach za szkłem

Dwa sposoby przechowywania rysunków: w albumach i na luźnych planszach w tekach lub pudłach – funkcjonowały i do dziś funkcjonują równolegle. Inną formą przechowywania, ale przede wszystkim prezentacji rysunków jest oczywiście trwała oprawa w ramy za szkłem. W literaturze konserwatorskiej spotyka się stwierdzenie, że rysunki zaczęto oprawiać w ramy od kiedy możliwe było wykonanie odpowiednio dużej i równomiernie przejrzystej tafli szkła – czyli już w XVIII wieku<sup>15</sup>. Na pewno dostępność takiego szkła stwarzała możliwość oprawy rysunku, ale korzystano z niej na początku raczej przy oprawie pastel, których delikatna powierzchnia bezwzględnie wymagała ochrony. Rysunki przez

---

<sup>13</sup> Obiekt przechowywany w Magazynie Ikonografii BN (R/21640/Sz); w Polsce dostępne są skany z *passe-partout* i bez niego, <https://polona.pl/item-view/2e36b91e-a52b-4005-8fb1-6036861380bb?page=0> [dostęp: 15.11.2023].

<sup>14</sup> E.-M. Loh, S. Eyb-Green and W. Baatz, *The Development of Mounts and Mounting Techniques at the Albertina in Vienna from 1805 to 2018*, „Restaurator” 2019, vol. 40 (3-4), s. 154.

<sup>15</sup> M. Holbein Ellis, *The care of prints and drawings*, Lanham, Boulder, New York, London 2017, s. 142.



prawie cały wiek XVIII pozostawały w tekach i albumach, a eksponowane na ścianach często były do nich przytwierdzone bezpośrednio, o czym świadczą źródła ikonograficzne<sup>16</sup>. Pokazywanie rysunków bez ochrony budziło jednak sprzeciw bardziej oświeconych konserwatorów. Z taką reakcją spotykamy się w relacji z podróży do Włoch Augusta Moszyńskiego (1731–1786), który przy okazji zwiedzania domu Michała Anioła zaznaczył: „W innym gabinecie kilka rysunków naszkicowanych przez Michała Anioła, nie oszklonych, które niszczy kurz”<sup>17</sup>.

Przyjmuje się, że rysunki po raz pierwszy masowo zaprezentowano w formie oprawnej w ramy na pierwszej publicznej wystawie zorganizowanej w porewolucyjnej Francji w Galerie d'Apollon, Musee Central des Arts w 1797 roku. Rysunki pokazywano tam jednakowo oprawione pod szkłem<sup>18</sup>. W Anglii po okresie wojen napoleońskich zaczęto ozdabiać ściany pamiątkami po Grand Tour w formie oprawionych akwareli. Od początku XIX wieku powstawały w tym kraju stowarzyszenia akwarelistów, skutecznie podnosząc status akwareli i wyprowadzając je z wnętrza mieszkalnych do salonów wystawienniczych. W Europie środkowej z kolei popularność oprawionych rysunków wzrosła, kiedy zaczęły pełnić funkcję ozdoby bardziej kameralnych i intymnych wnętrz epoki biedermeieru.

Rysunki umieszczane w ramie były najczęściej wcześniej oprawione w *passe-partout* lub naklejone na planszę – z zastosowaniem omówionych wcześniej rozwiązań. Obok oprawy pod szkło z dodatkowym elementem, jakim była plansza lub *passe-partout*, stosowano też oprawę bezpośrednio w ramy (ang. *close mount*). Papier rysunku przedtem często naciągano na drewniany podkład lub zawijano krawędziami na szybę. Taki sposób prezentacji upodabniał gwasz czy akwarelę do malarstwa olejnego. Szczególnym przypadkiem prezentacji

---

<sup>16</sup> M. Laszczkowski, *Grafika w dekoracji nowożytnego wnętrza. Ilustracje do „Metamorfoz” Owidiusza w Białym Domku*, w: *Metamorfozy. Królewska kolekcja grafiki Stanisława Augusta*, katalog wystawy Muzeum Łazienki Królewskie, 25 maja – 1 września 2013, red. J. Talbierska, Warszawa 2013, s. LI.

<sup>17</sup> A. Moszyński, *Dziennik podróży do Francji i Włoch 1784–1786*, Kraków 1970, s. 191.

<sup>18</sup> T. Burns, *Preserving master drawings. A cultural perspective*, „The Paper Conservator” 2001, vol. 25, s. 109.

rysunków na ścianie jest ich werniksowanie i prezentowanie w ramach bez szkła, co było wręcz rekomendowane jako sposób uniknięcia przeszkadzających w oglądaniu blików szkła<sup>19</sup>.

### Techniki zdobienia – w warsztacie i sprzedaży

W stylach zdobienia opraw można wyróżnić pewne ogólne cechy charakterystyczne dla kraju, w którym powstały. Odzwierciedla się to dość ogólnie w przyjętym polskim nazewnictwie poszczególnych typów *passe-partout*. I tak nazwą „*passe-partout* angielskie” określa się prostą oprawę bez ozdób lub tylko ze złożonym cięciem okienka, „*passe-partout* francuskie” posiada koncentryczne ramki i złożone bordiury, bardzo głębokie „*passe-partout* wiedeńskie” ma, jak wspomniano, oklejane często różnymi papierami krawędzie okienka i powierzchnie<sup>20</sup>.

Najprostszym sposobem zdobienia karty z przyklejonym rysunkiem było otoczenie go wyrysowanymi tuszem lub atramentem koncentrycznymi liniami. Linie mogły być różnej grubości, czasem przestrzeń między niektórymi liniami dodatkowo lawowano akwarelą. Oprócz niebieskich plansz z czarnymi koncentrycznymi liniami i często złożonym paskiem rozpropagowanych przez Mariette’a, w XVIII wieku często spotyka się też plansze kremowe lub białe z czarnymi liniami i zielonym, szarym lub niebieskim lawowaniem oraz czasem dodatkowo złożonym paskiem. Począwszy od epoki biedermeieru gama kolorystyczna plansz jest już bardzo szeroka, chociaż są to zazwyczaj kolory zgaszone, aby nie zdominować rysunku. Często na planszach znajdowały się dodatkowe elementy, jak wspomniane złożone paski lub rytowane bordiury. Według Carla Jamesa w tradycji włoskiej pojawia się wypełnianie przestrzeni między tuszowymi ramkami rysowanym ornamentem. Być może było to inspiracją do

---

<sup>19</sup> M. B. Cohn, *Wash and Gouache, A study of the Development of the Materials of Watercolour*, Cambridge 1977, s. 59.

<sup>20</sup> <http://leksykon.oprawoznawczy.ukw.edu.pl/index.php/Passe-partout> [dostęp: 05.12.2023].

wykonywania pasków papieru z ornamentem odbijanym technikami graficznymi, służących do wyklejania ramki wokół rysunku lub grafiki. Bardzo ciekawym wczesnym przykładem użycia takich „ruchomych” bordiur do własnego zestawiania jest XV-wieczna seria grafik florenckiego rytownika Francesca Rosselliego (1445–przed 1513), gdzie wraz z przedstawieniem graficznym sprzedawano zestaw bordiur do własnoręcznego wycięcia i skomponowania w dowolnej konfiguracji<sup>21</sup>. Rytowane bordiury do montażu plansz były używane w zbiorze graficznym i rysunkowym króla Stanisława Augusta (1732–1798). Do ozdabiania plansz posłużyło około 40 typów bordiur i ponad 100 typów rozet do narożników, wykonywanych najprawdopodobniej na miejscu w Warszawie<sup>22</sup>. Zdobienie plansz montażu kolekcjonerskiego rytowanymi paskami papieru wydaje się jednak być bardzo rzadkie, z innych znanych autorce przykładów można wymienić właściwie tylko kolekcję Giacoma Durazza (1717–1794), gdzie brzegi rysunków są otoczone paskami papieru z nadrukowaną pojedynczą linią, a narożniki dodatkowym kwadracikiem z gwiazdą<sup>23</sup>.

Ważnym jest przede wszystkim prześledzić historię stosowania złocenia na planszach. Występuje ono w postaci złota w proszku lub płatkowego kładzonego bezpośrednio na podkładzie, ale zdecydowanie częściej w postaci przyklejonych złoconych pasków papieru. Stosowanie złota do ozdabiania papieru, a wcześniej pergaminu ma bardzo długą tradycję i wiele zastosowań. Ozdabiano arkusze z tekstem, np. iluminowane inicjały, miniatury i bordiury rękopisów. Złoto używano także do ozdabiania ważniejszych dokumentów. O tym, jak popularne i chyba stosunkowo tanie były takie ozdoby dokumentów, świadczy fragment

---

<sup>21</sup> S. Boorsch, *Framed in fifteenth-century Florence*, „Metropolitan Museum Journal” 2002, vol. 37, s. 35–40.

<sup>22</sup> M. Laszczkowski, *Grafika w dekoracji nowożytnego wnętrza...*, wyd. cyt., s. L.

<sup>23</sup> C. James, C. Corrigan, M. Ch. Enshaian, M. R. Greca, *Old Master Prints and Drawings...*, wyd. cyt., s. 15. Trzy z tych rysunków, pochodzące z Berlina i Kassel, były prezentowane na wystawie malarstwa i rysunku Paola Veronese w Weronie w 2014 roku: P. Veronese, *L'illusione Della realtà*, red. P. Marini, B. Aikema, Milano 2014, s. 148, 192, 338; niestety tylko rysunek na stronie 338 prezentowany jest w katalogu razem z paskami.

z *Opisu obyczajów za panowania Augusta III* Jędrzeja Kitowicza: „Było zaś według ludzi nieuczonych mądrze, [...] kiedy patent lub list wyzwolony wypisany był dużymi literami i brzegi jego wieńcem z malarskiego złota wyklejonym obłożone”<sup>24</sup>. Do ozdabiania montażu kolekcjonerskich złocone zaczęto stosować we Francji od początku XVII wieku. Opierając się tylko na opisach dekoracji często trudno ustalić, czy złocono bezpośrednio na papierze planszy, czy też doklejano pozłożony pasek papieru. Carlo James podaje, że Pierre-Jeanne Mariette stosował paski złożonego papieru, przy opisach innych kolekcji francuskich nie jest to już jednak tak oczywiste. W montażach kolekcji angielskich złoty pasek wokół grafiki lub rysunku był malowany bezpośrednio na planszy sproszkowanym złotem ze spoiwem<sup>25</sup>. Z bliższych nam przykładów – w montażach cyklu grafik *Metamorfozy* z kolekcji Stanisława Augusta eksponowanych w Białym Domku w Łazienkach – zastosowano paski złotego papieru doklejone dookoła grafik<sup>26</sup>. Od początku XIX wieku w modę weszły paski złożone i dodatkowo tłoczone w ornamentalne wzory. Jako zamiennik złota od XIX wieku stosowano stop miedzi i cynku, tzw. szlagmetal. Paski papieru pokryte złotem lub szlagmetalem introligatorzy wykonywali we własnych warsztatach, ale w XIX wieku były już dostępne w handlu, wytwarzane np. przez producentów tapet. W Warszawie dostawcą gotowych pasków, zwanych szlaczkami, była m.in. pochodząca z Wiednia Fabryka Obić Papierowych (działała od roku 1829 jako Spoerlin i Rahn, od 1830 Spoerlin, Rahn i Wertheim, od 1838 Rahn, Wertheim i Vetter<sup>27</sup>). Firma uczestniczyła w Wystawach Wytwórczości Królestwa Polskiego w latach 1837, 1838 i 1841. W 1838 roku wystawiła „100 różnych

---

<sup>24</sup> J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław 2010, t. 1, s. 71.

<sup>25</sup> C. James, C. Corrigan, M. Ch. Enshaian, M. R. Greca, *Old Master Prints and Drawings...*, wyd. cyt., s. 2–36.

<sup>26</sup> K. Jędrzyk, *Konserwacja 95 rycin ilustrujących Metamorfozy Owidiusza*, w: *Metamorfozy. Królewska kolekcja grafiki Stanisława Augusta*, katalog wystawy Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, red. J. Talbierska, Warszawa 2013, s. LVII.

<sup>27</sup> M. Ciechańska, *Papierowe obicia ścienne palacu w Wilanowie. Studium portretowe*, Warszawa 2010, s. 65–70.

papierów kolorowych, prasowanych, złożonych i srebrzonych, do robót introli-gatorskich i galanteryjnych, 36 gatunków szlaczków w różne desenie prasowa-nych i złożonych”<sup>28</sup>. W roku 1841 zaś m.in. „szlaczki wyciskane i złożone w de-senie, różnej szerokości”<sup>29</sup>.

Jak już wspomniano, po wprowadzeniu głębokiego *passé-partout* często złożono również krawędź okienka bezpośrednio otaczającą rysunek. Trudno ustalić, od kiedy zaczęto stosować tą technikę – ale w ofercie angielskiej firmy Winsor & Newton z 1863 roku podano dziewięć gotowych *passé-partout* o róż-nych kształtach okienek i ze złożonym skośnym brzegiem<sup>30</sup>.

Przez cały omawiany okres istniała oczywiście praktyka przechowywania ry-sunków, a częściej grafik na planszach lub kartach niezdobionych. Przykładem świadomie nieozdabianych *passé-partout* jest wspomniana wcześniej praktyka oprawiania zbiorów przez British Museum – stosowano tu, i nadal stosuje się, kremowe kartony z wytłoczonym na złoto nazwiskiem autora. Pod koniec XIX wieku zaniechano w większości krajów zdobień *passé-partout*, aby powrócić do nich w latach 20. XX wieku<sup>31</sup>.

## Wykonawcy i zlecniodawcy

Plansze lub albumy powstawały na zlecenie kolekcjonerów, instytucji muzeal-nych, znane są również dość wczesne przykłady oprawy rysunków przez sprze-dawców, aby podnieść ich atrakcyjność dla kupującego. Przykładem mogą być pochodzące z drugiej połowy XVIII stulecia oprawy francuskiego marszanda, eksperta i wydawcy Guillaume’a Jeana Constantina (1755–1816)<sup>32</sup>. W XIX wieku,

---

<sup>28</sup> A. M. Drexlerowa, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, Warszawa 1999, s. 307.

<sup>29</sup> Tamże, s. 342.

<sup>30</sup> S. Jaques, *A glance at the history of display and mounting of British watercolours*, „The Paper Conservator” 2000, vol. 24, s. 35–43.

<sup>31</sup> A. Donnithorne, *Mounting...*, wyd. cyt., 1996, s. 239; M. Kosek, *Conservation mounting...*, wyd. cyt., 2009, s. 7.

<sup>32</sup> J. Jacoby, *Guillaume Jean Constantin 1755–1816. A drawings dealer in Paris*, Paris 2018.

w okresie popularności rysunku w wystroju wnętrz, oprawy powstawały również w zakładach ramiarskich i warsztatach introligatorских. Potwierdzają to anonse reklamowe introligatorów w ówczesnej prasie, w Polsce chociażby jednego z najlepszych introligatorów pierwszej połowy XIX wieku, Karola Bańskiego.

Istnieje sporo legend bądź sugestii, że kolekcjonerzy czy też opracowujący zbiory sami przyklejali swoje rysunki do plansz lub wklejali w albumy, jednak wobec masowości zbiorów graficznych i rysunkowych wydaje się, że bezpośrednimi wykonawcami byli jednak rzemieślnicy introligatorzy, pracujący pod nadzorem kolekcjonera. Znakomicie pod tym względem udokumentowana jest praca nad graficznym zbiorem wilanowskim, wykonywana przez introligatora Michała Tuchowicza (zm. 1850), a zlecona i nadzorowana przez Aleksandra Potockiego (1778–1845)<sup>33</sup>.

### **Oprawy rysunków Jana Piotra Norblina z kolekcji Zamku Królewskiego w Warszawie**

Spośród 57 rysunków Norblina zgromadzonych w Zamku Królewskim w Warszawie aż 52 zostały wcześniej oprawione w ramy za szkło, w tym 20 rysunków jest zamontowanych na zdobionych planszach, a 30 w *passe-partout* (z tego 3 rysunki znajdują się na zdobionych planszach ukrytych pod *passe-partout*), 5 natomiast posiada historyczne ramy bez *passe-partout*. Zdecydowanie przeważa typ *passe-partout* francuskiego, często ze złoconymi i kartuszami – 21 obiektów, w *passe-partout* typu angielskiego zamontowanych jest 9 – z czego trzy: *Żyd balwierz*, *Domokrązca żydowski* i *Bitwa* w głębokie *passe-partout* ze złoconym brzegiem, a seria rysunków *Historia rodziny Krasińskich* w proste *passe-partout* bez zdobień. W całym zbiorze nie ma *passe-partout* wiedeńskiego.

---

<sup>33</sup> K. Garczewska-Semka, *The History and Techniques of Mounting the Graphic Art Collection from Wilanów (1834–1845)*, „Polish Libraries” 2019, vol. 7, s. 128–243.

Niestety w przypadku zbioru zamkowych rysunków Jana Piotra Norblina trudno jest obecnie podać jakiegokolwiek kontekst kulturowy powstania opraw<sup>34</sup>, dlatego przy ich datowaniu można się posilkować wyłącznie ich cechami technicznymi. Również zdobienie opraw nie pozwala na jakiegokolwiek przyporządkowanie – z powodu ciągłości stosowania zdobionych plansz i *passe-partout* we Francji, trudno jest je precyzyjnie datować.

Większość *passe-partout* powstała najprawdopodobniej w drugiej połowie XIX lub pierwszej połowie XX wieku, natomiast cykl *Historia rodziny Krasieńskich* został oprawiony najpewniej w drugiej połowie XX wieku<sup>35</sup>. W przypadkach montażu na podkładkach można teoretycznie założyć wcześniejszą datację oprawy.

Bardzo ciekawym przykładem montażu historycznego na karcie z wyciętym otworem, gdzie rysunek jest przyklejony wszystkimi krawędziami do brzegów okienka (tzw. sztuczne marginesy), jest obiekt *Dwaj jeźdźcy* (ZKW/6204/a). Karta montażu wykonana została z papieru czerpanego, o podobnej grubości jak papier rysunku, na jednym z marginesów jest widoczny fragment znaku wodnego (korona). Montaż wykonano bardzo starannie,

---

34 Niestety nie ukazał się tom katalogu wystawy dotyczący zbiorów rysunków Jana Piotra Norblina, część informacji zostanie opublikowana w artykule Marty Zdańkowskiej w „Biuletynie Historii Sztuki”, pewne dane znajdują się w ogólnym opracowaniu rysunków Fundacji im. Ciechanowieckich, nie podano tutaj jednak proveniencji rysunków J. P. Norblina, z wyjątkiem rysunku *Luk grecki i świątynia Diany w Arkadii nieborowskiej*, który pochodzi ze zbiorów Heleny Radziwiłłowej w Nieborowie: J. Guze, A. Dzieciołowski, *Rysunki i akwarele. Katalog zbiorów*, Warszawa 1994, s. 176. Magdalena Białonowska w opracowaniu dotyczącym działalności Andrzeja Ciechanowieckiego podaje, że część rysunków Norblina pochodzi ze spuścizny po artyście wystawionej na aukcji po jego śmierci w 1830 roku, nabyta wówczas przez Czartoryskich. Autorka nie precyzuje jednak, o jakie rysunki chodzi: M. Białonowska, *Andrzej Stanisław Ciechanowiecki. Kolekcjoner, marszałek, mecenas*, Warszawa 2012, s. 228.

35 Cykl był prezentowany na wystawie w Pałacu Pod Blachą w 1989 roku, oprawy mogły powstać właśnie wtedy: *Wybór dzieł sztuki polskiej i z Polską związanej ze zbiorów Fundacji imienia Ciechanowieckich*, katalog wystawy, Warszawa 1989, nr 167.



**Fot. 1.**

*Dwaj jeźdźcy* – rysunek na podkładce z wyciętym otworem (sztuczne marginesy), Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/6204/a, fot. M. Niewiadomska, A. Ring

krawędzie okienka zostały przed wklejeniem rysunku ścienione. Wokół rysunku wyrysowano brązowym atramentem podwójną ramkę (fot. 1). Trudno stwierdzić jednoznacznie, jednak zbliżona grubość papieru sztucznych



marginesów i rysunku może sugerować, że obiekt był wcześniej zamontowany w albumie. Podczas oprawienia w ramy ten montaż został ukryty pod *pas-partout* francuskim.

Na zdobionej podkładce został też zamontowany rysunek *Odpoczywający wojownik* (ZKW/6203/a). W tym przypadku podkładka została najprawdopodobniej wycięta z większej karty, o czym świadczą obcięte linie tuszowej ramki.

Spośród rysunków na podkładkach najciekawsze są dwa obiekty zamontowane na niewielkich planszach sygnowanych, co było rzadką praktyką. Są to *Straż przed zamkową bramą* (ZKW/5711/a) i *Biwak przed zamkową bramą* (ZKW/5712/a). Poniżej prawego dolnego narożnika obu rysunków znajdują się wytłoczone inicjały FR (fot. 2 a, b). W katalogu Fritsa Lugta z 1921 roku ten znak otrzymał numer 1042 i został przypisany nieznanemu francuskiemu introligatorowi lub kolekcjonerowi książek Fletcherowi Raincock z Liverpoolu. W 1956 roku ustalono już właściwe nazwisko: François Renaud, a od 2010 roku uzyskał wyczerpującą notę w wyszukiwarce Fundacji Custodia. Renaud był to paryski sprzedawca i restaurator rysunków i grafik, aktywny w końcu XVIII i na początku XIX wieku, przed sprzedażą oprawiający rysunki na sygnowanych podkładkach, zazwyczaj niebieskich z białym obramowaniem wokół rysunku i złożonym paskiem<sup>36</sup>. Takich montażów jest wiele w zbiorach francuskich, w polskich muzeach znajduje się jeszcze co najmniej jeden rysunek oprawiony przez tego sprzedawcę. Profesor Bohdan Marconi jako przykład montażu historycznych, których nie wolno usuwać podaje kolekcję rycin króla Stanisława Augusta i właśnie oprawioną przez warsztat François Renauda akwarelę Huberta Roberta w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>37</sup>. Do tego samego obiektu odniosła się Justyna Guze w komunikacie o potrzebie opracowywa-

---

<sup>36</sup> <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/7038/total/1> [dostęp: 05.12.2023].

<sup>37</sup> B. Marconi, *Zagadnienia estetyczne w konserwacji papieru i pergaminu*, w: *Konserwacja papieru i pergaminu*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, seria B, t. 24, Warszawa 1969, s. 19.



**Fot. 2a.**

*Straż przed zamkową bramą* – rysunek na podkładce sygnowanej,  
Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/5711/a, fot. M. Niewiadomska, A. Ring



**Fot. 2b.**

*Straż przed zamkową  
bramą (ZKW/5711/a)* –  
fragment z inicjałami

nia problemu montażu kolekcjonerskiego<sup>38</sup>. Oba omawiane rysunki zamkowe zostały oprawione w złożone ramki, opatrzone nalepką Alphonse Giroux et Compagne. Alphonse Giroux (1776–1848), były uczeń Jacques-Louisa Davida, prowadził warsztat restauracji sztuki, ale również sprzedaż różnych materiałów malarskich, papieru, złożonych bordiur, ram i mebli<sup>39</sup>.

Kolejnym przykładem montażu na podkładce, a zarazem największą niespodzianką, okazał się rysunek *Handlarz żydowski* (ZKW/6207/a). Przed konserwacją wydawało się, że jest oprawiony w niskiej jakości dwudziestowieczne materiały, ponieważ od lica podkładka była przykryta przyklejonymi pasami brązowego papieru, natomiast od odwrocia całość naklejono na kremową teksturę. Podczas konserwacji odkryto nie tylko zasłonięty zapisek pod rysunkiem (niestety mylnie przypisujący autorstwo rysunku Norblinowi „muzykowi”), ale również okazało się, że podkładka wykonana została z trzech sklejonych warstwowo kart rękopisu, oklejonego z jednej strony zielonym papierem z tuszową ramką, z drugiej – zasłoniętego papierem kremowym. Karty pochodzą najprawdopodobniej z jakiegoś spisu z czasów rewolucji francuskiej (są na nich wypisane nazwy miesięcy rewolucyjnych). W trakcie konserwacji karty rozdzielono, udokumentowano, a następnie sklejono ponownie w formę podkładki (fot. 3 a, b). Karty makulaturowe stosowano dość powszechnie w zakładach introligatorskich do produkowania tekturek na okładki książek. Takie okładki, zwane sklejkami lub kompaturkami, do Europy przywędrowały z krajów islamskich i były popularne od końca XV do XIX wieku<sup>40</sup>.

Starannością wykonania wyróżnia się podkładka rysunku *Lalkarz* (ZKW/6218/a) z efektownym kartuszem. Różne odcienie niebieskiego tła zostały

---

38 J. Guze, *Rysunek jako wyraz gustu i jako element wystroju wnętrza w połowie XVIII w.* *Komunikat*, w: *Rozważania o smaku artystycznym. Studia*, red. J. Poklewski, T. F. de Rosset, Toruń 2002, s. 115–119.

39 <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/13353>; hasło dotyczące jego syna André [dostęp 10.09.2023].

40 A. Zawisza, *Kompaturki – nowe podejście do problemu*, „Notes Konserwatorski” 2012, nr 15, s. 149.



**Fot. 3a.**  
*Handlarz żydowski* –  
rysunek na podkładce,  
Zamek Królewski  
w Warszawie – Muzeum,  
nr inw. ZKW/6207/a,  
fot. M. Niewiadomska,  
A. Ring



**Fot. 3b.**  
*Handlarz żydowski*  
(ZKW/6207/a) –  
jedna z kart składowych  
podkładki

tu osiągnięte lawowaniem akwarelą, co widać po podniesieniu rysunku, który został do niej zamontowany przy górnej krawędzi na zawiaskach. Taki sposób montażu sugeruje jednak, że podkładka powstała nie wcześniej niż na początku XX wieku.

Duże podobieństwo dekoracji wykazują oprawy *Sceny w parku Tuileries* (ZKW/6185/a) i *Sceny batalistycznej z wybuchającym jaszczem* (ZKW/6199/a), kremowo-zielone marginesy z ozdobnym kartuszem znajdują się: jeden na podkładce (*Scena w parku*), drugi na *passe-partout* (fot 4, 5). Jest jednak możliwe, że oba rysunki zostały opracowane przez jeden warsztat, ponieważ w *Scenie batalistycznej...* trzeba było zasłonić bardzo zniszczone marginesy – rysunek był wcześniej naklejony na podkładkę, której marginesy ozdobiono tuszową ramką i pasami niebieskiego papieru. Niebieski papier najprawdopodobniej zerwano, zachował się w niewielkich fragmentach. Badania włókien tego papieru



**Fot. 4.**  
Kartusz z podkładki *Sceny w parku Tuileries*,  
Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum,  
nr inw. ZKW/6185/a, fot. M. Niewiadomska, A. Ring



**Fot. 5.**  
Kartusz z *passe-partout* *Sceny batalistycznej z wybuchającym jaszczem*,  
Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/6199/a, fot. M. Niewiadomska, A. Ring

wykazały obecność lnu z niewielką domieszką bawełny<sup>41</sup>. Nieobecność mas celulozowych drzewnych może świadczyć o tym, że był to jeszcze tradycyjnie czerpany na sitach papier z mas szmacianych. Podobnie resztki niebieskiego papieru zachowały się na marginesach rysunku *Autoportret* (ZKW/5858/a). Jest to ślad bardzo często praktykowanego przeprawiania rysunków. Postępowano tak, kiedy nowy właściciel chciał ujednolicić wprowadzany element z całością kolekcji. W przypadku przyjmowania rysunków do kolekcji instytucji muzealnych był to przejaw ich systematyzowania – również przez wprowadzanie opraw o standardowych formatach (szczęśliwie przy masowości kolekcji graficznych takie projekty zazwyczaj nie były doprowadzane do końca) lub po prostu z powodu zniszczenia poprzedniej oprawy. Ślady te dzisiaj świadczą o poprzedniej prezentacji rysunków, która w przypadku dwóch wspomnianych obiektów była najprawdopodobniej pierwszą formą ich oprawy. Podczas konserwacji tych rysunków pozostawiono resztki papieru, które świadczą o ich pierwotnym wyglądzie. W obu przypadkach była jednak konieczna gruntowna konserwacja przykrywających je francuskich *passe-partout*.

Jak wspomniano, z czasem do oprawy zaczęto stosować tektury produkowane masowo, dostępne w sprzedaży. Produkowano dwa typy tektur: najpierw od XVI wieku klejone, składające się z wielu warstw sklejonego ze sobą papieru (ang. *paste boards*), a od XVII wieku wylewane z masy papierniczej (ang. *millboard*) – mniej oczyszczonej i opracowanej niż używana do produkcji papieru (często w takich tekturach spotyka się niedokładnie zmielone fragmenty szmat, lin okrętowych i zanieczyszczenia). Na potrzeby tektur do oprawy stosowano też technikę łączącą powyższe metody, czyli rdzeń z masy papierniczej oklejano z obu stron lepszej jakości papierem<sup>42</sup>. Dla obecnego stanu zachowania tych tektur nie jest jednak najważniejszy sposób produkcji, ale

---

41 K. Królikowska-Pataraja, *Analiza składu włóknistego próbek papierów oraz badanie wybranych próbek pergaminu rysunków z Zamku Królewskiego w Warszawie*, Warszawa 2022.

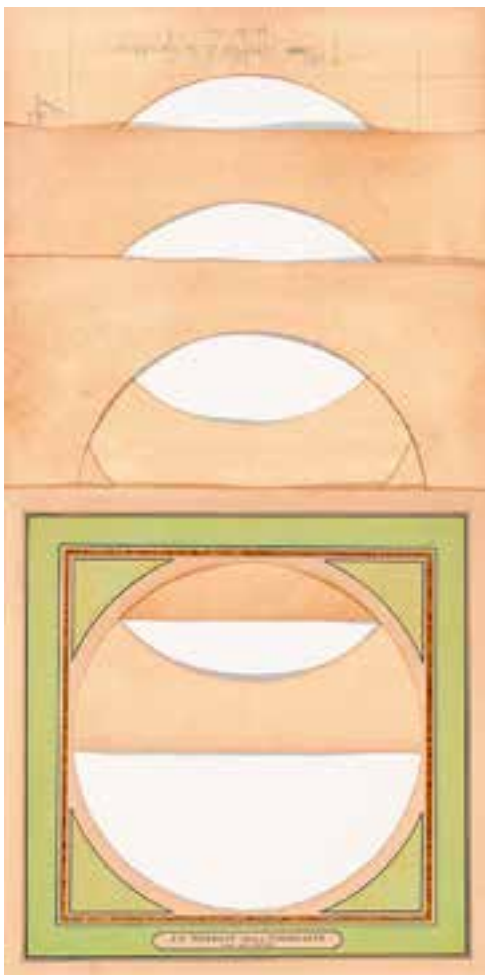
42 S. Jaques, *A brief survey of paper board and some of the literature describing it with some definitions of marketing terms for mount boards used in conservation*, „The Paper Conservator” 1999, vol. 23, s. 2, 3.

surowce, z których je pozyskiwano. Problem zakwaszonego papieru jest już powszechnie znany (m.in. dzięki programowi „Kwaśny papier”). Z takiej właśnie bardzo zanieczyszczonej i zakwaszonej tektury zostało wykonane *passee-partout* do *Autoportretu*. W trakcie konserwacji okazało się, że jest ono wykonane z czterowarstwowej tektury – więc wydawałoby się jej starszej i szlachetniejszej formy. Po zbadaniu składu arkuszy okazało się jednak, że zawierają po 50% ścier drzewny i masę celulozową drzew iglastych<sup>43</sup> (fot. 6a i 6b). W trakcie konserwacji usunięto trzy spodnie warstwy (zachowane w dokumentacji konserwatorskiej) i zastąpiono je tekturą jakości archiwalnej, na którą naklejono licową warstwę *passee-partout* z dekoracyjną ramką. Podobnie postąpiono z *passee-partout* rysunku *Scena z wybuchającym jaszczem*. To *passee-partout* wykonane było z tektury z rdzeniem ze słabej jakości masy drzewnej, oklejonej na zewnątrz lepszej jakości papierem. Również w tym przypadku pozostawiono papier licowy, usuwając spodnie warstwy i zastępując je tekturą archiwalną.



**Fot. 6a.**  
*Autoportret* – rysunek  
w *passee-partout*,  
Zamek Królewski  
w Warszawie – Muzeum,  
nr inw. ZKW/5858/a,  
fot. M. Niewiadomska, A. Ring

43 K. Królikowska-Pataraja, *Analiza składu włóknistego próbek papierów...*, wyd. cyt.



Fot. 6b.  
*Autoportret* (ZKW/5858/a) – karty  
składowe tektury *passe-partout*

Jak duże szkody może spowodować *passe-partout* ze złej jakości materiału świadczył stan zachowania rysunku *Targ na konie* (ZKW/5704), którego krawędzie zostały przykryte dość szeroko (szczególnie w partii nieba), częściowo zasłaniając rysunek. Papier w miejscu zetknięcia z *passe-partout* silnie zbrzązował, jego degradacja jest jeszcze bardziej widoczna na fotografii w świetle UV (fot. 7a i 7b).





**Fot. 7a.**

*Targ na konie* –  
rysunek w *pas-  
se-partout*,  
Zamek Królewski  
w Warszawie –  
Muzeum, nr inw.  
ZKW/5704,  
fot. M. Niewia-  
domska, A. Ring



**Fot. 7b.**

*Targ na konie* –  
fotografia  
w świetle UV  
bez *pas-  
se-partout*,  
Zamek Królewski  
w Warszawie –  
Muzeum, nr inw.  
ZKW/5704,  
fot. R. Stasiuk

Innym zniszczeniem spowodowanym typem tektury specjalnie przeznaczonej na *pas-se-partout*, w której rdzeń ze złej jakości masy oklejono z dwóch stron dobrym papierem, jest tworzenie się ciemnych linii wzdłuż krawędzi *pas-se-partout*. Było to widoczne na rysunkach z serii *Historia rodziny Krasińskich*. Po takich śladach wyraźnie widać, że rysunek był przesuwany w oprawie lub oprawiany kilkakrotnie (fot. 8).



**Fot. 8.**

*Historia rodziny Krasieńskich. Śmierć Jakuba Krasieńskiego w bitwie pod Parkanami I –*  
pociemniałe linie przy krawędziach okienka *passe-partout*,  
Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/6192/a, fot. M. Niewiadomska, A. Ring

Na czas wystawy wszystkie historyczne *passe-partout* odizolowano od obiektów warstwą tektury muzealnej z wyciętym okienkiem – z nieco wysuniętą krawędzią w stosunku do oryginalnej oprawy. W ten sposób zabezpieczono powierzchnię rysunków przed szkodliwymi czynnikami pochodzącymi zarówno z powierzchni, jak i przekroju oryginalnych *passe-partout*. Po ekspozycji rysunki i oprawy przechowywane są osobno – rysunki w kopertach z bezkwasowego papieru, ramy razem z *passe-partout*.

## Zakończenie

Artykuł nie stanowi z pewnością pełnego przeglądu metod oprawy obiektów rysunkowych. Autorka chciała się w nim podzielić obserwacjami wynikającymi z praktyki konserwatorskiej, a także wieloletniego zainteresowania kwestią oprawy rysunku.

Warto pamiętać, że zniszczone dziś często tekturowe oprawy mogą być pozostałościami szerszych zjawisk niż tylko upodobania właściciela. Przykładem może tu być debata, jaka toczyła się w Anglii w połowie XIX wieku wśród krytyków sztuki o kolor oprawy i ram: biel kontra złoto. Chodziło o oprawę akwarel na corocznych wystawach letnich od 1823 roku, na których tradycyjnie prezentowane były w bogato zdobionych złożonych ramach – wobec wystawy zimowej z roku 1862, kiedy to po raz pierwszy zastosowano prostą białą oprawę<sup>44</sup>. Dyskusja nie dotyczyła rozwiązań technicznych, dlatego nie omówiłam jej wcześniej bardziej szczegółowo. Daje ona jednak pogląd jak szerszy socjologiczny kontekst mogą mieć pozostałości dawnych opraw. Innym przykładem jest omówiony przeze mnie w innym artykule sposób montażu rysunku na planszy. Dla organizatorów gabinetów rycin istotne były nawet tak drobne szczegóły, jak miejsce przyłączenia pasków papieru (tzw. zawiasków), którymi montowano rysunek na planszy. O to, czy umieścić je przy prawym czy lewym marginesie, a może u góry – toczono długie spory<sup>45</sup>.

Chociaż więc dawne *passe-partout* często utraciły już swoje walory estetyczne, czy też wręcz szkodzą umieszczonym w nich dziełom sztuki – warto o nie dbać i pamiętać o kilkusetletniej tradycji ich tworzenia. W ostatnich latach coraz częściej razem z obiektami rysunkowymi na wystawach pokazywane są również dawne oprawy. Jest to przejaw ogólniejszej tendencji minimalizującej wpływ działań konserwatorskich na materię historyczną.

---

44 S. Jaques, *A glance at the history of display and mounting of British...*, wyd. cyt.

45 K. Garczewska-Semka, *The outline of the History of Mounting Art on Paper in Poland in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries*, „Restaurator” 2019, 40 (3-4).